

# **Trommeln in Westafrika, Brasilien und der Karibik**

Geschichte, Merkmale und Bedeutung für Musikkultur und Musikunterricht in Deutschland

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
des Doktors in den Erziehungswissenschaften  
an der Westfälischen Wilhelms-Universität  
M ü n s t e r

vorgelegt von:

Martin Drewer

Geburtsort: Recklinghausen

2004

---

1. Gutachter: Prof. Dr. J. Dorfmueller

2. Gutachter: Prof. Dr. E. Kreft

Tag der mündlichen Prüfung: 21.03.2005

## Wort des Dankes

Die vorliegende Arbeit entstand zwischen 2000 und 2004. Die Vorarbeiten - also die erforderlichen Recherchen zu den Rhythmen - reichen jedoch zurück bis ins Jahr 1986, als ich meine ersten Erfahrungen als Trommler machte.

Die meisten meiner Lehrer und musikalischen Weggefährten, denen ich meine rhythmisch-musikalischen Kenntnisse im Wesentlichen verdanke, sind am Ende des Buches aufgeführt. An dieser Stelle möchte ich aber all jenen namentlich von Herzen danken, die mich bei der Arbeit an diesem Buch unterstützt, mich ermutigt und mir bei Problemen geholfen haben:

Zuallererst Herrn Prof. Dr. Joachim Dorf Müller für die überaus hilfreiche, immer verständnisvolle, zutiefst menschliche und stets ermutigende Betreuung, Begleitung und Begutachtung sowie Herrn Prof. Dr. Ekkehard Kreft für die Begutachtung meiner Dissertation;

Herrn Prof. José Posada, dem ich - neben dem Anstoß zu dieser Schrift - außerordentlich viele musikpraktische und -pädagogische Kenntnisse verdanke und der mich beruflich seit vielen Jahren unterstützt - Muito obrigado José! -;

Herrn Prof. Dr. Gerhard Rudolf und Frau Prof. Dr. Ursula Sauer-Schiffer für die Begleitung in den Fächern Psychiatrie und Erziehungswissenschaft;

Frau Dr. Rosemarie Tüpker und Herrn Prof. Dr. Rolf Eickelpasch für vieles was ich über wissenschaftliches Arbeiten lernen konnte;

meinen Schülerinnen und Schülern für die Möglichkeit, alle Rhythmen auch im Unterricht zu erproben;

meinen Kolleginnen und Kollegen in der Tagesklinik Coesfeld für ihr Verständnis;

all meinen Freundinnen und Freunden für ihre Begleitung, insbesondere:

meiner besten Freundin Heike Gruber,

meiner langjährigen Freundin Gisela Wuttke,

meinem ‚Musikfreund‘ Bernward Müller,

meiner ehemaligen Lebensgefährtin Wille Schulte Wien

und meinen Eltern.

Martin Drewer. Münster, im April 2005

<u>1</u>	<u>Grundlagen und Fragestellungen</u>	1
1.1	Einleitung	
1.2	Zur wissenschaftlichen Relevanz und zum Gegenstand	3
1.3	Probleme bei der Untersuchung einer musikalischen Gattung und ihrer Wirkung	5
1.4	Musikalische Globalisierung	7
1.5	Die Trommelszene in der Bundesrepublik Deutschland	9
1.6	Trommeln	12
1.7	Rhythmus	17
<u>2</u>	<u>Geschichte und Merkmale der westafrikanischen, karibischen und brasilianischen Trommelmusik</u>	24
2.1	Vorbemerkungen	
2.2	Trommeln in Westafrika	26
2.2.1	Allgemeine Bemerkungen	
2.2.2	Kontext und historische Entwicklung	29
2.2.3	Trommeln	33
	a) Allgemeines	
	b) Instrumente	
	c) Rhythmen	
2.2.4	Zusammenfassung	69
2.3	Trommeln in der Karibik	72
2.3.1	Allgemeine Bemerkungen	
2.3.2	Kontext und historische Entwicklung	75
2.3.3	Trommeln in Kuba	92
	a) Allgemeines	
	b) Instrumente	
	c) Rhythmen	
2.3.4	Trommeln auf den übrigen Antillen	143
2.3.5	Zusammenfassung	159
2.4	Trommeln in Brasilien	164
2.4.1	Allgemeine Bemerkungen	
2.4.2	Kontext und historische Entwicklung	166
2.4.3	Trommeln	184
	a) Allgemeines	
	b) Instrumente	
	c) Rhythmen	
2.4.4	Zusammenfassung	260
2.5	Vergleichendes Resümee	263

<u>3</u>	<u>Trommeln in Musikkultur und Musikunterricht in Deutschland</u>	266
3.1	Geschichte der Trommeln in Mitteleuropa, insbesondere im heutigen Deutschland	
3.1.1	Vorbemerkung	
3.1.2	Schlaginstrumente in der mitteleuropäischen Geschichte	
3.1.3	Der Stellenwert der Trommeln in der europäischen Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart	275
3.1.4	Trommeln, Rhythmus, Körper	281
3.2	Trommeln im Musikunterricht	288
3.2.1	Vorbemerkung	
3.2.2	Ansätze zur Interkulturalität	291
3.2.3	Ansätze zur Verbindung von Rhythmus und Bewegung	300
3.2.4	Trommeln im Transkulturell und Polyrhythmisch orientierten Musikunterricht	305
	a) Vorbemerkungen	
	b) Konzepte einer unterrichtspraktischen Realisierung	
	c) Zusammenfassung und Ausblick	
<u>4</u>	<u>Anhang</u>	344
4.1	Quellen	
4.2	Samba: Polyquantisation	346
4.3	Sambagruppen in Deutschland	348
4.4	Discografie	357
4.5	Bibliografie	362
4.6	Abbildungsnachweise	383

# 1 Grundlagen und Fragestellungen

## 1.1 Einleitung

Das 20. Jahrhundert, vor allem die Zeit nach 1945, war geprägt durch globale Vernetzungsprozesse auf politischem, sozialem, ökonomischem und kulturellem Gebiet. Die fortschreitende verkehrstechnische Mobilität, zunehmende Migrationsbewegungen, die Entwicklung der Medien und die Interessen der Kulturindustrie beeinflussten auch die Entwicklung der Musik.

- Besonders in der Populärmusik kam es zu stilistischen Fusionen: Während z. B. die kubanische und die brasilianische Musik schon durch das koloniale Erbe und die ethnische Vermischung zu Schmelztiegeln europäischer und afrikanischer Musiktraditionen geworden waren, integrierten nun westliche Musiker und Musikerinnen umgekehrt Elemente etwa des kubanischen Son oder des brasilianischen Samba in ihre Arbeit. Jazz- und Rockmusiker wie beispielsweise *Dizzy Gillespie* oder *Carlos Santana* entwickelten ein verstärktes Interesse an afrikanischen und afroamerikanischen Traditionen und integrierten Percussionisten aus Kuba oder Brasilien in ihre Bands. Zahlreiche Projekte und Veröffentlichungen, oftmals mit dem Begriff ‚World Music‘ etikettiert, zeugen mittlerweile von der Tendenz, unterschiedlichste kulturelle Traditionen miteinander zu verknüpfen und zu neuen musikalischen Ausdrucksformen zu finden. Zu den Protagonisten zählen Künstlerinnen und Künstler wie etwa *King Sunny Ade*, *Manu Dibango*, *Mory Kante*, *Angelique Kidjo*, *Miriam Makeba*, *Youssou N'Dour*, *Fela Kuti*, *Salif Keita* (Afrika), *Trilok Gurtu* (Indien), *Nusrat Fateh Ali Khan* (Pakistan), *Omar Souza*, *Angá Diaz* (Kuba), *Dissidenten* (BRD), *Carlinhos Brown*, *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil* und *Nana Vasconcelos* (Brasilien).

- Seit den 1970er Jahren hat sich in den westlichen Industrieländern eine neue Teilkultur des Trommelns entwickelt, so auch in der Bundesrepublik Deutschland. Afrikanische, kubanische und brasilianische Trommler bereisen seither das Land oder wurden hier sesshaft, um ihre Musik zu vermitteln. Umgekehrt reisen mehr und mehr Deutsche nach Brasilien, Kuba und Westafrika auf der Suche nach Unterweisung in 'ethnischer'

Trommelmusik. Viele von ihnen sind inzwischen selbst als Lehrer und Lehrerinnen tätig.

- Auch im schulischen Bereich zollt man dem afrikanischen und afroamerikanischen Trommeln zunehmend Aufmerksamkeit. So sind beispielsweise in Münster in den vergangenen zehn Jahren eine Perkussionistin und drei Perkussionisten<sup>1</sup> an verschiedenen Grund- und weiterführenden Schulen mit der Durchführung von Trommelkursen beauftragt worden. Aus den etwa seit Beginn der 1990er Jahre zunehmend publizierten Aufsätzen zum Themenkomplex ‚Trommelrhythmen im Schulunterricht‘<sup>2</sup> lässt sich schließen, dass sich eine vergleichbare Entwicklung offenbar bundesweit abzeichnet.

Der Verfasser dieser Arbeit befragt seit fünfzehn Jahren Lernende und Lehrende nach den Gründen für ihr Interesse an dieser Musik. In der Regel werden die Rhythmen als besonders körpernah und bewegungsstimulierend, rhythmisch komplex und zugleich elementar beschrieben. Ferner schildern die befragten Personen, dass sie ein psychisches und physisches Empfinden von Vitalität, Lebensfreude und Energie verspüren.<sup>3</sup>

Die subjektiven Gründe für die steigende Beliebtheit dieser Rhythmuskulturen könnten andernorts empirisch untersucht werden. Die vorliegende Arbeit soll eher einer Annäherung an die strukturellen Ursachen dienen.

Die Leitfragen dieser Arbeit lauten:

- Welches sind die historischen Hintergründe und die besonderen Merkmale westafrikanischer, karibischer und brasilianischer Trommelmusik?
- Welchen Stellenwert besitzen die Trommeln innerhalb der mitteleuropäischen bzw. der deutschen Musikkultur?
- Worin liegt die Bedeutung afrikanischer und afroamerikanischer Trommelrhythmen für den Musikunterricht in Deutschland; welche Impulse könnten von einer Integration dieser Rhythmen in den deutschen Musikunterricht ausgehen und auf welche Weise könnte dieses realisiert werden?

---

<sup>1</sup> Heike Gruber, Rainer Redeker, Jürgen Fischer und Georg Simon.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die Literatur zum Kapitel 3.2.

<sup>3</sup> Die stimmungsaufhellende Wirkung des Trommelns wurde von Gunja (1991) nachgewiesen.

### Zum Aufbau

Nach einer Skizzierung der gegenwärtigen Situation und allgemeiner Grundlagen werden im zweiten Kapitel die Ursprünge, die historische Entwicklung und die aktuellen Erscheinungsformen der Rhythmen erläutert. Die westafrikanische Trommelmusik soll zunächst in ihren Grundzügen dargestellt werden. Anhand der diesbezüglich seitens der musikethnologischen Forschung entwickelten Konzepte wird anschließend die Trommelmusik der Karibik und Brasiliens eingehender untersucht. Sowohl die Darstellung der karibischen und brasilianischen Rhythmen als auch der Vergleich mit ihren afrikanischen Ursprüngen stützen sich auf umfangreiche literarische und empirische Recherchen.

Anschließend soll, im dritten Kapitel, ein Vergleich zur Entwicklung und zum Stellenwert der Schlaginstrumente in Mitteleuropa erfolgen.<sup>4</sup> Daran anknüpfend, werden musikpädagogische Implikationen und Schlussfolgerungen erörtert.

Zuletzt sollen Vorschläge für die didaktische Realisierung einer Integration westafrikanischen und afroamerikanischen Trommelns in die deutsche Musikpädagogik entwickelt werden.

## **1.2 Zur wissenschaftlichen Relevanz und zum Gegenstand**

Zum Komplex der westafrikanischen und afroamerikanischen Trommelmusik liegt kein umfassendes wissenschaftliches Material vor.

---

<sup>4</sup> Ebenso wenig wie unreflektiert von 'afrikanischer Trommelmusik' gesprochen werden kann, lassen sich irische, deutsche, spanische, italienische, griechische, rumänische etc. Musiktraditionen in einen ‚europäischen‘ Topf werfen. Es sind aber durchaus gewisse gemeinsame Merkmale identifizierbar, die im letzten Jahrtausend die rhythmisch-musikalische Entwicklung im heutigen Mitteleuropa charakterisiert haben.

Vor allem die karibische und die brasilianische Rhythmuskultur wurden bislang kaum erforscht; entsprechende Kapitel in bekannten Publikationen sind häufig fehler- oder lückenhaft.<sup>5</sup>

Auch existiert keine zusammenfassende Darstellung der westafrikanischen, karibischen und brasilianischen Trommelrhythmen. Informationsbedarf besteht sowohl hinsichtlich der historischen Wurzeln und Entwicklungen als auch in Bezug auf die strukturellen Merkmale und Eigenarten. Es fehlt weiterhin ein Vergleich mit der abendländischen Rhythmustradition, welcher Rückschlüsse auf die anwachsende Beliebtheit jener ‚fremden‘ Trommelrhythmen und ihre kulturelle und pädagogische Bedeutung liefern könnte.

Mit der vorliegenden Arbeit soll grundlegendes Material für die pädagogische Praxis, vom Anfängerunterricht über Fortbildungen bis hin zur Hochschulausbildung, bereitgestellt werden. Ein Trommelunterricht, der mangels Fundierung falsche Inhalte verbreitet oder ohne Hintergrundwissen lediglich Rhythmen vermittelt, die mit den Originalen wenig gemein haben - und das findet allzu häufig statt - , hat weniger mit Interkultureller Pädagogik als vielmehr mit vereinnahmendem kulturindustriellen Konsum des Fremden zu tun und perpetuiert somit das eurozentrische Verhältnis von "Erster" und "Dritter" Welt. Einzig die Wertschätzung und Würdigung fremder Kulturen vermag jenes Verhältnis zu verändern. Dazu sind profundes Wissen und gründliches Lernen erforderlich. Nur so könnte auch dem Vorwurf einer modischen Ausbeutung anderer Kulturen durch die Trommelszene begegnet werden.

---

<sup>5</sup> Dazu zwei Beispiele: Keems (1986, S. 50 ff.) beschreibt die historische Entwicklung der Timbales, Congas und Bongos ebenso falsch wie die Spieltechniken; auch irrt er gründlich, wenn er den Guaguancó als „Tanz im 6/8 -Takt“ bezeichnet. Giger (1993, S. 216) handelt den Bereich der brasilianischen Trommelmusik auf einer Seite ab, wobei ihm - offensichtlich aus Unkenntnis - zahlreiche Fehler unterlaufen. Seine Beschreibung der Spieltechnik des Repique, fälschlich als „kleines Tom-Tom“ bezeichnet, scheint ebenso frei erfunden zu sein wie seine Darstellung der Rhythmen von Maracas und Claves, die gar nicht zu den brasilianischen Perkussionsinstrumenten zählen.

### 1.3 Probleme bei der Untersuchung einer musikalischen Gattung und ihrer ‚Wirkung‘

Wissenschaftler der unterschiedlichsten Disziplinen, wie z.B. *Luhmann (1972)*, *Habermas (1977)*, *Maturana (1987)*, *von Foerster (1985)*, *Ludewig (1992)*, *Dürr (1985)*, vertreten den Grundsatz: Es gibt keine objektive Wirklichkeit.

Dem positivistischen Anspruch auf Objektivität stellte schon *Nietzsche* die radikale Auffassung entgegen, dass sogenannte Erkenntnisse als anthropomorphe Konstrukte immer nur relative Gültigkeit besitzen können. Auch die Naturwissenschaften unterwarf er demselben Ideologieverdacht, für den sie bis dahin die Standards geliefert hatte: „Es dämmert jetzt vielleicht in fünf, sechs Köpfen, dass Physik auch nur eine Welt-Auslegung und -Zurechtlegung...und nicht eine Welt-Erklärung ist“<sup>6</sup>.

Im vergangenen Jahrhundert hat sich, ausgelöst durch Konzepte wie die Theorie der dissipativen Strukturen, Chaosforschung, Kybernetik, Systemtheorie und Konstruktivismus, allmählich die Einsicht verbreitet, dass es den ungetrübten Blick von außen nicht geben kann.

Vielmehr ist jeglicher Blickwinkel, mag er sich noch so unbeteiligt geben, immer subjektiv, weil der Standpunkt des jeweiligen Beobachters stets in die Untersuchung einfließt. Nicht zuletzt *Heisenbergs* Unschärferelation belehrt uns über den illusorischen Charakter der Vorstellung, die gegenständliche Welt sei ohne nachhaltige Eingriffe in ihren Bezirk objektiv erfassbar.<sup>7</sup>

Von Seiten der gestalttheoretischen Forschung wurde das epistemologische Modell des Kritischen Realismus mit seiner Unterscheidung zwischen ‚phänomenaler‘ und ‚transphänomenaler‘ Wirklichkeit in die Diskussion gebracht<sup>8</sup>. Danach ist die anschaulich vorgefundene Welt von der erlebnisjenseitigen, physikalisch determinierten Realität zu trennen. Das heißt, dass auch die aus naiv-realistischer Perspektive als objektiv geltenden Sachverhalte der Außenwelt den Einflüssen des subjektiven Erlebens unterliegen. Sogenannte ‚Wirkungen‘ ließen sich allenfalls als intersubjektiv gültig bezeichnen. Für den hier zur Debatte stehenden Forschungsgegenstand ist dies nun insoweit von Bedeutung, als somit auch ‚Wirkungen von Rhythmen‘ ebenfalls nur

---

<sup>6</sup> Zit. nach Habermas, 1977, S. 250.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Drewes, 2000, S. 11 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Zöllner, 1996.

subjektiv, also auf der Grundlage eigenen Erlebens, erfasst werden können. Daher lassen sich Aussagen über derartige Wirkungsweisen niemals vollständig generalisieren. Mit anderen Worten: Messergebnisse könnten sicherlich Aufschlüsse über psychophysiologische Reaktionen auf die Darbietung verschiedener Rhythmen gewähren - vor einer Erfassung des qualitativen Erlebnisgehalts würden sie versagen. Wahrnehmung ist als ein aktiver Prozess der Aneignung von Wirklichkeit zu verstehen.

Nach *Chernoff* ist es Aufgabe der Wissenschaft, „ die Weisheit der Musik in ein verständliches Konzept zu bringen (...)“<sup>9</sup>.

Inwieweit ist es möglich, Musik - und damit auch musikalische Erfahrung - wissenschaftlich zu erfassen, insbesondere wenn es sich um die Musik einer fremden Kultur handelt; mit anderen Worten: „Wie können wir etwas mit einer uns fremden Struktur in unsere Denkkategorien einordnen *und* es gleichzeitig wie ein ‚insider‘ mit den dieser Struktur eigenen Kriterien wahrnehmen und schätzen lernen“<sup>10</sup> ?

Eine Antwort auf diese Frage kann das ethnologisch-sozialwissenschaftliche Konzept der teilnehmenden Beobachtung liefern. Ethnomusikologische Forschung bedarf der ästhetischen Erfahrung: Hören, Erleben, Tanzen und Spielen. In der sinnlichen Erkenntnis liegt der Schlüssel zum wirklichen Verständnis von Kunst<sup>11</sup>. Wissenschaft kann darüber hinaus hilfreich sein für den kognitiven Nachvollzug.

Was bedeutet das im Zusammenhang des vorliegenden Themas?

Als klassisch ausgebildeter Musiker erhielt ich bei dem Versuch, den vielen mir unerklärlichen Phänomenen der Trommelmusik auf die Spur zu kommen, nur selten eine befriedigende rationale Erklärung. Statt dessen war ich darauf angewiesen, zu hören und nachzuspielen, um anschließend das Erlebte kognitiv nachzuvollziehen. Diese Vorgehensweise war aufgrund meiner abendländischen Sozialisation und dementsprechender kultureller und lebensgeschichtlicher Prägungen unverzichtbar - umso mehr, als ich später selbst vor der Aufgabe stand, die Rhythmen anderen Menschen zu vermitteln.

---

<sup>9</sup> Chernoff, 1994, S. 20.

<sup>10</sup> Ebd., S. 21.

<sup>11</sup> Vgl. Holzkamp, 1973.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die so gesammelten Erkenntnisse und Erfahrungen zu systematisieren und einen Beitrag zur Integration der westafrikanischen und afroamerikanischen Trommelmusik in die deutsche Musikpädagogik zu leisten.

So wie mein Lern- und Forschungsprozess ohne die teilnehmende Beobachtung, also das Hören, Spielen und Erleben, undenkbar wäre, so unerlässlich ist für diese Arbeit das Hören der Tonbeispiele.<sup>12</sup>

Die Arbeit zielt, wie die obigen Ausführungen deutlich gemacht haben, nicht auf ‚objektiv Gültiges‘, wohl aber auf eine möglichst genaue Beschreibung und Darstellung der afrikanischen, karibischen und brasilianischen Trommelmusik. Sie soll dazu beitragen, dieses Phänomen besser zu verstehen und einiges über ihre Bedeutung für die Musikkultur in Deutschland herauszufinden.

#### **1.4 Musikalische Globalisierung**

Nachdem die US-amerikanische und europäische Kulturindustrie<sup>13</sup> schon seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts wiederholt Interesse an Erscheinungsformen afrikanischer, asiatischer und lateinamerikanischer Musikkulturen gezeigt und sporadisch einzelne Elemente assimiliert hatte, kam es in den 1970er Jahren zu einer sprunghaften Entwicklung internationaler transkultureller Verschmelzungsprozesse. Afrikanische, asiatische und südamerikanische Musiker, die durch die Verbindung ihrer eigenen musikalischen Ausdrucksformen mit denen der europäischen und der angloamerikanischen Traditionen unablässig neuartige Stilstiken entwickelten, fanden erstmals überregionale Beachtung; Gattungen wie Salsa, Reggae oder Afro-Pop begründeten eine neue Sparte der Unterhaltungsbranche, die bald darauf einen eigenen Namen erhalten sollte.

---

<sup>12</sup> Allerdings wurden nicht alle schriftlich aufgeführten Beispiele aufgezeichnet und nicht alle Hörbeispiele transkribiert, um die Fülle zu begrenzen und so den Umfang der Arbeit in einem vertretbaren Rahmen zu halten.

<sup>13</sup> Zum Begriff der Kulturindustrie vgl. Horkheimer u. Adorno, 1969, S. 108 ff.

## Weltmusik

1987 prägten einige britische Musikproduzenten den Begriff der *World Music*, um so den schwer kategorisierbaren Mischklängen aus Afrika, Asien und Lateinamerika, die sich zunehmend in der Populärmusik etablierten, ein marktgängiges Label zu verleihen. Seither ist dieser Terminus Gegenstand heftiger Kontroversen. Gerischer verweist unter Bezug auf Feld, Guilbault und Erlmann<sup>14</sup> auf das „Problem der Vereinnahmung fremder Klänge und Kulturen zum Zweck der ökonomischen und künstlerischen Bereicherung“ sowie auf eine „doppelte Diskriminierung, die durch das Label World Music geschaffen wurde (...): völlig unterschiedliche Musiken werden, unabhängig von ihren musikalischen Parametern, unter dieser Rubrik angeboten und als ‚exotische‘ Ware verkauft, während Musiken aus Europa und den USA nach musikalischen Gesichtspunkten klassifiziert werden; darüber hinaus wird World Music in den Medien durch gesonderte Sendezeiten nach wie vor ghettoisiert, weil sie nicht zum Mainstream-Pop gehört (...). Veit Erlmann widerspricht der Ideologie von der World Music als kulturübergreifender Sprache und Ausdruck von politischem Pluralismus, indem er die Diversität als Vergnügen der postmodernen Gesellschaft analysiert. Das musikalisch Fremde und Andersartige wird dabei seiner Bedeutung beraubt, weil es losgelöst von seinen historischen Zusammenhängen benutzt wird“.<sup>15</sup>

Der Vermarktung von World Music ging die Entstehung musikalischer Formen voraus, die lokale Charakteristika mit den Mainstream-Genres der transnationalen Musikindustrie kombinierten. Dabei sind jedoch nicht nur Prozesse der Vereinnahmung und Homogenisierung zu beobachten. Das internationale kommerzielle Interesse förderte vielmehr auch regionale Musikstile und verschaffte ihnen weltweite Beachtung<sup>16</sup>.

Gerischer zeigt am Beispiel der brasilianischen *blocos afro*, dass das Zusammentreffen lokaler Traditionen mit medial vermittelten internationalen Einflüssen zu einer neuen kulturellen und sozialen Identität der brasilianischen Gesellschaft führte: „Die heutige Musikszene Bahias zeigt, dass die Menschen der sogenannten Peripherie kulturell nicht in einer einseitigen Abhängigkeit von den ökonomischen Zentren existieren, sondern eigene populäre Musiken entwickeln, die das globale Geschehen in vielfältiger Weise mit

---

<sup>14</sup> Vgl. St. Feld u. Ch. Keil: *Music Grooves*, Chicago 1994, S. 238 ff.; J. Guilbault: Über die Umdeutung des ‚Lokalen‘ durch die World Music, in: *Pop Scriptum* 3, Berlin 1995, S. 30; V. Erlmann: Ideologie der Differenz zur Ästhetik der World Music, in: *Pop Scriptum* 3, a.a.O., S. 24-25.

<sup>15</sup> Gerischer, 1996, S. 9 f.

<sup>16</sup> Vgl. Gerischer, a.a.O., S. 11.

einbeziehen, um dann als Teil der World Music das internationale Musikleben zu beeinflussen“.<sup>17</sup>

Es sind insbesondere die (im zweiten Kapitel beschriebenen) rhythmischen Strukturen Westafrikas, Brasiliens und der Karibik, welche die internationale Populärmusik in jüngster Zeit nachhaltig beeinflusst haben.<sup>18</sup> Dazu gehört auch die Entstehung einer neuartigen kulturellen Bewegung, die hier als *Trommelszene* bezeichnet werden soll.

## 1.5 Die Trommelszene in der Bundesrepublik Deutschland

### Zur Genese einer Teilkultur

Die Entwicklungsgeschichte des westafrikanischen, karibischen und brasilianischen Trommelns in Deutschland ist nicht dokumentiert und daher schwer zu rekonstruieren. Fest steht, dass in den 1970er Jahren, ausgelöst durch das allmähliche Einsickern ‚weltmusikalischer‘ Tendenzen in den popmusikalischen Sektor des (damals noch) westdeutschen Unterhaltungsmarkts, erstmals in größerem Umfang interessierte Deutsche ins afrikanische und lateinamerikanische Ausland reisten, um die dortige Trommelkultur zu studieren<sup>19</sup>. Zugleich wurden afrikanische, kubanische und brasilianische Trommler zu Workshops in die Bundesrepublik eingeladen. Waren die Kurse anfänglich noch privat organisiert, so fanden sich Mitte der 1980er Jahre erste vereinzelte Angebote an - zumeist ‚alternativen‘ - Institutionen der Weiterbildung<sup>20</sup>. Volkshochschulen und Musikschulen schlossen sich allmählich an, bis schließlich in den 1990er Jahren das Trommeln auch an verschiedenen allgemeinbildenden Schulen Eingang in den Musikunterricht fand. Mittlerweile sind entsprechende Lehrangebote auch in den Veranstaltungskatalogen einiger Hochschulen - etwa in Bremen, Köln, Berlin, Mannheim oder Bochum - zu finden.

---

<sup>17</sup> Gerischer, ebd; so führten in den 1990er Jahren gerade die umstrittenen Produktionen Paul Simons („Rhythm of the Saints“) und Michael Jacksons („They don‘t really care about us“), an denen der *bloco afro* Olodum beteiligt war, zu internationaler Anerkennung dieser Gruppe.

<sup>18</sup> Vgl. dazu: Wolff, 1996.

<sup>19</sup> Zu diesen ‚Pionieren‘ zählt der Münsteraner Musiker Lorenz Brands.

<sup>20</sup> Z.B. am Münsteraner ‚Kreativhaus‘.



Abb. 1-2: Bilder vom Bremer Karneval

Für die relativ gut organisierte deutsche Sambaszene erstellte der Hamburger ‚Sambista‘<sup>21</sup> *Rüdiger Grewer* vor einigen Jahren eine Website, die weitgehend verlässlich Aufschluss über den Stand der Entwicklung gewährt.<sup>22</sup>

Daher kann die Geschichte der Trommelszene in der Bundesrepublik Deutschland am Beispiel der Sambagruppen wie folgt skizziert werden:

### *Samba in der Bundesrepublik Deutschland*

Zu Beginn der 1980er Jahre führten zwei brasilianische Perkussionisten den Unterricht brasilianischer Rhythmen in der BRD ein. Der aus Rio de Janeiro stammende Trommler *Gilson de Assis* lehrt seither bevorzugt im süddeutschen Raum, während der ‚Paulista‘<sup>23</sup> *Dudu Tucci da Silva*, welcher ursprünglich der Einladung zu einem Festival nach Berlin folgte und sich kurzerhand dort niederließ, bundesweit Workshops, Kurse und vollständige Ausbildungen durchführt. Inhaltlich umfasst ihre Lehrtätigkeit neben dem Samba das breite Spektrum der brasilianischen Trommelmusik: von religiösen Rhythmen (etwa des Candomblé) über die Volksmusik des brasilianischen Nordostens (z.B. Forró und Maracatu) bis hin zu modernen Stilen (wie Afro-Reggae und Timbalada). Im Gefolge dieser Lehrtätigkeit entstanden um 1985 die ersten Sambagruppen<sup>24</sup>; heute existieren in der Bundesrepublik weit über 300 dieser Ensembles (s. Anhang). Obgleich ihr Repertoire äußerst vielseitig ist und außer den verschiedenen brasilianischen Gattungen auch solche anderer Provenienz umfasst - so beispielsweise Funk, afrikanische und karibische Rhythmen, außerdem selbst komponierte Mischformen -, hat sich der Begriff ‚Sambagruppe‘ als Bezeichnung durchgesetzt, da dem Samba zumindest in den ersten Jahren auf Grund seiner internationalen Popularität die größte Aufmerksamkeit galt<sup>25</sup>.

In den vergangenen zwei Dekaden haben sich bundesweit verschiedene Festivals etabliert, bei denen die Sambagruppen zumeist eine prominente Rolle spielen:

- Der *Bremer Karneval* wurde 1985 ins Leben gerufen und findet seitdem unter wechselnden Mottos in jedem Jahr am Wochenende vor dem regulären Karneval statt.

<sup>21</sup> Sambista: brasilianische Bezeichnung für Samba-Musiker oder -tänzer.

<sup>22</sup> [www.samba-online.de](http://www.samba-online.de).

<sup>23</sup> Aus São Paulo stammend.

<sup>24</sup> Z.B. die Bremer Gruppe *Confusão* oder die Münsteraner *Canarinhos*.

<sup>25</sup> Mittlerweile hat sich der musikalische Schwerpunkt hin zum Afro-Reggae verlagert, den fast alle Gruppen spielen, während viele den Samba inzwischen ausklammern.

Im Februar 2003 wurden 127 Gruppierungen mit ca. 1000 aktiv beteiligten Personen gezählt. Die Initiatoren erklären ihr Interesse wie folgt:

„Das Hauptinteresse der Initiatorengruppe, der Initiative Bremer Karneval, die inzwischen aus Vertretern mehrerer Kulturinitiativen und Einzelpersonen besteht, gilt dem kulturellen Erbe, einem in dieser Jahreszeit europaweit verbreiteten Ereignis:

Der Begegnung der Winterkräfte und der aufkeimenden Frühjahrskräfte.

Der Weg aus der dunklen, kalten Zeit in die Helligkeit und Wärme soll vorbereitet werden. Das Fremde, Bizarre, Grotteske und Exotische erobert die Straße. Der Zug der Masken bricht die alltäglichen Regeln und Regelmäßigkeiten der Gesichter, der Namen, Plätze und Umgangsformen. Der Einbruch der Masken ist auch der innere Ausbruch des Einzelnen aus dem Alltäglichen.

Anders als bei den etablierten Umzügen wie z.B. dem Kölner Karneval oder dem Bremer Freimarktsumzug, kommt es den Initiatoren des Bremer Karneval nicht vordergründig auf den Schaucharakter des Umzugs an, sondern auf die Begegnung.

Der Bremer Karneval sucht darum immer nach neuen Ideen und Möglichkeiten, um möglichst viele Menschen in das aktive, gestalterische Geschehen mit einzubeziehen.

Die Gestaltung und Beteiligung im künstlerischen Bereich setzt sich zusammen aus Musik (Samba- und Brass-Bands), Straßentheater (Gaukler, Akrobaten, Feuerspucker, Steptänzer) und bildnerischer Gestaltung (Maskenbau, Maskenspiel, Großplastiken).

Die gegenseitige Beeinflussung und Befruchtung der Bereiche kann in der Entwicklung besonders gut beobachtet werden.

Alle Bereiche ordnen sich einem bestimmten Leitmotto unter, das jedes Jahr wechselt.

Beispiele:

1986: Wintergeister wehen durch die Stadt

1989: Ball der Unmöglichkeiten

1991: Aufbrodeln gegen den Krieg

1992: Was uns zieht und treibt

1993: Wir gehen fremd

1994: Wir können nicht anders

1995: Es liegt was in der Luft

1996: Jetzt komm'se übern Deich

1997: In Hülle und Fülle

1998: Die Geister, die wir rufen ...

1999: Die große Odyssee

2000: Pinselsturm - Bilderflut: surreal & expressiv!

2001: Reise nach SambAsien

2002: Terra magica

2003: All über All<sup>26</sup>

- Das wachsende Interesse an Samba-Veranstaltungen auf Seiten der Öffentlichkeit lässt sich auch an den Besucherzahlen des seit 1992 stattfindenden *Coburger Samba-Festivals* ablesen, welche bereits in den ersten drei Jahren von 50.000 (1992) auf 200.000 (1995)<sup>27</sup> anstiegen.

- Der in einigen Städten (u.a. Berlin, Bielefeld, Essen) jährlich stattfindende *Karneval der Kulturen* wird von zahlreichen Gruppierungen mit den unterschiedlichsten kulturellen Orientierungen frequentiert; auch hier sind überwiegend Sambagruppen vertreten.

Die steigende Popularität afrikanischer, karibischer und brasilianischer Trommelrhythmen lässt sich u.a. aus einer historisch bedingten Marginalisierung des Trommelns bzw. einer einseitigen Entwicklung rhythmischer Strukturen im mitteleuropäischen Raum heraus erklären. Dieser Prozess wird im Abschnitt 3.1 beschrieben.

Anschließend werden (unter 3.2) musikpädagogische Folgerungen erörtert.

## 1.6 Trommeln

Die Trommeln Westafrikas, der Karibik, Brasiliens und Mitteleuropas sollen im weiteren Verlauf der Arbeit eingehend beschrieben werden. Zur Einführung in die Thematik erfolgt an dieser Stelle zunächst eine allgemeine Übersicht.

*Sachs* (1930) ordnet die Trommeln den Membranophonen zu und klassifiziert diese in Schlag-, Reib- und Ansingtrommeln.

---

<sup>26</sup> Vgl.: Internet-Seite der Initiative Bremer Karneval ([www.bremer-karneval.de](http://www.bremer-karneval.de)).

<sup>27</sup> Vgl. Hinsberger, 1997, S. 34.

Zur Etymologie bemerkt *Sachs*: „Das Wort Trommel geht über spätmhd. *trumel*, *trumbel*, *drumbel* und klassisch-mhd. *trumbe* auf ahd. *trumba* zurück, trennt sich also erst im Ausgang des Mittelalters vom Namen der Trompete (...) Dagegen ist die mhd. Form *tambûr* arabisch-französische Einfuhr. Der altfrz. Name *tabor* (...) ist ohne Zweifel mit dem Worte *tabl* verwandt“<sup>28</sup>.

Reib- und Ansingtrommeln kommen äußerst selten vor.<sup>29</sup>

Unter den Schlagtrommeln sind die mittelbar und die unmittelbar geschlagenen Membranophone zu unterscheiden. Bei der Zupftrommel, deren Membran durch eine angezupfte Saite in Schwingung versetzt wird, und bei der mit Körnern oder Sand gefüllten Rasseltrommel werden die Felle mittelbar geschlagen.

In einem engeren Sinne bezeichnet der Begriff Trommel zumeist die - weltweit am stärksten verbreiteten - unmittelbar geschlagenen Membranophone. Diese Gattung wird im Folgenden eingehender beschrieben.<sup>30</sup>

*Buchta* (1998) vertritt die Auffassung, dass die Trommeln mit Ausnahme der Pauke keine bestimmte Tonhöhe aufweisen<sup>31</sup>; dass diese These einer Korrektur bedarf, wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit gezeigt werden.

Nach *Meyer* (1997) und *Wieschhoff* (1933) lassen sich die Trommeln zum einen nach der Form des Resonators, zum anderen nach der Art der Bespannung klassifizieren.<sup>32</sup>

Eine Trommel kann zylindrisch, sanduhr- oder becherförmig, konisch, kessel- oder rahmenförmig sein; außer der Größe und der Materialbeschaffenheit ist auch die jeweilige Form ausschlaggebend für die Klangeigenschaften.

Bei den Bespannungen lassen sich Klebspannung, Topfspannung, Nagelspannung, Schnurspannung, Ringspannung, Kassaispannung, Pflöckspannung und Schraubspannung unterscheiden.

---

<sup>28</sup> Sachs, 1930, S. 105. Im iberisch-lusitanischen Sprachraum lautet die Bezeichnung für die Trommel *tambor*. Sachs erläutert detailliert lautmalerische Erklärungsansätze für die verschiedenen Bezeichnungen.

<sup>29</sup> Ansingtrommeln sind weder in Westafrika, Brasilien und der Karibik noch in Mitteleuropa zu finden; Reibtrommeln sind dagegen in allen vier Kulturräumen bekannt (zu Einzelheiten s. Kap. 2 und 3).

<sup>30</sup> Mit ‚Trommeln‘ sind also, der enger gefassten Definition folgend, nachfolgend i.d.R. die unmittelbar geschlagenen Membranophone gemeint.

<sup>31</sup> Vgl. Buchta, 1998, S. 844.

<sup>32</sup> Vgl. Meyer, 1997, S. 14 ff., sowie Wieschhoff, 1933, S. 9 f.

Die Methoden des Nagelns, Schnürens<sup>33</sup> oder Klebens bieten kaum Möglichkeiten des Stimmens: Tiefere Töne werden durch Befeuchten, höhere Töne durch Erwärmen erzielt. Anders verhält es sich beispielsweise bei der Pflöckspannung, wie sie etwa die in Ghana verbreitete *kpanlogo*-Trommel aufweist. Dabei werden Holzpflocke durch Schlitze im Fell oder durch am Fell befestigte Schnüre sowie durch schräg nach unten verlaufende Löcher im Korpus getrieben. Durch tieferes Einschlagen der Pflöcke kann die Stimmung verändert werden.

Bei der Ring- oder Klemmspannung wird das Fell am äußeren Rand des Körpers von einem Eisenring umschlossen, nach oben umgeschlagen und dann von einem weiteren Ring umfasst. Wird nun dieser Ring mit Schnüren gespannt, so klemmt sich das Fell zunächst zwischen den beiden Ringen ein; diese wiederum werden nach unten gezogen, wodurch das Fell sehr gleichmäßig und sehr straff gespannt werden kann. Dieser Typus findet sich zum Beispiel bei der in Guinea verwendeten *djembé*.

Eine sehr genaue Stimmung erlaubt die Schraubspannung, die man beispielsweise bei den kubanischen Bongos und Congas findet.

Trommeln können ein- oder zweifellig sein und werden entweder in der Hand gehalten, unter den Arm geklemmt, an einem Gurt getragen, auf den Boden gestellt bzw. gelegt oder an einem Ständer befestigt.

Die Spieltechniken variieren zwischen dem Gebrauch von einem bzw. zwei Stöcken und dem Schlagen mit einer oder beiden Händen; manche Trommeln wie die im Senegal anzutreffende *sabar* werden auch mit einem Stock und einer Hand geschlagen. Man findet „gerade und gerundete Stöcke mit oder ohne Knubbel am Ende, stark oder leicht gebogene Stöcke (...). Das Schlagen mit der gewölbten Hand, der Handfläche, der Handfläche und den Fingern oder der Handwurzel an verschiedenen Positionen der Trommel beeinflusst die Tonqualität und Tonhöhe (...)<sup>34</sup>.

*Sachs* stellt bei seiner Untersuchung der Entwicklung der Trommeln fest, dass die ältesten Trommeln allein mit der Hand geschlagen wurden<sup>35</sup>.

Als Material für die Resonanzkörper dient neben Stein, Glas, Metall, Kalebassen oder Ton in den meisten Fällen Holz, wobei der jeweilige Korpus entweder aus einzelnen

---

<sup>33</sup> Hinsichtlich der Schnürung unterscheidet Meyer (1997, S. 15) verschiedene Typen.

<sup>34</sup> Nketia, 1991, S. 118.

<sup>35</sup> Vgl. Sachs, 1928, S. 56 u. 120.

gebogenen Brettern (Dauben) zusammengesetzt oder aus einem massiven Klotz gearbeitet wird.

Über den Resonanzkörper wird eine in der Regel aus Tierhaut bestehende Membran gespannt. Die Wahl des Felles hängt traditionellerweise vom natürlichen und ökonomischen Kontext ab: In bäuerlichen Gemeinschaften Afrikas beispielsweise werden Ziegen-, seltener Schaf- oder Rinderfelle benutzt, in den Järgemeinschaften Äquatorialafrikas kommen hauptsächlich Antilopen-, Eidechsen- oder Schlangenhäute zum Einsatz. Gelegentlich fanden früher Leopard- oder Rattenfelle sowie zuweilen Elefantenoehren Verwendung<sup>36</sup>.

Die Neuzeit kennt überdies Membrane aus Nylon.<sup>37</sup>

### Akustik

Trommeln bestehen aus einem Schwingungserzeuger, der Membran, und einem Resonator. Die Membran schwingt sowohl als Ganzes als auch in einzelnen Teilen; dabei entsteht die Grundfrequenz durch Schwingung der ganzen Membran mit einem ‚Bauch‘ in der Mitte und einer Knotenlinie im Randbereich. Die Höhe des Grundtones hängt ab von Durchmesser, Stärke und Spannung des Fells. Hinzu kommen eine Reihe von Partialtönen, die beim Anschlag mit einem harten und schmalköpfigen Schlägel im Vordergrund stehen, während ein Schlag mit einem weichen und großköpfigen Schlägel oder mit der Hand eher die Grundfrequenz hervorruft. Auch können durch Anschlagen in der Fellmitte die Obertöne zugunsten der tieferen verringert werden, „während ein Anschlagen des Fellrandes zu einer Bevorzugung der höheren Partialtöne führt. Durch Variieren der Erregungsstelle vom Fellrand bis zur Fellmitte kann daher der Trommelklang von hell nach dunkel geändert werden“<sup>38</sup>.

Die Verwendung einer oder mehrerer Schnarrsaiten aus Darm oder Metall bei bestimmten Trommeltypen ruft einen rasselnden Klang hervor, der den Fellklang überwiegt.

---

<sup>36</sup> Vgl. Wieschhoff, 1933, S. 9 f.

<sup>37</sup> Eine illustrierte Übersicht zahlreicher Trommeln aus allen Teilen der Erde bieten Hart und Lieberman, 1991.

<sup>38</sup> Buchta, 1998, S. 844.

### Idiophone

In den Trommelrhythmen Westafrikas, Brasiliens und der Karibik spielt auch eine Reihe von Idiophonen eine wichtige Rolle.

Die Selbstklinger lassen sich in Lamellophone, Xylophone, Schüttel- und Reibe-Idiophone, Lithophone sowie Metallophone einteilen. Darüber hinaus kann zwischen primär melodie- oder eher rhythmusbildenden Idiophonen unterschieden werden.<sup>39</sup>

*Sachs* trifft überdies die folgende Unterscheidung: Während etwa die *Klappern* ihr Vorbild im menschlichen Händeklatschen besitzen und infolgedessen als anthropomorph gelten können, folgen beispielsweise die *Rasseln* den Wirkprinzipien der gegenständlichen Welt und werden daher von *Sachs* als ‚chrematomorph‘ bezeichnet. Die Instrumente der ersten Gattung werden *unmittelbar* geschlagen und erzeugen scharf begrenzte Einzelklänge, wohingegen die *mittelbar* geschlagenen Schüttelidiophone i.d.R. ganze Geräuschkomplexe erzeugen. „Im ersteren Falle bringen die Hände des Spielers die Instrumententeile selbst zusammen; der Spieler *schlägt*. Im anderen Falle bewegen die Hände des Spielers die Vorrichtung, an oder in der die schlagenden Körper angebracht sind; sie schlagen nicht, sondern *schütteln* den Apparat oder bewegen ihn sonstwie“<sup>40</sup>. Die unmittelbar geschlagenen Idiophone wiederum können in Gegenschlag- und Aufschlag-Idiophone unterteilt werden. Bei den Gegenschlag-Idiophonen übernehmen gleichwertig klingende Einzelteile in gleichberechtigtem Umfang die Klangerzeugung; die Aufschlag-Idiophone besitzen demgegenüber „einen klingenden und einen nicht- oder kaumklingenden Teil, wobei die *Vorgangsrichtung* keine Rolle spielt: es ist gleichgültig, ob der klingende Teil auf den nichtklingenden, etwa den Erdboden geschlagen wird, oder umgekehrt der nichtklingende, Schlägel oder Klöppel, auf den klingenden“<sup>41</sup>.

Afrikanische, karibische und brasilianische Schlaginstrumente werden im zweiten Kapitel vorgestellt; im Abschnitt 3.1 erfolgt eine Darstellung der in Mitteleuropa verwendeten Rhythmusinstrumente.

---

<sup>39</sup> Zu Einzelheiten vgl. die Abschnitte über (west-) afrikanische, brasilianische bzw. karibische Trommelmusik.

<sup>40</sup> *Sachs*, 1930, S. 4.

<sup>41</sup> Ebd.

## 1.7 Rhythmus

### Allgemeines

Das griechische Wort *rhythmos* wird zumeist auf die Wurzel *rhein* (= fließen) zurückgeführt.<sup>42</sup>

Nach einer anderen Auffassung kommt allerdings auch das Wort *ry* oder *w'ry* (= ziehen) als etymologischer Ursprung in Frage; demnach wäre „die Grundvorstellung nicht Fluss, Fließen (...), sondern der eine Gestalt bestimmende einheitliche ‚Zug‘ (...) oder geradezu das, was der Bewegung, dem Fluss die Schranke, das Feste auferlegt“<sup>43</sup>.

Dies verweist bereits auf eine dem Rhythmus anscheinend inhärente Polarität des Fließenden und des Regelmäßig-Begrenzten. Loos formuliert es so: „Demnach sind im Rhythmus die komplementären Größen Form und Inhalt flexibel und spielerisch vereint. So bedeutet Rhythmus: Freiheit im Gesetz der Ordnung“<sup>44</sup>.

*Riemann* zufolge unterlag der Begriff des Rhythmus im Verlauf der Geschichte einem mehrmaligen Bedeutungswandel.<sup>45</sup>

Allgemein wird Rhythmus heute folgendermaßen definiert:

a) physikalisch und biologisch als

- periodischer Wechsel bzw. regelmäßige Wiederkehr natürlicher Ereignisse (z.B. auf makrokosmischer Ebene: Bewegung der Gestirne, Jahreszeiten, Gezeiten; mikrokosmische Ebene: Herzschlag, Puls, Atmung, Pulsieren protoplasmischer Substanz, neuronale Aktivität usw.; Handlungsebene: Laufen, Kauen, Sexualität etc.),

b) in der Musik als

- die einer Komposition zugrunde liegende Gliederung des Zeitmaßes durch Pausen, Tondauern etc.,

c) in der Dichtung als

- Gliederung des Sprachablaufs durch den geregelten Wechsel von langen und kurzen, betonten und unbetonten Silben,

d) im Tanz als

- raumzeitliche Gliederung körperlicher Bewegung

---

<sup>42</sup> Vgl. Sadie, 1980, S. 805 f.

<sup>43</sup> Riemann, 1967, S. 803.

<sup>44</sup> Loos, 1986, S. 102.

<sup>45</sup> Vgl. Riemann, a.a.O., S. 803 ff.

- e) sowie in der bildenden Kunst und Architektur als  
- Gliederung eines Kunst- oder Bauwerks durch die Wiederkehr bestimmter Formen.

*Riemann* versteht Rhythmus als ein „im jeweiligen Gesamtphänomen integriertes Ordnungs- und Gestaltungsprinzip“; dabei sei „im Begriff der Ordnung das Moment der Regelmäßigkeit, im Begriff der Gestaltung das Moment der Spontanität enthalten“<sup>46</sup>. Vom allgemeinen Begriff des Rhythmus unterscheidet sich dieser engere Rhythmusbegriff durch das Moment der Intentionalität: Ein Rhythmus müsse, um überhaupt zu ‚sein‘, ‚gemeint‘ sein. Dementsprechend sei der vom Menschen erzeugte und ihn affizierende Rhythmus nicht nur als Pulsieren („Wiederkehr von Ähnlichem in ähnlichen Fristen“<sup>47</sup>) zu charakterisieren, sondern darüber hinaus als „Element des Vollbringens von sinnfällig Gestaltetem, somit auch als Element des Zusammenfassens, Begrenzens, Verdeutlichens“<sup>48</sup>. Andererseits betont *Bresgen*, Bezug nehmend auf *Marius Schneider*, es gehöre zum Wesen eines ‚echten‘ Rhythmus, dass er unbewusst sei: „Man kann ihn zwar nachträglich im Bewusstsein gegenwärtig machen, aber im Augenblick des Handelns ist unser Rhythmus nur dann sicher, wenn wir ihm wie im Schläfe gehorchen“<sup>49</sup>.

Einer weiteren Definition zufolge ist Rhythmus „die Ordnung im Verlauf gegliederter Gestalten, die darauf angelegt ist, durch regelmäßige Wiederkehr wesentlicher Züge ein Einschwingungsstreben zu erwecken und zu befriedigen“<sup>50</sup>.

*Bruhn* versteht Rhythmus als „strukturierte kognitive Repräsentation einer Folge von auditiven Objekten innerhalb definierter Zeiträume“<sup>51</sup>.

Gestalttheoretisch lässt sich der Rhythmus mit dem Prägnanzbegriff erfassen: So erscheint etwa eine Tonbewegung rhythmisch, wenn sie die Stufe eines ausgezeichneten, prägnanten Gefüges erreicht. Dazu sollten die zeitlichen Intervalle „einfachen arithmetischen Größenverhältnissen entsprechen (1:1, 1:2, 1:3 als Grundproportionen,

---

<sup>46</sup> Riemann, a.a.O., S. 803.

<sup>47</sup> Diese Formulierung geht zurück auf Klages (1944).

<sup>48</sup> Riemann, ebd.

<sup>49</sup> Schneider, 1969, zit. bei Bresgen, 1977, S. 9.

<sup>50</sup> Trier, 1949, zit. bei Riemann, a.a.O., S. 803. Riemann nennt zahlreiche weitere Bedeutungen des Rhythmusbegriffs. Vgl. auch: Bresgen, a.a.O., S. 7 ff.; Klußmann, 1993, S. 49 ff.

<sup>51</sup> Bruhn, 2000 (a), S. 41.

auf die auch kompliziertere Bildungen zurückgeführt werden können)“.<sup>52</sup>

Die Beschaffenheit der menschlichen Wahrnehmungsorganisation führt außerdem zu einem Phänomen, das als ‚subjektive Rhythmisierung‘ bezeichnet wird: Gleichmäßig wiederholte identische Klangereignisse werden i.d.R. rhythmisiert wahrgenommen, so dass z.B. sechs regelmäßig aufeinander folgende Schläge ‚automatisch‘ in zwei Dreier- oder drei Zweiergruppen eingeteilt werden. In diesem Fall entsteht der Rhythmus also ‚im Kopf‘ - physikalisch nicht existent, wird er gleichwohl psychologisch konstruiert.

Im Rahmen der auf *Goethe* und *Ehrenfels* zurückgehenden Gestaltpsychologie wurden die Gestalteeigenschaften rhythmischer Ereignisse eingehend erforscht. Seither gilt als belegt, dass beim Hören rhythmisch komplexer Figuren oder sich überlagernder rhythmischer Strukturen - wie sie beispielsweise im Jazz oder in der afrikanischen Polyrythmik auftauchen - ein konstantes Metrum (sofern vorhanden) als Hintergrund wahrgenommen, d.h.: mental ergänzt werden kann.

#### Rezeption und Produktion musikalischer Rhythmen

- Entwicklungspsychologische Aspekte<sup>53</sup>

Säuglinge sind bereits direkt nach der Geburt in der Lage, zwischen regelmäßigem und unregelmäßigem Klatschen zu differenzieren. Nach zwei Monaten können sie Rhythmen im Hinblick auf lang-kurz oder kurz-lang auseinander halten; ab dem fünften Lebensmonat erkennen sie rhythmische Verschiebungen innerhalb einer Melodie. Die Fähigkeit einer kurzzeitigen Synchronisation zwischen Musik und Körperbewegungen entwickelt sich etwa im Zeitraum zwischen dem sechsten Monat und dem vollendeten zweiten Lebensjahr. Danach kann beim Improvisieren von Liedern ein annähernd konstanter Puls aufrecht erhalten werden.<sup>54</sup> Mit drei Jahren gelingt es nur 25% aller Kinder, einen Rhythmus mitzuklatschen; Sprachrhythmen können jedoch von den meisten imitiert werden. Im vierten Lebensjahr klatschen bereits 75% der Kinder einen Rhythmus mit, außerdem werden Texte in neu gelernten Liedern spontan

---

<sup>52</sup> Riemann, a.a.O., S. 804. Riemann verweist übrigens in diesem Zusammenhang auf interkulturell divergente Prägnanzvorstellungen.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu: Hinsberger, 1997, S. 40 f.; Bruhn u.a., 1994, S. 276 ff., 291 ff.; Bruhn (b), 2000; Harrer, 1982, S. 3 ff.

<sup>54</sup> Bis zu einem Alter von sechs Jahren fällt es Kindern allerdings schwer, „ein Metrum korrekt durchzuhalten, wohingegen die Ausführung einzelner rhythmisch-figuraler Elemente richtig erfolgt“ (Hinsberger, 1997, S. 41).

metrisiert, und in selbst erfundenen Liedern wird eine dritte und vierte Tonlänge verwendet. Mit fünf Jahren gelingt das Nachklatschen komplexer Rhythmen, sofern sie an Texte gebunden sind; ab dem sechsten Lebensjahr erfolgt eine sprunghafte Verbesserung der Fähigkeit, längere bzw. synkopierte Rhythmen zu begreifen. Im Alter von sieben Jahren schließlich ist i.d.R. das Klatschen komplexer Rhythmen auch ohne Text möglich.

#### - Psychophysiologische Aspekte

„Wirkungen“ von Rhythmen wurden u.a. von *Harrer*<sup>55</sup> untersucht. Gegenstand der Messungen sind vorwiegend unwillkürliche Reaktionen auf dargebotene Reize; man versucht, die Innervationswege zu verfolgen und die Steuerungszentren zu lokalisieren. Prozesse der Aktivierung und Entspannung etwa vollziehen sich insbesondere im Retikulärsystem, aber auch im Thalamus, im limbischen System und in den Frontalhirnlappen; darüber hinaus deuten weitere Indikatoren - Herz-, Puls- und Atemfrequenz, elektrodermale Aktivität, periphere Vasomotorik und Muskeltonus - auf den jeweiligen Erregungszustand des autonomen Nervensystems hin.

Demnach können musikalische Lautstärke und Tempo die körpereigenen vegetativen Vorgänge unter bestimmten Umständen bedingt beeinflussen. Die daraus von verhaltenspsychologisch orientierten Apologeten einer „Musik-Medizin“<sup>56</sup> abgeleitete Hypothese, langsame Tempi riefen zwangsläufig parasympathisch-trophotrope (entspannende) Reaktionen hervor, während höhere Geschwindigkeiten grundsätzlich sympathisch-ergotrope (aktivierende) Wirkungen nach sich zögen, ist inzwischen vielfach widerlegt worden.<sup>57</sup>

*Franck* (1982), die sich der Frage widmet, inwieweit musikalischer Rhythmus die biologisch-rhythmischen Funktionsabläufe zu beeinflussen vermag, gelangt beispielsweise zu dem Ergebnis, dass Synchronisationswirkungen nur gelegentlich, kurzfristig und bei annähernd gleichen Ausgangsfrequenzen zu beobachten sind.

*Allesch* (1982) zeigt, dass durch musikalische Stimuli hervorgerufene Reaktionsweisen interindividuell alles andere als konvergent sind und daher keinesfalls generalisiert werden dürfen. Sind bereits quantitative Messergebnisse abhängig von einer individual-

---

<sup>55</sup> Vgl. *Harrer*, 1982, S. 3 ff.

<sup>56</sup> Vgl. bes. *Spintge* u. *Droh*, 1987; dies., 1992.

<sup>57</sup> Vgl. *Gembris*, 1985, 1991, 1996; *Behne*, 1993, 1995; *Allesch*, 1981, 1982; *Franck*, 1982.

und situationsspezifischen Reagibilität<sup>58</sup>, so wirft eine qualitative Analyse gewonnener Daten besondere Probleme auf, weil musikalisches Erleben nur als individueller, personaler Gestaltungsprozess verstanden werden kann, der einer jeweils subjektiven psychovegetativen Reaktionsdynamik unterliegt: Musikerleben ist immer ein Erleben von *Bedeutungen*. Bezug nehmend auf *Jacob von Uexküll* geht *Allesch* davon aus, „dass die Umwelt eines Individuums in dessen Wahrnehmungswelt nicht als neutrales Agglomerat von physikalisch definierbaren Reizen erscheint, sondern als Gefüge von Gegenständen, die als Bedeutungsträger fungieren, wobei die Bedeutung als solche nicht dem Gegenstand anhaftet, sondern durch das wahrnehmende Subjekt im Wahrnehmungsakt erst konstituiert wird“<sup>59</sup>. Im Rekurs auf den Gestaltbegriff formuliert *Allesch*, der ‚akustische Informationsbrei‘ werde erst „durch den Strukturierungsprozess der akustischen Gestaltwahrnehmung zum musikalischen Ereignis“<sup>60</sup>.

#### - Rhythmus und Trance

In verschiedenen Kulturen wird rhythmische Musik zur Unterstützung bewusstseinsverändernder Prozesse eingesetzt; das Phänomen musikinduzierter Ekstase wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch erörtert werden<sup>61</sup>.

#### - Rhythmus und Bewegung

„Musik wird nicht nur mit dem Kopf gemacht und erlebt, sondern auch mit dem Körper. Dies zeigt sich am besten am Rhythmus, der uns allen zwar nicht im Blut liegt, aber doch im Körper, genauer, in dessen motorischem System“<sup>62</sup>. Untersuchungen zeigen, dass akustisch dargebotene rhythmische Strukturen vorwiegend zu einer Aktivierung motorischer Areale der Hirnrinde (ventraler prämotorischer Kortex, linkes supplementär motorisches Areal und linker Thalamus) führen.<sup>63</sup>

*Spitzer* (2002) weist darauf hin, dass rhythmische Bewegung im Bereich der Musik letztlich nur vor dem Hintergrund physikalischer Bewegung realer Körper zu verstehen ist.

---

<sup>58</sup> So sind beispielsweise die biophysikalischen Resultate bei kranken Probanden, bedingt durch Medikation, temporäre Befindlichkeitsschwankungen, kontextbedingte Ängste usw., äußerst störanfällig und nur selten konkordant.

<sup>59</sup> *Allesch*, 1982, S. 124.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu die Abschnitte 2.2.3, 2.3.2 und 2.4.2.

<sup>62</sup> *Spitzer*, 2002, S. 227.

<sup>63</sup> Vgl. *Spitzer*, a.a.O., S. 219 f.

Der wichtigste dieser Körper sei, so *Spitzer*, der menschliche Körper, dessen Bewegung (Motion) wiederum eng mit dem Gefühlsleben (Emotion) verbunden sei. Aus den physikalischen Eigenschaften des Körpers, d.h. aus den Frequenzen der Eigenschwingungen von Gliedmaßen sowie der Eigenschwingung des ganzen Körpers, folgen daher die Rahmenbedingungen für dynamische Geschehnisse im Bereich der Musik: „Unsere Form, unsere Größe und unser Gewicht sowie die Länge und das Gewicht der Arme und Beine bestimmen damit den Rhythmus von Musik wesentlich“<sup>64</sup>.

Bei der näheren Betrachtung dieses Phänomens sind interkulturelle Varianzen zu beobachten:

Vor allem in der afrikanischen Kultur wird Rhythmus kinetisch erlebt und ausgedrückt. Dem Trommeln und Tanzen, eng miteinander verknüpft, kommt dort eine wesentliche Bedeutung zu, so auch z.B. bei der Suche nach transzendentaler Erfahrung.

Demgegenüber ist es u.a. der vorherrschenden Religion des Abendlandes, dem Christentum - welches Rhythmus und Tanz vollständig aus dem Bereich religiöser Praxis eliminierte -, zuzuschreiben, dass sich in diesem Kulturkreis rhythmische Erfahrung in erster Linie auf den Marsch reduzierte.<sup>65</sup>

Hier überwiegt auch (jedenfalls heute) die melodische Repräsentation einer musikalischen Darbietung gegenüber der rhythmischen: Bei einer 1960 in den USA durchgeführten Studie erkannten 88% aller Probanden ein bekanntes Musikstück anhand seiner Melodie, wenn der Rhythmus verändert wurde (konstante Tonlänge); dagegen betrug die Identifizierungshäufigkeit nur 33%, wenn die Melodie entfernt, der Rhythmus jedoch beibehalten wurde (konstante Tonhöhe).<sup>66</sup>

Die kinetischen Aspekte der Rezeption und Produktion von Rhythmus, die kulturspezifischen Besonderheiten sowie einige musikpädagogische Konsequenzen werden insbesondere in den Abschnitten 2.2, 3.1 und 3.2 thematisiert.

Auf die Diskussion weiterer Aspekte soll an dieser Stelle verzichtet werden; so wurden z.B. die neuronalen Grundlagen der Verarbeitung musikalischer Zeitstrukturen von

---

<sup>64</sup> Spitzer, a.a.O., S. 215.

<sup>65</sup> Vgl. ebd.; s. auch Kap. 3.1.

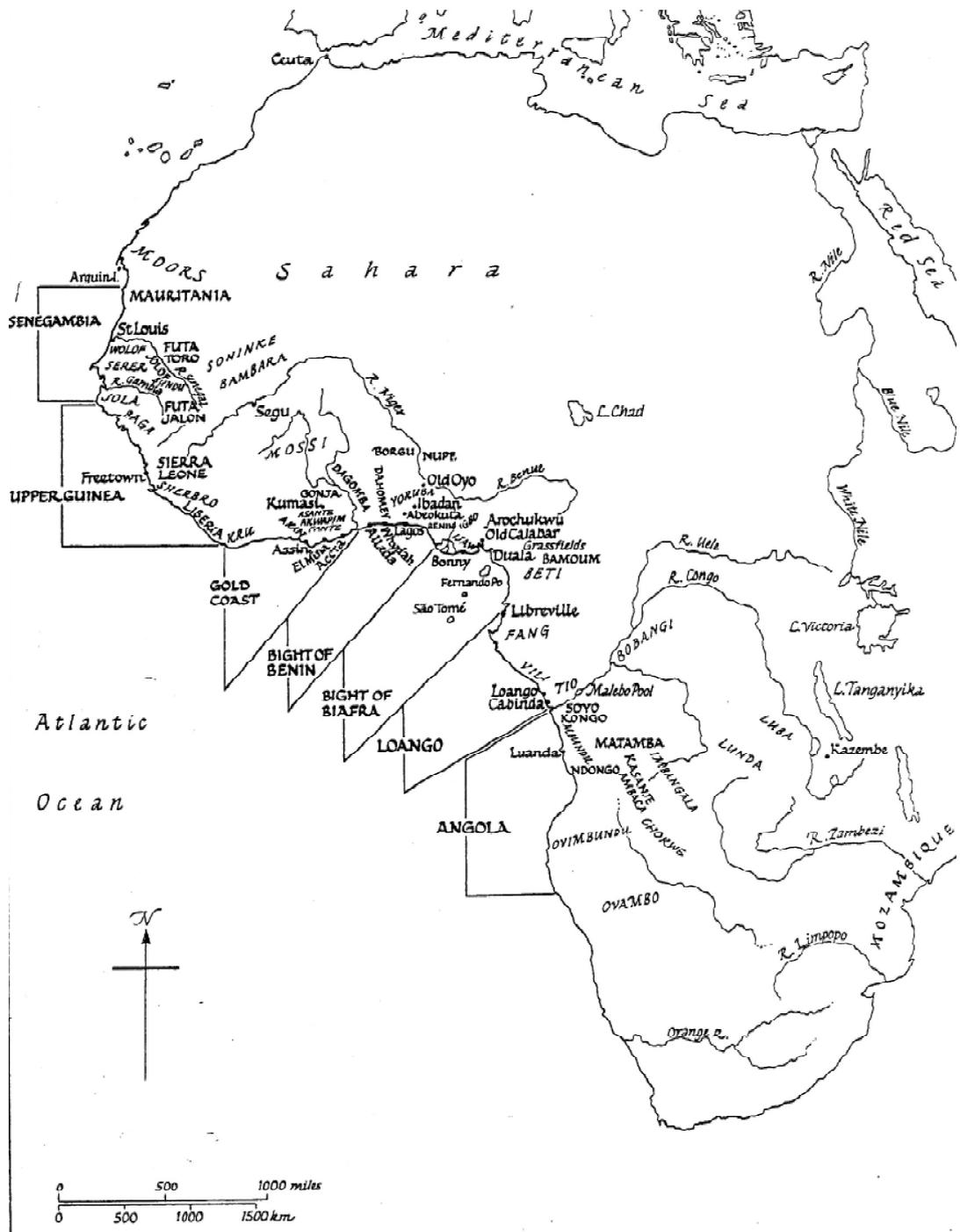
<sup>66</sup> Vgl. Spitzer, a.a.O., S. 218.

*Altenmüller et al.* (2000) ausführlich beschrieben; *Krampe et al.* (2000) stellen theoretische und methodische Ansätze zur Untersuchung der zeitlichen Steuerung menschlicher Bewegungen beim rhythmischen Timing vor; zu Einzelheiten in Bezug auf den musikalischen Rhythmus, etwa den Unterscheidungen zwischen additiven und divisiven Rhythmen oder zwischen den Begriffen Rhythmus, Metrum und Takt, sei auf die Beiträge *Bresgens* (1977) und *Riemanns* (1967) verwiesen.



3-4: Die Sambagruppe CANARINHOS (Münster)

## 5: Herkunftsgebiete afrikanischer Sklaven

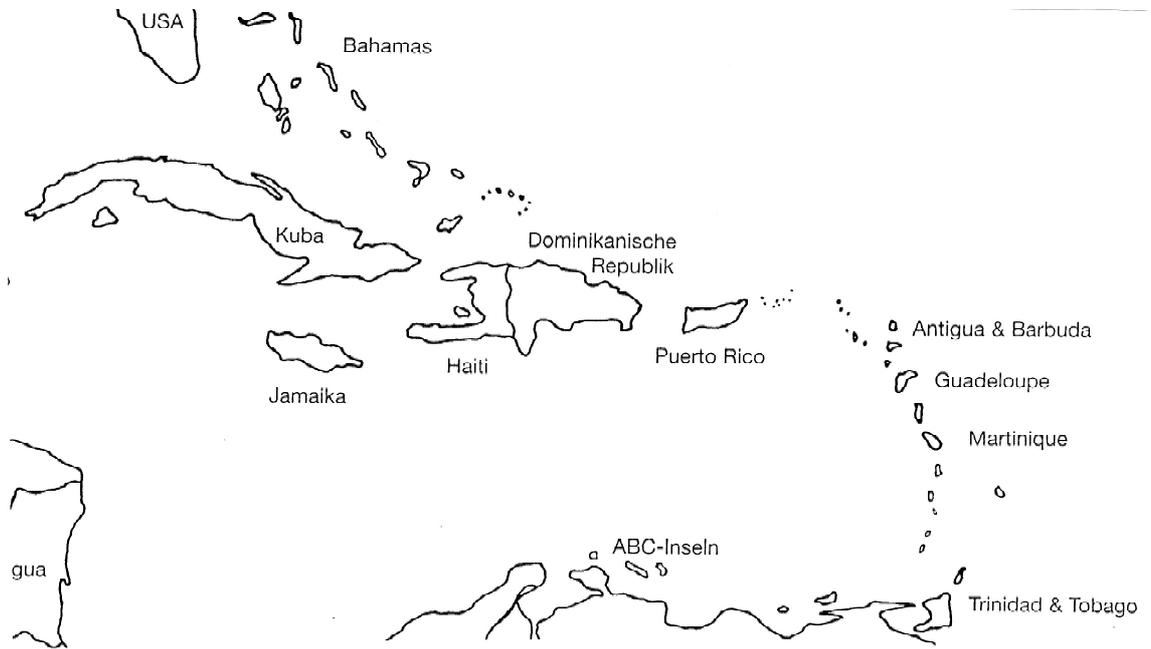


1. Senegambische Völker, 2. Guineische Völker, 3. Goldküste: Ashanti, Ewe, Fon,
4. Bucht von Benin: Yoruba, 5. Bucht von Biafra: Kalabar-Völker, 6.: Loango, Angola: Bantu-Völker

## 6: Afrika



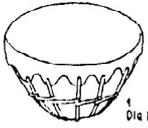
## 7: Die Karibik



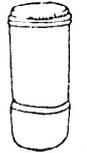
## 8: Brasilien



## 9: Trommel-Formen



Kesseltrommel



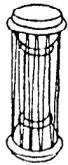
Einfellige  
Zylindertrommel



Zweifellige  
Zylindertrommel



Zweifellige  
Fasstrommel



Sanduhrtrommel



Konustrommel



Becher-Mörser  
Trommel



Rahmentrommel

## 10: Arten der Bespannung



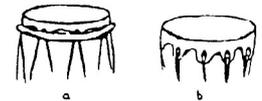
Klebspannung



Topfspannung



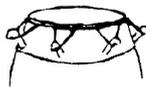
Nagelspannung



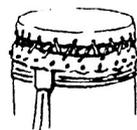
Schnurspannung



Keilringspannung



Schnurpflock-  
spannung



Kassaispannung



Ringspannung

## 2 Geschichte und Merkmale der westafrikanischen, karibischen und brasilianischen Trommelmusik

### 2.1 Vorbemerkungen

1. Die Ursprünge der brasilianischen und karibischen Trommelmusik liegen vor allem im westlichen Afrika.

Daher wird mit der Darstellung der westafrikanischen Trommelmusik begonnen.

Die grundlegenden Charakteristika der zu beschreibenden Trommelrhythmik sollen im Kapitel über Westafrika vorgestellt und später, in den folgenden Abschnitten über die Karibik und Brasilien, eingehender illustriert werden. Dabei werden sich die Gemeinsamkeiten, aber auch spezifische Besonderheiten herausarbeiten lassen.

2. Die empirischen Forschungen des Verfassers konzentrierten sich vorrangig auf die karibischen und brasilianischen Rhythmen.

Dagegen basieren die Aussagen über die westafrikanische Musik zum Großteil auf dem verfügbaren schriftlichen und audiovisuellen Material sowie auf Interviews.

### 3. Zur Schreib- und Notationsweise

Fremdsprachige Bezeichnungen und Ausdrücke werden in der Regel bei erstmaliger Verwendung kursiv und klein geschrieben, z. B.: *rumba*.<sup>67</sup> Anschließend wird die ‚deutsche‘ Schreibweise angewandt (hier: Rumba).

Die Rhythmusbeispiele werden in einer besonderen Weise notiert, die sich auf Grund ihrer Übersichtlichkeit und leichten Verständlichkeit auch im Unterricht bewährt hat.

Hinzu kommen zwei weitere Gründe:

a) Afrikanische, karibische und brasilianische Trommelmusik ist oral tradierte Musik, deren Transkribierung lediglich für bestimmte Zwecke, etwa zur visuellen Darstellung in einer schriftlichen Arbeit oder als Gedächtnisstütze, sinnvoll ist; die europäische Notation jedoch impliziert bestimmte Prämissen, wie beispielsweise das Taktsystem oder das Primat des ersten Viertels, die auf afrikanische Musik nicht übertragbar sind.

---

<sup>67</sup> Ausnahme: Personennamen, z.B.: *Ogun*, werden grundsätzlich groß geschrieben.

Die hier verwendete Darstellung stellt also einen Kompromiss dar, der an das Faktum der *oralen Notation* erinnern soll und dem strukturellen Unterschied zwischen afrikanischer und abendländischer Rhythmusauffassung Rechnung trägt. Die europäische Notenschrift ist untrennbar mit der europäischen Musikgeschichte verbunden; ihre Übertragung auf afrikanische und afroamerikanische Rhythmen impliziert bereits deren Assimilation.

b) Als *Impaktnotation*, die „keine Tondauern ausdrückt, sondern immer dann ein Zeichen setzt, wenn ein Klang entweder erzeugt oder abgebrochen wird“<sup>68</sup>, entspricht die verwendete Schreibweise dem Charakter perkussiver Musik eher als die traditionelle europäische Notenschrift.

Die vom Verfasser verwendete Notation geht zurück auf ein erstmals in den 1970er Jahren von *James Koetting* vorgeschlagenes System, das dieser *Time-Unit-Box-System* (*TUBS*) nannte<sup>69</sup>.

Alle Rhythmen sind normalerweise als 16- bzw. 12-zahlige Zyklen darstellbar.

In einer Kopfzeile werden alle Elementarpulse festgehalten; die Lage der (gefühlten) Beats wird durch Ziffern, die der Off-beats durch „+“-Zeichen oder Punkte markiert.<sup>70</sup>

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + . (16)<sup>71</sup>

bzw. :

1 . . 2 . . 3 . . 4 . . (12)

In die darunterliegenden Zeilen können nun die Schläge eingetragen werden, wobei diese in der Regel mit den Anfangsbuchstaben ihrer Bezeichnungen angegeben werden (O = Open, B = Bass, T = Tap, S = Slap usw.).

---

<sup>68</sup> Kubik, zit. bei: Lühning, 1990, S. 140.

<sup>69</sup> „TUBS-Notierungen setzen sich immer mehr durch und halten zunehmend auch Einzug in die moderne Musikethnologie“ (Redeker, 2002, S. 10). Es existieren heute mehrere Adaptionen dieser Notation; hier wird die Version des New Yorker Musikers John Amira verwendet.

<sup>70</sup> Dabei ist auch eine Kompatibilität mit der europäischen Notationsweise gegeben: Die Beats können als Viertel-, die Elementarpulse als Sechzehntelnoten aufgefasst werden. Zu den Erklärungen der Begriffe s. Kap. 2.2.3.

<sup>71</sup> Die Notationen werden - um regelmäßige Abstände zwischen den Zeichen zu gewährleisten - im Courier-Schrifttyp (also anders als der Fließtext) formatiert.

## 2.2 Trommeln in Westafrika

### 2.2.1 Allgemeine Bemerkungen

Die afrikanische Kultur ist im 20. Jahrhundert intensiv erforscht worden.

Umfassendes Material findet sich u.a. bei: *Sachs* (1930 und 1965 /1928) und *Meyer* (1997) zu den Instrumenten; *Schaeffner* (1980), *Simon* (1983), *Kubik* u. *Simon* (1996), *Nketia* (1991), *Calame-Griaule* u. *Calame* (1980), *Chernoff* (1994), *Hülsmann* (1998), *Konaté* u. *Ott* (1997), *Billmeier* (1999), und *Schütz* (1992) zur Musik, Tradition und Kulturgeschichte; *Simon* (1978) zu Problemen der Ethnomusikologie; *Bertaux* (1966), *Broszinsky-Schwabe* (1988), *Iliffe* (1995), *Ki-Zerbo* (1988), *Manshard* (1988) und *Michler* (1991) zur Sozialgeschichte.

Musikethnologen wie *Nketia*, *Kubik*, *Dauer*, *Simon* u.a. betonen, dass der afrikanische Kontinent kulturell weit weniger homogen ist, als gemeinhin vermutet wird. So weist insbesondere die nordafrikanische Kultur hauptsächlich arabische Stilmerkmale auf<sup>72</sup>. Demgegenüber wurde die Musik und Kunst im südlichen und östlichen Afrika<sup>73</sup> stark von europäischen Einwanderern beeinflusst. Allgemein lässt sich sagen, dass generalisierende Aussagen über ‚die afrikanische Musik‘ mit Skepsis zu betrachten sind: „Das wichtigste Charakteristikum ist die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen (...)“<sup>74</sup>. Diese Mannigfaltigkeit wird um so deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass wir es mit einem Kontinent von 30,3 Mio. qkm zu tun haben, der weit über hundert verschiedene Ethnien und mehr als 700 Sprachen beherbergt<sup>75</sup>.

Grenzt man allerdings das zu untersuchende Gebiet auf den Bereich des „Afrika südlich der Sahara“<sup>76</sup> ein, so fällt es leichter, von autochthonen und übergreifend vorherrschenden Stilmerkmalen zu sprechen. Inzwischen einigte man sich auf Prinzipien, die zumindest

---

<sup>71</sup> Streng genommen könnte auch hier schon weiter differenziert werden, betrachtet man etwa die relativ eigenständig gebliebenen oder zumindest noch immer in Resten erhaltenen Ausdrucksformen der im südlichen Marokko beheimateten Gnawer.

<sup>72</sup> Vgl. Hickmann (1980)

<sup>74</sup> Nketia, 1991, S.13.

<sup>75</sup> Vgl. Nketia, 1991; Schlichte, 1994; Schütz, 1992

<sup>76</sup> Kubik und Simon, 1996.

für die „schwarzafrikanische“<sup>77</sup> Musik typisch sind, und zwar entweder weil sie im gesamten subsaharanischen Raum vorherrschen (1.), oder weil sie in anderen Erdteilen *in dieser Form* nicht anzutreffen sind (2.).

Zu 1.

Zur ersten Kategorie zählen vor allem die folgenden Aspekte: mündliche Überlieferung (*orale Notation*), anonyme und nicht datierbare Ursprünge, kollektive Funktion, Primat des Rhythmischen, besonderer Stellenwert der Trommel.

Verschiedene Autoren legen Wert auf die Feststellung, die schwarzafrikanische Musik unterscheide sich unter anderem deshalb von der europäischen, weil sie enger mit alltäglichen, ökonomischen und politischen Zusammenhängen verflochten zu sein scheint: Musiker und Zuhörer interagieren und kommunizieren stärker miteinander und sind am musikalischen Geschehen gemeinsam beteiligt<sup>78</sup>. Europäische Musik hingegen sei eher isoliert vom Alltag, unterscheide ferner zwischen aktiv Ausübenden und passiv Hörenden, basiere auf formalen Theorien und individuellen Kompositionen. Auffallend ist die generalisierende Unterscheidung zwischen afrikanischer und europäischer Musik in diesem Zusammenhang, so als ob es in Europa niemals eine populäre Musik gegeben hätte - zumindest wird diese selten erwähnt. Der entscheidende Unterschied zwischen afrikanischer und abendländischer Musikpraxis besteht jedoch in der hiesigen Trennung von ‚Kunst‘-Musik auf der einen und ‚Populär‘-Musik auf der anderen Seite, in der offensichtlichen hierarchischen Abstufung von beidem sowie in der vereinheitlichenden Charakterisierung europäischer Musik mittels Maßstäben, die doch lediglich für die Kunstmusik gelten. Die Aspekte der mündlichen bzw. manuellen Überlieferung, der anonymen bzw. kollektiven Ursprünge und der sozialen Funktion finden sich auch in der europäischen, jedoch hier eher in der populären Musik. Dort sind allerdings in der Tat Rhythmus und Trommeln von erheblich geringerer Bedeutung als im afrikanischen Raum; im Übrigen ist der Stellenwert der populären Musik wesentlich niedriger. Hier scheinen die eigentlichen kulturellen Differenzen zu liegen.

Zu 2.

Die zweite Kategorie umfasst insbesondere die außerordentliche Bedeutung des

---

<sup>77</sup> Schütz, 1992.

<sup>78</sup> Vgl. etwa Hülsmann, 1998, S. 4 f., sowie Chernoff, 1994, S. 50 ff.

Rhythmus, seine spezifischen Strukturmerkmale sowie die starke Gewichtung des Bewegungs-Aspekts innerhalb der afrikanischen Kultur. Wenngleich manche Musikformen auch anderer Kulturkreise rhythmisch sehr komplex strukturiert sind und verschiedene Schlaginstrumente dort einen hohen Stellenwert besitzen<sup>79</sup>, so ist doch die schwarzafrikanische Rhythmik einzigartig und findet sich lediglich in der afrikanischen Diaspora wieder. Gleiches gilt für die besondere Verbindung von Musik und Bewegung. *Senghor*<sup>80</sup> bezeichnet den Rhythmus als zentrales Merkmal afrikanischer Kultur. *Simon, Kubik, Dauer* u.a. weisen darauf hin, dass selbst die melodischen Linien der Aerophone, Lamellophone und Cordophone einen perkussiven Charakter besitzen - ein Merkmal, das sich bis in die zeitgenössische Jazz- und Popmusik hinein fortgesetzt hat, wie etwa im Bebop, in der Salsa und in der Hip-Hop-Musik zu hören ist.

In diesem Zusammenhang ist übrigens die Stringenz der musikalischen Strukturen hervorzuheben, da ungeübten Hörenden die Vielfalt der Rhythmen und Klänge in ihrer Komplexität zunächst als chaotisch, beliebig und willkürlich erscheinen kann.<sup>81</sup> Die Begleitstimmen sind festgelegt und dürfen keinesfalls verändert werden, und solistische Improvisationen folgen genau festgelegten Mustern und sind alles andere als frei. Die Gründe dafür sind zum einen in der engen Verbindung von Musik und Sprache, zum anderen in der Interaktion zwischen Musikern und Tänzern zu sehen: Einige Rhythmen sind direkt mit Wörtern oder Phrasen, andere mit Bewegungssequenzen assoziiert<sup>82</sup>.

Die folgenden Informationen basieren im Wesentlichen auf dem verfügbaren audiovisuellen und schriftlichen Material, ferner auf teilnehmenden Beobachtungen zahlreicher Konzerte afrikanischer Musikgruppen sowie auf Interviews mit den Trommlern *Emmanuel Gomado* (Ghana), *Georg Simon* und *Meike Besser* (Münster) und *Michael Sztenc* (Saarbrücken).

---

<sup>78</sup> Vgl. Bake, Deuchler / Hye-Ku, Becker, Kunst und Schlager (alle 1980), ferner Kuckertz (1977), Danielou (1975).

<sup>80</sup> Vgl. Senghor, 1956, S. 60 f. und ders., 1967, S. 77.

<sup>81</sup> In der deutschen Trommelszene ist bisweilen ein gewisser Hang zum ungehemmten, völlig freien Improvisieren anzutreffen, im Glauben, das sei ‚authentisch‘. Chernoff (1994) bemerkt dazu, dass afrikanische Musiker und Tänzer solch unstrukturiertem Spielen mit großem Unverständnis begegnen, und dass sogar die Qualität einer Musik danach beurteilt werde, wie gut sich dazu tanzen lässt (für den Tanz ist rhythmische Klarheit von elementarer Bedeutung).

<sup>82</sup> Vgl. Hülsmann, 1998, S. 66 ff.

## 2.2.2 Kontext und historische Entwicklung

Die historische Entwicklung Westafrikas kann anhand der Geschichte der heutigen Staaten Guinea und Ghana illustriert werden.

### Guinea: Zur Geschichte der Malinke

Der in Conakry tätige Journalist *Sekou Saramady Kourouma* schreibt: „Nachdem sich die Kultur Westafrikas im Wesentlichen auf die mündliche Überlieferung stützt, mussten wir die Erzählungen unserer traditionellen Griots und die Schriften von großen arabischen Historikern miteinander vergleichen.“

Die ersten Einwohner auf dem Gebiet des späteren Königreichs Manding waren die Wankara. Sie sind wahrscheinlich um 2760 v. Chr. von den Ufern des Nils gekommen, und haben die dort ansässigen Ureinwohner (Pygmäen) vertrieben (*demnach wären allerdings die Pygmäen die ersten Einwohner gewesen; Anm. d. Verf.*). Gegen 760 v. Chr. wurde ein föderalistischer Staat geschaffen, ein ‚Schlaraffenland‘ namens Oudouma, was ‚Region der nächtlichen Feiern‘ bedeutet. Oudouma wurde später dem Königreich Gana (nicht zu verwechseln mit dem heutigen Ghana) einverleibt.<sup>83</sup>

Später gründeten die Malinke das Königreich Mandin<sup>84</sup>, welches nach und nach das gesamte westafrikanische Küstenland umfasste und später Mali hieß<sup>85</sup>. Der Überlieferung zufolge war dieser Staat von großem Reichtum, einem hochkomplexen sozialen Ordnungs- und Rechtssystem und einer hochentwickelten Kultur geprägt. Zunächst aufgrund von kriegerischen Auseinandersetzungen, dann insbesondere durch das Eindringen der europäischen Invasoren, begann im 15. Jahrhundert der allmähliche und unaufhaltsame Verfall des Reiches. Neben der massiven Ausplünderung des Landes sorgte insbesondere der Sklavenhandel in der Zeit von 1440 bis 1880 für eine drastische Dezimierung der Bevölkerung sowie für eine nahezu vollständige Vernichtung der Kultur der Malinke.

Nach dieser Zeit drangen die Franzosen nach und nach in das Hinterland ein und unterstellten schließlich das heutige Guinea ihrer Verwaltung. Mittels einer Politik der

---

<sup>83</sup> Zit. nach: Billmeier, 1999, S. 15 ff.

<sup>84</sup> Malinke bedeutet: Mensch aus Mali. Beer (1991) zufolge ist ‚Manding‘ die Bezeichnung für eine Anzahl westafrikanischer Völker mit gleichem Sprachstamm; der Name des Königreichs dagegen sei ‚Mandin‘.

<sup>85</sup> Vgl. Beer, 1991, S. 2.

Assimilation verbreiteten sie die französische Sprache sowie europäische Strukturen, etwa im Bildungswesen.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg geriet die Stellung der Kolonialmächte in Westafrika allmählich ins Wanken. Intellektuelle wie der Schriftsteller und spätere Präsident Senegals, *Leopold S. Senghor*, begründeten mit ihrer emanzipativen Poesie ein neues afrikanisches Selbstverständnis - die „négritude“<sup>86</sup> - und leiteten so den Kampf um politische und kulturelle Autonomie ein. Nach Marokko, Ghana und Tunesien erlangte Guinea 1958 die Unabhängigkeit.

Nachdem Präsident *Sekou Touré* eine politische Anbindung an Frankreich abgelehnt hatte, reagierte *De Gaulle* mit der Zerstörung aller öffentlichen Einrichtungen, darunter Schulen und Krankenhäuser.

Erst daraufhin kam es zu einer politischen und ökonomischen Verbindung mit der Sowjetunion (eine vergleichbare Entwicklung nahm wenig später Kuba).

Allerdings entpuppte sich das System *Tourés* bald als Diktatur, und erst nach seinem Tod im Jahre 1984 konnte es zur Entwicklung demokratischer Strukturen kommen.

#### *Ghana: Zur Geschichte der Ashanti und zum afrikanischen Sklavenhandel*

Das Reich der Ashanti geht auf die Zeit zu Beginn des 16. Jahrhunderts zurück, als größere Verbände von Akanvölkern (zu denen die Ashanti gehören) in das Gebiet der heutigen Elfenbeinküste und Ghanas vordrangen und dort auf die bereits ansässigen Kaufleute der Dyula stießen. Die Dyula handelten mit dem im Regenwald vorkommenden Gold und tauschten es gegen Sklaven ein. Über den Handel mit den Dyula wurden auch die Akanvölker in den Goldhandel eingeführt. Als sich im 17. Jh. der Küstenhandel mit den Europäern ausdehnte und gleichzeitig die Nachfrage nach Sklaven rapide anstieg, verlagerte sich das ökonomische Zentrum der Akangesellschaft zunehmend nach Süden. Um 1660 wurde eine Ashanti-Union gegründet; in der folgenden Zeit unterwarfen die Ashanti zunehmend ihre Nachbarn und dehnten ihr Herrschaftsgebiet weiter aus. Auf Grund ihrer militärischen Dominanz verpflichteten sie die besiegten Völker zur Lieferung von Sklaven, die sie bei den europäischen Mächten gegen Waffen, Branntwein und Glasschmuck eintauschten. Nachdem 1807 der englische Sklavenhandel verboten wurde, waren die Europäer zunehmend an landwirtschaftlichen

---

<sup>86</sup> Dabei wird insbesondere dem Rhythmus eine zentrale Bedeutung beigemessen; vgl. Senghor, 1956; ders., 1967.

Produkten wie z.B. Palmöl interessiert. Die Abschaffung des Sklavenhandels zog faktisch eine Ausweitung der innerafrikanischen Sklaverei nach sich, da für die großen Plantagen, auf denen die Güter für Europa produziert wurden, große Mengen an Arbeitskräften benötigt wurden. „Langfristig führte diese Entwicklung zum Untergang des Ashanti-Reiches, da mit dem Exporthandel innere Unruhen und Instabilität verbunden waren. Im Verlauf der Unruhen bildete sich eine neue Kaufmannschaft heraus, die einen neuen Herrscher an die Macht bringen konnte - unterstützt von den Briten. 1826 wurden die Ashanti von den Briten besiegt und das Reich zwischen den Niederlanden und England aufgeteilt“<sup>87</sup>.

„Im März 1957 wurde die ehemalige britische Kolonie ‚Goldküste‘ als erstes schwarzafrikanisches Land in die Unabhängigkeit entlassen. Sie gab sich den Namen Ghana. Das Gebiet umfasst 238 537 Quadratkilometer. Es grenzt im Westen an das Land Elfenbeinküste, im Norden an Burkina Faso und im Osten an Togo. Etwa die Hälfte der Gesamtbevölkerung (1993 ca. 16,7 Mill.) gehört zur größten Volksgruppe, den Akan, zu denen auch die Ashanti zählen. (...) Die Amtssprache ist Englisch, da mehr als 50 verschiedene Sprachen gesprochen werden. (...)“<sup>88</sup>

### Religion<sup>89</sup>

Insgesamt lassen sich in Schwarzafrika etwa 1000 ethnische Gruppen mit ihren jeweiligen Religionen unterscheiden. Allen Religionen ist gemeinsam, dass sie sich weniger auf das Individuum als auf die Gesellschaft beziehen. Das Religiöse umfasst alle Lebensbereiche; eine Trennung von Sakralem und Profanem gibt es ursprünglich nicht<sup>90</sup>.

„Die religiösen Vorstellungen der Schwarzafrikaner waren trotz der Sprachenvielfalt einander sehr ähnlich. Ihr Weltbild, ihre Religion (...) ist noch heute von einem starken Animismus geprägt, also von dem Glauben an die Belebtheit aller Dinge. (...) Ihr liegt die Konzeption einer universalen, alles durchdringenden Lebenskraft zugrunde, die im Laufe des Lebens zu- bzw. abnimmt, und das Ideal eines jeden Bantu ist es, möglichst viel von ihr zu haben. Diese Kraft kann auch auf eine andere Kraft einwirken, aber die stärkere beeinflusst jeweils die schwächere, und über allen Kräften steht ein göttlicher Geist oder

---

<sup>87</sup> Brünenberg et.al., 2001.

<sup>88</sup> Otto, 1998, S. 41.

<sup>89</sup> Vgl. zum Folgenden bes. Koch-Weser, 1986/87.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 136.

Schöpfer, dem alle Weisheit innewohnt und der die Quelle aller Kraft ist, die er allen Lebewesen und Pflanzen verleiht.<sup>91</sup> In der hierarchischen Ordnung stehen an erster Stelle die Gründer des Stammes, denen Gott als ersten das Leben gab und die - als oberste geistige Wesen - als Vermittler zwischen Gott und den Menschen stehen. Danach folgen die Toten - die Ahnen (...). Der Mensch trägt die Verantwortung, seine Lebenskraft zu bewahren und wachsen zu lassen, er wählt frei zwischen Gut und Böse. Schließlich wird das Böse streng bestraft, denn es stört die kosmische Ordnung. Nach einer Untat muss daher diese kosmische Ordnung wiederhergestellt werden. Dies geschieht einmal durch Tieropfer, (...) zum anderen durch Trankopfer, um die Götter gnädig zu stimmen. Bevor das Gefäß zum Mund geführt wird, wird ein Teil des Getränkes erst auf die Erde gegossen.<sup>92</sup>

Die alten westafrikanischen Religionen sind demnach nicht rein polytheistisch. Der Schöpfergott hat sich jedoch „von den alltäglichen Belangen der Welt zurückgezogen, nachdem er die Erde, die Menschen, die Natur sowie die niederen Gottheiten und Geister erschaffen und Gesetze und Bräuche zur Regelung des menschlichen Lebens hinterlassen hatte. Daher fehlt in fast allen Ländern ein institutionalisierter Kult für dieses höchste Wesen (...) Der Hochgott übertrug einen Teil seiner Kräfte an die von ihm geschaffenen niederen Gottheiten und spirituellen Entitäten. Er teilte die Gewalten unter ihnen auf und stattete sie mit besonderen Gaben aus. Sie stehen in hierarchischer Ordnung zueinander. Man kann daher von einem Polytheismus innerhalb eines monotheistischen Rahmens sprechen.“<sup>93</sup>. Die Gottheiten sind durch kultische Handlungen manipulierbar: „Man bittet um einen Dienst, verspricht ein Opfer und zahlt den geforderten Preis für die Gebetserhörung“<sup>94</sup>. Die Götter werden in einem Pantheon zusammengefasst und stehen in verwandtschaftlicher Beziehung zueinander. Ihre Persönlichkeiten sind genau umrissen und mythologisch verankert. In Westafrika besitzt jede Gottheit einen Kult mit eigener Kultstätte und Priestern.

Die Priester, Vermittler zwischen Geister- und Menschenwelt, werden erst nach einer langen Lehrzeit und mehreren Initiationen in ihr Amt eingeführt. Sie kennen die geheimen Wirkungen und Heilkräfte der verschiedenen Pflanzen und leiten die rituellen

---

<sup>91</sup> Diese universale Energie wird als „Asé“ oder „Ashé“ bezeichnet (Anm. d. Verf.).

<sup>92</sup> Stingl, 1990, S. 23 f.

<sup>93</sup> Pollak-Eltz, 1995, S. 26.

<sup>94</sup> Ebd.

Handlungen; sie beraten, sehen in die Zukunft, warnen vor drohenden Gefahren und veranlassen Vorkehrungsmaßnahmen.

Die Geistwesen können sich des Menschen bemächtigen, ihn zu ihrem Medium machen und sich durch ihn artikulieren. Die Rekrutierung der Medien geht häufig auf spontane Erlebnisse zurück. Diese werden von den Priestern als Zeichen gewertet, woraufhin man die erstmals in Trance gefallene Person von der Notwendigkeit, sich ausbilden und initiieren zu lassen, zu überzeugen sucht.

Die Trommeln spielen bei der Tranceinduktion bzw. bei der Herstellung einer Verbindung zwischen Medium und Gottheit eine zentrale Rolle.<sup>95</sup>

### **2.2.3 Trommeln**

#### **a) Allgemeines**

##### *Musik im sozialen Kontext*

Die Musik des subsaharanischen Raums bildet „ein Netz von verschiedenen, doch verwandten Traditionen, die unter bestimmten Aspekten des Stils, der Aufführungspraxis und des Brauchtums zusammenhängen und die gemeinsame Merkmale innerer, modellhafter Struktur, der Grundverfahren und Ähnlichkeiten des äußeren Kontextes aufweisen“<sup>96</sup>.

Den unterschiedlichen Kulturräumen ist gemeinsam, dass im sozialen und alltäglichen Leben die Musik seit jeher eine hervorragende Rolle spielt. Rhythmen und Gesänge dienen traditionell der Kommunikation untereinander und mit den nach animistischer Anschauung beseelten Objekten der Umwelt und der Natur. Der Begriff des Animismus bezeichnet ein Weltbild, in dem natürliche Phänomene als von Geistern bzw. Ahnen beseelt angesehen werden. Es gilt mit diesen Kräften in Kontakt zu bleiben, denn das Denken und Handeln muss sich in Übereinstimmung mit ihnen und ihren Interessen befinden. Religiöse und kultische Zeremonien beinhalten Rituale, in denen musikalisch die Zwiesprache mit den Geistern gesucht wird, da andernfalls das soziale und

---

<sup>95</sup> Näheres hierzu folgt in den Abschnitten 2.3 und 2.4.

<sup>96</sup> Nketia, 1991, S. 13.

ökologische Gleichgewicht empfindlich gestört werden kann. Daraus resultiert eine besondere Ehrfurcht gegenüber bestimmten musikalischen Formen, ihren Instrumenten und den Ausübenden, die nicht selten priesterlichen oder einen vergleichbaren Rang einnehmen. Auch in den muslimisch geprägten Gesellschaften z. B. Westafrikas sind religiöse und musikalische Praktiken nach wie vor sehr von animistischen Anschauungen beeinflusst. Anders verhält es sich in den christlich missionierten Gebieten, wo tradierte kulturelle Elemente unterdrückt wurden.<sup>97</sup>

Lebens- und gruppengeschichtliche Ereignisse werden ebenso musikalisch begleitet wie Heilungsrituale oder die tägliche Arbeit; dabei geht es um den Versuch einer ästhetisierten Beeinflussung natürlicher oder sozialer Prozesse, oftmals jedoch auch primär um Unterhaltung oder um physische Entlastung bzw. Koordination bei Arbeitsprozessen<sup>98</sup>.

Die Musik in Schwarzafrika ermöglicht die Teilhabe an kollektiver Erfahrung und stellt diesbezüglich ein wesentliches Ausdrucksmoment dar.<sup>99</sup> Dabei können in rituellen Kontexten die Tänzer mittels bestimmter Rhythmen in Trance versetzt werden, wobei es hier in der Regel einer entsprechenden Prädisposition und Ausbildung sowie zeremonieller Vorbereitung bedarf.<sup>100</sup> In profanen Zusammenhängen bleibt es bei einer auf den Körper beschränkten und das Bewusstsein nicht affizierenden *Ekstasis*<sup>101</sup>.

### Urbanisierung

Die traditionelle afrikanische Musik unterlag schon früh orientalischen bzw. okzidental Fremdeinflüssen. Während sich aber die arabischen Überformungen vornehmlich auf den nördlichen Raum beschränkten und europäische Einflüsse

---

<sup>97</sup> Vgl. Schütz, 1992, S. 20. Einzelheiten finden sich u.a. bei Calame-Griaule (1980), Eliade (1975), Campbell (1978) und Chernoff (1986, S. 155 - 198).

<sup>98</sup> So wird zum Beispiel das Mahlen von Getreide im Mörser von rhythmischem Klatschen und Stampfen begleitet.

<sup>99</sup> Die meisten Forscher betonen die - im Vergleich zu unserer westlichen und ‚fortgeschrittenen‘ Industriegesellschaft - ausgeprägte Bedeutung der sozialen Gemeinschaft; vgl. bes. Chernoff (1994).

<sup>100</sup> Chernoff (1994, S. 178) vertritt die Meinung, afrikanische Musik und Tanz habe nichts mit ungehemmtem emotionalen Ausdruck, Trance oder Ekstase zu tun. Dem ist jedoch entschieden zu widersprechen: Simon (1983, S. 284 ff.) beschreibt dezidiert die Funktion der Musik in afrikanischen Besessenheitsriten; dieses Thema wird im Kapitel über afroamerikanische Musik eingehender erörtert. Festzuhalten ist aber, dass nicht etwa alle Zuhörer in Trance fallen, sondern in der Regel nur die ausgebildeten und vorbereiteten Medien.

<sup>101</sup> Vgl. Dauer, 1983 b.

(betrieben vor allem durch Missionare) zunächst in einigen ostafrikanischen Gebieten und im südlichen Afrika wirksam waren, trat in der Ära der sprunghaften Urbanisierung einiger Regionen Westafrikas seit Beginn des vorigen Jahrhunderts eine dramatische Veränderung ein.<sup>102</sup>

Durch die weiße Oberschicht, später auch afrikanische Seeleute oder freigelassene ehemalige Sklaven aus Brasilien und Kuba gelangten Instrumente aus Übersee vor allem in die Hafenstädte der Westküste, vornehmlich die Gitarre, die seither zu den beliebtesten Instrumenten innerhalb der afrikanischen Popmusik zählt, nicht zuletzt weil Saiteninstrumente schon immer zur tradierten Kultur gehörten und sich melodische Muster von Instrumenten wie der *mbira* leicht übertragen ließen.<sup>103</sup>

Nachdem anfänglich Gattungen wie Walzer oder Foxtrott die städtische Populärmusik geprägt hatten, gewannen seit den 1940er Jahren afroamerikanische Tanz- und Musikstile wie *Mambo*, *Cha-Cha-Cha*, *Rhythm 'n blues*, *Ska* oder *Reggae* zunehmenden Einfluss. Aber:

„Die Übernahme fremder musikalischer Einflüsse war kein striktes Kopieren der Vorbilder (...) vielmehr wirkten die Einflüsse von außen als Katalysator bei der Entwicklung neuer Formen, die ihre Kraft aus einheimischer wie aus fremder Musik gleichermaßen bezogen“<sup>104</sup>.

Im Zuge der politischen Unabhängigkeitsbestrebungen wurde die Musik zum Ausdrucksmittel einer Rückbesinnung auf die eigene kulturelle Identität: Man gründete Nationalorchester, Popmusiker sangen in ihren jeweiligen Landessprachen und thematisierten schwarzes Selbstbewusstsein, und es entstanden eigenständige Formen wie *Afrobeat* in Nigeria, *Zouk* in Zaire, *Township Pop* in Südafrika oder *Highlife* in Ghana.

### Strukturmerkmale

„Die Erforschung der afrikanischen Musik, vom westlichen musikwissenschaftlichen Standpunkt aus, beginnt mit dem Auswerten der ersten Klangdokumente, die auf Edison-Phonogrammen, das heißt Wachswalzen, in die speziell hierfür gegründeten

---

<sup>102</sup> Vgl. hierzu bes. Schütz (1992), Kubik (1970), Frederking / Humann (1983), Bender (1983 und 1985), Chernoff (1986, S. 237 - 280) und Mapfumo (1983).

<sup>103</sup> Darauf geht auch eine typische, von Kubik mehrfach beschriebene afrikanische ‚Zwei-Finger-Picking‘-Technik zurück.

<sup>104</sup> Schütz, 1992, S. 25.

wissenschaftlichen Archive gelangten“<sup>105</sup>. Missionare, koloniale Staatsangestellte, Expeditionsreisende und Ethnologen sammelten diese Aufnahmen zum Anfang des 20. Jahrhunderts, während die Analysen durch Musikwissenschaftler vorgenommen wurden, die selbst nie einen Fuß auf afrikanischen Boden gesetzt hatten. Einer der führenden Vertreter war *Erich von Hornbostel*, der jedoch aufgrund seiner fehlenden eigenen Erfahrungen und seiner Befangenheit in abendländischen Kategorien einigen Missverständnissen erlag.<sup>106</sup>

In den 1920er und -30er Jahren bahnte sich ein Paradigmenwechsel an, getragen von Forschern, die entweder in Afrika aufgewachsen oder jahrzehntelang dort tätig gewesen waren. *Arthur M. Jones* lieferte 1934 Beispiele für die verzahnten rhythmischen Strukturen und prägte den Begriff des *cross rhythm*, ‚entdeckte‘ die 12-er-Formzahl und stellte ein Handklatschmuster vor, das später von *Nketia* als *time-line-pattern* bezeichnet werden sollte.

*Waterman* führte 1952 den Terminus *metronom sense* ein. Die damit gemeinten durchlaufenden minimalen Einheiten wurden 1969 von *Kubik* als *elementary pulse* bezeichnet, nachdem kurz zuvor (1966) *Alfons M. Dauer* dafür den Begriff der *Nennwerte* vorgeschlagen hatte. Die Auffassung von einer mathematisch genauen Äquidistanz dieser Werte wurde 1997 von *Polak* revidiert, der erkannte, dass der hier gemeinte Mikropuls nicht gleichmäßig abläuft, sondern rhythmisch verzogen wird; er schlug dafür den Begriff *Polyquantisation* vor. *Polak* widersprach hierin der über lange Zeit hinweg vertretenen Auffassung von gelegentlichen, angeblich „völlig irrationalen off-beat-Phrasierungen durch Retardierung und Antizipation“<sup>107</sup> und stellte fest: „Die zeitliche Beugung der Pulsation in der *jenbe*-Musik ist gewollt, systematisch und differenziert - ihre konsequente Anwendung bedingt folglich eine Korrektur der Definition der Elementarpulsation: die Striktheit ihrer Äquidistanz wird *erweitert* um die Möglichkeit ungleicher, aber *regelmäßiger* Abstände der Pulse“.<sup>108</sup>

Weitere Schlüsselbegriffe gehen auf die folgenden Wissenschaftler zurück: Die Termini *beat* und *Off-beat* stammen von *Waterman*<sup>109</sup>, *Formzahl* und *Summationsmetrum* von *Kubik* (1983), *Polymetrie* von *Dauer* (1977).

---

<sup>105</sup> Simon, 1996, S. 75.

<sup>106</sup> Vgl. hierzu *Kubik* u. *Simon*, 1996, S. 75 ff.

<sup>107</sup> *Kubik*, 1984, S. 72.

<sup>108</sup> *Polak*, 1997, S. 66 (Hervorhebung d.d. Verf.).

<sup>109</sup> 1952; die Originalquelle ist nicht verfügbar, vgl. daher *Simon*, 1983, S. 41.

Nach dieser Übersicht über die Entwicklung der Forschung wird nunmehr die Struktur der subsaharanischen, insbesondere der westafrikanischen Trommelmusik anhand der genannten Begrifflichkeiten im Einzelnen erläutert.

Zuvor sei noch einmal darauf verwiesen, dass die eingangs erwähnte Problematik der Erforschung einer fremden Kultur hier in aller Deutlichkeit zutage tritt, da teilweise noch immer keine gesicherte und stringente, einheitliche Begriffsbildung existiert.

### Beat

„Beim Hören afrikanischer Tonstücke sind wir oft genug in einem Maße ratlos, dass wir uns völliger Anarchie gegenüber fühlen. Die sinnliche Aufnahme versagt, und erst das Studium, das heißt geistige Durchdringung und Nachrechnen, legt die ganz eigenartige Gesetzmäßigkeit bloß. Stärkeakzente und Atempausen fallen oft auf Takteile, die nicht nur schlechte in unserem Sinne sind, sondern auf Takteile, die wir als solche überhaupt nicht herauszulösen vermögen, und die metrischen und taktischen Gruppen, die sich zusammenstellen lassen, wechseln oft irrational. Dennoch hält der Neger bei aller scheinbaren Regellosigkeit Zeitmaß und Taktschlag fest: begleitendes Händeklatschen und Fußstampfen von Anfang bis Ende mit der Genauigkeit eines Metronoms.“<sup>110</sup>

Dieses Zitat verdeutlicht zwei Dinge: einerseits die Ratlosigkeit der (klassisch-musikalisch ausgebildeten) Europäer angesichts einer ihnen wild improvisiert erscheinenden und ihrem traditionellen Rhythmus- und Taktverständnis völlig zuwiderlaufenden Musik; andererseits eine eindeutige und klare Gesetzmäßigkeit, welche erstens rational durchaus erklärbar und zweitens am „Händeklatschen und Fußstampfen“ ablesbar ist.<sup>111</sup> Anders als beim abendländischen Grundsatz fehlt die Unterteilung in schwere („gute“) und leichte („schlechte“) Schläge. Auf dem Hintergrund entsprechender Erfahrung ist dieser Puls durchaus auch sinnlich spürbar und bildet eine unverzichtbare Basis.

Entscheidend und zudem völlig unserer kulturellen Gewohnheit entgegengesetzt ist die Beschränkung auf ein Andeuten und Umspielen des Beats. Gelegentlich spielt ein Instrument einzelne, auf einen Beat fallende Akzente, oder ein Instrument - häufig eine Rassel - spielt eine Figur, in der Beat-Akzente enthalten sind.

---

<sup>110</sup> Curt Sachs, in: Hickmann, *Afrikanische Musik*, MGG 1, S. 128.

<sup>111</sup> Afrikaner und Afro-Amerikaner klatschen aber, im Gegensatz zu Europäern, selten auf dem Beat; dieser wird vielmehr *gefühlt*.

Das Konzept des Beat ist in der tanzbaren afrikanischen Musik ubiquitär. „Da beim subjektiven Abhören und Analysieren von Schallaufzeichnungen afrikanischer Musik (...) durch irreguläre Akzentfolgen, der Verlagerung ganzer harmonischer Schemata gegen den Beat (...) starke Desorientierungseffekte wirksam werden, neigen Musikologen, die nach dem Gehörseindruck arbeiten, dazu, die Wichtigkeit des Beats zu unterschätzen“<sup>112</sup>. Für Europäer ist der Beat innerhalb afrikanischer Rhythmen oft nicht erkennbar, so lange - entsprechend enkultrierter Hörgewohnheiten - europäische Taktschemata in die Musik projiziert werden. Dabei kann es passieren, dass scheinbare ‚Taktwechsel‘ oder auf seltsamsten Primzahlen (7/4) beruhende ‚Takte‘ wahrgenommen werden, oder aber es wird ein scheinbarer Beat gehört, der jedoch dem eigentlich gemeinten Beat nicht entspricht und an den falschen Stellen liegt. Am deutlichsten manifestiert, ja verkörpert sich der Beat im Tanz. Er bildet eine wesentliche Referenz - sozusagen das Fundament - für die gesamte Musik, zusammen mit der sogenannten *Elementarpulsation*.

### *Elementarpulsation*

„Alle (...) vorkommenden Gebilde und Gestalten, alle konstitutiven Bauteile rhythmischer oder melodischer Natur sind aus einer Anzahl gleichmäßiger, d. i. gleich großer, elementarster Kleinteile zusammengesetzt. Sie sind nicht unähnlich den gleichmäßigen Elementarteilchen eines Digitalsystems; sie sind eine Art kleinster gemeinsamer Nenner, durch den alle Bestandteile eines afrikanischen Musikstückes teilbar sind“<sup>113</sup>.

Diese elementare Pulsation ist ein immer mitlaufendes, häufig nur mit dem inneren Ohr wahrnehmbares Impulsband aus den kleinsten Zeitwerten einer rhythmischen Struktur. Nach Ansicht der meisten Forscher ist „in afrikanischer Musik dieser kleinste Zeitwert die Grenze, die nicht unterschritten wird“<sup>114</sup>.

Dass diese Auffassung nicht ganz richtig ist, bemerkt man spätestens, wenn man sich selbst im fortgeschrittenen Stadium des Erlernens afrikanischen bzw. afroamerikanischen Trommelspiels befindet. Es wurde bereits erwähnt, dass *Polak* (1997) diesen Aspekt kritisch untersuchte und darlegte, dass der Mikropuls keineswegs grundsätzlich regelmäßig abläuft, sondern vielmehr gelegentlich - etwa in der Musik der Malinke - in

---

<sup>112</sup> Kubik, 1984, S. 70.

<sup>113</sup> Dauer, 1983 b, S. 175 f.

<sup>114</sup> Konaté und Ott, 1997, S. 34.

Einheiten unterschiedlicher Dichte zerlegt wird. Man könnte von einem rhythmischen ‚Verziehen‘ sprechen, welches gerade nicht in quasi ‚digitaler‘ Weise vonstatten geht.<sup>115</sup> Diese mikrorhythmischen Abweichungen vom Elementarpuls, von *Charles Keil* 1995 als „participatory discrepancies“ bezeichnet<sup>116</sup>, machen das besondere *feeling* der schwarzafrikanischen Rhythmik aus.

Abgesehen von der Äquidistanz-These stellte das Konzept des *elementary pulse* in der Tat eine wichtige Entdeckung dar. Es ist zweckmäßig, sich die kleinsten Einheiten zunächst einmal grundsätzlich als regelmäßig vorzustellen. Das sensomotorische Gespür für den Elementarpuls wurde als „metronom sense“ bezeichnet (*Waterman*) und garantiert zusammen mit dem Beat die sichere Orientierung aller Musiker inmitten des scheinbaren Gewirrs der Akzente, Töne und Schläge. Das Pulsationserlebnis wird derart intensiv empfunden, „dass es widerstreitenden Überschichtungen und Gegenbewegungen standhält“<sup>117</sup>.

Beinahe an der Schwelle zum Unbewussten wirksam, stellenweise aber auch von Rasseln markiert, laufen die Elementarpulse zuweilen mit hoher Geschwindigkeit von bis zu 700 Schlägen pro Minute ab.

Gelegentlich wird der Elementarpuls innerhalb einer rhythmischen Struktur auch vorübergehend verändert, und zwar insofern, als ein ternärer Beat plötzlich duolisiert oder indem eine binäre Struktur triolisiert wird, wodurch jeweils eine erhebliche Spannung erzeugt wird.<sup>118</sup> Auch in diesen Fällen ist nach wie vor ein Elementarpuls vorhanden.

Die gesamte Organisation der Musik folgt in geradezu rigoroser Weise diesem Timing, und die Ordnung innerhalb der Komplexität der verschiedenen Stimmen wird dadurch gewährleistet, dass auch sämtliche außerhalb des Beat liegenden Akzente immer mit dem Elementarpuls zusammenfallen. Diese Akzente werden bezeichnet als Off-beat.

---

<sup>115</sup> So ist beispielsweise auch das Swing-Feeling im Jazz weder genau notierbar, noch kann ein Sequenzer bzw. Rhythmuscomputer es auch nur halbwegs überzeugend simulieren; die Quantisation ist zu groß und darum so gut wie nicht erfassbar.

<sup>116</sup> Vgl. Gerischer, 1996, S. 59 f.

<sup>117</sup> Dauer, 1983, S. 167.

<sup>118</sup> Dieser Umstand wird in den vorliegenden Publikationen i. d. R. nicht erwähnt, außer bei Beer (1991, S. 13).

### Off-beat

In der europäischen Musiklehre werden Akzentverschiebungen als ‚Synkope‘ aufgefaßt, womit genau genommen eine Schwerpunktverlagerung von einer ‚guten‘ auf eine ‚schlechte‘ Taktzeit - also beispielsweise auf das zweite Achtel oder auch das zweite Viertel - gemeint ist. Da eine solche Hierarchie innerhalb der afrikanischen Rhythmik nicht existiert und zudem der Beat gar nicht verschoben wird, sondern weiterläuft und ein zusätzlicher Schwerpunkt gegen oder über ihn gesetzt wird, einigte man sich auf den Begriff des Off-beat. Die Synkope ist eine Verschiebung in horizontaler Ebene, der Off-beat bewirkt eine vertikale Verschiebung zur Tiefe hin<sup>119</sup>. Es wird auf diese Weise eine musikalisch-rhythmische Spannung erzeugt, die ihrerseits eine kinetische Spannung bewirkt und, anders als bei der Synkope, das Zentrum des Beat niemals aufgibt, sondern sich in Kontrast zu diesem setzt. Europäische Musiker bewegen den Körperschwerpunkt beim Spielen einer Synkope, afrikanische Trommler und Tänzer aber bleiben bei einem Off-beat-Akzent mit dem Körperzentrum im Beat, während der Impuls einen anderen Teil des Körpers zu einer Bewegung veranlasst. Bei dem Erlernen afrikanischer (oder afroamerikanischer) Rhythmen kommt es leicht zu einer Verlagerung der Körpermitte hin zum Off-beat - ein Vorgang, der unweigerlich ein sogenanntes ‚Herausfallen‘ aus der *time*, also das Verlassen der Elementarpulsation und damit ein ungewolltes Ritardando oder Accelerando zur Folge hat. Wesentlich ist eine gute Balance zwischen Beat- und Off-beat-Akzentuierungen. Das Ergebnis ist ein beständiges Oszillieren zwischen Schwere und Leichtigkeit, kinästhetisch spürbar als Zug nach oben und unten gleichermaßen.<sup>120</sup>

### Double-Off-beat

Dieses vermutlich der Jazzmusik entstammende Konzept ermöglicht eine weitaus präzisere Erfassung des normalerweise in der Forschung als ‚Antizipation und Retardierung‘ bezeichneten Phänomens der Akzentuierung direkt vor oder hinter dem Beat (s.o.). Die ‚geraden‘ oder ‚einfachen‘ Off-beats liegen bei binären Beats auf dem 3. und bei ternärer Struktur auf dem 2. und 3. Elementarpuls; die Double-Off-beats sind jeweils dazwischen platziert.

<sup>119</sup> Vgl. Dauer, 1983 b, S. 185.

<sup>120</sup> „Hegel shows that the German verb ‚aufheben‘ resonates with a double meaning: to cancel and to affirm. This perfectly describes suspending the beat in art and dance in Africa, i.e., in some African styles (...) music forms are enlivened by Off-beat phrasing of the accents.“ (Thompson, 1974, S. 10)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Beat:           x                x                x                x

Off-beat:         x                x                x                x

Double-

Off-beat:         x    x    x    x    x    x    x    x

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Beat:           x                x                x                x

Off-beat:         x x        x x        x x        x x

Double-

Off-beat:         x x x x x x x x x x x x x x

Divisive und additive Impulsstruktur

Der Begriff *divisiv* bezeichnet Rhythmen, welche regelmäßige Unterteilungen der Zeitintervalle artikulieren, also aus Divisionen des Grundschlags bestehen (z.B.: 2-1-1-2-1-1).

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
x . x x x . x x x . x x x . x x

Afrikanische Rhythmen sind meistens *additiv* strukturiert: Neben dem Vielfachen der jeweiligen Beats können Schläge (Klänge, Töne) sich über andere Zeitwerte erstrecken, und anstatt immer gleichlanger Gruppen oder Abschnitte kommt es zu unterschiedlich langen Werten, die den Rahmen der Beat-Pulsation über- oder unterschreiten.<sup>121</sup>

Unabhängig von einer Zweier- oder Dreier-Grundstruktur können mithin Nennwerte von einem, zwei oder drei Elementarpulsen hintereinander auftreten, z. B. 3-3-4-2-4 (die sog. *Son-clave*), 3-3-2 (*Tresillo*<sup>122</sup>) oder 2-2-1-2-2-2-1 (*Omele-Formel*).

---

<sup>121</sup> Dieses gilt tatsächlich für ganz Afrika, denn auch die arabische Musik ist additiv aufgebaut.

<sup>122</sup> Diese Figur ist auch in der arabischen Musik von zentraler Bedeutung, wo sie *malfuf* genannt wird. Das spanische Wort *Tresillo* entstammt, wie auch der Begriff *Son-Clave*, der kubanischen Musikkultur.

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
**x . . x . . x . . . x . x . . .** (Son-Clave)  
**x . . x . . x . (x . . x . . x .)** (Tresillo)

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
**x . x . x x . x . x . x** (Omele)

### Zyklen, Pattern und Formzahlen

Für die rhythmischen Gestalten, die in der afrikanischen Perkussionsmusik zyklisch wiederkehren, hat sich der Begriff *Pattern* durchgesetzt. Die Länge dieser sich wiederholenden Muster wird in *Formzahlen* gemessen; bekannt sind *Zyklen* von sechs, acht, neun, 12, 16, 18 und gelegentlich mehr Elementarpulsen. Weitaus am häufigsten verbreitet, zumal in Westafrika, sind 12er und 16er-Formzahlen.

### Time-Line- oder Phrase-Referent-Formeln

Als *Time-Line-Formeln* bezeichnet man je einen Zyklus umfassende ostinate Figuren, die auf hellen, durchdringend klingenden Instrumenten, häufig Glocken, gespielt werden und den beteiligten Musiker eine Orientierung über Beginn und Ende des Zyklus geben. Von großer Bedeutung ist dies vor allem, wenn ein Spieler durch Variationen eines Grundpatterns oder ein Solist die unilineare Gestalt des Gesamtklangs verlassen hat und zum Einsatzpunkt zurückfinden will.

„Vor allem in den westafrikanischen Gebieten begegnet man den Time-Line-Formeln. Diese weisen eine gewisse Wechselbeziehung zu einigen westafrikanischen Sprachen auf. Insbesondere im westafrikanischen Wald- und Savannenland von Sierra Leone bis nach Ostnigeria sind die Time-Line-Formeln verbreitet. Im östlichen und südlichen Afrika sind Time-Line-Formeln nicht bekannt“<sup>123</sup>. Charakteristisch und außerordentlich verbreitet sind die sog. *Omele-Formel* sowie die als *Kpanlogo-Glocke* oder auch *Son-Clave* bekannte Figur (s. o.). All diese Formeln sind asymmetrisch, d.h. additiv strukturiert. Schütz<sup>124</sup> hält den auf *Meki Nzewi* zurückgehenden Begriff der *Phrase-Referent-Formel* für treffender, da es nicht die einzige Funktion des Glockenpatterns sei,

<sup>123</sup> Hülsmann 1998, S. 61.

<sup>124</sup> Schütz, 1992, S. 55 f.

die Zeit zu gliedern und das Tempo zu stabilisieren. Seine Aufgaben bestehen darin, 1. die jeweilige Stelle im Zyklus anzuzeigen, 2. die "resultierende Rhythmusmelodie" (s.u.) zu komplettieren und 3. - wenn es zu Beginn eines Stückes gespielt oder auch geklatscht wird - das Tempo vorzugeben.

Sehr häufig wird im Publikum nicht etwa der Beat, sondern die Time-Line-Formel mitgeklatscht.

Aus dem bisher Ausgeführten wird ersichtlich, wie komplex die hier dargestellte Rhythmik aufgebaut ist und dass von irrationalen Strukturen nicht die Rede sein kann: So wie die komplexe europäische Polyphonie auf physikalischen Schwingungsverhältnissen beruht, unterliegt auch die subsaharanische Rhythmik strengsten und nachvollziehbaren Gesetzmäßigkeiten.

Zu deren Prinzipien zählt, neben den bislang angeführten, auch die Verzahnung oder simultane Schichtung verschiedener Stimmen, in der Forschung auch als „mehrschichtig-lineare Rhythmen“<sup>125</sup> konzeptualisiert.

*Kreuzrhythmik, Polyrythmik, Polymetrie, Korrelationsrhythmik, resultierendes Pattern*  
Über die Bedeutung dieser Begrifflichkeiten herrscht Uneinigkeit, so etwa beim Ausdruck *Kreuzrhythmik: Nketia*<sup>126</sup> spricht von einer Überlagerung mehrerer Rhythmen mit unterschiedlicher Impulsstruktur, wie z.B. ‚Zwei gegen Drei‘, d.h. das parallele Spielen eines binären und eines ternären Rhythmus.

*Ott* und *Konaté* sowie *Schütz* verwenden diesen Begriff überhaupt nicht, während *Kubik* ihn folgendermaßen umschreibt: „Bewegungsformeln, Phrasen, Motive können so miteinander kombiniert werden, dass sich ihre Einsatzstellen, Hauptakzente und / oder Beat- Referenzpunkte ‚kreuzen‘, das heißt, nicht miteinander koinzidieren.“<sup>127</sup> Dabei müsse man, so *Kubik*, zwischen zwei Formen unterscheiden: der Kreuzrhythmik bei gemeinsamem Beat und bei individuellem Beat. Im ersten Fall „überkreuzen sich die Hauptakzente der zu kombinierenden Phrasen und Parts individueller Musiker, aber alle Teilnehmer haben denselben Beat-Bezug“<sup>128</sup>. Im zweiten Fall dagegen überkreuzen sich neben den Akzenten „auch die Beat- Bezugspunkte der teilnehmenden Musiker. Jeder

<sup>125</sup> Nketia, 1991, S. 169.

<sup>126</sup> Ders., a.a.O., S. 171.

<sup>127</sup> Kubik, 1984, S. 75.

<sup>128</sup> Ebd., S. 76.

der ausführenden Musiker spielt seine Phrasen und Formeln über der Wahrnehmung eines individuellen, eigenen Beat, der zwischen den Beat seines oder seiner Partner fällt<sup>129</sup>. *Kubik* zufolge würden in diesem Fall die Musiker, wenn man sie bäte, den Beat mit dem Fuß zu markieren, nicht gemeinsam stampfen, sondern zwischeneinander bzw. über Kreuz.<sup>130</sup> Dem ist allerdings zu widersprechen; der Verfasser konnte, auch nach gründlicher und langjähriger Recherche, keinen westafrikanischen, karibischen oder brasilianischen Rhythmus finden, bei dem die Musiker unterschiedlichen bzw. individuellen Beats folgen; auch in den von ihm durchgeführten Interviews fand sich keine Bestätigung für *Kubiks* Hypothese.

*Dauer* (1983 b) begrenzt seine Definition von Kreuzrhythmik auf die erste Kategorie: die Überkreuzung von Hauptakzenten bei gemeinsamem Beat, was freilich eine Spannung zwischen den sich kreuzenden Stimmen hervorrufe und unerfahrenen Hörenden einen zweiten Beat gleichsam suggeriere. Für das Phänomen der unterschiedlichen Impulsstruktur (bei *Nketia* Kreuzrhythmus genannt, s. o.) gebraucht er die Bezeichnung *Bi-* bzw. *Polymetrie*<sup>131</sup>, und eine einfache simultane Schichtung verschiedener Rhythmen bei deutlich hör- und spürbarem Grundschlag nennt er *Polyrhythmik*. *Nketia*<sup>132</sup> definiert Polyrhythmen als das Einsetzen mehrerer rhythmischer Modelle zu verschiedenen Zeitpunkten.

Im Gegensatz zu diesen Autoren verwendet *Schütz* (1992) den Ausdruck *Korrelationsrhythmus* als Oberbegriff für all die genannten Einzelphänomene, denn es gehe immer darum, mehrere gegensätzlich erscheinende Rhythmen zu verbinden „mit dem Ziel, daraus eine einzige (unilineare) Gestalt zu formen. Diese Gestalt entfaltet - in ihrer gelungenen Form - ein Potential an Spannung und Energie, das mehr beinhaltet als die Summe der Energien der einzelnen Rhythmen. Erst im aufeinander bezogenen Zusammenwirken aller Rhythmuspattern entfaltet sich das angestrebte Maß an Spannung und Energie“<sup>133</sup>. Der Begriff des Polyrhythmus werde dieser korrelierenden, quasi ‚übersummativischen‘<sup>134</sup> Wirkung nicht gerecht.

Diese im Zusammenwirken mehrerer Rhythmen oder Stimmen entstehende neue Gestalt

---

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> *Kubik* nennt diesbezüglich kein Beispiel.

<sup>131</sup> Den Ausdruck der Polymetrie hält *Ott* (1997) für unglücklich gewählt, da er irreführenderweise die abendländische Vorstellung eines Metrums, mit ‚schweren‘ und ‚leichten‘ Taktteilen also, nahelege.

<sup>132</sup> *Nketia*, a.a.O., S. 172.

<sup>133</sup> *Schütz*, 1992, S. 36 f.

<sup>134</sup> Vgl. hierzu die Thesen der Gestaltpsychologen, namentlich *Ehrenfels*, *Wertheimer*, *Metzger* u.a.

wurde auch als *resulting pattern* (z. B. bei Jones) oder *inherent pattern* (Kubik) definiert.<sup>135</sup>

Diese *Resultante* (*Nketia*) ergibt im Gesamteindruck ein gänzlich neues Hörbild, zumal die verschiedenen Instrumente - Glocken, Rasseln, Trommeln, Metall- oder Holzungen - sehr unterschiedlich klingen; auch können beispielsweise auf einem Membranophon verschiedene Klangfarben erzeugt werden. Selbst Rhythmen, die nicht auf i.e.S. melodischen Instrumenten wie Lamello- oder Xylophonen gespielt werden, besitzen somit melodischen oder melorhythmischen Charakter.

Aus dieser verwirrend anmutenden Vielfalt unterschiedlicher und teilweise inkongruent verwendeter Begrifflichkeiten wie ein einheitliches, übergreifendes und schlüssiges Konzept herauszudestillieren, ist nicht einfach.

Zusammenfassend lässt sich feststellen:

Die (tanzbezogene) westafrikanische Musik besteht aus zwei oder mehreren simultan gespielten, übereinandergeschichteten und aufeinander bezogenen Stimmen (Rhythmen, Figuren), die auf zwei Pulsationen basieren: dem Beat und dem Elementarpuls (gewissermaßen ein Vielfaches des Beat). Schon die einzelnen Stimmen sind oftmals additiv strukturiert, beinhalten durch zwei oder drei teilbare Werte und akzentuieren sowohl Beat- als auch Off-beat-Impulse in feinabgestimmtem Wechselspiel. Zueinander verhalten sich die Stimmen in aller Regel versetzt: Die Impulse können sich kreuzen oder verzahnen und scheinbar zeitlich gegeneinander verschoben, aber gleichwertigen Beats folgen, sie können ebenfalls auf scheinbar unterschiedlichen Beatstrukturen basieren, z.B. einem binären und einem ternären Grundschlag.

In jedem Fall entsteht insgesamt eine neue Gestalt, die weit mehr ist als die Summe ihrer Einzelteile.

„Ziel“ oder Effekt des Ganzen ist eine hohe musikalische Spannung durch die beständige Konfrontation von Beat- und Off-beat-Akzenten in horizontaler und vertikaler Richtung und die damit verbundene Suggestion der Existenz mehrerer Grundschlagmuster, man könnte auch sagen: die permanente Konterkarierung des Beats. Dieser bleibt trotz allem, und sei es noch so verborgen, immer präsent.

---

<sup>135</sup> Auch divergieren die Meinungen. So hält Dauer (1983 b, S. 172 f.) den Ausdruck „Fundamentalrhythmus“ für geeigneter.

Für die einzelnen Muster der rhythmischen Verschiebungen wurden verschiedene Begriffe wie Kreuz-, Poly- oder Korrelationsrhythmik oder auch Polymetrie vorgeschlagen, die jeweils einen Teilaspekt bezeichnen, jedoch nicht präzise und definitiv sind.

Daher wird im Folgenden, in Analogie zum Begriff der *Polyphonie*, der Oberbegriff der *Polyrhythmie* oder *Polyrhythmik* für die Gesamtheit der dargestellten mehrschichtigen Rhythmen verwendet, wobei der Tatbestand der Übersummativität als inhärent betrachtet wird. Der Verfasser folgt an dieser Stelle der gestalttheoretischen Auffassung, dass die Addition mehrerer Teile ein neues Ganzes ergibt - die ‚Gestalt‘ -, und dass es zuvorderst die Wahrnehmungsorganisation der rezipierenden Person ist, welche diesen Effekt erzeugt, nicht der physikalische Gegenstand selbst<sup>136</sup>. Dieser Gegenstand, hier also die Kombination von Rhythmen oder Schwingungen, muss bestimmte Eigenschaften aufweisen, um als ‚gute‘ oder ‚geschlossene Gestalt‘ wahrgenommen zu werden (Geschlossenheit, Nähe, Kontinuität).<sup>137</sup> Das Erlebnis der Ganzheit selbst aber haftet ihm nicht an, sondern entsteht psychologisch, als kortikale Konstruktionsleistung.<sup>138</sup> Für einzelne, spezielle rhythmische Konstellationen können die Bezeichnungen der Kreuzrhythmik oder der Polymetrie als untergeordnete Begriffe freilich sinnvoll sein.<sup>139</sup>

**Beispiel 1 (‚Polymetrie‘):**

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
**x . x . x . x . x . x .** (6 x 1/8; Akzente auf 1, 3, 5, 7, 9, 11 )  
**x . . x . . x . . x . .** (4 x 1/4; Akzente auf 1, 4, 7, 10 )  
**x . . . x . . . x . . .** (3 x 1/2; Akzente auf 1, 5, 9 )

Hier scheinen drei verschiedene Beats im Spiel zu sein; man hört sowohl ‚2 gegen 3‘ (erste und zweite Stimme) als auch ‚3 gegen 4‘ (zweite und dritte Stimme).

---

<sup>136</sup> Vgl. Metzger, 1975; ferner: Zöllner, 1996.

<sup>137</sup> Vgl. Metzger, a.a.O., S. 105 ff.

<sup>138</sup> Vgl. Drewer, 2000, S. 25 ff.

<sup>139</sup> Vgl. hierzu die Beispiele und Erläuterungen in den Abschnitten 2.3.3 und 2.4.3.

## Beispiel 2 („Kreuzrhythmik“):

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
x . x x . x x .  
x x . x x . x .  
x . x . x x . x

### Pendeln zwischen 2 und 3

Ein von der Forschung bislang vernachlässigtes Kennzeichen afrikanischer Rhythmik soll hier vorläufig als *Pendeln zwischen 2 und 3* bezeichnet werden. Damit ist ein Prinzip gemeint, welches in den Konzepten der Kreuz- oder Polyrhythmik bzw. der Polymetrik zwar auftaucht, mit diesen Kategorien aber nicht vollständig erfasst wird:

Fast immer werden auf den Zählwerten 2 und 3 basierende Muster kombiniert. Dies kann in der Weise geschehen, dass einem ternären Pattern durch ein Instrument oder durch solistische Variationen binäre Figuren entgegengesetzt werden; oder umgekehrt, d.h. binäre Rhythmen werden durch ternäre Gestalten konterkariert; oder derart, dass beispielsweise innerhalb eines binären Rhythmus dreiwertige Figuren im Sinne von punktierten Vierteln gespielt werden<sup>140</sup>. Schließlich können vier Elementarpulse derart ‚verzogen‘ gespielt werden, dass sie beinahe triolisch erscheinen: Der jeweils erste Elementarpuls fällt auf den Beat, die nächsten zwei werden verdichtet und der Abstand vom vierten Puls zum nächsten Beat dadurch ausgedehnt. Dieses Stilmittel ist auch aus dem *Swing-Feeling* nordamerikanischer Jazz- und Bluesmusik bekannt: Unklar ist, ob die typische Swing-Figur eher als triolisch oder als punktiert aufzufassen (und zu notieren) ist - grundsätzlich gelten Swing und Blues als ternär, aber faktisch ist die Spielweise zwischen einer Dreier- und einer Zweier-Quantisierung anzusiedeln. Dieses Merkmal einer Verbindung von 2 und 3 ist derart ubiquitär, dass seine eigenständige Konzeptualisierung als wesentliches Charakteristikum westafrikanischer Musik und ihrer Derivate vorgeschlagen wird.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Vgl. Tresillo oder Son-Clave (s.o.).

<sup>141</sup> Dieser Aspekt wird unter 2.3.3 und 2.4.3 präzisiert.

### Der motionale Aspekt: Musik und Bewegung

Kubik, Chernoff und andere weisen wiederholt darauf hin, dass afrikanische Trommelmusik ohne den Tanz nicht denkbar ist, ja dass sogar die Qualität einer Aufführung danach beurteilt wird, wie gut man sich dazu bewegen kann und wie genau die Abstimmung zwischen solistischer Improvisation und Tanz ist, ferner dass ursprünglich in den afrikanischen Sprachen kein Wort existiert, welches dem Begriff der Musik in seinem semantischen Feld entspreche<sup>142</sup>. Vielmehr umfassen Begrifflichkeiten wie z. B. *ngoma* (Kiswahili = „Trommel“, auch: „Tanzfest“, „Musik“ etc.) zugleich den auditiven *und* kinetischen Bereich.<sup>143</sup>

„Wenn es einen Wesenszug in den Kulturen südlich der Sahara gibt, der dort fast universale Gültigkeit hat und ebenso die afrikanische Diaspora mit einschließt, dann ist es eine distinktive Auffassung von Bewegung. Im Bereich des Bewegungsverhaltens sind die Musik/Tanz-Kulturen Afrikas vom Rest der Welt ziemlich radikal abgesondert“<sup>144</sup>. Insbesondere die europäischen Bewegungsprinzipien sind gekennzeichnet durch den Umstand, dass der Rumpf überwiegend wie ein Block eingesetzt wird - was ja auch der monorhythmischen Musik durchaus entspricht. Demgegenüber wird in afrikanischen Kulturen der Körper in mehrere, scheinbar voneinander unabhängige Einheiten aufgespalten. Diese Technik der ‚Isolation‘ folgt quasi aus dem akustischen Spannungsverhältnis von Beat und Off-beat. Günther charakterisiert diese Tanzform als *polyzentrisch* und stellt fest: „Wenn drei Trommeln polymetrisch spielen, dann ergreift jedes dieser Trommel-Metren ganz wörtlich ein anderes Körperzentrum“<sup>145</sup>. Kopf, Schultern, Brustkorb, Bauch, Pelvis, Arme und Beine werden zu eigenständigen Zentren oder Arealen, die sich freilich sehr wohl geordnet, also aufeinander und auf musikalische Ereignisse bezogen, bewegen.<sup>146</sup>

Zumeist fallen die Schritte mit dem Beat zusammen, wenngleich durchaus Ausnahmen möglich sind.<sup>147</sup>

---

<sup>142</sup> Vgl. Kubik 1984, S. 62 f.; ders., in: Simon 1983, S. 315.

<sup>143</sup> Kubik erläutert, wie in verschiedenen afrikanischen Sprachsystemen zahlreiche Wörter sowohl das Spielen von Instrumenten als auch Bewegungsmuster umschreiben. Zu den Bewegungsmustern zählen aber auch die Körperbewegungen der Musiker.

<sup>144</sup> Kubik, 1984, S. 67.

<sup>145</sup> Günther, 1982, S. 21.

<sup>146</sup> Im Gegensatz zu den oftmals unkoordinierten Bewegungen, die man in europäischen Diskotheken beobachten kann. Vgl. hierzu auch: Thompson, 1974, S. 17.

<sup>147</sup> Vgl. Nketia, 1991, S. 261.

Die übrigen Körperteile können mit den Schritten gemäß den Unterteilungen der Zeitlinie koordiniert sein. Off-beat-Akzente der Trommeln artikulieren sich etwa im Schulter- oder Beckenbereich, und ein Wechsel der rhythmischen Figurationen provoziert Variationen im Tanz.

„Natürlich muss nicht jeder Ton seine Artikulation in der Bewegung finden. Dadurch würde der Tanz übertrieben lebhaft und an Klarheit verlieren; außerdem würde der fließende Charakter der Bewegungen zerstört.“<sup>148</sup>

*Dauer* (1983 b) wies darauf hin, dass afrikanisches Musikerleben vorwiegend motional anstatt emotional bzw. nicht nur sensorisch, sondern vor allem motorisch geprägt ist. Hieraus wird auch der vorwiegend perkussiv-rhythmische Charakter der afrikanischen Musik verständlich, selbst wenn melodische Instrumente im Vordergrund stehen; zugleich erklärt dies auch die wesentliche Bedeutung der Trommeln. Außerdem wird das repetitive Moment afrikanischer Musik, im Gegensatz zum Prinzip des unablässigen, ‚zielorientierten‘ Fortschreitens in der abendländischen Musik, verständlich: Erst die permanente Wiederholung vermag den Leib buchstäblich zu ergreifen und in Schwingung zu versetzen.

Die Aufgabe der Musik ist es, „unmittelbar, d. i. ohne Zwischenübersetzung im Emotionalbereich, ‚in die Glieder zu fahren‘, als eine bewirkende Kraft, und dort, durch ihre Umsetzung in kinetische Energie, Erregung und Bewegung auszulösen“<sup>149</sup>. *Dauer* bezeichnet das Zusammenfallen von Beat und Akzent als *Stasis*, während Off-beat-Akzente *ekstatisch* wirken.

Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der afrikanischen Musik: Durch ihre rhythmisch-melodisch-klanglichen Konfigurationen erzeugt sie ein Wechselspiel von Stasis und Ekstasis. Im leibseelischen Mitvollzug werden somit ekstatische Erlebnisse erzeugt. „Mit den sinnlichen Bereichen des Bewusstseins nehmen wir die voneinander gelösten musikalischen Impulse wahr und verspüren zugleich, wie sie durch den regulierenden Steuerungspuls des Beat unwiderstehlich gegenseitig angezogen werden.“<sup>150</sup> An dieser Stelle ist allerdings eine epistemologische Einschränkung angebracht. Es wurde bereits darauf verwiesen, dass nach gestaltpsychologischer wie auch konstruktivistischer Auffassung nicht die physikalische Welt der Gegenstände, also die Reize selbst, für

---

<sup>148</sup> Nketia, a.a.O., S. 262.

<sup>149</sup> Dauer, 1983 b, S. 167.

<sup>150</sup> Dauer, a.a.O., S. 181.

‚Wirkungen‘ allein verantwortlich sind. Vielmehr stellen sie Strukturen zur Verfügung, welche offenbar neuronale Erregungsmuster provozieren, die ihrerseits einer Art Übersetzung oder Rekonstruktion eines Gegenstandes bedürfen. Das bedeutet, die Erscheinungen innerhalb der phänomenalen Welt eines menschlichen Individuums entspringen zwar den Stimuli, in ihrer konkreten Gestalt ‚erschaffen‘ wir sie jedoch neu. Dem liegen kulturspezifische Konventionen und erfahrungsbedingte Lernprozesse zugrunde, wodurch es zu intersubjektiven Übereinstimmungen kommt.

Der Autor selbst hat erlebt, dass manche Rhythmen erst nach geraumer Zeit derartige körperlichen Sensationen auslösten. Auch in Konzerten brasilianischer Musikgruppen vor deutschem Publikum ist zu beobachten, dass, falls es überhaupt zu Tanzbewegungen kommt, diese häufig ‚monolithisch‘ wirken; oder umgekehrt: Sämtliche Gliedmaßen geraten in unkontrollierte Bewegungen, vom ‚gemeinsamen Steuerungspuls des Beat‘ hingegen ist dann nichts zu bemerken.

Bei der generalisierenden Beschreibung der kinetischen ‚Wirkungen‘ afrikanischer Rhythmik sprechen wir also von Rezipienten, die mit dieser vertraut sind.

Vom statischen Element des Beat aus werden die ekstatisch gelagerten Akzente spürbar: Ihr Vorwegnehmen oder Verzögern wird auf die im statischen Steuerungspuls ablaufenden Grundschläge bezogen; das Auseinanderklaffen wird nun leibseelisch als Spannung empfunden und führt zu Erregung. Die Erregung führt zu Innervationen, diese wiederum zu muskulären Kontraktionen, und diese schließlich lösen Bewegungen aus.

Nach *Dauer* steht die afrikanische Musikpraxis der aristotelischen Katharsislehre nahe. Demnach ist die ekstatische Technik des Off-beat das Mittel zur Steigerung der Affekte bis zur befreienden Entladung. Dem ist hinzuzufügen, dass zwischen kultischer Ekstase, welche in der Regel initiierte Medien ergreift, und der ‚einfachen‘ körperlichen Ekstase der Tanzenden bei profanen Festen unterschieden werden muss. Die erste Form der Ekstase könnte man als i.e.S. therapeutisch wirksam für die Betroffenen bezeichnen und sie ist durch eine Veränderung des Bewusstseinszustandes, wahrscheinlich auch des kortikalen Erregungsniveaus, gekennzeichnet.<sup>151</sup> Demgegenüber ist die körperliche Ekstasis vorwiegend mit dem Erlebnis von Vitalität und Lebensfreude assoziiert. Das ist auch deshalb wichtig, weil nur dieser zweite Aspekt für uns Europäer Relevanz besitzt:

---

<sup>151</sup> Vgl. hierzu die Abschnitte über karibische und brasilianische Religionen.

Normalerweise fällt nicht automatisch in Trance, wer afrikanische Rhythmen hört<sup>152</sup>. Dazu gehören Prädisposition, Ausbildung und Initiation. Unspezifische körperliche Erregungszustände hingegen können durchaus signifikant durch Rhythmus und Bewegung beeinflusst werden.

*Dauer* identifiziert die Auslösung von kinetischer Energie durch Rhythmus als kathartischen Faktor innerhalb der afrikanischen Musik: „Diese Energie ist die Wirkungskraft, die die Lebenskraft des Menschen über sich selbst hinaus zu steigern vermag.“<sup>153</sup>

Es wird in diesem Zusammenhang auch deutlich, warum Off-beat- und Beat-Akzentuierung sich abwechseln müssen: „Permanente Off-beat-Akzentuierung zerstört die kinetische Wirkung dieses Mittels, weil der Musikhörer nach einer Zeit vom Beat auf den Off-beat umempfindet (...) und damit die ekstatische Relation der verschobenen Akzente zusammenbricht.“<sup>154</sup>

Anhand motionaler Wirkungen kann auch nochmals der bereits diskutierte Unterschied zwischen einer sogenannten Synkope und dem Off-beat dargestellt werden: Die durch eine Synkope, welche ja das Regemaß von ‚schweren‘ und ‚leichten‘ Taktteilen unterbricht, ausgelöste kinetische Erregung führt zu einer ganzkörperlich empfundenen Motion, das heißt die Vorwegnahme oder die Verzögerung ist totaler Natur und muss demnach beim Tanz zwangsläufig ein Herausfallen aus dem Fluss der Ereignisse provozieren, ein beschleunigendes Vorwärtsfallen oder gleichsam stockendes Innehalten. Anders verhält es sich beim Off-beat: Hier bleibt der fließende Charakter erhalten, der Körper verlässt also nicht völlig seine Grundbewegung, sondern das Becken oder die Schulter reagieren auf den unerwarteten Impuls. Die permanente Konstanz des Beats - einer sehr stabilen Basis - gewährleistet nun das Erlebnis eines andauernden und gleichmäßigen Fließens, trotz ständiger Akzentverschiebungen. Von Jazzmusikern wird dieses Phänomen als *groove* bezeichnet (wörtlich übersetzt: Rille)<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Im afrobrasilianischen Candomblé (vgl. Kapitel 2.4.3) dürfen Trommler, die empfänglich sind für jene umfassende und das Bewusstsein affizierende Ekstase, nicht spielen (Gabi Guedes, mündl. Mitteilung, 1994); die Begleiter der Medien, verantwortlich für deren Wohlergehen, behalten ihre Ruhe; zuschauende Teilnehmer der Rituale ergreifen die Flucht, wenn sie Ansätze eines Kontrollverlustes verspüren und die Geister sie zu ergreifen drohen (vgl. Pinto, 1991).

<sup>153</sup> Dauer, 1983 b, S. 182.

<sup>154</sup> Ebd.

<sup>155</sup> Der Ursprung dieses Begriffs ist ungeklärt; sehr wahrscheinlich entstammt er der Umgangssprache amerikanischer Jazzmusiker.

Ein zweiter Faktor, der zum Erleben eines Fließens und damit zum *grooven* führt, ist die bereits angesprochene Polyquantisation des Elementarpulses.

## b) Instrumente

*Hülsmann*<sup>156</sup> verweist auf die große Bandbreite an verschiedensten Instrumenten und ebenso vielfältigen Form-, Klang-, Bau- und Spielvariationen der jeweiligen Klangerzeuger im afrikanischen Raum. Keine vollständige, aber offenbar die breiteste Übersicht findet sich bei *Nketia* (1991).

### Aero- und Cordophone

In verschiedenen Gebieten Schwarzafrikas sind die Blas- und Saiteninstrumente stärker gebräuchlich als in Europa gemeinhin angenommen. So existieren zahlreiche Arten von Harfen, Leiern, Zithern, Musikbögen und Lauten<sup>157</sup>, ferner eine Reihe unterschiedlicher Typen von Flöten, von der offenen Längsflöte bis zur Panflöte, sowie Trompeten. Zur speziellen Gattung der Musikbögen - deren Prinzip und Klang der auch in Europa und Asien bekannten Maultrommel ähneln und die im Bereich zwischen Saiten- und Perkussionsinstrumenten anzusiedeln sind - wird im Abschnitt 2.4 Näheres angeführt. Von den harfenähnlichen Instrumenten ist die heute zumeist mit 21 Saiten versehene *kora* aufgrund ihrer besonderen Bedeutung innerhalb der westafrikanischen Tradition der *griots*<sup>158</sup> auch in Europa bekannt.

*Dauer* (1977) verweist auf die vorwiegend rhythmische Verwendung und Spielweise der Blas- und Saiteninstrumente im subsaharanischen Afrika. *Simon*<sup>159</sup> nennt exemplarisch die Musik der am Nil ansässigen *Berta*, in der aus Kalebassensegmenten konstruierte Eintonflöten und Eintontrompeten, *waza* genannt, von jeweils zehn bis zwölf Spielern polyrhythmisch gespielt werden: „Jeder der Spieler spielt auf einem Ton ein bestimmtes rhythmisches Pattern, so dass sich aus der Folge dieser Töne ein bestimmtes melodisches Resultat ergibt, das mit dem Gesang der Frauen kongruent sein muss.“<sup>160</sup>

<sup>156</sup> Hülsmann, 1998, S. 8.

<sup>157</sup> Vgl. die umfassende Darstellung von Wegner (1984) die sich auf den Bestand des Berliner Museums für Völkerkunde bezieht.

<sup>158</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt über die Musik der Malinke.

<sup>159</sup> Vgl. Simon, 1996, S. 121.

<sup>160</sup> Ebd.; vgl. auch die differenzierte Analyse von Allgayer-Kaufmann, 1997.

Typisch für das Spiel der Querflöte in Afrika ist das Überblasen und der zeitgleiche Einsatz der Stimme - diese Technik wurde in der populären Musik zunächst von dem Jazzmusiker *Rashan Roland Kirk* übernommen und später durch *Ian Anderson*, den Leiter der Rockgruppe *Jethro Tull*, weltbekannt.

### Idiophone

Zu den eigenständig melodiebildenden Selbstklingern Afrikas zählen die Xylo- und Lamellophone; letztere Gruppe, auch unter Begriffen wie Zupfzungenpiel oder Daumenklavier bekannt, umfasst Instrumente, bei denen auf einem Resonanzkörper befestigte Lamellen aus Metall oder Bambus mit den Daumen angezupft werden. Dieser Typus „ist eine autochthone afrikanische Erfindung“<sup>161</sup> und wird, je nach Region, mit verschiedenen Namen bezeichnet, wie beispielsweise *sansa* (*zanza*, *sanza*), *mbira*, *likembe* oder *kalimba*. Die Lamellophone können ein bis drei Manuale mit zumeist insgesamt acht bis zwölf (gelegentlich sogar bis zu 45) Zungen besitzen, die sehr unterschiedlich gestimmt sein können, beispielsweise fünf-, sechs- oder siebentönig. Wesentlich dabei sind, neben dem Grundton, die Obertöne oder, mit anderen Worten: der Tonkomplex, der beim gleichzeitigen Anschlagen oder Zupfen zweier Lamellen entsteht.

Bei den Xylophonen ist zu unterscheiden zwischen solchen mit Resonatoren aus Kalebassen und jenen, bei denen die Klangplatten auf Holme aus Bananenstauden, Strohbindeln oder Holz gelegt sind; stellenweise sind auch Trogxylophone zu finden (dieses Prinzip liegt den Xylophonen im Orff-Schulwerk zugrunde).<sup>162</sup> Am weitesten verbreitet sind die Kalebassenxylophone, u.a. als *mbila* oder *marimba* (Mozambique), als *valimba* oder *mangolongondo* in Malawi oder als *bala* in Westafrika<sup>163</sup>. Unter der Bezeichnung ‚Marimba‘ fand dieser Typus Eingang in den amerikanischen Jazz und in die moderne Musik, wobei inzwischen die Resonatoren aus Metall- oder Kunststoffröhren gefertigt werden.

Eine verwandte, ebenfalls autochthon afrikanische Instrumentengruppe aus dem Bereich der Idiophone bilden die Schlitztrommeln<sup>164</sup>. Diese werden traditionell aus ausgehöhlten

<sup>161</sup> Simon, 1996, S. 115.

<sup>162</sup> Im südlichen Afrika wird auch das *akadinda*, ein Xylophon ohne Resonatoren, verwendet.

<sup>163</sup> Vgl. auch: Husmann, 1937.

<sup>164</sup> Vgl. zu Einzelheiten: Jähnichen, 1998.

Baumstämmen hergestellt; in den so entstandenen Korpus werden zwei bis sechs, mitunter mehr klingende ‚Zungen‘ längsseitig eingesägt, welche dann mit Stöcken angeschlagen werden.

Die mitunter bis zu sieben Meter langen und zwei Meter dicken Schlitztrommeln zählen zur Familie der sogenannten Sprechtrommeln: Das in Afrika verbreitete System der ‚Tonhöehensprachen‘ - hierbei hängt die Bedeutung eines Wortes oftmals von der Tonhöhe der einzelnen Silben ab - ermöglicht es, diese Instrumente als Nachrichten- und Signaltrommeln einzusetzen<sup>165</sup>. Ihr Ursprung wird in Kamerun vermutet<sup>166</sup>, verbreitet sind sie u.a. in Guinea, Sierra Leone, Liberia, Nigeria und Kamerun. Die in Guinea z. B. unter dem Namen *kolokolo* gebräuchlichen Schlitztrommeln werden mitunter auch verwendet, um Tiere vor der Getreideernte vom Feld fernzuhalten.<sup>167</sup>

Zu den aufgrund ihrer Klangeigenschaften vorwiegend rhythmusbildenden Instrumenten gehören die Schüttel-, die Schrap- und jene Schlagidiophone, die einen sehr begrenztem Tonumfang aufweisen.

Schrap- oder Reibidiophone bestehen in der Regel aus der länglichen, getrockneten Schale einer Kürbisfrucht oder aus einem Bambusrohr. Diese sind mit Kerben versehen und können mit einem Stock geschrappt werden. Vermutlich spielen sie eine eher geringe Rolle, da sie selten zu sehen bzw. zu hören sind und auch in der Literatur kaum Erwähnung finden (lediglich bei *Nketia*<sup>168</sup>).

Ebenfalls nur selten erwähnt werden die Schüttelinstrumente, obwohl sie durchaus von erheblicher Bedeutung sind: Meistens markieren sie den Beat oder den Elementarpuls, wobei im letzteren Fall in der Regel der erste sowie der dritte und vierte Elementarpuls gespielt werden. Sie erfüllen damit eine zugleich stabilisierende und antreibende Funktion; im rituellen Kontext sind sie unverzichtbar für die Erzeugung religiöser Trance, zudem bildet ihr Klang eine Art verbindenden ‚Teppich‘ oder - wie der brasilianische Trommler *Giba Conceição* es einmal in einem persönlichen Gespräch formulierte - das ‚Schmierfett‘ in der Musik. Zu nennen ist insbesondere die Kürbisrassel, welche entweder gefüllt oder mit einem Netzbehang aus Muscheln, Perlen,

---

<sup>165</sup> Vgl. Hülsmann, 1998, S. 66 ff.

<sup>166</sup> Vgl. Hülsmann, a.a.O., S. 13; ferner: Nketia, 1991, S. 98.

<sup>167</sup> Vgl. Konaté und Ott, 1997, S. 18.

<sup>168</sup> Nketia, 1991, S. 100.

Samenkörnern und dgl. ausgestattet sein kann. In Ghana ist sie unter der Bezeichnung *axatse*<sup>169</sup> bekannt, in Nigeria als *sekere*<sup>170</sup>.

Neben zahlreichen weiteren Rasseln finden sich oftmals Tubusrasseln<sup>171</sup>, z. B. der sogenannte *casisi*, eine mit Samenkörnern gefüllte Korbrassel.<sup>172</sup> Hierbei ist der Korb an einem Ende mit dem Stück einer Kalebasse versehen, so dass beim Auftreffen der Körner auf diese Stelle ein scharfer, trockener Klang entsteht; schlägt die Füllung gegen die Bastfasern, so wird ein weiches Geräusch erzeugt.

Das Spiel der Rasseln ist häufig den Frauen vorbehalten.

Die klöppellose Eisenglocke ist das Instrument für die Time-Line-Formel. Sie besitzt einen sehr kurzen und hellen Ton und wird von außen mittels eines Holz- oder Metallstabs angeschlagen. Das im heutigen Nigeria ansässige Volk der *Yoruba* benutzte zwei miteinander verbundene und verschieden gestimmte Glocken, deren Name *agogo* auch „Zeit“ bedeutet: ein Hinweis auf die stützende und orientierende Funktion dieses Instruments. Manchmal wird ein Werkzeug wie etwa die Blätter einer Hacke verwendet, hauptsächlich aber kegel- oder schiffchenförmig geschmiedete Trichter.

### Membranophone

Kein anderer Teil der Erde zeigt eine derartige Wertschätzung und vielfältige Verbreitung von Membranophonen wie das Afrika südlich der Sahara, woraus sich wohl auch der Titel einer Fernsehsendung aus den 80er Jahren erklärt: „Kontinent der Trommeln“. Neben zahlreichen zusammenfassenden Darstellungen bei *Nketia*, *Simon*, *Kubik* u.a. bietet besonders *Meyer* (1997) eine detaillierte Übersicht der Trommeln in West- und Zentralafrika, wo diese Instrumente ihre größte Bedeutung auch innerhalb Schwarzafrikas erlangt haben.

Nachfolgend werden einige der in Westafrika am weitesten verbreiteten und auch in Deutschland bekanntesten Trommeln vorgestellt.

<sup>169</sup> Vgl. Klöwer, 1994, S. 83. Ebenfalls gebräuchlich und in Deutschland populär ist die Bezeichnung *Calabash*.

<sup>170</sup> Vgl. Nketia, a.a.O., S. 94. Der Name wurde in der Diaspora übernommen: In Brasilien heißt dieses Instrument *xekerê*, in Kuba *chekere*.

<sup>171</sup> Diese spielen im brasilianischen *Samba* eine zentrale Rolle.

<sup>172</sup> Vgl. auch hierzu den Abschnitt über die brasilianischen Instrumente.

### Djembé

Diese kelchförmige Trommel ist mit einem abgeschabten Ziegenfell nach Art der Ring- oder Klemmspannung versehen und wird mit beiden Händen gespielt. Die Spannschnüre wurden früher aus gedrehten und getrockneten Fellstreifen gefertigt, heute verwendet man vorgereckte Segelschnur. Zumeist werden am Fellrand der Djembé drei flache Blechrasseln (genannt: *sègè sègè* oder *kessing kessing*) angebracht, die beim Schlagen mitklingen und somit den in der afrikanischen Musik wichtigen schnarrenden Effekt erzielen.

In der Regel tragen die Spieler ihre Djembé mit Hilfe eines Gurtes ihre vor dem Körper, so dass die Spielfläche etwas unterhalb der Nabelgegend liegt.

Im wesentlichen lassen sich folgende Anschlagstechniken unterscheiden: Der *bass* wird mit dem Handteller in der Mitte des Fells erzeugt; der dabei entstehende dumpfe, volle Ton kommt durch die Verjüngung und anschließende Erweiterung des Klangkörpers zustande. Beim *open* (oder *open stroke*; auch: *tom*) liegt die Trennlinie von Handfläche und Fingern etwa über dem Trommelrand, die Finger sind gestreckt. Dieser Schlag bringt den eigentlichen Schwingungston der Membran zur Geltung. Einen sehr lauten und scharfen Klang produziert schließlich der *slap*, der an derselben Stelle, jedoch mit entspannten Fingern, ausgeführt wird, so dass diese nach dem Aufprall zurückfedern. Dieser Schlag klingt aufgrund des dünnen Fells sehr obertonreich, gelegentlich fast metallisch. Open und Slap können sowohl offen als auch abgedämpft (*muffled*) ausgeführt werden; im letzteren Fall wird die linke Hand zur Dämpfung auf das Fell gelegt.<sup>173</sup>

Neben diesen Anschlagstechniken werden stellenweise weitere Techniken wie etwa der  *fingertip* eingesetzt.

„Ein Meister wie Famoudou Konaté beherrscht noch viele weitere Abstufungen: er schätzt, dass er auf der Djembé um die 25 unterscheidbare Klänge erzeugen kann.“<sup>174</sup>

Das motorische Grundmuster beim Spielen besteht in einer permanenten Rechts-Links-Bewegung der Hände, wobei in den Pausen gleichsam ‚Luftschläge‘ ausgeführt werden.

---

<sup>173</sup> Die Bezeichnungen entstammen dem angloamerikanischen Sprachraum; Mamady Keita verwendet auch lautmalerische Begriffe wie beispielsweise „Ping“ (Open), „Pang“ (Slap) und „Pum“ (Bass).

<sup>174</sup> Konaté und Ott, 1997, S. 20.

Dadurch ist die Kontinuität der Elementarpulsation und somit die metrische Genauigkeit gewährleistet.

Zur Geschichte, Herstellung und Spielweise der Djembé seien nachfolgend einige Worte des Masterdrummers *Mamady Keita* zitiert:

„Die Djembé ist in Guinea allbekannt. Die Djembé provoziert Freundschaft und Liebe, sie unterstützt und ermutigt die Arbeiter auf dem Feld. Sie ist ein Instrument, das spricht: zu Männern, Frauen, Kindern, Jugendlichen und Alten. Sie ist ein Instrument der Kommunikation, zwischen Dörfern, Regionen, Ländern, ja sogar Kontinenten. Die Djembé ist universell. Sie spricht jede Sprache und sie spricht zu jedem in seiner Sprache, weil alle Menschen auf Rhythmus reagieren.

Die heutige Form der Djembé hat sich wahrscheinlich aus dem Mörser entwickelt, das sagen jedenfalls die alten Leute und mein Lehrer aus Balandougou. (...)

Früher haben die Schmiede die Trommeln gebaut. Die Zeremonien, die mit dem Bau einer Djembé einhergingen, wurden noch bis vor etwa 20 Jahren durchgeführt. Da wurde die Djembé nur für den eigenen Gebrauch gebaut. (...) Es wäre niemand auf die Idee gekommen, für den Bau einer Djembé Geld zu nehmen. Der Dorftrommler ging zum Schmied, überreichte ihm zehn Kolanüsse und bat ihn um eine neue Djembé. Der Bau einer Djembé war Ehrensache.

Zunächst einmal wurde vor dem Baum, der gefällt werden sollte, getrommelt, getanzt und gesungen. In Guinea ist das meistens der Lenkebaum. Der Schmied und seine Begleiter bringen dem Baum Kolanüsse, um dem Geist des Baumes zu sagen, dass er auserwählt wurde, und um sich gleichzeitig zu entschuldigen. Wenn der Baum gefällt ist, wird die äußere grobe Form herausgearbeitet, danach der Körper ausgehöhlt. Eine weitere Zeremonie gibt der Djembé ihre Stimme: wenn alle Holzarbeiten fertig sind und das erste Fell aufgezogen wird. Ganz früher war es das Fell der Antilope, später wurden Ziegenfelle genommen. Zum Schluss wird die Djembé gespannt, und wenn sie dann zum ersten Mal gespielt wird, gibt es wieder eine Zeremonie, die ihr die Sprache verleiht.

Es ist auch heute noch üblich, dass Djembéspieler ihrer Djembé Kolanüsse geben, um beschützt zu sein, z. B. vor der Konkurrenz zwischen Spielern aus verschiedenen Dörfern.“<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Mamady Keita, in: Billmeier 1999, S. 30 ff. Zahlreiche weitere Einzelheiten finden sich u.a. bei Hülsmann, 1998.

### Die Basstrommeln (dunun): dununba, sangban und kenkeni

Gemeinsam mit der Djembé gehören diese drei Trommeln zum wesentlichen Instrumentarium der Musik der Malinke.

Die zylinderförmigen und mit Rinderfellen bespannten Trommeln besitzen einen linearen, tiefen Ton und werden vor dem Bauch getragen, auf hölzerne Ständer gelegt oder auf dem Boden liegend gespielt. Mit einem Holzschlegel wird die rechte Fellseite angeschlagen, während die linke Hand größtenteils kongruente Figuren auf einer am Korpus angebrachten Eisenglocke spielt.

Die *dununba* ist die größte und tiefste Basstrommel, gefolgt von der mittleren *sangban* und der kleinen *kenkeni*.

„Das Herz eines Rhythmus ist die Sangban. In manchen Regionen wird nur die Sangban gespielt, zusammen mit der Tama (Talking drum). Manchmal hört man Sangban und Dununba zusammen, in manchen Dörfern alle drei zusammen (es hängt auch davon ab, wieviele Musiker da sind). Die Dununba gibt dem Rhythmus Kraft und Hitze und die große rhythmische Dimension.

Die Kenkeni verfeinert und vervollständigt die Bassmelodie und gibt noch eine andere Klangfarbe hinzu.

Die Glocken bringen nochmal eine andere Farbe in den Rhythmus. Sie füllen den Raum zwischen den Schlägen auf dem Fell. Die Glockenstimme spielt eine sehr wichtige Rolle für den Malinkérhythmus, auch sie gibt dem Spieler und Hörer Orientierung (guideline) und bringt eine rhythmische Verfeinerung in die Gesamtheit der Trommelstimmen. Der Musiker hat die Möglichkeit, die Glockenstimmen frei zu variieren.

Es wird allerdings nicht in allen Regionen mit der Glocke gespielt, und es gibt meines Wissens nur zwei Regionen, in denen alle drei Basstrommeln Glocken haben.“<sup>176</sup>

Dieses Zitat illustriert die besondere Rolle der Basstrommeln in den Trommelrhythmen der Malinke: Sie bilden das spezifische Fundament eines Rhythmus, über dem sich das improvisierte Solo des Masterdrummers entfaltet.

### Kpanlogo

Bei dieser einfelligen Fasstrommel wird ein Ziegen- oder Antilopenfell um einen Metallring gewickelt; dieser wird über Schnüre mit Pflöcken verbunden. Durch tieferes

---

<sup>176</sup> Mamady Keita, in: Billmeier 1999, S. 32 f.

Einschlagen der Pflöcke wird das Fell nach unten gezogen und somit gespannt. In Ghana existieren zahlreiche Vorläufer bzw. Verwandte der Kpanlogo-Trommel, so beispielsweise die *oprente* (oder *oblente*) und die *atumpan*<sup>177</sup>. Die Kpanlogo entstammt der Kultur der an der Küste ansässigen *Ga* und spielt eine zentrale Rolle in der sogenannten Highlife-Musik<sup>178</sup>. Sie wird, wie die Djembé, mit bloßen Händen gespielt, jedoch ist der Klang des Open-Schlags weicher und wärmer, der Slap von geringerer Schärfe und der Bass weniger dumpf.

### c) Rhythmen

Aus der Vielzahl der im westafrikanischen Raum anzutreffenden Rhythmen seien im Folgenden diejenigen exemplarisch herausgegriffen, welche in Deutschland besondere Verbreitung fanden: zum einen die Rhythmen der Malinke, zum anderen die Highlife-Rhythmen aus Ghana. Während die Malinke-Rhythmen die traditionelle Seite der westafrikanischen Kultur repräsentieren, kann die Highlife-Musik als typisch für die modernen, urbanen Formen gesehen werden.<sup>179</sup>

Ausführliche Darstellungen finden sich u.a. bei *Billmeier* (1999), *Fuhlendorf* (1995), *Konaté u. Ott* (1997) und *Schütz* (1992).

### Rhythmen der Malinke

#### Griots und Trommler

In Guinea kam es mit der Unabhängigkeit zu einer „Periode der kulturellen Wiedergeburt“<sup>180</sup>: Nationale Ensembles wurden gegründet und Festivals veranstaltet, manche Musiker erhielten bezahlte Anstellungen und die Tradition der Malinke erfuhr eine gewaltige Aufwertung.

Die Musiker und Sänger werden als *griots* (weiblich: *griotte*) bezeichnet, welchen als Wander- oder (früher) Hofmusikanten die Verbreitung wichtiger Nachrichten, die

---

<sup>177</sup> Vgl. Meyer, 1997, S. 55 ff.; Hülsmann, 1998, S. 22 f.; Klöwer, 1994, S. 42.

<sup>178</sup> Michael Sztenc, 2001, mündl. Mitteilung.

<sup>179</sup> Vgl. Abschnitt 2.2.2.

<sup>180</sup> Vgl. Billmeier, 1999, S. 19.

künstlerische Gestaltung wichtiger Feste und Zeremonien sowie die Bewahrung der Tradition bzw. der Sitten obliegt. Gelegentlich fungieren sie auch als Heiratsvermittler, Diplomaten oder Hofnarren. „Griots fehlen auch heute bei keinem Fest. Mit ihren Liedern gestalten sie den musikalischen Ablauf von Taufen, Hochzeitsfesten usw., ihre Preislieder sind auch auf Begräbnisfeiern zu hören. Zu ihrem Repertoire gehören aber auch Spottlieder und die allgemein bekannten Volkslieder.“<sup>181</sup> „Ein Griot muss die vergangenen und gegenwärtigen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhänge und Persönlichkeiten sowie die Namen der Vorfahren kennen und Geschichten erzählen können. Auf sängerische Weise gibt er sein Gedankengut weiter. Der Griot begleitet seine Gesänge entweder selbst oder er wird begleitet mit Instrumenten wie der Kora (...), dem Xylophon oder der Trommel.“<sup>182</sup> Die Griots, deren Amt übrigens nur innerhalb einer Familie weitergegeben werden kann, gehören derselben gesellschaftlichen Schicht an wie etwa die Schmiede, aus deren Innung viele Trommler stammen. Wenngleich heutzutage durch die Medien der Einfluss der Griots abnimmt, dürfen sie als wichtige Repräsentanten der oralen Tradierung gelten.

Bei sozialen oder rituellen Ereignissen wie beispielsweise der Ernte oder Familienfeierlichkeiten kooperieren häufig Griots und Trommler. Als Bezahlung gilt traditionellerweise die symbolische Gabe einer Kolanuss an den *djembéfolá* (Solotrommler); aber seitdem die Musiker nicht mehr von Königen ernährt werden, sondern gewissermaßen freiberuflich tätig sind, hängt ihre Anzahl und das Engagement von Sängern von den finanziellen Ressourcen der Gastgeber ab.

*Beer* beschreibt den Ablauf wie folgt: „Zunächst stellen sich die *griottes* direkt neben den Trommlern auf und beginnen mit ihren, dem jeweiligen Anlass entsprechenden Gesängen. Schon nach wenigen Sekunden setzen die Trommler ein. Der Trommelsolist muss alle Gesänge kennen, da sich der Rhythmus nach dem jeweiligen Gesang richtet. Für jeden Rhythmus gibt es mehrere Gesänge, so dass die Vielfalt der Rhythmen von der Vielfalt der Gesänge noch weit übertroffen wird. Ist ein Fest in vollem Gange, so dauert ein Rhythmus selten länger als einige Minuten, da die *griottes* - miteinander wetteifernd - bald einen neuen Gesang anstimmen, was sofort eine Änderung des Rhythmus zur Folge hat.

---

<sup>181</sup> Billmeier, 1999, S. 26.

<sup>182</sup> Hülsmann, 1998, S. 7.

Auf diese Weise bestimmen die *griottes* den musikalischen Verlauf des Festes.<sup>183</sup>

Mit dem Rhythmus setzt auch der Tanz ein. Zwischen den Tanzenden und dem Djembéfolá entsteht eine äußerst präzise Kommunikation, d. h.: Schritte und Solopatterns sind aufeinander bezogen - die Improvisation ist also alles andere als frei, wenngleich die Regeln im Wechselspiel von Tanz und Musik spontan gehandhabt werden. Der Meistertrommler reagiert auf die Bewegungen, was wiederum eine Reaktion der Tanzenden zur Folge hat. Somit inspirieren sich Musiker und Tanzende gegenseitig. Die Tänze beginnen zumeist in der Gruppe und enden mit einem Solo, wobei die Tanzenden vom Meistertrommler mit dem sog. „Échauffement“ (s.u.) angetrieben werden, bevor ein weiteres musikalisches Signal - die „Bloquage“ - zum Beenden des Solos auffordert. Dies ist zugleich das Zeichen für die nächste Tänzerin.

In Deutschland sind insbesondere *Mamady Keita* und *Famoudou Konaté*, zwei auch in ihrer Heimat Guinea sehr angesehene sogenannte *masterdrummer*, durch intensive Unterrichtstätigkeit und zahlreiche Konzerte sehr bekannt. Von beiden liegt jeweils ein umfassendes und didaktisch gut konzipiertes Lehrbuch vor<sup>184</sup>; hinzu kommen eine von *Konaté* eingespielte CD mit wichtigen Malinke-Rhythmen, herausgegeben von der Abteilung Musikethnologie des Museums für Völkerkunde in Berlin, und ein ausführliches Fernseh-Interview des Senders *arte* mit *Keita*. Auch beziehen sich sowohl das Lehrbuch von *Schütz* (1992) als auch die Kenntnisse zahlreicher Trommellehrer in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Frankreich und den Benelux-Ländern auf diese beiden Musiker und Lehrer, so dass man sie zu den wichtigsten Multiplikatoren westafrikanischer Djembé-Rhythmen in Mitteleuropa zählen kann.

*Mamady Keita*, geboren 1950 in Balandougou, einem im nordöstlichen Guinea gelegenen Dorf, erzählt über seine Ausbildung und seinen Werdegang: „Man hat mir von Anfang an erzählt, dass ich als Trommler geboren wurde. (...) Meine Begabung zeigte sich schon sehr früh, indem ich auf allem, was ich finden konnte, rhythmisch herumklopfte. Das hat dann dazu geführt, dass ich schon mit zwei Jahren eine eigene kleine Djembé bekommen habe, von der ich mich nie trennte. Ich nahm sie sogar mit ins Bett. Richtig spielen lernte ich mit fünf Jahren, denn meine Eltern haben mich zu dem Djembéfolá des Dorfes in

---

<sup>183</sup> Beer, 1991, S. 5.

<sup>184</sup> Konaté und Ott, 1997; Billmeier, 1999.

Ausbildung gegeben. (...) Ein Meister, oder Djembéfola, muss alle Rhythmen beherrschen und genau wissen, was wann gespielt wird und warum. Dazu kommen die Sounds der Djembé. Und das alles gibt ein Meister nur an einen Schüler weiter, der sich der Djembé voll und ganz hingibt. Dann gehören dazu auch die heilenden Wirkungen der Djembé, also wie man Kraft und Präzision erlangt und gewisse magische Praktiken, z. B. zum Schutz vor schlechten Einflüssen. Damit muss man hier im Westen, ohne Einbindung in die Tradition, natürlich sehr vorsichtig umgehen.“<sup>185</sup>

Bereits mit 13 Jahren wurde *Keita* für die regionale Ballettgruppe von Siguiiri ausgewählt und ein Jahr später für das Nationalballett verpflichtet: „Außer mir waren noch 45 Künstler aus ganz Guinea dabei, davon noch 5 Perkussionisten für Djembé und Dundun. Wir wurden auf die Ile de Loos gebracht und blieben dort neun Monate lang zum Üben zusammen. Jeden Tag spielten wir viele Stunden. In dieser Zeit lernte ich die Rhythmen aus anderen Regionen Guineas kennen. (...) Ab 1966 begannen die internationalen Tourneen.“<sup>186</sup>

Das Djoliba-Nationalballett repräsentierte die Ideale der guineischen „kulturellen sozialistischen Revolution“: den Kampf gegen die Nachwirkungen der kolonialen Epoche und die Rückbesinnung auf ehemalige kulturelle Traditionen wie „tiefgründige Riten des Waldes, rituelle Zeremonien und symbolische Masken, auf die ritterlichen Epen der Königreiche und die Lieder der Meisterchronisten“<sup>187</sup>. In einer Festschrift heißt es: „Das Ballett von Guinea ist weder eine einfache Wiederholung der Tänze und Rhythmen noch eine esoterische Vorstellung von plastischen Figuren, sondern ein Kunstwerk, das seine Essenz im kulturellen Erbe des Landes findet. Mit einer hohen Perfektion in der Ausübung und einer Regie im modernen Stil reflektiert es auf lebendige Art die afrikanische Geschichte und das afrikanische Leben (...)“<sup>188</sup>

1979 wurde *Keita* künstlerischer und technischer Direktor des Balletts. Zum Unterschied zwischen der traditionellen Spielweise im Dorf und der Arbeit im Ballett äußert er sich wie folgt: „Das Ballett transformiert die Tradition gewissermaßen, macht so eine Art folkloristischer Darbietung daraus und verliert damit an Tiefe und Authentizität. (...) Die echten traditionellen Rhythmen sind heute nur noch in den

---

<sup>185</sup> Aus: Billmeier, 1999, S. 34 f.

<sup>186</sup> dies., a.a.O., S. 36.

<sup>187</sup> dies., a.a.O., S. 38.

<sup>188</sup> dies., a.a.O., S. 40 f.

Dörfern zu finden. (...) Es gibt in der Hauptstadt vielleicht noch fünf Musiker, die die traditionellen Rhythmen kennen und spielen. (...) Wenn wir da nicht gut aufpassen, zerstören wir unsere Identität, unsere Tradition und unsere Geschichte.“<sup>189</sup>

Einerseits um mehr Freiheit in Bezug auf die Pflege der traditionellen Rhythmen zu haben, andererseits aus ökonomischen Gründen ließ er sich 1988 in Brüssel nieder und eröffnete dort die Trommelschule „Tam Tam Mandingue“.

Der Lebenslauf des 1940 geborenen *Famoudou Konaté* ist zu großen Teilen dem *Mamady Keitas* sehr ähnlich<sup>190</sup>. Zur Verbreitung der traditionellen Musik seiner Heimat schreibt er: „Jemand hat mich einmal gefragt, ob ich es eigentlich mag, dass die Europäer kommen und meine Musik erlernen wollen. Ich habe gesagt: Das ist sehr gut für uns! Das hilft uns sehr - es hilft mit, unsere Musik bekannt zu machen und lebendig zu erhalten.“<sup>191</sup>

Angesichts der vorliegenden Lehrbücher dieser beiden Musiker erscheint eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Rhythmen an dieser Stelle als weder notwendig noch sinnvoll.

Statt dessen soll nurmehr exemplarisch - zur Veranschaulichung der strukturellen Prinzipien - ein traditioneller Malinke-Rhythmus vorgestellt werden.

### *Dununbé*<sup>192</sup>

Der *dununbé* (auch: *dunun gbé*) ist der bekannteste Rhythmus der Dununba-,Familie‘, die ca. 30 verschiedene Rhythmen umfasst.

Der dazugehörige ‚Tanz der starken Männer‘ diente traditionell dem ritualisierten Kampf um die Rangfolge innerhalb einer Gemeinde.

„Vor Beginn eines *dununba*-Festes treffen sich die Trommler vor dem Haus des Solisten (*djembéfolá*). Als Ankündigung für das Fest wird eine kurze Zeit der Rhythmus *dununbé* gespielt. Nach einer kurzen Pause beginnt die Musik von Neuem. Dies ist das Zeichen für die unverheirateten Mädchen, sich zum Tanzplatz des Dorfes (*barra*) zu begeben, wo sie die Trommler mit Singen und Klatschen begleiten werden. (...)

---

<sup>189</sup> Billmeier, a.a.O., S. 42 f.

<sup>190</sup> Vgl. hierzu Beer, 1991, S. 4.

<sup>191</sup> Konaté und Ott, 1997, S. 24.

<sup>192</sup> Vgl.: Billmeier, 1999, S. 61 f.; Ott, 1998; Beer, 1991.

Inzwischen haben sich auch die *barrati* eingefunden, eine Gruppe von 30-40 großen und starken Männern, die den Verlauf aller Feste bestimmen und überwachen. (...) Will eine Anzahl anderer Männer die neuen *barrati* werden, so müssen sie bei einem *dununba*-Fest geschlossen als Gruppe gegen die *barrati* auftreten. Dabei wird mit Peitschen aus Nilpferdhaut ein harter Kampf ausgefochten; gewinnen die Herausforderer, werden sie die neuen *barrati*. Bei wiederholtem Einsatz der Musik beginnen die *barrati* den Tanz, indem sie sich in zwei Reihen aufstellen (...) Jeder Tänzer hält in der rechten Hand ein kunstvoll verziertes Beil (*gendé*), in der linken eine Nilpferdpeitsche (*manimfosson*). Die zwei Reihen bewegen sich nun, alle im gleichen Tanzschritt, langsam auf die Trommler zu. Dort angekommen, beendet jeder der *barrati* einzeln seinen Tanz mit einem Solo.“<sup>193</sup>

**Dununbé** (Meike Besser)<sup>194</sup>

(Formzahl: 12)

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

S . O S . . S . O S . . Djembé 1

S . . S O O S . . S O O Djembé 2

. . S . O S . . S . O S Djembé 2 (alternativ)

. x x . x x . x x . x x Kenkeni (Glocke)  
. . O . O O . . O . O O (Fell)

x . x x . x . x x x . x Sangban (Glocke)  
M . . . . . O O (Fell)

. x x . x x . x x . x x Dunun  
. . . . . O O O O

(S = Slap, O = Open, M = Muffled (abgedämpft))

Die Slaps der beiden Djembés markieren den Beat, während die offenen Töne ein komplementäres Off-beat-Muster bilden.<sup>195</sup> Ebenfalls vorwiegend im Off-beat befinden

<sup>193</sup> Beer, 1991, S. 18 f.

<sup>194</sup> I.d.R. wird zu den Rhythmen jeweils die direkte Quelle des Verfassers angegeben (soweit eruiert).

<sup>195</sup> Die Stimme der ersten Djembé kommt auch bei anderen Malinke-Rhythmen vor, während das Pattern der Djembé 2 typisch für den Dununbé ist.

sich die von den Basstrommel-Spielern ausgeführten Glockenschläge und offenen Töne; „die Spielfiguren der Glocken und der Fellschläge einer Basstrommel sind kongruent, wobei das Fellpattern nur eine ‚Auswahl‘ der Schläge des Glockenpatterns spielt. Das Glockenpattern ist auf diese Art eine Art Leitseil des Fell-Spiels: Die linke Hand führt die rechte (...).“<sup>196</sup>

Als Phrase-Referent-Formel fungiert das Glockenpattern der Sangban.

Am Ende des Zyklus kommt es, mit den Worten *Ott*s, zu einer ‚Kontamination‘ der auf den drei Basstrommeln gespielten Fellschläge; die so entstehende Spannung scheint sich in die „1“ des folgenden Zyklus hinein entladen zu wollen - diese „erwartete Akzentuierung der ‚Eins‘ unterbleibt jedoch. Sie ist den Schritten der Tanzenden vorbehalten.“<sup>197</sup>

Das Spiel beginnt immer mit einem Signal des Djembéfolá:

Signal:

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

S S O S S S (Einsatz der Trommeln)

Das sogenannte *échauffement* (= Aufheizung) ist „eine in Abständen immer wiederkehrende Passage, die jeweils einen Höhepunkt, Schlusspunkt oder ‚Schaltpunkt‘ des Geschehens markiert, z.B. einen Wechsel der Tänzer“.<sup>198</sup>

Échauffement (Beispiel):

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

. x x . x x . x x . x x    Dunun  
 O O    O O    O O    O O

x . x x . x x . x x . x    Sangban  
 O O                    O O

Im Dununbé finden sich die folgenden Merkmale westafrikanischer Trommelmusik:  
 Wechsel von Beat- und Off-beat-Akzenten; Elementarpuls; Zyklus; Pattern;

<sup>196</sup> Schütz, 1997, S. 21.

<sup>197</sup> Ott, 1998, S. 6.

<sup>198</sup> Ott, a.a.O., S. 8.

polyrhythmische Verzahnung; Formzahl; additive Impulsstruktur; Verbindung zum Tanz (kinetischer Aspekt); Phrase-Referent-Formel.

## **Highlife**

In Ghana hat sich die *highlife*-Musik, deren Vorläufer vornehmlich aus den Kulturen der Völker *Ga* und *Akan* stammen, zu einem der charakteristischsten Stile westafrikanischer, urbaner Musik entwickelt.<sup>199</sup>

Gerade dieser Stil gewährt einen Einblick in die moderne Musikwelt Westafrikas; seine Entwicklung kann als Modell für das Fortleben autochthoner Traditionen gesehen werden. „Jeder Stamm in Ghana hat seine eigene Musik, aber Highlife ist Musik für jedermann. Er ist die Musik der Nation, er hat Bewunderer gefunden und Musiker in ganz Schwarzafrika beeinflusst.“<sup>200</sup>

Die Grundlagen der Highlife-Musik liegen in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. In dieser Zeit machten sich die Musiker mit verschiedenen ‚weißen‘ Stilen vertraut, um den Ansprüchen des Publikums Genüge zu tun. Zugleich fanden sie Möglichkeiten, ihr traditionelles Repertoire nach und nach in die ursprünglich westlich orientierte Musik einfließen zu lassen.

Eine Highlife-Band setzt sich zusammen aus einer Rhythmusgruppe, bestehend aus Glocken, Rasseln, Kpanlogos oder Congas, sowie Bass-, Rhythmus- und Leadgitarre und schließlich dem Gesang. Gespielt werden unterschiedliche Rhythmen, was den Highlife von den typischen, traditionellen musikalischen Formen unterscheidet. Diese stilistische Flexibilität verdankt sich dem Umstand, dass Highlife von Anfang an reine Unterhaltungsmusik war; im Unterschied zu den traditionellen, rituell gebundenen afrikanischen Musikformen konnte sie sich zwanglos mit jeder neuen Idee der Musiker oder jedem Wechsel des Publikumsgeschmacks verändern.

Der bekannteste Highlife-Rhythmus ist der Kpanlogo.

### *Kpanlogo*

Ghanaische Trommler wie *Aja Addy*, *Mustapha Tettey Addy* oder *Emmanuel Gomado*

---

<sup>199</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden insbesondere Chernoff, 1986 b.

<sup>200</sup> Chernoff, 1986 b, S. 244.

verbreiteten, neben anderen Rhythmen wie etwa dem *fume fume*<sup>201</sup> oder dem *gigbo*<sup>202</sup>, den in den 1960er Jahren entstandenen *kpanlogo* in Deutschland<sup>203</sup>.

Gespielt wird er auf drei Trommeln; hinzu kommen eine Rassel (*Kalabash*), Glocken, gelegentlich ein Holzblock und ein bis zwei Basstrommeln. Die Texte, oftmals ausgelassen und spaßig, werden häufig spontan improvisiert, als Sprachen werden hauptsächlich *Twí* oder Englisch verwendet. Dazu zwei Beispiele:

(1) *Oba wana oba wana dja se dja se / dje dje dje konani bolue folo yo*

(sinngemäÙe Übersetzung: Du hast so große FüÙe, und deine Mutter kann nicht kochen)

(2) *Fine fine baby, you no go fine pass your mama*

(sinngemäÙe Übersetzung: schönes Mädchen, du bist nicht schöner als deine Mutter)<sup>204</sup>

### **Kpanlogo** (Emmanuel Gomado, Michael Sztenc)

(Formzahl: 16)

<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
<b>O O O O B . T T O . O O B . T T</b>	1. Trommel (Support, tief gestimmt)
<b>B . <u>S S</u> B . <u>O O</u> B . <u>S S</u> B . <u>O O</u></b>	2. Trommel (Masterdrum, hoch)
<b>O <u>O</u> . <u>S</u> B . <u>S S</u> O . <u>S S</u> B <u>O O</u> .</b>	3. Trommel (Support, mittel)
<b>x . . <u>x</u> . . <u>x</u> . . . <u>x</u> . x . . .</b>	Glocke 1
<b>. . . . . <u>x</u> . . . <u>x</u> . . . <u>x</u> .</b>	Glocke 2
<b>x . x x x . x x x . x x x . x x</b>	Kürbisrassel (Kalabash)

Der Beat wird deutlich durch Bässe markiert; besondere Schwerpunkte liegen auf der „2“ und der „4“, hervorgerufen durch synchrone Bassschläge aller drei Trommeln.<sup>205</sup>

Demgegenüber werden zahlreiche Off-beat- und Double-Off-beat-Akzente durch Slaps und Opens (bes. in der zweiten und dritten Trommelstimme) sowie durch die Glocken gespielt<sup>206</sup>.

<sup>201</sup> Vgl. Klöwer, 1994, S. 165 f.

<sup>202</sup> Vgl. Schütz, 1992, S. 42.

<sup>203</sup> Vgl. Klöwer, 1994. Chernoff (1986 b) meint allerdings, dass der Kpanlogo bereits nach dem Zweiten Weltkrieg entstand.

<sup>204</sup> Michael Sztenc, 2000, mündliche Mitteilung.

<sup>205</sup> Dieses Stilmerkmal findet sich auch im brasilianischen Samba.

<sup>206</sup> Durch Unterstriche markiert.

Die Opens vor allem der ersten beiden Stimmen ergeben ein charakteristisches ‚resultierendes Pattern‘<sup>207</sup>.

In der ersten Glockenstimme ist die, bereits mehrfach beschriebene ‚Son-Clave‘ als Time-Line- bzw. Phrase-Referent-Formel zu erkennen.

Die Figur der Rassel schließlich markiert den Elementarpuls, wobei durch das Wegfallen des jeweils zweiten Pulses ein vorwärtstreibender Charakter entsteht: Die drei jeweils zusammenhängenden Schläge beginnen auf dem Off-beat und ‚laufen‘ scheinbar zum Beat hin.

Für die Masterdrum existieren zahlreiche Solofiguren, welche oftmals einen Break einleiten, der in der Wiederholung der Solofigur besteht. Gelegentlich ist diese mit dem Text assoziiert:

<b>1</b>	.	+	.	<b>2</b>	.	+	.	<b>3</b>	.	+	.	<b>4</b>	.	+	.
B	.	S	S	S	.	S	.	B	.	S	S	S	.	S	.
O								O							
o	-	ba		wa	-	na		o	-	ba		wa	-	na	
S	.	.	S	.	.	.	.	S	.	.	S	.	.	.	.
dja			se					dja			se				
S	.	.	S	.	.	S	.	.	S	S	O	.	O	.	
dje			dje			dje			ko	na	ni				
S	.	.	S	.	.	.	.	S	S	S	.	B	.	.	.
bo	-	lue						fo	-	lo	yo				

Auf der ‚1‘ und der ‚3‘ zu Beginn der Figur werden Bass und Open kurz nacheinander, als sogenannter ‚*flam*‘, gespielt. Im zweiten, dritten und vierten Zyklus entsteht jeweils durch die - zur Glockenfigur analoge - Dreierschiebung eine besondere rhythmische Spannung. Das gleiche Merkmal findet sich auch in folgender Figur:

---

<sup>207</sup> Durch Fettdruck markiert.

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

S . . S . . O . S . . O O . O .

fine fine ba -by you no go

S . . S . . O . S . S . . . . .

fine pass your mo-ther

Der Begriff Kpanlogo umfasst Rhythmus und Tanz. „In erster Linie geht es in dem Tanz um ‚Anmache‘, das tänzerische Spiel um Sex und Liebe, wobei die Texte verschiedener Lieder eher moralischen Inhalts sind.“<sup>208</sup> Die Solo-Figuren des Masterdrummers sind streng auf die komplexen, polyzentrischen Tanzbewegungen bezogen. Meist gibt die Trommel das Signal für einen Wechsel der Tanzschritte; wenn jedoch eine/r der Tanzenden die Initiative ergreift, muss der Trommler seinerseits reagieren.

Im Kpanlogo finden sich die zuvor beschriebenen Merkmale westafrikanischer Trommelmusik: Beat, Off-beat und Double-Off-beat; Elementarpuls; Zyklus; Pattern; polyrhythmische Verzahnung; Formzahl; additive Impulsstruktur; Pendeln zwischen 2 und 3; Verbindung zum Tanz (kinetischer Aspekt); Phrase-Referent-Formel.

#### 2.2.4 Zusammenfassung

- Aussagen über ‚afrikanische Musik‘ sollten die Anerkennung eines kulturellen Pluralismus implizieren.
- Gleichwohl sind für die Musik des subsaharanischen Raumes wesentliche übergreifende Merkmale identifizierbar.
- Dazu zählen die Elemente Popularität, orale Tradierung, kollektive und soziale Funktion, Primat des Rhythmus‘, Stellenwert der Trommeln bzw. der Schlaginstrumente sowie Verbindung von Musik und Bewegung (motionaler Aspekt).
- Im Einzelnen lassen sich die rhythmischen Strukturen insbesondere der Musik Westafrikas anhand folgender Begrifflichkeiten konzeptualisieren: Beat, Off-beat, Elementarpuls, Zyklus, Formzahl, Pattern, Verzahnung, additive Impulsstruktur, Time-

---

<sup>208</sup> Otto, 1998, S. 42.

Line-Formel, Pendeln zwischen 2 und 3.

- Einige dieser Begriffe sind innerhalb der Forschung divergent konnotiert.

Beispielsweise wird die ‚Time-Line-Formel‘ von einigen Autoren als ‚Phrase-Referent-Formel‘ bezeichnet. Für das Phänomen der vertikalen (mehrschichtig-linearen) rhythmischen Verzahnung wurden Ausdrücke wie Kreuzrhythmik, Polyrhythmik, Polymetrik oder Korrelationsrhythmik entwickelt, die widersprüchlich erscheinen: So ist etwa die sog. Polymetrik (auch: Poly- oder Bimetrie) ein ungeeignetes Erklärungsmodell, das einer eingehenden und praxisgestützten Analyse nicht standhält, insofern es eine parallele Existenz unterschiedlicher Metren unterstellt, wo tatsächlich ein gemeinsamer Beat zugrunde liegt. Daher kann der Begriff der ‚Polyrhythmie‘ nach Ansicht des Autors, unter Anerkennung einer gestalthaften Bezogenheit der einzelnen Stimmen, übergreifend verwendet werden.

Auch die Vorstellung einer strikten Äquidistanz der Elementarpulse muss angezweifelt werden.

- Als weltweit vermutlich einzigartig sind die besonderen kinetischen Auswirkungen der schwarzafrikanischen Musik zu betrachten, die mit Begrifflichkeiten wie ‚Polyzentrik‘ und ‚Wechselspiel von Stasis und Ekstasis‘ konzeptualisiert wurden. Dabei darf die gestalttheoretische Prämisse einer aktiven Gestaltwahrnehmung nicht außer Acht gelassen werden, derzufolge ‚Wirkungen‘ immer auch subjektiv bedingt sind, also nicht lediglich vom Gegenstand ausgehen, sondern immer auch individuelle Produktionen sind. Nur damit lässt sich im Übrigen erklären, dass solche Wirkungen nicht zwangsläufig eintreten müssen.

- Die schwarzafrikanische Musikkultur beinhaltet eine Vielzahl von Aero- und Cordophonen, deren Spielweise vorzugsweise ‚perkussiver‘ bzw. rhythmischer Natur ist. Ihr besonderer Reichtum liegt darüber hinaus in den zahlreichen Idio- und Membranophonen. Letztere Gattung weist hinsichtlich ihrer Konstruktions- und Spielmöglichkeiten eine große Variationsbreite auf.

- Exemplarisch für die westafrikanische Musik wurden zwei rhythmische Konzepte aus Guinea und Ghana beschrieben, in denen die genannten, typischen Strukturmerkmale auffindbar sind.

Vermittlungs- bzw. Aneignungspraxis

*Mamady Keita* beschrieb in einem Fernsehinterview sehr anschaulich die Methode der Vermittlung:

„In Afrika, vor allem dort, woher die Djembé stammt, wie zum Beispiel Mali, Guinea und Burkina Faso, dort lehrt dich der Meister - dein Meister - direkt bei einem Fest, die Trommel zu spielen. Das heißt, er gibt dir die Basis vor. Aber was ist das genau? Man sagt dir, wir spielen jetzt ‚Mendiani‘. Man kommt auf dem Fest an und der Meister sagt: ‚Also los, Mendiani‘. Die Frauen beginnen zu singen und sofort antwortet die Dundun und dann die Djembé: ‚tatuta, tatuta, tatuta...‘. Und der Meister sagt dir, du sollst ‚tatuta‘ spielen. Aber was ist ‚tatuta‘? Das ist das Problem. Denn: ‚tatuta‘, das erklärt man dir nicht. Man hat es uns in Afrika noch nie erklärt. ‚Tatuta‘, das sind helle Schläge, das sind Töne. Man sagt dir, du sollst ‚tatuta‘ spielen. Und dann - wenn du es nicht richtig machst, gibt der Meister dir wieder vor: ‚tatuta‘. Aber du spielst: ‚tutata‘. Der Meister sagt: ‚Du kannst aber auch gar nichts. Wieso kannst du nicht tatuta spielen? Du bist wirklich ein Nichtsnutz, du verstehst gar nichts‘. Und du sitzt da und sagst: ‚Ja Meister, ja‘. Und dann spielst du: ‚tatuta‘...“.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> Mamady Keita 1997, in einer Sendung des Fernsehsenders *arte*.



11: Kpanlogo, Djembé



12: Dunun-Ensemble



13-15: Trommeln und Tanz in Guinea



14



15

## 2.3 Trommeln in der Karibik

### 2.3.1 Allgemeine Bemerkungen

Das folgende Kapitel befasst sich mit der Trommelmusik der karibischen Inseln, d.h. der sogenannten Antillen. Kennzeichnend für die Region sind die nahezu vollständige Vernichtung der indigenen Bevölkerung und ihrer Kultur sowie die Neubesiedelung durch weiße Kolonisatoren und schwarzafrikanische Sklaven während der nahezu vierhundertjährigen Epoche des transatlantischen Sklavenhandels. Angesichts der enormen kulturellen Mannigfaltigkeit wird ein Schwerpunkt auf die kubanische Musik gelegt, da diese weltweit die größte Popularität erreicht hat und von ihr auch die wesentlichen Impulse für die deutsche Musikkultur und -pädagogik ausgegangen sind.<sup>210</sup>

Die Forschungslage zur karibischen Percussion ist wesentlich unbefriedigender als jene zur afrikanischen Musik. Die Veröffentlichungen sind nahezu ausschließlich journalistischer Natur (sofern es sich nicht um pädagogische, aber wissenschaftlich nicht immer fundierte Lehrbücher handelt), wohingegen die Wissenschaft das Gebiet über lange Zeit nahezu auszuklammern schien.<sup>211</sup>

Statt dessen konzentrierte sich das Interesse der universitären Forschung im Bereich der Trommelmusik bis vor kurzem auf den afrikanischen und ansonsten auf den asiatischen Kulturkreis. So finden sich etwa im Band „Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen“ (Blume, 1980) sieben Aufsätze auf insgesamt 60 Seiten zur afrikanischen Musik und 21 Beiträge auf 283 Seiten zum Thema Asien. Demgegenüber umfasst das Kapitel Amerika lediglich fünf Aufsätze auf 44 Seiten, wovon wiederum ein Beitrag von neun Seiten dem Thema „Lateinamerikanische Musik“ und darin ein dreiseitiger Abschnitt dem Thema „Negermusik“ (sic) gewidmet ist. Zum Vergleich: allein zur indonesischen Musik finden sich fünf Beiträge auf immerhin 36 Seiten. Die aktuelle Auflage der Sammlung „MGG“ enthält bereits einen 60-seitigen Beitrag mit

---

<sup>210</sup> Zudem verfügt Kuba unter den Antillen über die weitaus größte Vielfalt an Rhythmen.

<sup>211</sup> Vereinzelt finden sich u.a. bei Beckmann (2000), Bilby (1986), Birkenstock (2002), Cortigo (2002), Friedenthal (1913), Hidalgo (1995), Ludwig (2001), Redeker (a-k, 1999-2002), Roy (2000) und Schreiner (1982).

einem Überblick über die gesamte afroamerikanische Musik<sup>212</sup>; hiervon entfallen auf die Karibik 15 Seiten (*Kubik und Pinto*, 1996).

Die genannten Beiträge enthalten (mehr oder weniger vollständige) Aufzählungen der Musik- und Tanzstile; detaillierte Dokumentationen bzw. Analysen der Rhythmen sucht man jedoch zumeist vergebens.<sup>213</sup>

Der vorliegende Beitrag stützt sich, neben der verfügbaren Literatur<sup>214</sup>, insbesondere auf (a) Ergebnisse teilnehmender Beobachtungen in Kuba und bei Konzerten karibischer Gruppen in Deutschland, und (b) auf musikpraktische Erfahrungen und Interviews mit *Milian Galí*, *Los Papines*, *José Luis Quintana* und *Tata Güines* (Kuba), *John Santos* (USA), *Daniel Basanta* (Kolumbien/Deutschland) *Rainer Redeker* (Münster), *Ottmar Köhler* (Berlin) und *Nils Fischer* (Rotterdam).

Zur Charakterisierung der karibischen Trommelmusik seien zunächst die allgemeinen Bemerkungen von *Kubik und Pinto* zitiert:

„Unter afroamerikanischer Musik (...) werden Musikformen und -genres verstanden, die ursprünglich von Menschen afrikanischer Deszendenz in der Neuen Welt kreiert oder dort adaptiert wurden und überwiegend formale, stilistische, strukturelle und konzeptuelle Merkmale aus afrikanischen Kulturen aufweisen.“<sup>215</sup>

Auch hier lässt sich, wie bei der afrikanischen Musik, der kinetische Aspekt nicht von der Musik trennen:

„Die enge Verbindung zwischen Musik und Bewegung in afrikanischen und afroamerikanischen Kulturen (...) erweitert diesen Begriff (*der afroamerikanischen Musik, Anm. d. Verf.*) um das Motionale, so dass unter afroamerikanischer Musik auch vielfach das mit ihr einhergehende Bewegungs- und Tanzbewegungselement mitgemeint ist.“<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> Dieselbe Ausgabe enthält dem gegenüber 145 Seiten zum Thema „Afrika südlich der Sahara“.

<sup>213</sup> Lediglich die Publikationen des Münsteraner Forschers Rainer Redeker bilden hier eine Ausnahme.

<sup>214</sup> Dabei handelt es sich vorwiegend um außerhalb Deutschlands erschienene Titel oder um Literatur zu den historischen Hintergründen.

<sup>215</sup> Kubik und Pinto, 1996, S. 194.

<sup>216</sup> Kubik und Pinto, 1996, S. 194.

An den einzelnen musikalischen Formen haben jeweils verschiedene afrikanische Bevölkerungsgruppen Anteil, wobei - bedingt durch die sozioökonomischen Bedingungsfaktoren der Kolonialisierung bzw. der Deportation - die Küstenregionen des westlichen und südlichen Afrika<sup>217</sup> zu den wesentlichen kulturellen Ursprungsgebieten zählen. Hinzu kamen Einflüsse seitens der indigenen Völker (gering) und besonders der Europäer; der kulturelle Verschmelzungsprozess wird innerhalb der Afroamerikanistik als ‚Synkretismus‘ (im religiösen Kontext<sup>218</sup>) oder als ‚Kreolisierung‘<sup>219</sup> bezeichnet.

Insgesamt gelten für die karibische Trommelmusik folgende wissenschaftlich relevante Prämissen:

- Die notwendige Anerkennung eines kulturellen Pluralismus im subsaharanischen Afrika impliziert die Anerkennung *verschiedener* musikalischer Grundlagen allein aus dem afrikanischen Raum.
- Der karibischen Musik sind die übergreifend als ‚schwarzafrikanisch‘ identifizierten rhythmischen Strukturmerkmale inhärent.
- Die Anerkennung des Weiterlebens und der Fortentwicklung wesentlicher kultureller Komplexe lässt sich begrifflich mit ‚Transplantation und Extension‘<sup>220</sup> beschreiben, was über ältere Begriffe wie ‚Survival‘ hinausgeht.
- Aufgrund der massiven bevölkerungspolitischen Umwälzungen kam es zu Transplantations- und Extensionsprozessen, welche man als das Entstehen neuer Kulturen bezeichnen kann; dabei sind sowohl erhebliche regionale Unterschiede als auch zahlreiche Überschneidungen und Ähnlichkeiten festzustellen.
- Hatte das innerhalb der älteren Afroamerikanistik gebräuchliche Modell der ‚Akkulturation‘<sup>221</sup> noch ein einseitiges kulturelles Gefälle bezeichnet, so impliziert der Begriff der ‚Transkulturation‘<sup>222</sup> die Anerkennung der Relevanz wechselseitiger kultureller Interpenetration.

---

<sup>217</sup> Westafrika, die Kongo-Region sowie die Gebiete des heutigen Angola und Mozambique. Im Einzelnen handelt es sich um fünf Gebiete: die Guineaküste, der westsudanische Gürtel, Teile des zentralsudanischen Raums, das westliche Zentralafrika und Südostafrika.

<sup>218</sup> Vgl. etwa Stingl, 1990, S. 137 ff.

<sup>219</sup> Bilby, 1986, S. 200.

<sup>220</sup> Kubik und Pinto, 1996, S. 195.

<sup>221</sup> Vgl. Schreiner, 1982, S. 249 ff.

<sup>222</sup> Nach F. Ortiz der Prozess, der durch die Konfrontation verschiedener Kulturen zur Entstehung einer neuen Kultur führt (vgl. Roy, 1995, S. 14).

- Wenngleich nach abendländischer Auffassung die Bereiche Musik und Tanz voneinander getrennt betrachtet werden müssten, lässt sich doch eine solche Abgrenzung in Bezug auf die afrokaribische Trommelmusik nicht durchhalten, ohne die notwendige Stringenz einzubüßen, da „der wichtigste Bereich, der die sogenannte ‚schwarze‘ Musik (...) mit afrikanischer Musik zu einer Einheit verbindet, das Bewegungsverhalten ist.“<sup>223</sup> Afrokaribische Musik zielt, wie ihre afrikanischen Ursprünge, gerade auf den Körper.

- Weitere Analogien zwischen schwarzafrikanischer und karibischer Musik bestehen hinsichtlich der Kategorien: Popularität, orale Tradierung, nicht datierbare Ursprünge, kollektive Funktion, Primat des rhythmischen Elements und der perkussiven Instrumente.

### 2.3.2 Kontext und historische Entwicklung

#### Stichworte zur Geschichte am Beispiel Kubas<sup>224</sup>

Ca. 2000 v. Chr.: vermutlich erste Besiedlung.

1492 n. Chr.: Beginn der Kolonialisierung mit der Landung Columbus‘ am 12. Oktober. Der Name *Cuba* geht zurück auf ‚*Cubanacán*‘, wie die Bewohner ein Gebiet in der Mitte der Insel nannten.

Seit 1512: Gründung der Siedlungen *Baracoa*, *Santiago*, *Bayamo*, *Puerto Príncipe* (später *Camagüey*), *Trinidad*, *Sancti Spiritus* und *La Habana* durch Diego Velázquez; Genozid an den Ureinwohnern und Import afrikanischer Sklaven.

18. und 19. Jahrhundert: Etablierung der Tabak-, Kaffee- und Zuckerplantagen; Immigration durch rund 30 000 frankohaitianische Pflanzer; Expansion der Sklavenwirtschaft.

---

<sup>223</sup> Kubik und Pinto, 1996, S. 202.

<sup>224</sup> Vgl. Räddecke, 1984, S. 56-79, und Nohlen, 1998, S. 454-459. Da in diesem Kapitel vorrangig die Musik Kubas besprochen wird, folgt hier exemplarisch eine tabellarische Darstellung der kubanischen Geschichte.

1868: ‚*Grito de Yara*‘ (= Schrei von Yara): Beginn des Bürgerkriegs gegen die spanische Kolonialverwaltung unter Carlos Manuel Céspedes, Calixto García, General Máximo Gomez und José Martí.

1870: Beginn der Abolition durch das sogenannte „Gesetz des freien Brauches“.

1898: Intervention der USA, 1899 Etablierung einer nordamerikanischen Militärregierung (infolgedessen wurde das Gebiet *Guantánamo* bis heute zum Militärstützpunkt der USA).

Seit 1902: Gründung einer kubanischen ‚Pseudo-Republic‘ (wie die Zeit bis 1959 von den Kubanern heute genannt wird); Gewalt, Prostitution und Korruption gehören zur Tagesordnung; die USA kontrollieren Wirtschaft und Politik; 1933 Armeerevolte unter Sergeant Fulgencio Batista, der seitdem das Land kontrolliert und schließlich selbst Präsident wird.

1954: 100 junge Revolutionäre unter der Führung des Rechtsanwalts Fidel Castro greifen die Moncadakaserne in *Santiago de Cuba* an; nach dem Scheitern des Angriffs werden die meisten Kämpfer durch Folter umgebracht; Castro wird verurteilt und verbringt einige Zeit in dem berüchtigten Gefängnis der Pinieninsel, wo er allerdings sozialistische Schriftsteller studieren kann; 1955 kommt er frei und geht nach Mexico ins Exil.

„Die Lage der Insel: 40% der Zuckerproduktion, 90% der Minen, 80% der Eisenbahnen in der Hand nordamerikanischer (...) Unternehmer; 600 000 Arbeitslose und 500 000 Landarbeiter, die nur während der Zuckerrohrernte vier Monate lang Arbeit haben; ein Heer von käuflichen Staatsbeamten, eine Quasidiktatur und in den Gefängnissen Folterspezialisten, die Augen ausstechen, entmannen und totschiagen.“<sup>225</sup>

1956: Fidel Castro, Che Guevara und weitere 80 Rebellen legen mit der Yacht *Granma* (= Großmutter) westlich der Sierra Madre an; sie werden besiegt, und 15 Überlebende ziehen sich in die Sierra zurück, wo sie den Kern einer Guerillabewegung bilden.

1958: Batista beginnt eine Großoffensive gegen die Guerilla, auf Castros Kopf werden

---

<sup>225</sup> Räddecke, 1984, S. 73.

100 000 Pesos Belohnung ausgesetzt; als nach 70 Tagen der Angriff abgeschlagen wird und die Moral der Armee völlig untergraben ist, ergreifen die Rebellen die Initiative und setzen zur Gegenoffensive an.

1959: Batista verlässt *Habana* und die Revolutionäre ziehen in die Hauptstadt ein; erste Agrarreform, Preissenkungen, Lohnerhöhungen.

seit 1960: US-Embargo, infolgedessen Enteignung und Verstaatlichung nordamerikanischer Industriebetriebe; Alphabetisierung und Aufbau des leistungsfähigsten Gesundheits- und Schulsystems in Lateinamerika; afrokubanische Kulturformen werden gefördert und staatliche Musikschulen wie der *Conjunto Folclorico Nacional* gegründet.

1961: Landungsversuch an der *Playa de Girón* (Schweinebucht) durch von der CIA ausgebildete Exilkubaner, erfolgreiche Abwehr nach drei Tagen.

1962: Als Reaktion auf die amerikanische Stationierung von Atomraketen in der Türkei beginnt die Sowjetunion ihrerseits mit dem Bau von Raketenbasen in Kuba; Kennedy verhängt eine Blockade und Moskau gibt nach (einige Zeit später ziehen auch die USA weitgehend unbemerkt ihre Mittelstreckenraketen aus der Türkei ab).

seit 1964: Die USA weiten ihre Wirtschaftsblockade aus und verweigern allen Staaten, die mit Kuba Handel treiben, wirtschaftliche und militärische Hilfe; infolgedessen sieht sich Castro, der ursprünglich einen eigenständigen und unabhängigen Weg bevorzugt hatte, gezwungen, näher an die Sowjetunion zu rücken; als Reaktion auf die Sabotageakte des CIA bilden sich die CDRs (Komitees zur Verteidigung der Revolution).

seit 1990: Nach dem Zerfall der Sowjetunion gerät Kuba, bedingt durch die Isolation, immer tiefer in eine ökonomische Krise.

### Der transatlantische Sklavenhandel<sup>226</sup>

Von den verschiedenen ethnischen Gruppen Afrikas wurden nahezu ausschließlich Angehörige der sogenannten Sudanide und Bantuide in die ‚Neue Welt‘ verschleppt, einerseits weil sie die küstennahen Regionen bevölkerten, zum anderen auf Grund ihrer natürlichen Anpassung an klimatische Bedingungen, die denen in der Karibik vergleichbar sind. Sudanide werden die Bewohner Westafrikas genannt, während die Bantuide dem Gebiet des Kongo und dem südlichen und östlichen Afrika entstammen.

„Bantuide und Sudanide haben ursprünglich etwa tausend Sprachen gesprochen. Eintausend Sprachen - das bedeutet auch eintausend verschiedene Völker und Stämme.“<sup>227</sup>

Zu diesen Völkern zählen zum Beispiel die *Wolof*, die *Fulbe*, die *Felup* und die *Mandingo* oder *Malinke* (Senegal, Gambia, Guinea), die *Ashanti*, *Fon* und *Ewe* (in Kuba *Arara* genannt; Elfenbeinküste, Ghana, Burkina Faso, Togo, Benin), die *Yoruba* und die *Iyesa* (Benin, Nigeria), die *Carabali* (Kamerun), sowie die *Yuka* und die *Makuta* (Gabun, Kongo, Angola). Einige der hier aufgeführten Völker, wie die Yoruba, die Iyesa, Carabali, Yuka, Makuta und die Ewe, wirkten entscheidend an der Entstehung der afroamerikanischen Kulturen mit, indem sie ihre Religionen und die damit verbundenen Rhythmen, Tänze und Gesänge weiterhin - oftmals im Verborgenen - ausübten und weiterentwickelten.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts begann, als erste europäische Kolonialmacht, Portugal mit der Kolonialisierung Afrikas. Dabei ging es zunächst um Gold: War das begehrte Zahlungsmittel bis dahin von Karawanen durch die Sahara an die Küsten Nordafrikas befördert worden, so erkundeten die Portugiesen, um den kostspieligen Zwischenhandel zu umgehen, das gesamte Küstengebiet Schwarzafrikas auf der Suche nach einem direkten Zugang. So sollte das 1482 am Golf von Guinea gegründete Fort Elmina ursprünglich der Ausfuhr des Goldes dienen. Bald erwies sich jedoch eine andere Ware als erheblich lukrativer.

Nach Kolumbus‘ Landung auf den ‚Westindischen Inseln‘ und der baldigen Erkenntnis der Spanier, dass es sich um einen neuen Kontinent handeln musste, begann die

---

<sup>226</sup> Vgl. zu den folgenden Abschnitten insbes.: Stingl, 1990 und Pollak-Eltz, 1995.

<sup>227</sup> Stingl, 1990, S. 22.

Ausbeutung Mittel- und Südamerikas. Anfangs zwang man die ‚Ur‘- Einwohner zur Arbeit auf den Feldern und in den Bergwerken. Es zeigte sich jedoch rasch, dass sie den harten Strapazen nicht gewachsen waren und ihnen in großer Zahl erlagen. Überdies erwirkte der Dominikaner Bartolomé de Las Casas im Jahr 1542 bei Kaiser Karl V. den Erlass eines Gesetzes, nach dem den ‚Indios‘ Menschenrechte zugestanden wurde, was ein Verbot ihrer Versklavung zur Folge hatte - wenngleich dies den letztendlichen Genozid an den indigenen Völkern in der Karibik nicht verhindern konnte. Derselbe Las Casas befürwortete aber entschieden die Versklavung und Deportation der Afrikaner. Zwischen Afrika, Amerika und Europa bildete sich ein makabres Handelsdreieck: Aus Afrika wurden Menschen als Arbeitskräfte nach Amerika verschleppt; von dort gelangten Zucker, Tabak, Baumwolle und Indigo nach Europa; von dem Erlös konnten billige Stoffe, Waffen und Alkohol erworben werden, die wiederum als Zahlungsmittel zum Kauf von Sklaven dienten.

Auch zuvor war der Sklavenhandel den Europäern nichts Neues gewesen. Bereits um 1440 hatte der Handel mit schwarzafrikanischen Sklaven eingesetzt; damals waren es noch jährlich 1000-2000 Menschen gewesen.

Mit dem durch die Kolonialisierung Amerikas sprunghaft ansteigenden Bedarf an Arbeitskräften in der ‚Neuen Welt‘ wuchs die Zahl der versklavten Afrikaner zu Beginn des 16. Jahrhunderts ungeheuer an, und es begann ein 300 Jahre andauernder Menschenhandel gigantischen Ausmaßes.

Dabei konnten die Europäer - zu jener Zeit noch vorwiegend Portugiesen - auf bereits bestehende Strukturen zurückgreifen: Es waren afrikanische Könige, welche Jagd auf Angehörige anderer, später auch der eigenen Völker machten und dann ihre ‚Beute‘ an die Weißen verkauften. Immer mehr Gebiete Schwarzafrikas wurden damit zum Jagdgebiet; die Gefangenen wurden in Karawanen zu den Häfen transportiert, dort als Ware angeboten und schließlich verschifft. Nicht selten waren bis dahin bereits zwei Drittel der Menschen gestorben.

Die Überlebenden wurden in die Unterdecks der Schiffe gepfercht und mussten mit jeweils etwa 40 Quadratcentimetern Fläche auskommen. Die Verpflegung bestand aus Bohnen und fauligem Wasser. Krankheiten konnten sich in Windeseile verbreiten, und die Sterblichkeitsrate betrug im Durchschnitt 30 Prozent. Im Tagebuch des Hafens von La Habana aus den Jahren 1829 und 1830 ist verzeichnet, dass das spanische Schiff

*Interpido* in Afrika 343 Menschen geladen hatte, von denen während der Passage 200 umkamen. Das Schiff *Fama* hatte 930 Sklaven an Bord genommen, von denen lediglich 250 den Zielhafen erreichten.

Die Anzahl der insgesamt verschleppten Afrikaner wird heute auf etwa 15 Millionen geschätzt.

Mit der Ankunft in den Sklavenmärkten der amerikanischen Häfen begann der dritte und letzte Teil der Passion.

### *Die Geschichte der Schwarzen in der Karibik*

Die Gefangenen wurden zur Schau gestellt, versteigert und anschließend zum Eigentum der jeweiligen Käufer erklärt, was zumeist durch ein Brandmal dokumentiert wurde. Sie erhielten neue Namen, wobei als Familienname oft die Bezeichnung der Volksgruppe fungierte - ein Umstand, der später nachträgliche Zuordnungen der ethnischen Herkunft erleichterte.

Auf den karibischen Inseln wurden die Sklaven zur Arbeit auf den Zuckerrohr- oder Tabak-Plantagen eingesetzt. „Die spanische Krone hat zwar im fernen Mutterland Rechte und Pflichten für Herren und Diener festgelegt, doch kann der tote Buchstabe des Gesetzes die Ausbeutungspraxis nicht ändern: Der Sklave ist Inventar, seine Menschlichkeit wird angezweifelt, für viele ist er ein ‚Tier, das sprechen kann‘. (...) Die Schwarzen sind in großen Baracken zusammengepfercht. Diese *barracones* sind lange Säle mit hochliegenden Fenstern und nur einer schweren, verschleißbaren Tür. Glockensignale rufen die Sklaven zur Arbeit, meist ein 20-Stunden-Tag: erst auf den Feldern, dann noch in den Mühlen. (...) Reisende aus jener Zeit berichten von regelrechten Güteklassen von Sklaven. Wahre ‚Renner‘ sind die Mandingas, groß, robust und intelligent, doch ebenso wie die Carabalís, rebellisch. Nicht ganz so die Lucumís: saubere, gute Arbeiter sind sie schon, doch ergebener. Die Congos sind zwar stark, aber gelten als furchtsam, etwas träge und folgsam. (...) Die Dajomés und Mozambiques schließlich hält man für wenig widerstandsfähig und damit für schlechte Sklaven.(...) Ein schwarzer Neuankömmling lebt bei der harten Arbeit kaum länger als 10 Jahre. Pflege ist teurer als Neuanschaffung“<sup>228</sup>. Die meisten starben an Überanstrengung oder Unterernährung. Hinzu kam das Heimweh, auf Grund dessen sich nicht wenige das

---

<sup>228</sup> Räddecke, 1984, S. 65 f.

Leben nahmen. Nachlassender Arbeitseinsatz wurde mit der Peitsche oder Folterinstrumenten wie dem Holzblock, in den Hände und Hals eingespannt wurden, bestraft.

Zu den Besitzrechten der Weißen gehörte auch das uneingeschränkte Recht auf die Körper der schwarzen Frauen. So ging aus unzähligen Vergewaltigungen schließlich eine Gesellschaft der unterschiedlichsten Abstufungen von Mischlingen hervor.

Den naheliegendsten Ausweg aus der Versklavung bildete für viele Sklaven die drastischste und endgültigste Form der Flucht: der Freitod.

Viele Schwarze wählten dagegen den Weg in die Freiheit. *Cimarrones* wurden diese Flüchtlinge von den Kolonialbeamten genannt. Sie trafen sich in den unwegsamen Wäldern und Sümpfen und bildeten dort wehrhafte Anlagen, die zum Teil das Ausmaß und den Charakter eigener Freistaaten besaßen und als *palenques* bezeichnet wurden.<sup>229</sup>

In Jamaika entstanden zahlreiche Siedlungen in der wilden Gebirgslandschaft des Cockpit County; auf Kuba wurden u.a. die Sümpfe der Halbinsel Cienaga de Zapata oder die unzugänglichen Berge der Sierra Maestra im ‚Oriente‘<sup>230</sup> zu Zufluchtsorten der Cimarrones. Zur Verteidigung wurden Irrwege geschaffen und Fallen gelegt sowie zahlreiche Partisanenkriege geführt.

So konnten einige dieser Palenques viele Jahrzehnte, manche sogar Jahrhunderte überdauern. Die meisten wurden jedoch aufgespürt und zerstört.

### Die Befreiung am Beispiel Haitis

Im Jahr 1793 kam es in Haiti erstmals zu einer Aufhebung der Sklaverei.

Die Insel, von Kolumbus am 6. Dezember 1492 für Spanien in Besitz genommen und auf den Namen Hispaniola getauft, wurde 1697 geteilt, wobei der westliche Teil an Frankreich fiel. Dieser Teil, St. Domingue genannt, wurde zur prosperierendsten Kolonie des amerikanischen Kontinents. 800 Zuckermühlen waren hier in Betrieb; mit dem Zucker, außerdem mit Kaffee, Kakao und Baumwolle, erwirtschaftete Frankreich bis zum Ausbruch der Revolution zwei Drittel seines gesamten Außenhandels. Damals zählte die Kolonie 520.000 Einwohner, 90 Prozent davon schwarze Sklaven. Weitere

---

<sup>229</sup> Palenque bedeutet sinngemäß: ein von Palisaden umgebener Ort.

<sup>230</sup> Oriente: der Ostteil Kubas; hier begann auch die sozialistische Revolution.

10.000 Menschen waren freie, aber rechtlose Mulatten, und lediglich 2 Prozent - die Weißen - kontrollierten das Land.

Hatte es schon sehr früh vereinzelte Aufstände gegeben, so kam es ausgerechnet im Gefolge der Französischen Revolution gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Aufschwung der afrohaitianischen Befreiungsbewegung.

Der *Vodu*<sup>231</sup>-Priester Mackandall destillierte nach erfolgreicher Flucht ein stark wirkendes Gift aus verschiedenen Pflanzen und schmuggelte es auf die Plantagen, wo es die Schwarzen benutzten, um damit nahezu den gesamten Viehbestand zu töten.

Ein weiterer Vodu-Priester, der Sklave Boukman, entfesselte im August des Jahres 1791 eine Rebellion, der binnen weniger Tage 200 Plantagen zum Opfer fielen.

Im August 1793 proklamierte schließlich der radikale Jakobiner Léger Félicité Southonax die Aufhebung der Sklaverei.

1797 wurde der Afrohaitianer Toussaint zum Oberbefehlshaber aller militärischen Streitkräfte von St. Domingue ernannt, da Frankreich den Verlust seiner Kolonie an die Spanier oder die Briten befürchten musste.

Seine faktisch uneingeschränkte Macht verlor er 1803 durch eine Intervention Napoleon Bonapartes; erst am 1. Januar 1804 erfolgte durch General Jean Jaques Dessalines, einen der engsten Mitstreiter Toussaints, die Proklamation des Staates Haiti und damit die erste endgültige Unabhängigkeit eines Staates in Lateinamerika.

### Die übrigen Inseln

Das Beispiel Haitis wurde zum Vorbild für die afroamerikanischen Bewohner aller übrigen Kolonien in der Neuen Welt und beschleunigte dort die Befreiung der Sklaven: zunächst im spanischen Teil der Insel, welcher 1844 zur unabhängigen Dominikanischen Republik wurde. Es folgten die dänischen „Jungferninseln“<sup>232</sup>, kurze Zeit später die britischen Kolonien (1838)<sup>233</sup>, darauf Martinique und Guadeloupe (1847) sowie das schwedisch besetzte St. Barthélemy (1846) und die Niederländischen Antillen (1863)<sup>234</sup>. Im spanischen Puerto Rico kam es erst im Jahr 1873 zur Abolition, und mit dem Unabhängigkeitskampf auf Kuba folgte schließlich in der Zeit von 1879 bis 1897 die letzte Phase der Sklavenbefreiung in der Karibik.

<sup>231</sup> Auch: Wodu, Voodoo (engl.) oder Vaudou (franz.).

<sup>232</sup> U.a. St. Croix, St. Thomas und St. John.

<sup>233</sup> U.a. Jamaika, Barbados und Trinidad.

<sup>234</sup> Aruba, Bonaire, Curaçao, St. Eustatius und Saba.

### Religion

Das afrikanische Erbe, auf dem die karibischen Kulturen und damit auch ihre Musik basieren, ist vorwiegend religiöser Natur: „Jenes ‚afrikanische Gedächtnis‘ war beinahe das einzige, was den Negersklaven in der Neuen Welt nicht geraubt worden ist. Den Kern dieser Erinnerungen bildete die Religion, die religiöse Vorstellungswelt, die die nach Afrika verschleppten Menschen aus Afrika mitgebracht, und ihre schwarzen Götter waren die einzige Zuflucht, die einzige Sicherheit, die die versklavten und hemmungslos ausgebeuteten Söhne und Töchter Afrikas in der Neuen Welt hatten - ein geistiger Halt, den sie als ihr ureigenes Gut ansehen konnten.“<sup>235</sup>

Daher soll dieser Aspekt anhand zweier der bedeutendsten religiösen Systeme der Karibik eingehender beleuchtet werden.

### Vodu (Haiti)<sup>236</sup>

Die karibischen Religionen gehen auf afrikanische Ursprünge zurück, entwickelten sich jedoch auf amerikanischem Boden weiter: Unter dem Druck der weißen Herren waren die Schwarzen gezwungen, den Bekehrungsversuchen der Missionare zumindest ansatzweise nachzugeben und christliche Glaubensvorstellungen und -praktiken vordergründig zu übernehmen. Dabei entstand eine Vermischung der afrikanischen und der europäischen Religionen, die als Synkretismus bezeichnet wird.<sup>237</sup>

So wurde auch der haitianische Vodu vom Christentum und von der Yoruba-Religion (s.u.) beeinflusst. Seine wichtigste Quelle stellt die Religion der *Fon-Ewe* aus dem Gebiet der heutigen Staaten Ghana, Benin, Togo und Dahomey dar.

Neben zahlreichen gottähnlichen Geistwesen kommt im Vodu den Geistern der Ahnen, *guédé* genannt, große Bedeutung zu. Der wichtigste und einflussreichste Guédé heißt *Baron Samedi*.

Die ‚Gottheiten‘ selbst werden auch als *loa* bezeichnet. Im Synkretismus verschmolzen sie teilweise mit den Zügen katholischer Heiliger und heißen deshalb auch *anges* oder *saints*, *mystère*, *génie* oder *ésprit*.

Die Rituale werden von Priestern - *hougans* - bzw. von Priesterinnen - *mambos* -

---

<sup>235</sup> Stingl, 1990, S. 133 f.

<sup>236</sup> Übersetzt bedeutet Vodu: ‚Gottheit‘ (vgl. Stingl, 1990, S. 155).

<sup>237</sup> Vgl. Stingl, 1990, S. 137. Der Begriff ‚Synkretismus‘ wird definiert als ‚Zusammensetzung von Elementen verschiedener Religionen zu einer Neuen‘ (Thiel, 1988, S. 463) bzw. als Prozess, bei dem ‚sich zwei oder mehrere Wertesysteme zueinander in Beziehung setzen‘ (Hofbauer, 1995, S. 195).

geleitet. Die Hougans spielen in Haiti eine wichtige Rolle, nicht zuletzt, weil nach dem Sieg der afrohaitianischen Revolution für lange Zeit katholischen Priestern jegliche Betätigung untersagt war.

Vodu-Priesterinnen und -Priester sind auch zuständig für die Heilung von Krankheiten und bekleiden oftmals politische Funktionen: So waren einige Hougans an den Befreiungskämpfen beteiligt, und der Diktator Duvalier benutzte sein Priesteramt zur Etablierung und Stabilisierung seines Regimes.

Die Kultstätten des Vodu heißen *hounfort*. Jeder Hounfort ist unterteilt in einen öffentliche zugänglichen Teil - hier finden die Feiern der Gemeinde statt - und in den sogenannten *caye mystère*, der die zeremoniellen Gegenstände beherbergt und den initiierten Personen vorbehalten ist. Dazu zählen, neben Hougans und Mambos, die Hilfspriester (*hunguenikons*) und die ‚heiligen Frauen‘, die *hunsi*. Die Hunsi sind die Medien, durch die sich die Vodus manifestieren. Tanzend fallen sie in Trance und werden dann von ‚ihren‘ jeweiligen Gottheiten besessen: Die Loas besteigen ihre ‚Pferde‘. Auf diese Weise treten sie in Kontakt zu den Menschen.

### *Trance*<sup>238</sup>

Wie alle afroamerikanischen Religionen zählt Vodu zu den sogenannten Besessenheitsreligionen. Aus der Sicht einer europäischen Anthropologin lässt sich das Phänomen der Besessenheits-Trance folgendermaßen charakterisieren: „Trance ist ein veränderter Bewusstseinszustand, der durch äußere Stimuli verursacht wird.“<sup>239</sup> Diese Aussage ist erkenntnistheoretisch ungenau. Ihr liegt offenbar die behavioristische und obsoletere Auffassung des ‚Naiven Realismus‘ zu Grunde, derzufolge Wahrnehmung lediglich ein passiver Prozess und das resultierende Verhalten ausschließlich durch bestimmte externe Reize steuerbar ist.<sup>240</sup> Folgerichtig hält die Autorin die Besessenheits-Trance für grundsätzlich erlernbar und fährt fort: „Er (*der Bewusstseinszustand der Trance, Anm. d. Verf.*) ist daher in gewisser Weise ‚produzierbar‘, wird durch Fasten, rhythmische Musik, Tanz, Hyperventilation und manchmal auch Drogenkonsum hervorgerufen (...) Hier handelt es sich um eine bestimmte religiöse Interpretation

---

<sup>238</sup> Ausführliche Erklärungen zur Trance finden sich bei: Eliade, 1980 und 1986.

<sup>239</sup> Pollak-Eltz, 1995, S. 18.

<sup>240</sup> Vgl. Drewer, 2000, S. 37 ff. ; ferner: Zöllner, 1996. Fichte (1976, S. 333) spekuliert übrigens, ob zwischen ‚echter‘ und ‚unechter‘ bzw. ‚theatralischer‘ oder ‚hysterischer‘ Trance unterschieden werden müsse.

psychologischer Phänomene. Das Medium lernt das von ihm erwartete Verhalten als Empfänger einer bestimmten überweltlichen Wesenheit. Es wird aus sozialen, kulturellen und psychologischen Gründen motiviert, eine Rolle zu übernehmen, an die es selbst glaubt.<sup>241</sup> Grundsätzlich ist nichts davon falsch; was fehlt, ist der Hinweis auf den dahinter stehenden eurozentrischen und rationalistischen Blickwinkel. Vom epistemologischen und psychologischen Standpunkt des Kritischen Realismus<sup>242</sup> aus sind Wahrnehmung, Erleben und Verhalten primär als subjektiv-individuelle Konstruktionsvorgänge zu verstehen; damit ließe sich erklären, warum nur wenige Menschen überhaupt zu einer solchen Besessenheits-Trance fähig sind.<sup>243</sup> Daher sollte der Zustand der Besessenheit sinnvollerweise theologisch, und zwar als eine spirituelle oder mystische Erfahrung, beschrieben werden.<sup>244</sup> Die Medien erfahren im Zustand der Trance eine Katharsis, welche die Heilung psychischer und psychosomatischer Krankheiten beeinflusst.<sup>245</sup> Für das Erreichen dieses kathartischen Zustandes spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Dazu zählt u.a. auch die Musik der Trommeln, genauer: die extreme rhythmische Spannung, hervorgerufen durch polyrhythmische Strukturen. Wie zuvor bereits beschrieben wurde, erzeugen sie polyzentrische Bewegungsmuster mit entsprechenden kinetischen Auswirkungen.<sup>246</sup>

### Initiation

Zum Status einer Hunsi gelangt man durch Initiation. Darunter versteht man den rituellen Prozess der Eingliederung einer Person als aktives Mitglied einer Kultgruppe. Der Entschluss dazu kann verschiedene Ursachen haben. Am häufigsten geht er auf eine direkte Berufung durch eine Gottheit zurück: Der Loa quält die berufene Person so lange mit Krankheit und Unglück oder erscheint ihr in ihren Träumen, bis sie sich entschließt, in seinen Dienst zu treten. Bisweilen rät auch der Hougan oder die Mambo einem Kranken zur Initiation. Die meisten Hunsi sind übrigens Frauen, die wenigen männlichen Hunsi sind zumeist homosexuell.

---

<sup>241</sup> Pollak-Eltz, 1995, S. 18.

<sup>242</sup> Vgl. Zöller, 1996.

<sup>243</sup> Soares, Murah, 2000, persönliche Mitteilung.

<sup>244</sup> Vgl. Pinto, de Oliveira, 1991, S. 196.

<sup>245</sup> Vgl. Pollak-Eltz, 1995, S. 19.

<sup>246</sup> Hier soll abermals auf den Unterschied zwischen religiöser und profaner Trance hingewiesen werden.

Der Prozess einer Initiation stellt hohe finanzielle und persönliche Anforderungen: Während der oft monatelangen Vorbereitungszeit muss die Aspirantin eine eiserne Disziplin an den Tag legen und sich einem strengen moralischen Regelwerk unterwerfen. Die Hougans bzw. Mambos bestimmen, welche Gottheit sich in der Aspirantin manifestieren möchte.

Das Ritual beginnt mit der *lavé tête*, der Kopfwaschung. Es folgen mehrtägige Reinigungsrituale; die Haare werden geschoren und danach Inzisionen in die Kopfhaut vorgenommen, in welche Öl, Pflanzenextrakte und Blut der Opfertiere eingerieben werden.

Haare und Nägel werden gemeinsam mit anderen magischen Gegenständen in Tontöpfen aufbewahrt und im Tempel gelagert. Sie symbolisieren den *gros bon ange*, eine der beiden Seelen der Kandidatin, und unterliegen dem Einfluss des Hougan.

Ergreift der *maitre tête*, der zugeordnete Geist, von seinem Novizen Besitz, so verlässt die *petit bon ange*, die andere Seele des Menschen, den Körper und macht dem Loa Platz.

Von da an müssen die Hunsis kultische Dienste verrichten und sämtlichen Festen beiwohnen. Haben sie nach mehreren Jahren entsprechende Erfahrungen gesammelt, so dürfen sie ein eigenes Zentrum gründen.

### Feste

In den Zentren werden regelmäßig Feste zu Ehren der Loas zelebriert. Diese beginnen mit einem Begrüßungsritual für die Gottheit *Légba*, welche Speisen und Getränke empfängt und damit günstig gestimmt werden soll, da er sonst den Ablauf der Feier stören könnte. Anschließend intoniert der Hougan Anrufungen an die Loas, begleitet von den nun einsetzenden Trommelschlägen. „Die *hunsis* erscheinen barfuß, in weißen Kleidern und mit weißen Tüchern auf dem Kopf auf der Terrasse. Sie tragen Glasperlenschnüre in der Farbe ihrer *loas* um den Hals. Nun beginnt der Tanz. Die *hunsis* fallen in Trance, sobald der Gesang für ihren bestimmten *maitre tête* ertönt. In einigen Fällen werden sie erst zu diesem Zeitpunkt mit den charakteristischen Elementen ihrer *loas* ausgestattet. Die Anwesenden haben nun Gelegenheit, mit den Geistern in den

besessenen *hunsi* zu sprechen.<sup>247</sup> Am Ende des meistens viele Stunden dauernden Festes erscheint der Geist des Baron Samedi in Frack und Zylinder und unterhält die Gäste, die inzwischen Speisen und ausgiebig Schnaps konsumiert haben, mit obszönen Witzen. Die Hunsi erwachen, wenn die Trommeln verstummen und ihnen Wasser ins Gesicht gespült wird.<sup>248</sup>

### Santería (Kuba)

Im Kuba des 18. Jahrhunderts bildeten die Schwarzen sogenannte *cabildos*. Dabei handelt es sich um Vereinigungen, in denen die verschiedenen afrikanischen Völker ihre Kulte bzw. Religionen fortführten<sup>249</sup>: z. B. die *Carabali* (aus Calabar), die *Iyesá* (aus dem Königreich Oyo), die *Arará* (aus dem Königreich Allada) oder die *Lucumí* (s.u.).

Von zentraler Bedeutung für die kubanische Kultur ist die synkretistische *Santería*.<sup>250</sup> Innerhalb der *Santería* wird unterschieden zwischen einzelnen Sekten, den sogenannten ‚Regeln‘ oder ‚Nationen‘. Neben der *Mayombe*-Regel, die Einflüsse der Bantutraditionen aus dem Raum Angola und Zaire aufweist, hat vor allem die Religion der *Lucumí*, die ‚*Regla de Ocha*‘, eine überragende Bedeutung erlangt. *Lucumí* ist die kubanische Bezeichnung für die *Yoruba*, ein Volk aus dem Gebiet der östlichen Guineaküste (heute Benin und Nigeria), dessen Angehörige in großer Zahl nach Amerika verschleppt worden waren.<sup>251</sup>

Die verfügbare Literatur über die *Yoruba* ist zum Teil sehr widersprüchlich - die Publikationen etwa von *Stingl* (1990), *Pollak-Eltz* (1995) und *Fohr* (1997) stimmen in manchen Punkten nicht überein, und *Fichtes* Veröffentlichung (1976) entpuppt sich bei intensivem Studium als eher irreführend.<sup>252</sup> Ursächlich hierfür sind teilweise wohl die

---

<sup>247</sup> Pollak-Eltz, a.a.O., S. 53.

<sup>248</sup> Zu weiteren kultischen Formen auf Haiti vgl. Pollak-Eltz, a.a.O., S. 54 ff.

<sup>249</sup> Definitionen finden sich bei: Linares, 1998, S. 5; Roy, 2000, S. 22.

<sup>250</sup> Zur Herkunft des Begriffs meint Altmann (2001): „Eigentlich war das Wort *santería* schon im vorkolonialen Spanien eine abfällige Bezeichnung für eine übertriebene Verehrung der katholischen Heiligen (*santos*), die die Anbetung Christi bisweilen zu überschatten drohte. In den hispano-amerikanischen Kolonien wie Cuba wurde dieses Schimpfwort dann aufgegriffen, um jene Spielart des Christentums zu benennen, welche die Schwarzen ausübten.“

<sup>251</sup> Trotz des britischen Widerstandes nach dem weltweiten Verbot des Menschenhandels 1836 sollen allein während des 19. Jahrhunderts 700 000 Sklaven nach Kuba gekommen sein, der größte Teil davon aus dem *Yoruba*-Land.

<sup>252</sup> So überschätzt er beispielsweise die Bedeutung pflanzlicher Substanzen für die Entstehung der religiösen Ekstase erheblich und übersieht dagegen vollkommen die Rolle von Musik und Tanz.

ebenfalls widersprüchlichen, in Westafrika, der Karibik und Brasilien kursierenden Informationen bzw. Mythen, wie der Verfasser in den von ihm durchgeführten Interviews und Gesprächen selbst erfahren konnte.

Nach gründlichem Vergleich der diversen schriftlichen und mündlichen Quellen ergibt sich das folgende Gesamtbild:

Nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung sind die Yoruba vor etwa 1000 Jahren in ihr Siedlungsgebiet eingewandert, und zwar vermutlich aus nordöstlicher Richtung:

„Viele Forscher sind der Meinung, dass altägyptische Kulturelemente bei ihnen zu finden sind.“<sup>253</sup>

Ihre Religion kennt eine vielgestaltige ‚Götter‘-welt<sup>254</sup>: Oberster Gott und Herr der Schöpfung ist *Olorun* oder *Olodumaré*. Er schuf die *Orishas*, mythische Wesen, die als Mittler zwischen irdischer und jenseitiger und damit auch zwischen menschlicher und göttlicher Welt dienen. Sie repräsentieren und beherrschen zugleich die Kräfte der Natur; ebenso verkörpern sie psychische Qualitäten. *Odùduà* ist die älteste Gottheit der Yoruba; aus ihr entsprangen die anderen *Orishas*. *Pollak-Eltz* zufolge ist sie die Gattin *Obàtálás*, des mächtigsten *Orisha*, der *Olorun* bei der Erschaffung des Universums beistand. *Fohr* hingegen beschreibt *Obàtálá* und *Odùduà* als männlichen und weiblichen Teil eines androgynen Wesens, „welches, den zwei Hälften eines Kürbis vergleichbar, die männlichen und weiblichen Pole in sich und damit als *Obàtálá* den Himmel mit *Odùduà*, der Erde vereint, und dergestalt die *Orishas* zeugte und gebar“.<sup>255</sup>

Bevor der Hochgott in den Himmel aufstieg, übertrug er *Obàtálá* die Herrschaft über die Erde. *Obàtálá* gilt als die Personifikation höchster ethischer Gesinnung; seine Farbe ist weiß. Eine seiner Töchter ist *Yemoja* (in Kuba: *Yemayá*), die Göttin eines Flusses<sup>256</sup> und Mutter vieler anderer *Orishas*. Einer ihrer Söhne, der sehr populäre und mächtige *Sàngó* (kub.: *Changó*), ist die Gottheit des Feuers sowie Gebieter über Blitz und Donner. Der Sage nach war er einst der (später deifizierte) König der Stadt *Oyo* und wurde mit dem

---

<sup>253</sup> Pollak-Eltz, a.a.O., S. 33 f.; vgl. auch Fohr, a.a.O., S. 75 ff. Im 11. Jahrhundert hatte das Yoruba-Volk bereits die Städte *Oyo* und *Ife* gegründet. *Oyo* war die politische Hauptstadt und wurde von den *Alafin* regiert, während sich in *Ife* das religiöse Zentrum befand.

<sup>254</sup> Innerhalb der Forschung divergieren die Bezeichnungen. Streng genommen ist die *Santería* monotheistisch, und die *Orishas* werden in Kuba meist als *Santos* (Heilige) bezeichnet; Altmann (2001) sieht sie als „Emanationen“ des Gottes *Olorun* bzw. als „Engel“.

<sup>255</sup> Fohr, 1997, S. 18.

<sup>256</sup> In den Religionen Kubas und Brasiliens gebietet sie über das Meer.

Gewittergott *Jakuta* verschmolzen. Seine drei Frauen - *Oya*, *Oba* und *Òsun* (kub.: *Ochún*) - sind die Hüterinnen dreier Flüsse. *Sàngós* Farben sind rot und weiß, sein Signum ist eine Doppelaxt. Sein Diener *Osumaré*, ein Zwitterwesen und Gottheit der Schlangen und des Regenbogens, lebt halb auf Erden und halb im Himmel und trägt die Farben grün und gelb.

Der Orisha des Eisens und des Krieges ist *Ògún*, der Patron der Schmiede (heute auch der Mechaniker); sein Bruder *Òsòòsì* (kub.: *Ochosi*) ist der Gott der Jagd. *Ògún's* Farbe ist blau, die seines Bruders grün.<sup>257</sup>

Jedem Orisha sind außer bestimmten Farben auch Dinge - Pflanzen, Steine, Speisen und Symbole - sowie Lieder und Rhythmen zugeordnet. Sie gebieten über Sonne, Regen und Sturm, über Ernten, Krankheit und Gesundheit, Glück und Unglück und müssen daher von den Menschen buchstäblich ‚bei Laune gehalten‘ werden: „In den afrikanischen Religionen sind die Beziehungen zwischen den Menschen und den höheren Wesen zweckgebunden. Nicht Verehrung, sondern nüchterner Pragmatismus bestimmt das Gebet. Jeder Dienst hat seinen Preis, der in voller Höhe entrichtet werden muss. Auch gegebene Versprechen sind sofort nach der Erfüllung des Wunsches einzulösen. Priester sind nicht nur Ritualisten, sondern auch Heiler, Magier und Psychotherapeuten. (...) Magie, Medizin und Religion bilden hier eine symbiotische Einheit. Darum kann man von pragmatischen oder utilitären Religionen sprechen.“<sup>258</sup>

Eine besondere Rolle spielt der Orisha *Èsù* (kub.: *Echú* oder *Elegguá*<sup>259</sup>). Er ist der Hüter der Kreuzungen, Türen und Häuser, außerdem Bote, Spaßvogel und Orisha der Prostituierten; die christlichen Missionare identifizierten ihn fälschlich mit dem Teufel. Zu Beginn eines Festes muss er begrüßt werden; andernfalls würde er die Feier stören. *Èsù* steht in Verbindung mit *Orunmila*, dem Hüter des Orakels *Ifa*. „Seine Priester werden *babalaos* genannt und müssen die komplizierten Formeln der Wahrsagekunst beherrschen. Ihre Initiation ist langwierig und teuer, aber sie können auch hohe Einnahmen erzielen, denn ihre Dienste werden von allen Leuten - Kultisten, Moslems und Christen - und in allen Lebenslagen in Anspruch genommen. Für die Wahrsagung ist ein rundes Brett notwendig, auf welchem sechzehn Palmnüsse oder Kaurimuscheln liegen. Der Priester lässt die Nüsse nun von einer Hand in die andere gleiten. Dabei sind

---

<sup>257</sup> Im Abschnitt über Brasilien werden weitere Orishas genannt.

<sup>258</sup> Pollak-Eltz, 1995, S. 30.

<sup>259</sup> In der Tradition der Fon heißt er *Légba* oder *Èlégbára*.

die Finger halb geschlossen. Je nachdem, ob eine oder zwei oder gar keine Nuss in der Hand bleibt, werden Kreidestriche auf das Brett gemacht. Das Resultat achtmaligen Werfens bildet den sogenannten *odu*. Insgesamt gibt es 16 mal 16, also 296 Kombinationsmöglichkeiten. Jedem Odu ist ein Sprichwort oder Gleichnis zugeordnet, die dem jeweiligen Problem des Konsultierenden gemäß interpretiert werden (...) Der Orakelpriester zeigt den Lebensweg auf und gibt dem Klienten gleichzeitig Anleitungen, um künftige Schicksalsschläge abzuwenden oder zu mildern. Das Ifa-System ist sehr kompliziert. Trotzdem war es möglich, diese Wahrsagepraktiken fast unverändert in Kuba zu erhalten. In Nigeria unternehmen selbst gebildete Leute nichts, ohne erst das Orakel zu befragen. So sind die *babalaos* noch heute sehr angesehene Leute. Auch in der amerikanischen Diaspora nehmen sie eine vergleichbar hohe Position ein.<sup>260</sup>

Die Religion der Yoruba hat sich in der Regla de Ocha<sup>261</sup> weitgehend erhalten. Allerdings umfasst das Pantheon der Santería nur 22 Orishas, während es in Afrika über 400 sind. Im Zuge der Kreolisierung bzw. als Folge des Synkretismus besitzt außerdem in Kuba jede Gottheit das Pendant eines katholischen Heiligen, wobei das Geschlecht bei dieser Identifikation nicht unbedingt von Bedeutung ist: So wurde *Changó*<sup>262</sup> zur heiligen Barbara, weil beide mit Blitz und Donner zu tun haben; *Obatalá* wird mit der Heiligen Jungfrau von Las Mercedes identifiziert; *Orula*<sup>263</sup> verschmolz mit Franziskus von Assisi.

Auf Grund der lange währenden Verfolgung der Santería stehen auf den Altären die Statuen katholischer Heiliger; die Ritualobjekte - Embleme und Steine der Orishas - werden in Schüsseln aufbewahrt. Außerdem können die Orishas verschiedene Gestalten oder Erscheinungsformen besitzen, die sogenannten *caminos*.

Die spirituellen Mitglieder werden *santeros* (weiblich: *santeras*) genannt; sie sind auch unter folgenden Namen bekannt: *babá* (Vater), *babáloricha* (Vater des Orisha) bzw. *iyaloricha* (Mutter des Orisha) und *iyawó* oder *iyabé* (Ehemann bzw. Ehefrau des Orisha; auch: *hijo de santo*, Kind des Heiligen).

Den männlichen Santeros steht der Weg zum Beruf des *babalawo*<sup>264</sup> offen. Der

---

<sup>260</sup> Pollak-Eltz, 1995, S. 38.

<sup>261</sup> ‚Ocha‘: von ‚Oricha‘ (kubanische Schreibweise).

<sup>262</sup> Kubanische Schreibweise.

<sup>263</sup> Orunmila.

<sup>264</sup> Aus: Baba (Vater), Oló (Beherrscher) und Owo (Geheimnis).

Babalawo bekleidet, neben dem Beruf des Wahrsagers, auch die Funktion eines spirituellen Führers und gewissermaßen auch die eines Therapeuten: Er wird in allen Lebenslagen von Gläubigen und Nichtgläubigen konsultiert. Ihm obliegt überdies die Weihe der heiligen Trommeln, der *tambores batá*.

Wie im Vodou ist auch in der Santería eine Inkorporation der Orishas ohne die Rhythmen der Trommeln nicht möglich. In der Regel stimmt der *akpwón*, der Solosänger, in bestimmter Abfolge einen Gesang für den Santo an, der erscheinen soll; sofort reagieren die Trommler<sup>265</sup> und spielen den entsprechenden Rhythmus. Erst dann erscheint in der Regel der Santo. Die tanzenden Iyawos kommunizieren mit der solierenden Trommel, d. h. bestimmte, festgelegte rhythmische Figuren rufen Bewegungsmuster hervor - oder umgekehrt. Wird beispielsweise der Rhythmus für *Chango* gespielt, so tanzen dessen ‚Hijas‘ oder ‚Hijos‘ (Töchter bzw. Söhne) die typischen Bewegungen und fallen in Trance: Der Orisha ‚reitet sein Pferd‘.

Die Batás werden in der *Güemilere*-Zeremonie verwendet (daneben gibt es ein anderes Ritual innerhalb der Regla de Ocha, den *Bembé*). Im *Güemilere* werden vier verschiedene Abschnitte unterschieden:

1. Der *oru*<sup>266</sup> *del igbodu* (Zeremonie im Götterraum) oder *oru seco*, der 20 bis 30 Minuten dauert; hierbei sind nur wenige Personen anwesend.
2. Der öffentliche *oru del eyá aranla* (Zeremonie im Hauptraum) oder *oru cantado* (gesungener Oru).
3. Der *iban balo*, ein freierer und nicht an formale Strukturen gebundener Teil.
4. Der *cierre* (Abschluss).

### Zusammenfassung

In der Karibik existieren verschiedene weitere Glaubenssysteme afrikanischer Provenienz, wie etwa *Shango* (Trinidad und Grenada), *Kele* (Santa Lucia), *Obeah* und *Myalismus* (Jamaika).<sup>267</sup>

Zusammenfassend kann Folgendes festgestellt werden:

---

<sup>265</sup> Die *olubatá*; grundsätzlich ist, wie in Afrika, das Trommelspiel den Männern vorbehalten: Die Batás dürfen von Frauen und sogar von homosexuellen Männern nicht berührt werden.

<sup>266</sup> *Oru*: rhythmische Sequenz.

<sup>267</sup> Vgl. Pollak-Eltz, 1995.

- In Abhängigkeit von der jeweiligen Kolonialmacht sowie von der überwiegenden ethnischen Zugehörigkeit der schwarzen Sklaven sind regionale Unterschiede entstanden, die im Rahmen einer dezidierten ethnologischen Untersuchung bedeutsam wären und die, wie noch gezeigt werden wird, auch zu verschiedenen musikalischen Entwicklungen geführt haben.

- Allen afrokaribischen Religionen ist gemeinsam,

a) dass sie utilitären Charakter besitzen und magische Praktiken in ihnen üblich sind,

b) dass sie auf religiösen und kulturellen Systemen afrikanischen Ursprungs basieren (vorwiegend aus dem Raum Westafrika und dem Kongo-Gebiet),

c) dass auf Grund der Vermischung mit abendländischen Religionen eine Kreolisation stattfand, die auch als Synkretismus bezeichnet wird, und

d) dass die Besessenheits-Trance eine wesentliche Rolle spielt.

- In all diesen Religionen sind Musik - und zwar vornehmlich Trommelmusik - sowie Tanz von hervorragender Bedeutung: Die göttliche Energie manifestiert sich geistig, seelisch und körperlich; der Kontakt zu den Gottheiten basiert auf der durch rhythmische Spannung evozierten emotionalen Ekstase<sup>268</sup>.

- Die Religionen und die rituellen Rhythmen sind zentraler Bestandteil der karibischen Kultur und haben entscheidend zur Tradierung und Bewahrung afrikanischer Kulturelemente sowie zum Prozess der Transkulturation beigetragen.

### **2.3.3 Trommeln in Kuba**

#### **a) Allgemeines**

##### Die Verschmelzung europäischer und afrikanischer Traditionen

Die ursprünglichen Bewohner der Insel, die *Taino* und *Ciboney*, fielen bis 1570 einem vollständigen Genozid zum Opfer - und mit ihnen ihre Sprache und ihre Kultur. Die von spanischen Chronisten im Zusammenhang mit ‚indianischen‘ Festen erwähnten

<sup>268</sup> Anders als z. B. bei der fernöstlichen oder der aus der christlichen Mystik bekannten Ekstase durch Kontemplation.

Instrumente - ausgehöhlte und mit Körnern gefüllte Flaschenkürbisse wie die *maracas*, oder das *mayohuacàn*, ein ausgehöhlter Baumstamm, der mit Holzstöcken geschlagen wird - sind die vermutlich einzigen ‚Überreste‘ ihrer Musik.

Die Conquistadores kamen aus nahezu allen Teilen Spaniens - vorwiegend Andalusien und den Kanarischen Inseln, aber auch Estremadura, Kastilien, Navarra, dem Baskenland, Asturien, Galizien und Katalanien - und brachten neben den Saiteninstrumenten auch ein großes Repertoire an gesungener Dichtung (das bereits von arabischen Stilmerkmalen beeinflusst war) mit, von Opern und kirchlicher Chormusik bis hin zu Volksliedern. Viele der später - besonders zum Ende des 19. Jahrhunderts - entstandenen ersten kreolischen Liedformen und Tänze, wie z. B. *Guajira*<sup>269</sup>, *Punto*, *Habanera* oder *Bolero*, sowie die über lange Zeit vorherrschende Rolle der Saiteninstrumente wie Gitarre oder *tres*<sup>270</sup> entstammen dieser europäischen Tradition<sup>271</sup>. Gleichzeitig begünstigten die Umstände eine dynamische Entwicklung der neoafrikanischen Musik: Zum einen wurde den kubanischen Sklaven die Ausübung ihrer religiösen wie auch der profanen Feierlichkeiten relativ freizügig gestattet, besonders in den Cabildos (die nach ethnischer Herkunft zusammengesetzt waren)<sup>272</sup>; zum anderen wurden die afrikanischen Traditionen in Folge des bis 1870 andauernden Importes weiterer Sklaven immer wieder neu belebt.

Der Verschmelzungsprozess wurde durch die Tatsache gefördert, dass sowohl die Militärkapellen als auch die Kirche schwarze Musiker rekrutierten, wodurch diese sich mit der europäischen Musik vertraut machen konnten. Außerdem wurden im Zuge des sich ausdehnenden Unterhaltungsbetriebes immer mehr Schwarze zu Berufsmusikern, zumal ein solcher Beruf den Weißen allgemein als nicht existenzsichernd und statusgemäß galt. Mit Hilfe ihrer Instrumentaltechnik, ihrer neu erworbenen Kenntnisse europäischer Musik und ihrer eigenen musikalischen Wurzeln versahen diese Musiker die alten Partituren mit neuen Elementen und entwickelten so typisch kreolische Formen wie (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) den *Son Cubano*.

Daneben erhielten sich afrikanische bzw. sogenannte afrokubanische Rhythmen wie beispielsweise *Bembé*, *Arará*, *Abakuá*, *Palo*, *Congo*, *Carabalí*, *Yuka*, *Iyesá* oder *Makuta*.

---

<sup>269</sup> Benannt nach den weißen Bauern, den ‚Guajiros‘.

<sup>270</sup> Eine mit drei Doppelsaiten bespannte Gitarre.

<sup>271</sup> Vgl.: Manuel, 1995; Roy, 2000, S. 14 ff., 67 ff.; Schreiner, 1982, S. 270 ff.

<sup>272</sup> Die spanische Regierung tolerierte die Cabildos in der Hoffnung, die Schwarzen auf diese Weise nach ihrer religiösen Zugehörigkeit spalten zu können.

Aus diesen Gattungen erwuchsen später spezifisch kubanische Rhythmen, wie beispielsweise (im ausgehenden 19. Jahrhundert) die *Rumba*.

Im *Oriente*, also dem östlichen Teil der Insel, kam es durch den massiven Exodus bzw. die Immigration französischstämmiger Siedler nach der haitianischen Revolution zu Einflüssen sowohl französischen Ursprungs als auch aus dem Vodou. Neben speziellen Gattungen wie der *Tumba Francesa* und dem *Gagá* entstanden hier Salontänze wie *Contradanza*<sup>273</sup> und später *Danzon* (im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts), ferner der ländliche *Son Montuno*<sup>274</sup> und nicht zuletzt die Musik der Karnevalsumzüge in Santiago, die *Conga*.

Im 20. Jahrhundert entstanden durch den Austausch zwischen städtischen und ländlichen Musikformen sowie zwischen den Zentren Santiago und Havanna, überdies bereichert durch US-amerikanische Einflüsse, so bekannte Gattungen wie *Mambo* (40er Jahre) und *Cha-cha-chá* (50er Jahre). Aber auch weniger berühmte Stile gehören untrennbar zum kubanischen Kulturgut und vereinen europäische Stilmerkmale mit afrikanischen Elementen: Hierzu zählen der *Pilón* (50er Jahre), der *Mozambique* (60er Jahre) und der *Songo* (70er Jahre).

Bei den europäischen Merkmalen handelt es sich hauptsächlich um melodische und harmonikale Strukturen sowie die dazugehörigen Instrumente, während das afrikanische Erbe in der Rhythmisierung und den Perkussionsinstrumenten zu finden ist.

Nachfolgend sollen die aufgeführten musikalischen Formen insoweit besprochen und erläutert werden, als sie im Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Arbeit stehen, das heißt, hinsichtlich der Trommelrhythmen bzw. der dazugehörigen Instrumente<sup>275</sup>.

Zuvor sei noch die aktuelle Situation skizziert, welche eine bemerkenswerte Widersprüchlichkeit aufweist:

Der Erfolg der vom amerikanischen Musiker *Ry Cooder* produzierten CD „Buena Vista Social Club“ löste ein weltweites Interesse an kubanischer Musik aus, welches aber lediglich dem traditionellen und in Kuba kaum noch populären *Son* der 30er bis 50er Jahre gilt. Dieser ‚Kuba-Boom‘ - von dem mehr die internationale als die kubanische

<sup>273</sup> Vom europäischen „contredanse“.

<sup>274</sup> Der ‚Son der Berge‘.

<sup>275</sup> Zur weitergehenden Information soll hier auf die Diskografie sowie auf die angegebene Literatur verwiesen werden.

Plattenindustrie profitiert - verhalf zwar einer nahezu in Vergessenheit geratenen Gattung und einigen ihrer Interpreten zu unverhofftem und verdientem Ansehen und richtete auch innerhalb Kubas das Augenmerk auf eine fast tot geglaubte Tradition.<sup>276</sup> Mit ihm verbunden ist aber die hartnäckige Weigerung von Plattenindustrie, Konzertveranstaltern und Massenmedien, die gegenwärtige Entwicklung der kubanischen Musik zur Kenntnis zu nehmen.

Diese Entwicklung ist gekennzeichnet durch unablässige Bemühungen kubanischer Musiker und Gruppen - beispielsweise *Los Van Van* bzw. deren Leiter *Juan Formell*, die Gruppe *Irakere* um *Chucho Valdes*, die Band *Sintesis* u.v.a. - , überlieferte und moderne Stile zu vermischen und daraus neuartige Formen zu schaffen: Santeria und Synthesizer-Musik (*Sintesis*), Mambo und Jazz (*Irakere*), Son und Rock (*Los Van Van*). Der Prozess der Transkulturation setzt sich in Kuba ungebrochen fort. Sein kommerzielles Gegenstück ist alljährlich bei den Preisverleihungen der internationalen (allen voran der US-amerikanischen) Kulturindustrie zu finden: Auf den Platten von ‚Latino-Popstars‘ wie *Ricky Martin* sind die afrikanischen Elemente - Off-beat und Polyrythmik sowie die Trommeln - zum Beiwerk im Hintergrund verkommen.

## **b) Instrumente**

Innerhalb der kubanischen Musik gehen die harmonie- und melodiebildenden Instrumente, d. h. die Cordo- und Aerophone, größtenteils auf europäische Traditionen zurück<sup>277</sup>.

Lediglich in der stark rhythmusbetonten Spielweise hat sich die afrikanische Tradition weitgehend durchgesetzt: So werden die Blas- und Saiteninstrumente überwiegend in der Off-beat-Phrasierung gespielt, und die sogenannte Salsa-Bassfigur, bezeichnenderweise auch *Tumbao* genannt (nach: *Tumbadora* = Trommel), akzentuiert - analog zur *Clave* (s.u.) - jeweils den vierten und den siebten Elementarpuls eines Zyklus:

---

<sup>276</sup> Der Verfasser konnte 1988 einer Aufführung traditioneller Son-Musik in der *casa de la trova* (der wichtigste Aufführungsort für die Son-Ensembles in Santiago de Cuba) beiwohnen und sie dokumentieren.

<sup>277</sup> Ausnahmen: die ‚Botija‘ (ein Tonkrug, der angeblasen wird), der ‚Guamo‘ oder ‚Lambí‘ (die mittelgroße Muschel einer Meeresschnecke, in die auf einer Seite ein Loch zum Anblasen gebohrt wird), der ‚Baccin‘ (ein bis zu anderthalb Meter großes Bambusrohr, ebenfalls ein Blasinstrument) und die ‚Corneta China‘ (eine aus China stammende Trompetenform).

1 . + . 2 . + .  
. . . x . . x .

Die Rhythmusinstrumente besitzen nahezu ausnahmslos afrikanische Wurzeln.

### Idiophone

#### a) Lamellophone

Die *marimbula* ist die kubanische Version der afrikanischen Lamellophone. Im Son übernahm sie ursprünglich die Bassfunktion. Der Korpus misst ca. 40 x 60 cm und ist somit größer als bei den afrikanischen Vorläufern; auch die acht (gelegentlich bis zu 18)

Metallzungen sind erheblich größer als bei der *sanza* bzw. der *mbira*. Der Spieler sitzt auf dem senkrecht stehenden Instrument.

#### b) Xylophone

In der traditionellen kubanischen Musik wird eine Reihe von xylophonischen Instrumenten gespielt<sup>278</sup>.

Die gebräuchlichsten sind *cajón*, *guagua* bzw. *katá* und *clave*.

Der Cajón (wörtlich: große Kiste oder Kasten, Schublade) wurde gelegentlich auch in der überlieferten afrikanischen Musik (z. B. im Vodun) benutzt; seine besondere Rolle erhielt er jedoch durch die gelegentlichen Versuche der Weißen, die afrikanischen Trommeln zu verbieten. Die Schwarzen benutzten daraufhin Kabeljaukasten bzw., für kleine Trommeln, Kerzenkasten; diese wurden zerlegt und bearbeitet, um nach dem erneuten Zusammensetzen einen besseren Klang zu erzielen. Die Cajónes sind zugleich Sitzplätze für die Musiker, während die Seitenwände als Schlagfläche für die Hände fungieren. Bei den Anschlagarten kann zwischen den bereits von den afrikanischen Trommeln bekannten Schlägen Slap, Open, Tap (Touch) und Bass unterschieden werden<sup>279</sup>; hinzu kommt der *rim*, wobei mit den Fingerspitzen auf den Kantenbereich des *cajoncito* (kleiner Cajon) geschlagen wird.

Verwendung findet dieses Instrument in der *Rumba de cajón*.

---

<sup>278</sup> Ortiz fand insgesamt zehn verschiedene Xylophone (vgl. Linares und Navarro, 1998, S. 13).

<sup>279</sup> Vgl. auch den Abschnitt über die Tumbadoras oder Congas.

Die Guagua, ebenfalls aus einem Kerzenkistchen oder aus einem etwa acht Zentimeter dicken Bambusrohr bestehend, wird mit zwei Löffeln oder Stöcken (*palitos*) gespielt. Eng verwandt mit der Guagua, allerdings weitaus größer ist die Katá (ca. 60 cm breit und ca. 30-40 cm dick).

Die Claves sind zwei runde, etwa 20 cm lange und 2-4 cm dicke Hartholzstäbe; die Bezeichnung stammt von dem spanischen Wort *clavija*, was übersetzt „Zapfen“ bzw. „Dübel“ bedeutet. Ursprünglich wurden sie aus den Bolzen gefertigt, mit denen man auf den Werften Schiffsteile montierte. Sie besitzen einen lauten und durchdringenden Ton; während eine Hand den Stab hält und unter ihm einen kleinen Resonanzraum bildet,

schlägt man mit dem anderen Stab in der Mitte an. Die zweite Bedeutung des Namens - im Spanischen bedeutet *clave* „Schlüssel“ - bezieht sich auf die Funktion des Clave-Patterns, einer in der Son- und Rumba- Tradition zentralen ‚Time-Line-‘ bzw. ‚Phrase-Referent‘- Formel.

### c) Schüttelidiophone

Die *chéquere* oder *abwé* ist eine bauchige Kürbissassel; der ausgehöhlte Kürbis kann zwischen 20 und 50 cm Durchmesser besitzen. Er ist von einem mit Holzperlen oder Samenkörnern, neuerdings auch mit Plastikperlen versehenen Netz umspannt und wird, anders als normalerweise in Afrika, vorwiegend geschüttelt. Dieses Instrument gehört vor allem zum Bembé-Ritual. Dabei werden zumeist drei unterschiedlich große Chéqueres verwendet.

Zu den Rasseln zählen auch die, im Son gebräuchlichen und immer paarweise gespielten *maracas*. Ursprünglich handelte es sich um runde, ausgehöhlte und mit Samenkörnern gefüllte Kürbisfrüchte, die mit einem Holzgriff versehen wurden. Später fertigte man die Klangkörper aus hartem Leder.

In traditionellen afrokubanischen Formen, z. B. in der ostkubanischen *Tumba francesa*, werden auch andere Rasseln gespielt, so etwa die Korb- oder Metallrassel *cha-cha* (auch: *maruga*).

#### d) Reib-Idiophone

Der *güiro*, ein Schrapidiophon aus einer länglichen, mit Kerben versehenen Kalebasse, entstammt der Danzón-Tradition. Er wird mit der linken Hand vertikal gehalten, wobei Daumen und Zeigefinger in zwei Löcher an der ‚Rückseite‘ hineingreifen. Die rechte Hand ratscht nun mit einem dünnen Holzstab über die Rillen auf- und abwärts<sup>280</sup>.

#### e) Metallophone

Metallidiophone kommen in den meisten Rhythmen und in unterschiedlichen Gestalten vor. Der *trían*, ein einfaches Metallstück (häufig das Blatt einer Hacke), gehört zu den älteren afrikanischen Formen. In der *Conga Santiaguera* werden *hierros* (=Eisen) gespielt, Autobremstrommeln, die mit langen Nägeln geschlagen werden und einen schrillen, lang anhaltenden Ton (bzw. teilweise auch zwei verschiedene Töne) ergeben. In der neueren Musik, beispielsweise beim Cha-cha-chá oder beim Mambo, finden Kuhglocken Verwendung, die *campana* oder *cencerro* genannt werden.

#### Membranophone

Kuba verfügt über eine große Vielfalt an ein- und zweifelligen Trommeln, die mit beiden Händen, ein oder zwei Stöcken oder auch mit einem Stock und einer Hand gespielt werden. Die meisten dieser Trommeln waren früher mit Schnur-, Nagel- oder Pflockspannung versehen; in jüngerer Zeit bevorzugt man die in Kuba entwickelte Haken-Schraubspannung.

Mit Ausnahme der *timbales* sind die Trommeln mit Ziegenfellen (z. B. die *bongos*) oder mit Rinderfellen<sup>281</sup> (z. B. die *congas*) gespannt. Je größer die Schlagfläche und je tiefer der gewünschte Ton ist, desto dicker ist im allgemeinen der *cuero* (spanisch: Leder)<sup>282</sup>. Nachfolgend werden die wichtigsten Trommeln (unterstrichen) und die jeweils zugehörigen Stile aufgeführt, wobei nur die besonders verbreiteten Instrumente näher beschrieben werden.

---

<sup>280</sup> Dabei bewegt sich die linke Hand im ‚Gegenrhythmus‘.

<sup>281</sup> Selten auch Maultier- oder Esselfelle.

<sup>282</sup> Im Deutschen hat sich die Bezeichnung ‚Fell‘ anstatt ‚Leder‘ eingebürgert, was auch treffender ist, denn ein Trommelfell wird nicht gegerbt, sondern lediglich getrocknet, gesäubert und (meistens) enthaart.

iyá, itótele, okónkolo (tambores batá) (Regla de Ocha)

Diese drei sanduhrförmigen Trommeln besitzen zwei unterschiedlich große Felle und werden horizontal auf den Oberschenkeln liegend gespielt. Die linke Seite ist sehr straff gespannt, trägt den Namen *cha-chá* und klingt hoch und kurz, die rechte Seite heißt *enú* oder *boca* (=Mund) und klingt wesentlich tiefer und länger.

Die kleine Okónkolo stellt in der Batá-Familie das ‚Kind‘ dar und hat die Aufgabe des ‚time-keepers‘. Der ‚Vater‘ Itótele, die mittlere Batá, kommuniziert mit der großen Iyá (‚Mutter‘), deren Spieler in der Mitte sitzt und wiederum in Kontakt mit den Tanzenden bzw. den Orishas steht. Die Iyá besitzt an beiden Seiten Lederriemen mit Glocken, den *chaworó* oder *chaguero*. Das rechte, größere Enú-Fell ist in der Mitte mit einer aus Bienenwachs und Öl hergestellten, weichen und dunklen Masse, der sogenannten *fadela*, abgedämpft.

Der Cha-Chá wird immer mit einem Slap angeschlagen, der Enú dagegen mit einem Open; dieser Ton wird beim Okónkolo mit den Fingerspitzen, beim Itótele mit der gesamten Fingerfläche und bei der Iyá mit der ganzen Hand erzeugt. Bei dem Itótele und der Iyá kann die Handfläche - anders als beim Open - nach dem Schlag auch liegen bleiben, wodurch ein gedämpfter Ton entsteht: der *muffled*.

tambugué (Gaga)

Die Gagá ist eine weltliche Karnevalsgruppe, die durch verschiedene Gemeinden zieht, um Lebensmittel für eine Feier einzusammeln und das Nahen dieses Festes anzukündigen.

Tambugués sind große, mit Schnurspannung versehene Rahmentrommeln - eine Trommelform, die in Kuba sonst kaum Verwendung findet.<sup>283</sup>

pilonera, galleta, redoblante, requinto (bombos); quinto, bokú. (Conga Oriental oder Conga Santiaguera)

Die *Conga* ist ebenfalls eine umherziehende Karnevalsgruppe des *Oriente* (Osten) bzw. innerhalb von *Santiago de Cuba*.

Die vier Bombos, zweifellige Basstrommeln von verschiedener Größe, werden mit einem Schlegel gespielt und bilden den Kern jeder *Conga*; in ihnen vereinigen sich afrikanische

---

<sup>283</sup> Anders als etwa in Brasilien oder Puerto Rico.

Überlieferung und europäische (Militärmusik-)Tradition.

Die große und am tiefsten gestimmte Pilonera markiert den Beat, während die flache Galleta dazu im Off-beat kontrastierende Akzente setzt; beide zusammen bilden den typischen Grundrhythmus. Der Redoblante spielt, auf Basis der Galletastimme, ständig Variationen. Der wesentlich kleinere Requinto schließlich hält mit seinem konstanten Rhythmus den Swing der Conga aufrecht.

Der Bokú ist eine ca. 1,5 Meter lange, leicht gebaute, konische und einfellige Trommel, die an einem Riemen über der Schulter getragen und mit beiden Händen gespielt wird. Die Anzahl der Bokúses kann variieren, meist finden sich ca. zehn von ihnen in einer Gruppe. Es existieren viele, untereinander recht ähnliche Stimmen. Über allem improvisiert der hoch gestimmte Quinto, eine ebenfalls konische und mit den Händen gespielte Fasstrommel.

Alle Instrumente werden getragen.

*premier (auch: redublé, mamanier oder repicador), bulá, según, tambora (Tumba Francesa)*

Die aus Haiti eingewanderten Sklaven schlossen sich in sogenannten Tumba-Francesa-Gesellschaften zusammen, die - wie die Cabildos - der gegenseitigen Unterstützung dienten. Die drei großen, einfelligen Trommeln Premier, Bulá und Según besitzen einen zylindrischen Korpus und sind mit einem Fell bespannt, welches mit einer Schnarrrsaite versehen ist. Die Tambora (auch: *tamborita*) ist zweifellig.

Die Zahl der ostkubanischen Tumba-Francesa-Gesellschaften reduzierte sich im vergangenen Jahrhundert von etwa 30 auf nurmehr zwei Vereine; ihre Feste gehören somit zu den vom endgültigen Verschwinden bedrohten Traditionen auf Kuba.<sup>284</sup>

Die Tänze knüpfen an die Choreografien der Salontänze aus dem 18. Jahrhundert an, wie sie von Adel und Bürgertum in den Kolonien Haiti und St. Domingue getanzt worden waren. Die Schwarzen führten sie auf ihre Art aus, begleitet von ihren kreolischen Gesängen und eigenen Instrumenten.

---

<sup>284</sup> Vgl. Roy, 2001, S. 48.

repicador, fondo (Tajona)

Ehemalige Mitglieder der Sociedades de Tumba Francesa entwickelten die sogenannte Tajona, bei der - neben einer Tambora - die einfelligen Trommeln Repicador und Fondo gespielt werden. „In ihrer Freizeit spielten die Landarbeiter den Rhythmus in den Trockenräumen der Kaffeeplantagen oder begleiteten mit ihm ihre Umzüge von Plantage zu Plantage (...) Die Gruppen sind wie die Sociedades de Tumba Francesa intern hierarchisch organisiert. Sie werden von einem König und einer Königin angeführt, denen andere Funktionsträger, wie die Guerilleros und die Bastoneiros zur Seite stehen.“<sup>285</sup>

caja, mula, cachimbo (Palo, Yuka, Makuta)

Diese drei Rhythmen gehören zur Überlieferung der Bantu, die in Cuba auch Congo genannt wurden. *Palo* ist auch ein anderer Name für die Mayombe-Regel, während *Makuta*, neben dem Rhythmus, auch ein profanes Fest zur Zerstreung der Götter bezeichnet.

Die drei einfelligen Trommeln werden, vertikal stehend, mit den Händen geschlagen; die bauchigen, aus einzelnen Holzdauben zusammengesetzten Makuta-Trommeln sind die direkten Vorläufer der *tumbadoras* (s.u.). Die Yuka-Trommeln dagegen sind schlanker und werden aus einem Stamm gefertigt.

hunga, hunguedde, huncito (Arará)

Die *Arará* bildeten in Kuba eine Minderheit und wurde besonders in der Gegend um *Matanzas* angesiedelt.

Die Namen ihrer einfelligen Trommeln beinhalten jeweils die Silbe *hun*, was je nach Betonung ‚Trommel‘ oder ‚Blut‘ bedeutet. Die Trommeln stehen senkrecht auf röhrenförmigen Sockeln und werden mit Stöcken gespielt.

ekué, bonko-enchemillá, biankomé, obi-apá, kuchi-yeremá (Abakuá)

Diese einfelligen Trommeln gehören zu den Zeremonien der *Abakuá*-Geheimbruderschaften. Die Reibetrommel Ekué wird in einem heiligen Raum, dem *fambá*, der nur von einigen Würdenträgern (genannt: *iyamba*, *isunekue*, *mokongo* und *isué*) betreten werden darf, versteckt gehalten. Während einer Zeremonie wird sie

---

<sup>285</sup> Redeker, 2002, S. 8.

verdeckt gespielt; ihr tiefer Ton symbolisiert eine magische Stimme. Die anderen vier Trommeln werden zur Begleitung der Lieder und Tänze verwendet. Die improvisierende Bonko-enchemillá besitzt einen Durchmesser von 30 cm und eine Höhe von ca. einem Meter; die drei übrigen Trommeln sind wesentlich kleiner und werden beim Spielen unter dem linken Arm gehalten.

### bongós (*Son, Mambo, Cha-cha-chá*)

Der typisch kubanische Son, eine kreolische Liedform, entstand im 19. Jahrhundert in den östlichen Bergen und vereinigt spanische mit afrikanischen Elementen. Mambo und Cha-cha-chá entstammen der Verschmelzung von Son und Danzón (s.u.).

Die Bongos sind zwei miteinander verbundene, mit dünnen Fellen bespannte Trommeln mit einer Höhe von ca. 17 bis 21 cm und einem Durchmesser von 11 bis 13 cm (linke Trommel) bzw. 14 bis 16 cm (rechts). Die kleine Trommel, *el macho* (=‘Mann‘), klingt hoch, während die größere, *la hembra* (=‘Frau‘), tiefer gestimmt ist<sup>286</sup>.

Der Entstehungsprozess ist nicht genau geklärt. Vermutlich dienten ursprünglich zwei Trommeln aus der *Tajona*, einem Stil afrohaitianischer Einwanderer im Oriente (s.o.), als Bongos. Später wurden die beiden Trommeln dann verkleinert und mit einem Holzsteg verbunden, so dass man sie zwischen die Beine klemmen konnte. Während anfänglich (beispielsweise im *Changüü*<sup>287</sup>) die Felle tief gestimmt waren, sind sie heute straffer gespannt, so dass vor allem der Macho einen sehr scharf klingenden Ton erzeugt.

Die komplexe Spieltechnik umfasst fünf Schläge:

- a) Open: Federnder Schlag mit Fingerspitze (Macho) bzw. Fingern (Hembra) auf den Fellrand.
- b) Muffled: Wie Open, aber der Daumen der linken Hand drückt gleichzeitig das Fell ab.
- c) Thumb: Der Daumen der linken Hand schlägt auf das Fell.
- d) Touch: Die Fingerspitzen der linken Hand berühren leicht die Fellmitte. Die Kombination von Thumb und Touch ergibt eine Pendelbewegung, die wegen ihres fließenden Charakters *floating* genannt wird.

---

<sup>286</sup> Diese hohe Stimmung wurde allerdings erst Ende der 40er Jahre, mit Einführung der Schraub- oder Hakenspannung, möglich. Zuvor wurden die Felle genagelt und durch Wärme, meist mittels einer Kerze, gestimmt und klangen daher eher tief.

<sup>287</sup> Ein älterer Stil aus der Son-Gattung.

e) Rim: ein am äußersten Fellrand gespielter und deshalb extrem scharf klingender Open.

Die Bongos dienen der rhythmischen Verzierung und Interpretation der Musik. Viele Einflüsse aus den alten Folklorestilen wie Rumba, Yuka, Makuta, Iyesá und Abakuá gingen in die rhythmischen Ideen der *bongoceros*<sup>288</sup> ein; hinzu kommen direkte Anregungen aus der gerade gespielten Musik, die vom Bongocero aufgegriffen und phantasievoll ausgeschmückt werden. In den 20er Jahren entwickelte sich allerdings ein Standardpattern, der *martillo* (=‘Hammer‘). Diese Figur bildet seitdem die Ausgangsbasis für die improvisatorischen Eskapaden der Bongos.

Neben den Bongos gilt auch die *tumbadora* als Inbegriff der kubanischen Trommelmusik. Beide Instrumente entwickelten sich in Kuba und erlangten inzwischen weltweite Verbreitung.

*tumbadora* oder *conga* (Rumba, Mambo, Cha-cha-chá, Mozambique, Songo u.a.)

Die Tumbadoras - international als *congas* bekannt - sind etwa 1,5 Meter hohe Fasstrommeln, die aus Holzdauben zusammengesetzt und mit einem Rinderfell bespannt werden. Sie entwickelten sich aus älteren afrokubanischen Vorläufern (s. o.).

Bei der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Rumba wird mit drei Congas gespielt: Der tiefe *tumbador* (oder *salidor*) und der mittlere *tres golpes* (auch: *tresdos*) bilden die Basis, über welcher der hohe Quinto, in engem Kontakt mit den Tanzenden, soliert.<sup>289</sup>

Aus dem Zusammenfluss von Son (ländlich) und Danzon (städtische Salonmusik, s.u.) in den 20er Jahren entwickelte sich zunächst der Mambo, später Cha-cha-chá, schließlich Mozambique und Songo. Dabei vergrößerten sich auch die Ensembles, und man integrierte zunächst eine<sup>290</sup>, dann zwei Congas in die Besetzung<sup>291</sup>.

1952 kam der Congero *Carlos ‚Patato‘ Valdes* auf die Idee, Schraubhaken anstelle von Pflöcken, Schnüren oder Nägeln zur Spannung des Fells zu verwenden. Damit konnten

---

<sup>288</sup> Zu den bekanntesten Bongoceros zählen Orestes Vilató, Roberto Roena, Armando Peraza und José Mangual.

<sup>289</sup> Die etymologische Herkunft der Instrumentennamen ist in den meisten Fällen unklar. Der Name „*tres golpes*“ (= drei Schläge) ist allerdings wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass auf dieser Trommel drei wesentliche Schläge ausgeführt werden, und zwar ein Bass und zwei Open Tones (s.u.).

<sup>290</sup> Die Integration der Conga in die Orchestermusik wird den Bandleadern Arsenio Rodríguez und Frank ‚Machito‘ Grillo zugeschrieben.

<sup>291</sup> „Some of the pioneers of the two conga style are Carlos Patato Valdez, Mongo Santamaria, Cándido Camero, Tata Güines, Francisco Aguabella, Armando Peraza and Ray Romero“ (Hidalgo, 1995, S. 7).

einerseits dickere Felle benutzt werden, die obertonärmere („trockener“) Klänge besitzen; andererseits waren nunmehr exakte und auch sehr hohe Stimmungen und infolgedessen ein melodisches Spiel möglich.

Später erweiterten Musiker wie *Giovani Hidalgo*, *Miguel Anga* oder *José Luis Quintana* („*Changuito*“) das Conga-„set“ auf drei, gelegentlich bis zu fünf Trommeln. Die Schlagtechniken - Open, Muffled, Slap, Touch und Bass - unterscheiden sich graduell von den Bongo- bzw. Djembé-Techniken, und zwar auf Grund der unterschiedlichen Fellbeschaffenheiten und der daraus resultierenden Klangeigenschaften der Trommeln.

So müssen die Schläge auf den Bongos vorwiegend mit den Fingerspitzen ausgeführt werden, um - besonders auf dem kleinen Macho - einen optimalen Klang zu erzielen. Die Conga hingegen, mit ihrem größeren Durchmesser, erfordert Schläge mit der gesamten Finger- bzw. Handfläche, ebenso wie bei der Djembé. Allerdings erlaubt das dickere Conga-Fell, dass die Hand nach dem Schlag liegen bleibt; lässt man beispielsweise die Hand beim Slap zurückfedern, so entsteht ein scharfer und zugleich obertonreicher Klang, da das Fell mitschwingt<sup>292</sup>. Auf der Conga kann der Slap aber auch „geschlossen“ ausgeführt werden; das heißt, die Hand bleibt auf dem Fell und dämpft somit die Obertöne ab, der Klang ist sehr kurz und „trocken“.<sup>293</sup>

Insgesamt lassen sich somit viele verschiedene Klangfarben erzeugen. Bei einigen Rhythmen, etwa dem *tumbao* oder der Rumba, ist dies von Bedeutung.

*timbales* (auch: *paila*) (*Danzón*, *Mambo*, *Cha-cha-chá*, *Mozambique*, *Songo*)

Der *Danzón* ist ein um die vorletzte Jahrhundertwende sehr populärer, urbaner Salontanz vorwiegend europäischen Ursprungs.

Anfangs spielte der Trommler auf zwei Kesselpauken. Aus diesen entwickelten sich die nach unten geöffneten *Timbales*<sup>294</sup> oder *Pailas* (deutsch: „Gefäß“), die ebenso wie Bongos

---

<sup>292</sup> In Kuba wird dieser offene Slap auch als *campana* (= Glocke) bezeichnet.

<sup>293</sup> Daher heißt er in Kuba auch *seco* (= trocken) oder *chapa* (= Blech, Platte).

<sup>294</sup> Von ‚Timpani‘. Allerdings könnten möglicherweise auch die westafrikanischen *atumpan*-Trommeln, die wiederum bei den *Dagomba* ‚*timpana*‘ und bei den *Krachi* ‚*tumpani*‘ heißen, Pate gestanden haben (s. Kubik u. Simon, 1996). Raulf (2000, S. 186) erwähnt außerdem die paarweise gespielten Trommeln: ‚*ntumpane*‘, ‚*atumba*‘ und ‚*timmbana*‘.

Quintana (1997, S. 14) wiederum vermutet ursprünglich asiatische Ursprünge; seiner dezidierten Untersuchung ist zu entnehmen, dass die *Timbales* erstmals im Jahr 1852 in Kuba gespielt wurden, und zwar bei einer Aufführung von Donizettis „*Lucia di Lamermoor*“.



16: Congas (Conga, Quinto, Tumba)



17: Bass



18: Slap



19: Tap



20: Floating Hand (1)



21: Floating (2)



22: Open



23: Cajón



24: Timbales (Spiel auf Hembra u. Campana)



25: (Spiel auf Macho)



26: Batás: Iyá, Itótele, Okónkolo



27: Spieltechnik (1)



28: (2, Itotele)



29: Claves, Güiro, Chékere, Maracas



30: Spieltechnik der Chékere (1)



31 (2)



32: Güira



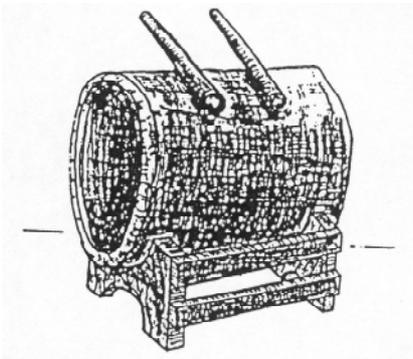
33: Tambora



34: Bongos



35, 36: Spieltechnik: Martillo (1) (2)



37: Katá



38: Marimbula



39: Bulá

und Congas aus der modernen Latin-Musik nicht wegzudenken sind und eine kubanische ‚Erfindung‘ darstellen. Sie stehen auf einem Ständer und sind heutzutage mit Plastikfellen bespannt, was, neben der Haltbarkeit, einen prägnanten Klang und eine gute Stabilität der Stimmung ermöglicht.

Anders als bei den Bongos sind hier die tiefe Hembra links und der hohe Macho rechts platziert. Der *timbalero*<sup>295</sup> spielt sowohl mit zwei Stöcken als auch gelegentlich mit einem Stock (rechts) und der bloßen Hand (links). Dabei schlägt er nicht nur auf die Felle, sondern auch seitlich gegen den Kessel (Paila) und auf zwei bis drei am Ständer angebrachte Campanas.

### **c) Rhythmen**<sup>296</sup>

Im Folgenden werden die wichtigsten Rhythmen und Stile der kubanischen Trommelmusik dargestellt. Dabei handelt es sich um ‚Prototypen‘: So können drei verschiedene Musiker etwa eine Rumba in drei unterschiedlichen Versionen spielen. Dennoch würde ihnen ein Zusammenspiel aufgrund übereinstimmender Grundmerkmale kein Problem bereiten.

#### Regla de Ocha

Die Rhythmen der Regla de Ocha werden auf Batás gespielt.

Zu den meistgespielten Batá-Rhythmen gehört der binär strukturierte *Cha Cha Loka Fu*, der für verschiedene Orishas getrommelt werden kann:

---

<sup>295</sup> Berühmte Timbaleiros (u.a.): Guillermo Barreto, Jimmy Delgado, Samuel Formell, Nicky Marrero, Manny Oquendo, Tito Puente, José Luis Quintana, Elio Revé und Orestes Vilató.

<sup>296</sup> Zum größten Teil basieren die notierten Beispiele auf empirischen Studien des Verfassers; vgl. außerdem: Beckmann, 2000; Fischer, Rotterdam (unveröff.); Galí, 1989; Quintana, 1997; Redeker, 1999, 2000, 2001, 2002; Hidalgo, 1995.

**Cha Cha Loka Fu** (Milian Galí)

(Formzahl: 16)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Okonkolo (a): O . S . O . S . O . S . O . S . (O: Open)  
(Einleitung) (S: Slap)

später (b): . . S . . O . O . . S . . O . O

Itotele: . . . O S . M S . . . O S . M S (M: Muffled)

Iyá: O . . . . . . . . . . . . . . (Enú, rechts)  
S S (Cha Cha, links)

Iyá-Call: O . O . O . . .  
S

Itotele-Response: . . . . . . . . O O . O O . O O  
S S S

Auf den ‚Ruf‘ der Iyá folgt unmittelbar eine Antwort des Itotele. Anschließend läuft das Grundmuster weiter. Auffallend ist, dass Okonkolo (b) und Itotele fast ausschließlich im Off-beat spielen, während die Iyá vor allem den Beat markiert.

Exemplarisch soll auch ein ternärer, speziell für den Orichá *Babaluayé* gespielter Toque dargestellt werden:

**Toque de Babaluayé** (Nils Fischer)

(Formzahl: 12)

1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Okonkolo: S O S O S O S O S O S O S O

Itotele: . . M . O . . . . O . . O . M . . . O O . O . .  
(linke H.) S S S S S S S S S

Iyá: O . . O . . . . O . . O . . . . O . . . . O  
(links:) S S S S S S S S S

Die Itotele ist besonders schwierig zu spielen, da ihre Akzente (Slaps)<sup>297</sup> jeweils nach dem Beat platziert sind. Der dabei entstehende ‚bimetrische‘ Eindruck kann beim ungeübten Trommler wie beim Hörenden große Verwirrung hervorrufen, weil ein zeitlich versetztes Metrum suggeriert wird:

(Okonkolo) 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
                   S       S       S       S  
 (Itotele)     1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
                   S       S       S       S

Nimmt man allerdings die offenen Töne als Orientierungsmaßstab, so entsteht der gleiche Effekt in umgekehrter Weise:

(Itotele)     1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
                   O       O       O       O  
 (Okonkolo) 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
                   O       O       O       O

Insgesamt entsteht so die folgende, scheinbar ‚trimetrische‘ Struktur:

Beat:                                   1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 Scheinbarer Beat(1): 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 Scheinbarer Beat(2): 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Alle Stimmen sind demnach äußerst komplex miteinander verzahnt. So ergibt sich beispielsweise aus den Slaps die folgende Resultante:

1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 S . . S . . S . . S . . S . . S . . S . . S . . S . .  
   S    S        S    S        S    S        S    S        S    S        S    S  
 S   S   S        S        S    S        S    S        S   S    S

---

<sup>297</sup> Durch Fettdruck markiert.

Gleichzeitig entsteht aus den offenen Tönen diese resultierende Melodie:

```

    1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
    . . o . . o . . o . . o . . o . . o . . o . . o
      o      o      o      o      o      o      o
(o = hoch, 0 = mittel, o = tief)

```

Bei der Eröffnung ist der Dialog zwischen Iyá und Itotele sehr ausgeprägt:

```

    1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
Itotele: . o . . o . . o . . . . o o . . . . o o . o . .
          S      S      S      S      S      S      S      S
Iyá:     o . . o . . o . . . . o o . . . . o o . . . .
          S      S      S      S      S S      S S      S S      S

```

Im Anschluss an diesen Toque wird in der Regel der *Yegua* gespielt:

### Yegua (Nils Fischer)

```

1:       1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
Iyá:    . . o . M . . . o . M .
          S      S
Itotele: o . . o o . o . . o o .
          S      S      S      S

```

Die Schläge der Iyá ‚suggerieren‘ eine vom eigentlichen (ternären) Beat abweichende (binäre) Impulsstruktur:

```

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 .
S . o . M . S . o . M .

```

Im Wechsel mit dieser Phrase wird das folgende Pattern gespielt, das sich über 24 Elementarpulse erstreckt:

**2:**            1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 Iyá:            . . . . . . . . . . . . . . . . **0** . . . . . . . . . . **0** . . . .  
                   S        S        S        S        **S**                **S**        **S**  
  
 Itotele:      0 . . 0 . . 0 . . 0 . . 0 . . **0** . **M** . **0** . **0** . **M** . . . .  
                   S        S        S        S        S        S        S        S  
 Scheinbarer  
 Beat:         1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 .

Hier erfolgt eine scheinbare Änderung der Impulsstruktur bei Itotele (rechte Hand) und Iyá im zweiten Teil<sup>298</sup>.

Eine Darstellung der zahlreichen weiteren Batá-Rhythmen würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.<sup>299</sup>

### Bembé

Die Bembé-Zeremonie entstammt, wie der Güemilere, der Yoruba-Tradition und gehört in den Kontext der Santeria, jedoch ist ihr Ablauf weniger streng ritualisiert, und es wird auf Fasstrommeln gespielt (heutzutage meistens Tumbadoras bzw. Congas). Das Fest dient gewissermaßen der ‚Zerstreuung‘ der Götter, eine Inkarnation findet nicht unbedingt statt.<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Durch Fettdruck markiert.

<sup>299</sup> Zu weiteren Notationen vgl. Galí, 1989.

<sup>300</sup> „The lyrics of the chants are about the divinities of the Yoruba pantheon, their lives, outstanding points in the narratives about them, and different events from the complex Yoruba mythology, often blended with events taken from popular Catholicism. Aside from their narrative function, the chants may also include prayers and even imprecations addressed to a given orisha. Among the non-religious chants sung at a bembé there are satirical lyrics and pointed criticism alluding to daily events (...)“ (Rodriguez, 1995, S. 17).

**Bembé** (Milian Galí, Ottmar Köhler)

(12)                    1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Glocke:                x . x . x x . x . x . x

Caja:                    O . T . O O . T . T . O (T: Tap)  
(tief)

Solofigur (a):        O .**O**. O .**O**. O .**O**. O .**O**.  
(Bsp.)

oder (b):              .**O** O .**O** O .**O** O .**O** O („.“= Beat)

(c):                     .O S .M O .S M .O S

Conga:                 O S B . S . O S B . S .  
(mittel)

Quinto:                O S . O S . O S . O S .  
(hoch)

Die Glocke spielt, als Time-Line- oder Phrase-Referent-Formel, die afrikanische Omele-Figur (vgl. Kap. 2.1). Das Basis-Pattern der tief gestimmten Caja ist daran angelehnt; allerdings improvisiert diese Trommel hauptsächlich. Die hier dargestellte Solofigur weist ein für die kubanische Rhythmik typisches Merkmal auf: Während die Beats hier normalerweise je drei Elementarpulse umfassen (gleichsam ‚triolische Viertel‘), wird in einem ‚duolischen‘ *feeling*<sup>301</sup> soliert, also mit je zwei *open tones* pro Beat. Dadurch fällt der jeweils zweite Open zwischen zwei basierende Elementarpulse (durch Fettdruck markiert). Es entsteht ein quasi ‚bimetrischer‘ Eindruck, da der Solist acht gleichmäßige Elementarpulse gegen zwölf spielt. Die rhythmische Spannung verstärkt sich, wenn - wie im zweiten Beispiel (b) - die Figur kurz nach dem Beat beginnt, und insbesondere, wenn zusätzlich verschiedene Klangfarben eingesetzt werden (c). Der Solist *fühlt* in diesem Fall sechzehn - anstatt zwölf - Pulse; während die *gespielten* Schläge zeitlich zum Beat versetzt sind, bildet dieser dennoch die eigentliche Basis.<sup>302</sup>

Bei der mittel gestimmten Conga und dem hohen Quinto fällt auf, dass jeweils nach dem Beat ein Akzent durch einen Slap gesetzt wird.

<sup>301</sup> Als ‚feeling‘ wird in der Jazz- und Populärmusik eine bestimmte Phrasierung bezeichnet.

<sup>302</sup> Er würde also nicht, wie Kubik annimmt, mit dem Fuß andere Stellen markieren.

Beim Bembé kommen häufig die Chéqueres oder Abwés zum Einsatz:

```

      1 . . 2 . . 3 . . 4 . .
Glocke:  x . x . x x . x . x . x
Abwés:
1(hoch):  X . . X . . X . . X . .
2(mittel): X x X x XxX x X x X x Xx (X = Akzent)
           > < > < ><> < > < > < >< (> =Bewegung nach rechts
                                           < = Bewegung nach links)
3(tief):  X x X x x x x x x x x X
           (O  O                               O) (O = tiefer Ton)
           Improvisation, z.B.:
           X x X x X x X x X x X x
           1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . (scheinbarer Beat)

```

Während die kleinste Abwé den Beat markiert, paraphrasiert die mittlere die Glockenfigur. Die Instrumente werden nicht nur geschüttelt; darüber hinaus schlägt der Ballen der rechten Hand auch gegen den Boden des Gefäßes, so dass ein tönender Akzent entsteht, dessen Klang von der Größe und Beschaffenheit der Kürbisschale abhängt. Diesen Effekt macht sich vor allem der improvisierende Spieler der großen und tief klingenden Caja zunutze; wie häufig bei kubanischen (und ebenso bei westafrikanischen) Rhythmen liegt der wichtigste Akzent der Caja auf dem dritten Elementarpuls, also dem (auch in dem Glockenpattern enthaltenen) Schlag vor dem zweiten Beat. Aus diesem Off-beat-Akzent entwickelt der Spieler zumeist seine solistischen Variationen.

## Iyesá

Wie die Lucumí gehören auch die Iyesá zum Kulturkreis der Yoruba.

### **Iyesá** (Milian Galí)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Glocke 1:	x x . . + + . . x x . . + . + .	(x=hoch, +=tief)
Glocke 2:	. . x x . . + + . x . x . . + +	
Requinto: (mittel)	M . . O . . T . M . . O . . T .	
Variation:	M . . O . O . O . O . O . . T .	
Bajo: (tief)	O O . . O O B . O O . . O O B .	
Quinto: (Beispiel)	O . . S S . . . . S . S . . O O	

Die Glocken besitzen zwei miteinander verbundene und unterschiedlich gestimmte Klangkörper. Beide Glockenfiguren bilden somit ein vierstimmiges und ‚kreuzrhythmisch‘<sup>303</sup> verzahntes Klangmuster. Die mittlere Trommel spielt normalerweise eine in der Karibik und in Brasilien, aber auch im Mittleren Osten häufig anzutreffende und sehr charakteristische Figur<sup>304</sup>, die besonders den Schlag vor der „2“ betont beziehungsweise ein triolisches Metrum suggeriert: 1 . . 2 . . 3 . . Da sie aus drei Schlägen besteht, wird sie in Kuba *tresillo* genannt. Die Variationen akzentuieren den Double-Time-Off-beat. Auch der hoch gestimmte Quinto soliert in diesem Feeling.

---

<sup>303</sup> Damit ist hier das Phänomen sich ‚kreuzender‘ Akzente gemeint.

<sup>304</sup> Im arabischen Kulturkreis ist dieses Pattern unter dem Namen *malfuf* verbreitet.

Palo und Makuta

Beide Rhythmen entstammen der Bantu-Tradition des Kongo-Gebietes.

Der Palo gehört zu den rituellen Rhythmen der Mayombe- oder Palo-Regel.

**Palo** (Nils Fischer)

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Clave:	x . x . x x . x . x . x
Campana:	x . x x x . x . x x x .
Caja: (tief)	O . B B S . S . S B O .
Mula: (mittel)	S . S . O O S . S . O O
Cachimbo: (hoch)	S . S S O . S . S S O .

Hier wird - wie beim Bembé - die Omele-Formel gespielt. Interessant ist, dass die Campana-Stimme ein konträr zum Beat verlaufendes Metrum suggeriert, nämlich:

<u>1</u> . <u>2</u> . <u>3</u> . <u>4</u> . <u>5</u> . <u>6</u> .
x . x x x . x . x x x

Gleichzeitig lässt sich die Figur folgendermaßen hören:

<u>1</u> . . <u>2</u> . . <u>3</u> . . <u>4</u> . .
x . x x x . x . x x x

Je nachdem, ob man den Beat gewissermaßen ‚afrikanisch‘ (also als vier triolische Viertel) oder eher ‚europäisch‘ empfindet (als sechs duolische Achtel), erhält die Gestalt - wahrnehmungspsychologisch eine ‚Kippfigur‘ - einen jeweils anderen Charakter. Das Gleiche gilt für die Trommelstimmen, die ebenfalls einem Sechs-Achtel-Metrum zu folgen scheinen:

**1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 .** (scheinbares Metrum)  
**x . x x x . x . x x x .** (caja, cachimbo)  
**x . x . x x x . x . x x** (mula)  
**1 . . 2 . . 3 . . 4 . .** (Beat)

Der besondere Charakter des Palo erwächst demnach aus der Spannung zwischen dem *gefühlten* Beat (vier triolische Schläge) und dem vordergründig gespielten Metrum (sechs duolische Schläge). Daher könnte man hier von Poly- oder Bimetrie (i.S. *Dauers*) bzw. von Kreuzrhythmik (i.S.v. *Kubik* und *Nketia*) sprechen. Treffender wäre indes der Begriff des Korrelationsrhythmus (*Schütz*), denn kein kubanischer Trommler und keine Tänzerin hört zwei individuelle Metren, vielmehr wird die gesamte Gestalt als Einheit wahrgenommen; dabei folgen die Schritte primär den vier Schwerpunkten auf dem 1., 4., 7. und 10. Elementarpuls, während Becken, Schultern, Arme und Brust auf die übrigen Akzente reagieren.

Der Makuta wird heute meistens in profanem Kontext getrommelt. Beim *baile de makuta*, dem dazugehörigen Tanz, wird das Werben des Mannes um die Frau imitiert. Die Bewegungen bestehen aus einer Folge von Hüftbewegungen, die den sexuellen Besitz symbolisieren und denen die Frau ausweichen soll.

**Makuta** (John Santos)

(16)                    1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Glocke:                x . x x . x x . (x . x x . x x .)

Caja:                    B . . O . . B . B(O O)O . . B .

Mula:                    O O . . O O . . O O . . O O . .

Cachimbo:             O . S O . S O . O . S O . S O .

Die halbtaktige Glockenfigur umfasst fünf (auf acht Elementarpulse verteilte) Schläge und heißt deswegen *cinquillo*. Sie gehört zu den wichtigsten Time-Line- (bzw. Phrase-

Referent-)Pattern in der karibischen Rhythmik. Die Caja spielt eine Tresillo-Figur; Cinquillo und Tresillo sind eng verwandt.

Carabalí, Abakuá

Die Carabalí kamen aus der Gegend um Calabar im heutigen Nigeria. Von dort stammen auch die ausschließlich Männern vorbehaltenen Geheimgesellschaften der Abakuá. Beim Abakuá handelt es sich nicht um eine Religion; vielmehr führen die Mitglieder (die ‚Ñañigos‘), die während des Rituals Kapuzen tragen, Musik und Tänze auf, welche Ereignisse aus ihrer Geschichte und Mythologie wiederbeleben. „Die verschiedenen Zweige dieser Verbände gliedern sich in Bruderschaften, die *potencias* oder *juegos* heißen, mit einer strengen Rangordnung unter den Würdenträgern, eigenen Gesetzen und einem eigenen Ehrenkodex. (...) Die Verbände, die zugleich auch Vereinigungen zur gegenseitigen Unterstützung sind, spielen in der beruflichen Absicherung ihrer Mitglieder eine wichtige Rolle. Hauptsächlich gilt das für die Hafendarbeiter (...) und für die Arbeiter der Schlachthöfe und Tabakfabriken.“<sup>305</sup>

**Abakuá** (Milian Galí)

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Glocke (a):	x . x . . x . x . x . .
(Ekón)	
(b):	x x x . x x x . x x x .
Bonko-	
enchemillá:	o . . o . . o . . o . .
(hoch)	
Biankomé:	M . o . M . o . M . o .
(mittel)	
Obi-apá:	T M . T O . T M . T O .
(tief)	
(oder:	T M T . O . T M T . O .)
Erikundi:	x . x . . x . x . x . .
(Rasseln)	x . . x . . x . . x . .

<sup>305</sup> Roy, 2000, S. 32.

Die erste Glockenfigur (a) - gleichsam eine Kurzfassung der Omele-Formel - verdient Beachtung, weil sie vermutlich einzigartig ist, zumindest in der afroamerikanischen Musik. Sie kann als Vorläuferin der später sehr populär gewordenen *rumba-clave* gelten (s.u.).

Das Pattern beginnt auf dem ersten und endet auf dem vierten Beat, während der zweite und dritte Beat umspielt werden. Durch die Antizipation dieser beiden Beats entsteht beim Hören der Eindruck einer Beschleunigung. Die somit hervorgerufene Spannung löst sich mit dem Schlag auf dem vierten Beat wieder auf.

Das zweite Glockenpattern ‚suggeriert‘ gleichsam ein anderes Metrum, und zwar einen 3/4- Takt:

**1 . + . 2 . + . 3 . + .**  
**x x x . x x x . x x x .**

Die Bonko-enchemillá markiert hier den Beat<sup>306</sup>, während die Biankomé ein Sechser-Metrum spielt, so dass eine „2-gegen-3“ (oder 4-gegen-6)-Figur entsteht. Gleichzeitig kann man auch eine „4-gegen-3“-Figur hören, wenn man die Muffled-Schläge der zweiten Trommel außer Acht lässt und nur die Open-Tones zueinander in Beziehung setzt. Die tiefe Obi-apá akzentuiert, wie schon beim Bembé-Rhythmus zu beobachten, die Elementarpulse nach dem Beat.

Im kubanischen Oriente, insbesondere in Santiago und Guantánamo, lebt die Tradition der Carabalí noch immer fort. Ihre wichtigste profane Kundgebung ist der Umzug an den Feiertagen. Dabei wird auf zweifelligen Trommeln gespielt; das rechte Fell wird mit einem Stock geschlagen, die linke Seite teilweise gedämpft.

---

<sup>306</sup> Meistens wird allerdings auf dieser Trommel improvisiert.

### Carabalí (Milian Galí)

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Cha-Cha: (Rassel)	x x x x x x x x x . x x
Campana:	x . . x . . x . . x . .
Pilonera: (Basstrommel) (Variation)	0 . . . . 0 0 . 0 . 0 . 0 . . . 0 . . . M . 0 .
Repicador: (kleine Basstrommel)	. . . 0 . . . . 0 . . .
Fondo: (mittel)	0 T M 0 T 0 0 T M . 0 .

Die Rassel *cha-cha* wurde wahrscheinlich aus der Tradition der Tumba Francesa entlehnt<sup>307</sup> - ein Beispiel für die wechselseitige Verschmelzung auch unter den afrikanischen Rhythmen in Kuba.

Dass die Campana, meistens das Blatt einer Pflugschar, den Beat spielt anstatt eine der sonst üblichen Time-Line-Formeln, mag damit zusammenhängen, dass es sich um einen auf der Straße und im Laufen getrommelten Rhythmus handelt. Dazu muss ein Instrument für die Markierung des Beat sorgen.

Sehr auffällig ist, dass alle übrigen Instrumente auf der „4“ nicht spielen, wodurch ein überraschender Effekt erzielt wird.

### Arará

Die Musik der aus Dahomey stammenden Arará wird heute nur noch selten in Matanzas und Umgebung gespielt. Für die Gottheiten existieren verschiedene Rhythmen.

Ein Beispiel:

---

<sup>307</sup> Vgl. Roy, 2000, S. 34.

**Arará** (Milian Galí)

(12)                    1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Glocke:                x . . x . . x . **x\*** . x x    (\*= Einsatz)

(Fortsetzung)        . x x . x . x x . x x .

Huncito:              0 0 . 0 0 . 0 0 . 0 0 .  
(Stöcke)               0 0 . 0 0 . 0 0 . 0 0 .

Hunguedde:            . . 0 0 0 0 . . 0 0 0 0  
(Stöcke)                                      0                                      0

Hunga:                 . . . . . 0 0 . 0 0 .  
(Hand u.Stock)

                            0 . . . M . 0 . . . M .

(Variationen)  
                            0 . . . M . 0 0 . 0 0 .

Auffällig ist die lange, sich über zwei Zyklen erstreckende Time-Line-Formel.  
An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass viele Rhythmen auch als je zwei  
,Zweiertakte‘ aufgefasst und transkribiert werden könnten, womit die Zyklen nur je  
acht bzw. sechs Elementarpulse umfassen würden:

(8) 1 . + . 2 . + . (1 . + . 2 . + .)

bzw.:                (6) 1 . . 2 . . (1 . . 2 . .)

Umgekehrt ließe sich der Arará-Rhythmus, nimmt man die Glockenfigur zur Grundlage,  
auch als Zyklus mit der Formzahl 24 verstehen:

Zyklus: 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 5 . . 6 . . 7 . . 8 . . (24)

Glocke: x . . x . . x . x . x x . x x . x . x x . x x .

Gagá

**Gagá** (Milian Galí; Rainer Redeker<sup>308</sup>)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Trian:	x . . x . . x . x . . x . . x .
(Hacke)	
Tambugué:	S . . . O . O . S . . . O . O .
(hoch)	
Tambugué:	O . . T T . T . O . . T T . T .
(mittel)	
Tambugué:	O . . T T . T . T . T . T . O .
(tief)	
Katá:	x . . x x . x . x . x x x . x .
Lata:	x . x x . . x . x . x x . . x .
	x . x x . . x . x . x x . . x .

Wie der Carabalí-Rhythmus ist auch die - ursprünglich haitianische - Gaga profaner Natur und wird zu Umzügen in der vorösterlichen Zeit gespielt. Die Instrumentierung unterliegt keinen Beschränkungen, zumal sich während des Zuges viele Musiker der Gruppe anschließen und ihre eigenen Instrumente mitbringen. Neben der wichtigsten Trommel, der Tambugué, werden Blasinstrumente gespielt, ferner der *trian* (das Blatt einer Hacke), *matracas* (Klappern), *piticos* (Pfeifen), *tamboritas* (kleine Trommeln), *katás* sowie die *lata* (eine platt geschlagene Blechbüchse, die mit zwei Stöcken angeschlagen wird).

Bei der Gagá spielen die Felltrommeln beatbezogen, während die Off-beat-Akzente von Katá, Lata und Trian gesetzt werden. Insbesondere der vom Trian gespielte Tresillo hat in diesem Kontext, durch den Schlag vor dem zweiten und dem vierten Beat, einen vorwärtstreibenden Charakter.

Die Verwandtschaft zur *conga oriental* (s.u.) ist offenkundig.

---

<sup>308</sup> Vgl.: Redeker, 2001.

## Conga

Der kubanische Karneval fiel früher auf den Dreikönigstag, bevor er im 19. Jahrhundert für eine gewisse Zeit verboten wurde.

In Santiago findet er heute nach der Zuckerrohrernte, in der Zeit um den 26. Juli statt und fällt damit auch mit dem Datum des Angriffs Castros und der marxistischen Revolutionäre auf die Moncada-Kaserne (1953) zusammen.

In diesen Tagen ziehen maskierte und kostümierte Tanz- und Musikgruppen, die *comparsas*, durch die Straßen und wetteifern miteinander um die Gunst der Massen und einer Jury, die alljährlich Preise für die gelungensten Darbietungen verleiht.

Neben dem westkubanischen Comparsa-Rhythmus aus Havanna gilt vor allem die Conga aus Santiago als Inbegriff des Karnevals in Kuba.

Fester Bestandteil der Conga ist, neben den Trommeln, die *corneta china*, ein von chinesischen Einwanderern mitgebrachtes, fünftöniges Blasinstrument, welches im Klang der bretonischen Bombarde ähnelt.

Zu den Vorläufern der Conga zählen verschiedene ostkubanische Rhythmen, wie beispielsweise Carabali oder Gagá.

Wer einmal den Umzug einer Comparsa erlebt hat, versteht, warum den Trommelrhythmen oftmals eine gewissermaßen ‚magische‘ Wirkung zugeschrieben wird: Von dem dichten Geflecht der mächtigen Klänge angelockt, lassen die Bewohner Santiagos buchstäblich alles stehen und liegen, um sich dem Zug anzuschließen. So heißt es in einem Lied der Gruppe *Cabildo Teatral*:

*Soy caravelo, vengo arrollar*<sup>309</sup>  
*soy caravelo, vengo arrollar*  
*el que no arrolle, le va pesar*  
*porque la conga no vuelve mas.*

---

<sup>309</sup> *Arrollar* = „sich fortwälzen, fortrollen“: kollektiver Marsch bzw. Tanz der Comparsas und des Publikums (Text: „Ich komme und rolle; wer nicht mitrollt, dem wird es leid tun, denn die Conga kommt nicht zurück“).

**Conga Oriental** (Milian Galí)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Hierro 1: („Rayao“)	x . . x x . x . x . . x x . x .	
Hierro 2:	x . . + . . . x . . x . + . . .	(x= hoch, +=tief)
Hierro 3: („El Kan“)	x . . . . . . . x . . . x . . .	
Bokú 1:	O . . S S . O . O . S . S . O .	
Bokú 2:	O . . . S . S . O . . . S . S .	
Bokú 3:	O . . S . . . . O . . S . . . .	
Quinto: (Bsp.)	. S . S . S . S . O . O O . . .	
Pilon:	O . . . M . . . O . . . M . . .	(M= gedämpft)
Requinto:	O . . M . . M . O . . M . . M .	
Galleta:	. . . . M . . . M . . . M . . O	(O=Akzent)
Redoblante:	. . . M M . M . M . M . M . . O	

Die Hierros (LKW-Bremstrommeln) erzeugen einen komplexen Rhythmusteppich, wobei der Kan den Beat markiert, während die beiden anderen Hierros polyrhythmische Off-beat-Akzente spielen. Dem gleichen Prinzip folgen auch jeweils die Gruppen der Bokúses und der vier Bombos. So spielt die Pilon den Beat und gibt damit den Grundschrift für die Musiker und die tanzende Menge vor. Galleta und Redoblante betonen die Off-beats, besonders den 16. Elementarpuls. Dadurch wird ein Schwerpunkt auf den Puls vor der „1“ gesetzt, wodurch diese ‚entlastet‘ wird. Der Requinto spielt konstant die Tresillo-Figur und antizipiert damit jeweils den zweiten und den vierten Beat (ebenso wie die dritte Bokú).

Über all dem soliert der Quinto überwiegend im ‚Double-Off-beat-Feeling‘.

Im Karneval von Havanna wird der folgende Rhythmus gespielt:

**Conga Habanera** (Nils Fischer)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Cencerro:	. + + . x . x . + . + . x x . +	(+ = tief, (x = hoch)
Cenc. 2:	x . . x . . . x . . x . x . . .	
Cenc. 3:	+ . . x x . + . + . . x x . . +	
Sartenes: (Pfannen)	+ + + + x . x . + + + + x x x x	
Salidor: (hohe Tr.)	. . S S . . O O . . S S . . O O	(und Improvisation)
Rebajador: (mittel)	O . . B O . O . B . . . B . . (O)	
Rebajador: (tief)	. S S B O . O . O . (T)B(H T S S)	(H = Heel)
Tresgolpe:	. S S B . S . S O . S O . S . S	
Tumbador:	H . T S H . O . H . T S H . O .	
Bombo: (Basstrommel)	M . . O . . M . M . . O . . M .	

*Tumba Francesa*

In Santiago de Cuba haben zwei Tanztypen der Tumba Francesa bis heute überlebt: der *masón* und der *yubá*. „Zum *masón* gehören Tänze, die an die der Herren erinnern: der *carabiné*, der *minué*, der *rigaudon* oder auch der Tanz der Bänder, bei dem letztere um einen in der Mitte stehenden Mast geflochten werden. Die ältere Form, der *yubá*, schließt mit einem Teil, den man *frenté* nennt.“<sup>310</sup>

---

<sup>310</sup> Roy, 2001, S. 49.

Jedes Fest wird von einem Sänger oder einer Sängerin, dem bzw. der *composé*, eröffnet.<sup>311</sup> Diese(r) ‚ruft‘ die Katá, die daraufhin das Fundament für den Rhythmus der Trommeln legt.

**Tumba Francesa** (Olavo Alén)<sup>312</sup>

1. Masón

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Katá: <sup>313</sup>	x x . x x . x . x x . x x . x .
Tambora:	. . . M . . O . . . . M . . O .
Bulá:	R . R R .O.O. R . R . O . . O .
Segón: <sup>314</sup>	T O . T O . O . T . RTT O . O .
Premier:	S . . O S . O .(S). . O S . O .
(Bsp.)	Improvisation

Der Name Masón ‚könnte sich auf das französische ‚maison‘ (Haus) beziehen, also den Ort, an dem die Sklaven die Tänze ihrer Herren beobachten konnten. Fernando Ortiz bezieht den Namen auf den Tanz ‚massé‘, der im alten Dahomey üblich war. Darüber hinaus verweist er in diesem Zusammenhang auf einen in Haiti verbreiteten Tanz, der den Namen Congo-Mazonné trägt.“<sup>315</sup>

Die Katá spielt ein fünfschlägiges Pattern, also eine Variante des Cinquillo (diese wird auch auf dem Segón geschlagen); hinzu kommt die Tambora mit einer Tresillo-Variation. Der Premier spielt, neben dem notierten Basispattern, in der Regel solistische Variationen.

Redeker weist darauf hin, dass die Trommeln der Tumba Francesa teilweise anders angeschlagen werden als z.B. die Congas: „Auf den Tumbas spielt man allerdings keinen

---

<sup>311</sup> Meist handelt es sich dabei um die *mayor/a de plaza* (= Herrin des Platzes).

<sup>312</sup> Vgl.: Alén Rodriguez, 1986, sowie: Chatelain, 1996; ferner: Redeker, 2002 (dieser stellt die Rhythmen z.T. anders dar als Alén).

<sup>313</sup> Redeker (2002, S. 14) notiert hier den Cinquillo: x . x x . x x

<sup>314</sup> Alén bezeichnet die Trommel als ‚Bulá II‘, meint aber damit den Segón.

<sup>315</sup> Redeker, 2002, S. 7.

offenen Ton im klassischen Sinn. Bässe, wie wir sie sonst kennen, kommen nicht vor. Im Prinzip verwendet man für den Schlag eine Mischtechnik aus Bass und offenem Ton.

Die Hand schlägt hierbei mit einer ‚Bass-Technik‘ (...) auf die Randregion des Felles und erzeugt einen trockenen, aber dennoch vollen Klang.<sup>316</sup>

Die Rassel Chacha (oder Maruga) wird von den Tanzenden gespielt und besitzt keine spezifische rhythmische Funktion.

## 2. Yuba

(12)            1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Katá:            x . x x . x x . x x x .

Bulà:            O . R . R . O R . . R T

(Macota)

Segón:          O . R . R T O R . . R T

(Macota)

Bulá:            R . O O . RTR O . . . RT (RT = Flam)

(Cobrero)

Segón:          R . O O . R . . O . . RT

(Cobrero)

Premier:        . . . S O . S O . S O .

(Bsp.)          Improvisation

Der Yubá, ein ternärer Rhythmus, wird in zwei Versionen getrommelt: Macota und Cobrero. Eine Tambora wird nicht verwendet.

Auffallend sind die scheinbar vom Beat abweichenden Impulsstrukturen der Bulá- und Segón-Pattern:

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . (6 anstatt 4 Beats)

O . R . R(T)O R . . R T (Macota)

bzw.:            R . O O . R . . O . . RT (Cobrero)

---

<sup>316</sup> Ebd., S. 12.

### 3. Frenté

(12)            1 . . . 2 . . . 3 . . .  
Katá:<sup>317</sup>        x x . x x . x x x . x .  
  
Bulá:            0 . . . 0 . . . 0 . . .  
  
auch:            0 . . . . . 0 . 0 . . .  
  
Premier:        . . . 0 0 . 0 0 . . S S  
(Bsp.)            Improvisation

Der Frenté besitzt die in der afrokaribischen Musik sehr seltene Struktur von drei binären Beats (europäisch: 3/4-Metrum). Er wird ohne Tambora und Segón gespielt. Der Premier kommuniziert intensiv mit einem Solotänzer:

„Das Tempo steigert sich, ein Tänzer steht allein vor dem Trommler. Es ist wie eine gegenseitige Provokation: Wenn der Trommler improvisiert, richtet er sich nach den Schritten des Tänzers, aber mit Figuren, die die rhythmische Komplexität unterstreichen und auf die der Tänzer seinerseits antwortet.“<sup>318</sup>

*Alén Rodríguez* zufolge legt der Solist seine Trommel flach auf den Boden und setzt sich rittlings auf sie; während er nun vornüber gebeugt sein Solo spielt, kann er durch Drücken einer Ferse gegen das Fell noch die Tonlage seiner Tumba verändern. Oftmals trägt er die Trommel bis auf die Tanzfläche.

### Rumba

„Mitte des 19. Jahrhunderts entstand in Kuba eine der interessantesten Musikformen der Karibik, die Rumba. Es war eine Zeit sozialer Umwälzungen, und die Städte wuchsen. Immer mehr freigelassene Sklaven und verarmte Bauern strömten in die Städte und bildeten eine neue proletarische Schicht von Arbeitern. Es entstanden die Vorstädte mit großen Mietskasernen, in denen hauptsächlich die arme, schwarze Bevölkerung lebte. Die Treffpunkte dieser Bevölkerungsschichten, insbesondere die Innenhöfe der

---

<sup>317</sup> Redeker (2002, S. 21) notiert, hiervon abweichend, die Katá-Stimme so: x . x x x . x . x x . x

<sup>318</sup> Roy, 2001, S. 50.

Häuser („solares“), waren der Geburtsort der kubanischen Rumba.<sup>319</sup>

In der Musik verschmolzen Einflüsse aus verschiedenen afrikanischen bzw. afrokubanischen Traditionen. So findet man Elemente aus der Musik der Lucumí, wie beispielsweise die Clave (s.u.), die vermutlich aus der Abakuá-Glockenfigur entstanden ist; die Trommeln und die auf ihnen gespielten Rhythmen entstammen dagegen eher den Congotraditionen und stehen etwa der Makuta nahe. Die Verwendung der Katá (oder Guagua) und der Maruga schließlich geht auf die Tumba Francesa zurück.

Auch die Tänze nahmen Anleihen aus mehreren Stilen, wie beispielsweise Yuka oder Abakuá, auf.<sup>320</sup>

Die Rumba kann sicherlich als der zentrale Ausdruck kubanischen Lebensgefühls bezeichnet werden; in vielen *barrios* (= Stadtviertel) von Havanna und Matanzas<sup>321</sup> ist eine Feier bzw. ein Samstagnachmittag<sup>322</sup> ohne sie undenkbar:

„Wenn die Rumba in Kuba weiterhin so lebendig ist, dann deswegen, weil der wichtigste Anlass Grund genug ist, ein Lied zu improvisieren.(...) Die Rumba ist die Schule der Straße schlechthin, und viele namhafte Trommler und Sänger räumen ein, dass sie ihr Handwerk hier erlernt haben.“<sup>323</sup>

Im Aufbau einer Rumba unterscheidet man vier Phasen:

1. *La Diana*: Eine kurze Gesangseinleitung mit Anspielungen auf das Thema, aber auch humorvollen Sticheleien;
2. *El Canto*: Hier improvisiert der Sänger bzw. die Sängerin Verse über eine Ereignis oder eine Liebesgeschichte;
3. *El Capetillo*: Wechselgesang zwischen Solist und Chor;
4. *El Baile*: Tanz.

Charakteristisch für den Rhythmus ist eine ansonsten eher ungewöhnliche Freiheit für die Musiker (Ausnahme: die Clave), die großen Spielraum für persönlichen Ausdruck lässt.

Es existieren drei verschiedene Arten: Yambú, Guaguancó und Columbia.

Die älteste dieser Grundformen, die Rumba Yambú, wird traditionsgemäß auf Cajones

---

<sup>319</sup> Redeker (d), 1999, S. 18. Vgl. auch: Roy, 2000, S. 52 ff.

<sup>320</sup> Zum komplexen Gesang der Rumba vgl. Roy, 2000, S. 56 ff; auch: Redeker, (e) und (f).

<sup>321</sup> In der Stadt Matanzas existiert ein eigener Stil der Rumba, auf den hier nicht weiter eingegangen werden soll.

<sup>322</sup> Der „sábado de la rumba“ ist eine informelle, aber feste Institution.

<sup>323</sup> Roy, 2000, S. 53.

gespielt (heutzutage aber auch oftmals auf Congas). Der Tanz symbolisiert das Werben des Mannes um die Frau; die Tänzer demonstrieren Eleganz und Sinnlichkeit: „Der Tanz (...) stellt eine sanfte Verführung dar, bei der die Frau im Mittelpunkt steht, während der männliche Partner ihre Anmut würdigt. Gegen Ende legt er seine Hand auf ihre Schulter, um sie, wie ein echter Kavalier, in den Kreis der Zuschauer zurückzuführen.“<sup>324</sup>

Der Yambú wird langsam gespielt und immer paarweise getanzt.

Das Gegenstück bildet die sehr schnelle, im Gegensatz zum Yambú aus ländlichen Gebieten stammende Columbia, bei der ausschließlich Männer tanzen. Jeweils ein Tänzer begibt sich in eine Art Zweikampf mit dem solierenden Quinto und vollführt komplexe, akrobatische Bewegungen in hohem Tempo, bis er letztlich einen anderen Tänzer auffordert, sein Können unter Beweis zu stellen.

Der jüngste unter den Rumbastilen, der Guaguancó, umfasst Bausteine aus dem Erbe der beiden anderen Varianten und ist heute der beliebteste und am meisten verbreitete Stil der Rumba. Er wird in mittleren bis schnellen Tempi getrommelt und hat, auf Grund seiner hohen Kompatibilität mit anderen Musikstilen, schnell das folkloristische Genre verlassen: Immer wieder kann man ihn in Salsabands hören, aber auch in der internationalen Popmusik wird er in vereinfachter Form oft gespielt.

Während man den Tanz des Yambú auch als „Tanz der alten, gesetzten Liebe“ bezeichnet, so gilt der Guaguancó als erotisch-sexueller „Tanz der jungen und ungestümen Liebe“<sup>325</sup>. „Das Paar tanzt ein Spiel der Anziehung und des Abstoßens, das voller sexueller Gesten und Andeutungen ist. Die Partner nähern sich und entfernen sich voneinander. Beständig wirbt der Mann um die Frau und versucht sie in einem Augenblick der Unaufmerksamkeit zu überraschen“<sup>326</sup>. Wichtigster Bestandteil des Tanzes sind der *vacunao* und der *botao*: Der Mann deutet mit einer Beckenbewegung die sexuelle Eroberung an (*Vacunao*), die Frau verhindert dies, meist erfolgreich, indem sie ihr Geschlecht mit dem Rockzipfel oder der Hand bedeckt, kurz innehält und sich dann - oft mit geringschätziger Miene - abwendet (*Botao*).

---

<sup>324</sup> Roy, 2001, S. 61.

<sup>325</sup> Vgl. Redeker (f), 2000, S. 16.

<sup>326</sup> Ebd.

**Rumba** (Redeker, Fischer, Galí, Santos, Los Papines u.a.)

Rumba de Cajon: Yambú

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Clave:	x . . x . . . x . . x . x . . .
Guagua:	x . . x x . . x x . x . x . . .
Var.:	x x . x x x . x x . x . x x . x
Maruga: (auch: Güiro oder Chekere)	x . . . . . x x . . . . . x
Var.:	x . . x x . . x x . x . x . . x
Caja: (tief)	<b>T S . S T . B . T S . S T . B .</b>
Cajoncito: (hoch; Bsp.)	. <b>S . S . S . O O . . B . . . .</b>

Die Clave ist das einzige unveränderliche Element. Sie bildet das unerschütterliche Gerüst und wird von der Guagua unterstützt und umspielt. Die Maruga (häufig benutzen die Rumberos auch einen Güiro oder eine Chékere) stabilisiert den Beat. Dies ist um so wichtiger, als die Akzente der Cajones (durch Fettdruck markiert) sich fast permanent im Off-beat befinden.

## Guaguancó

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Clave (3-2):	x . . x . . . x . . x . x . . .
Guagua:	x . x x . x . x x . x . x x . x
Salidor: (tief)	B T . <b>B</b> B . <b>O</b> . B T . T B . <b>O</b> . ( <b>B, O</b> : Akzent)
Tresdos: (mittel)	. S S <b>B</b> . S . S <b>O</b> . S <b>O</b> . S . S ( „ )
Quinto (Bsp.): (hoch)	. S S O . S . B . O O . . O . S Improvisation

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die Slaps bei der Rumba in der Regel geschlossen ausgeführt werden und kurz bzw. ‚trocken‘ klingen.

Die Form der Clave wird „3-2-Clave“ genannt, da in der ersten Hälfte des Zyklus drei und im zweiten Teil zwei Schläge gespielt werden. Der Dreier-Teil wird „*fuerte*“ (stark) genannt: Durch die Akzentverschiebung entsteht eine rhythmische Spannung, die sich dann in der zweiten Hälfte auflöst („*fraco*“, schwach).

Ursprünglich spielte man die ältere Son-Clave.<sup>327</sup> In den dreißiger Jahren ‚rutschte‘ dann der dritte Schlag um einen Puls nach hinten, vermutlich unter dem Einfluss des Abakuá. Etwa zur gleichen Zeit wurde auch die Tresdos in die Rumba eingeführt, spielte aber ihre offenen Töne noch im Dreier-Teil der Clave, so dass sie mit den beiden ersten Clave-Akzenten zusammenfielen:

Clave:	x . . x . . . x . . x . x . . .
Tresdos:	<b>O</b> . S <b>O</b> usw.

„Erst später ‚wanderten‘ diese Töne in den zweiten Teil.“<sup>328</sup> Daher liegt nunmehr der charakteristische Melorhythmus der Rumba - das resultierende Pattern der offenen Töne von Salidor und Tresdos - ‚kreuzrhythmisch‘ zum Clave-Pattern:

---

<sup>327</sup> x . . x . . . x . . . x . . .

<sup>328</sup> Redeker (f), 2000, S. 17.

Clave:        x . . x . . . x . . x . x . . .  
 Melodie:                    0 . 0 . . 0 . . 0 . (0=tief, 0=hoch)

Die Guagua-Stimme stellt eine Variation früherer Formen dar:

1 . . . 2 . . . 3 . . . 4 . . .  
 Clave:                    x . . x . . . x . . x . x . . .  
  
 Guagua (alt):        x . . x x . . x x . x . x . . . (x=Akzent)  
 Handsatz:            r        l r        l r    l    r  
 (vgl. Yambú)  
 Var.:                    x x . x x x . x x . x . x x . x ( „    )  
 Handsatz:            r l        l r l        l r    l    r l    l  
  
**neu:**                    **x . x x . x . x x . x . x x . x**

Bei der älteren Form wird eher der Beat akzentuiert, wenngleich die Clave ebenfalls im Pattern enthalten ist.

Die neuere Form hingegen stellt eine Verzierung der Clave dar und umspielt (im ersten Teil) teilweise den Beat. Auffällig an dieser Figur ist der häufige Wechsel zwischen einem und zwei Schlägen, wodurch sich auch ein Wechsel von Zweier- und Dreierfiguren ergibt:

**x    x x    x    x x    x    x x    x**  
 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 1

Der eigentümliche und besondere *swing*<sup>329</sup> der Rumba basiert zum einen auf der komplexen Verzahnung der Akzente: Der Salidor betont vor allem die „2+“ und die „4+“, außerdem (zusammen mit dem Tresdos) den zweiten Schlag der Clave, also den Puls vor der „2“. Tresdos und Quinto spielen fast ausschließlich Off- und Double-Off-beats; in Kuba sagt man, der Quinto müsse ‚con (la) clave‘ spielen - gemeint sind damit insbesondere die Akzente vor dem zweiten und dritten Beat.<sup>330</sup>

Zum anderen erschließt sich beim Hören einer Rumba, dass die *rumberos* keineswegs

<sup>329</sup> Der Begriff ‚Swing‘ bezeichnet hier die durch rhythmische Reibungsmomente evozierte körperliche ‚Schaukelbewegung‘.

<sup>330</sup> Auf die Frage, wie man ‚mit der Clave‘ spielt, antwortete einmal der Musiker John Santos: „You have to eat the clave“ (mündl. Mittlg., 1994). Im übertragenen Sinne meinte er ‚Verinnerlichung‘ - ohne ein absolut sicheres ‚clave-feeling‘ ist ein gutes Quinto-Solo nicht möglich.

einem mathematisch exakten Elementarpuls folgen, sondern ihre Trommelschläge gleichsam ‚verziehen‘ (*Polyquantisation*, vgl. Kap. 2.2.3): Die Abstände zwischen den Tönen sind unterschiedlich. Bisweilen entsteht der Eindruck einer ‚Triolisierung‘ der Hauptakzente.<sup>331</sup> Dieser bedeutsame Aspekt wurde bislang in der Literatur kaum berücksichtigt, obgleich er nicht minder relevant für das Verständnis der afroamerikanischen Musik ist wie etwa die Phrasierungen der Musiker innerhalb der europäischen konzertanten Musik: Erst durch die besondere Verlängerung oder Verkürzung bestimmter Notenwerte erscheint ein Stück ‚lebendig‘. Allerdings bleibt die zeitliche Länge der Zyklen bei den afroamerikanischen Rhythmen unverändert, d. h.: der Beat ist stabil.

An einer klassischen Rumba sind drei *congeros* beteiligt, die jeweils eine Conga spielen. Als dieses Instrument, etwa in den 30er und 40er Jahren, zunehmend in die großen Ensembles integriert wurde, begnügte man sich - wohl um die Anzahl der Musiker zu begrenzen - mit jeweils einem Congero. Bald begannen die Congeros, auf zwei Congas (anstatt nur auf einer) zu spielen und die ursprünglich für mehrere Spieler konzipierten Rhythmen auf ihr ‚set‘ zu übertragen. Vermutlich fällt auch eine Änderung der Bezeichnung für die Trommeln in diese Zeit: Heute kennt man die tief gestimmte Conga als *tumba* und die mittlere als *conga*. Der Quinto (oder die Conga) steht direkt vor dem Trommler, die Conga (oder Tumba), auf der i.d.R. nur offene Töne gespielt werden, ist rechts daneben platziert.

Der Guaguancó wird in diesem Fall wie folgt gespielt:

Guaguancó (2 Trommeln)

Clave (3-2):            1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
                           x . . x . . . x . . x . x . . .

Quinto(Conga): T M M B . S . S O . S O H T . S (H=Heel)<sup>332</sup>  
 Conga(Tumba):                                    o                                    o

---

<sup>331</sup> Vgl. auch Kap. 2.4.3. Ältere Drumcomputer vermitteln einen Eindruck von dem mechanisch wirkenden Klang exakt ‚digital‘ quantisierter Elementarpulse, wie sie von Dauer (1983 b) definiert worden sind. Moderne Programme besitzen deshalb eine „Humanizer“-Funktion, welche die Elementarpulse unregelmäßig anordnet.

<sup>332</sup> Heel: Handballen.

Hier wird im wesentlichen die Stimme des Tresdos gespielt, erweitert um die zwei tiefen Opens des Salidor, so dass die charakteristische ‚resultierende‘ Melodie des Guaguancó zu hören ist. Es existieren zahlreiche Varianten:

Guaguancó-Varianten (2 Trommeln; Beispiele)

- |                                    | <u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>                             |                     |
|------------------------------------|--|---------------------|
| Clave:                             | . . x . x . . . x . . x . . . x                                    |                     |
| (2-3)                              |  |                     |
| a):                                | O . S O . S <u>O</u> S T . S <b>B</b> H T <u>O</u> <u>O</u>        | ( <u>O</u> = Tumba) |
| b):                                | O O . O O . <u>O</u> S . S . <b>B</b> . T <u>O</u> S               |                     |
| c):                                | O . S O . S <u>O O</u> H S . <b>B</b> . S <u>O O</u>               |                     |
| d):                                | O . S O O . <u>O</u> S . S S O O . <u>O</u> S<br>( <u>O O</u> )    |                     |
| e):                                | O O . S . T <u>O</u> S . S S <b>B</b> O O <u>O</u> S               |                     |
| f):                                | O . T S . O <u>O</u> . H . T <b>S</b> . O <u>O</u> O               |                     |
| (a - f: John Santos)               |  |                     |
| g):                                | O . T O H T <u>O O</u> T <u>O</u> . <b>S</b> <u>O</u> T <u>O</u> . |                     |
| (Nils Fischer)                     |  |                     |
| h):                                | O . S O . S <u>O</u> S . O O <b>B</b> O O <u>O</u> S               |                     |
| i):                                | O . S O . S <u>O</u> T . H T <b>B</b> H T <u>O</u> S               |                     |
| k):                                | O . S O . S <u>O O</u> . S S <b>B</b> . . <u>O</u> S               |                     |
| (h - k: Alfredo, Santiago de Cuba) |  |                     |

Wie die Beispiele zeigen, spielt jeder Congero sein eigenes Guaguancó-Pattern, welches er auf verschiedene Weise variiert.

Ubiquitär sind freilich die tiefen Opens auf dem 7. und 15. Elementarpuls und der Akzent vor dem vierten Beat (dem zentralen Schlag der Clave).

Die offenen Töne der höher gestimmten Trommel befinden sich bei den Beispielen im ersten Zyklusteil, da die Clave ‚umgekehrt‘ gespielt wird. Diese Form wird heute, z.B. in der Salsa-Musik, bevorzugt.

### Columbia

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>	
Clave (a):	x . x . x x . x . x . x	
Var.(b):	x . x . . x . x . x . .	
Guagua (a):	x . x x . x x x . x . .	
	x	x
Var. (b):	xx . xxx . xx .x .xx ..	(16 Elementarpulse!)
Tresdos:	<u>B T</u> O O . S <u>B T</u> O O . S	( <u>B T</u> = „floating hand“)
Salidor:	<u>B T</u> S B O O <u>B T</u> S B O O	

Als Clave fungiert entweder die Omele-Formel (a) oder die Abakuá-Glocke (b).

Die Guagua-Stimme wird gelegentlich in einem binären Feeling gespielt (b), wodurch eine starke rhythmische Reibung erzeugt wird.

Die sogenannte *floating hand*-Technik beim Spiel der Trommeln hat sich wahrscheinlich in Kuba entwickelt. Bei dieser Anschlagstechnik spielt man zunächst einen Bass mit der gesamten Handfläche. Auf Grund der Fellbeschaffenheit kann diese ohne klangliche Einbußen liegen bleiben<sup>333</sup>. Dann werden nur die Finger kurz angehoben und sofort wieder auf das Fell geschlagen. Im Moment des Auftreffens hebt sich der Ballen und schließlich die ganze Hand. Auf diese Weise ist ein sehr schneller und flüssiger Wechsel von Bässen und Taps möglich.

Auch die *entrada* (Einleitung) eines Guaguancó wird mit dieser Technik gespielt, wobei sich die *floatings* von rechter und linker Hand kreuzen:

<sup>333</sup> Anders als etwa bei der Djembé.

### Entrada (Guaguancó)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
Linke Hand: . T . **B** . T . **B** . T . **B** . T . **B**  
Rechte Hand: **B** . T . **B** . T . **B** . T . **B** . T .  
(Res. Pattern: **B** T T **B** **B** T T **B** **B** T T **B** **B** T T **B**) >  
Fortsetzung: M M M M M M . M . M . M M . **O** .  
(Beginn)

Das Signal zur Beendigung einer Rumba kann wie folgt gespielt werden:

### Schluss (Beispiel)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
M M M M . M . M . M M . M . M . >  
(Forts. :) B . . M M . . . S

### Martillo

Neben Claves und Maracas gehören die Bongos zur klassischen Rhythmusgruppe des Son Cubano<sup>334</sup>.

Das Standardpattern, der Martillo, erstreckt sich über je einen halben Clave-Zyklus:

### Martillo (Redeker, Fischer, Galí, Santos u.a.)

(16) (1.+2.+3.+4.+1.+2.+3.+4.+)<sup>335</sup>  
1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

(Clave: x . . x . . x . . . x . x . . .)  
Bongos (M, O= Macho)  
rechte H.: M . O . M . **O** . usw. (**O**= Hembra)  
linke H.: . T . Th . T . Th . usw.  
(Floating,  
Macho)

<sup>334</sup> Vgl. Redeker (a), 1999; Fischer, Rotterdam.

<sup>335</sup> Häufig wird das Tempo doppelt so schnell („double-time-feeling“) aufgefasst, so dass ein Clave-Zyklus zwei ‚Takte‘ umfasst. Dies gilt auch für die übrigen kubanischen Rhythmen.

Akzente liegen jeweils auf der ,1 ±‘ und der ,2 ±‘, also auf den Off-beats. Die linke Hand spielt ein durchgehendes Floating auf dem Macho; die rechte Hand spielt zunächst drei Schläge auf dem Macho und dann einen Ton auf der Hembra. Diese Betonung der ,2 ±‘ (oder, im *double-time-feeling*, der ,4‘) durch einen tiefen Ton ist ein häufig anzutreffendes Stilmittel<sup>336</sup>.

Meistens wird aus dem Martillo heraus improvisiert:

Variation:

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
(rechts)	M . O . M . <u>O</u> . <u>O--O--O</u> . . <u>O</u> .
(links)	<u>. T . Th . T . R . . . . . R . R</u>

(O--O--O = Triole)

In diesem Beispiel beginnt die Variation mit einem ,rim‘, also einem scharfen Akzent vor der ,3‘. Es folgt eine Triole auf der Hembra, die nach dem dritten Beat einsetzt; der vierte Beat wird nicht gespielt, statt dessen akzentuieren zwei Rims die folgenden Double-Off-beats.

### Tumbao

**Tumbao** (Redeker, Fischer, Galí, Santos u.a.)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Clave:	x . . x . . x . . . x . x . . .	
Conga		
rechte H.:	. . S . . . O O	(usw.)
linke H.:	<u>B T . T B T</u> . .	(usw.) (Floating)

Mit Stücken wie „Mambo No. 5“<sup>337</sup> der Gruppe von *Pérez Prado* begann ab 1948 der weltweite Siegeszug des Mambo<sup>338</sup>, gefolgt vom langsameren Cha-cha-chá, dessen

<sup>336</sup> Siehe z. B. : Iyesa, Makuta, Rumba.

<sup>337</sup> Das Stück erschien Ende der 90er Jahre in einer rhythmisch verstümmelten Disco-Version des Sängers Lou Bega.

<sup>338</sup> Anderen Quellen zufolge soll Orestes López schon 1937 den ersten Mambo komponiert haben (vgl. Roy, 2000, S. 94).

Erfindung *Enrique Jorrín* zugeschrieben wird<sup>339</sup>. Die Conga spielt darin den sog. *tumbao*: Die linke Hand spielt ein Floating, die rechte Hand betont durch einen trockenen Slap die ‚1 ±‘ (bzw. die ‚2‘) und - durch zwei Open Tones - die beiden Elementarpulse vor der ‚3‘ (bzw. ‚4‘ und ‚4 ±‘).<sup>340</sup> Kubanische Trommler benutzen für die Floating-Technik, gelegentlich auch für den Tumbao, den Begriff *marcha*.

Beim Spiel mit zwei Congas wird der zweite Schlag der Clave, also die ‚vorweggenommene 2‘,<sup>341</sup> durch Open Tones auf der tieferen Trommel unterstützt:

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Clave:	x . . x . . x . . . x . x . . .
Congas	
(hoch):	B T S . . T O O B T S T B T O O
(tief):	<u>O O</u>

Wird die Clave ‚umgekehrt‘ gespielt (‚2-3-Clave‘), so muss auch der Tumbao angepasst werden:

	. . x . x . . . x . . x . . x .
	B T S T B T O O B T S <u>O O</u> T O O

Jeder Congero erfindet seine eigenen Tumbao-Variationen. *Giovani Hidalgo* beispielsweise bevorzugt folgenden Tumbao auf drei Congas<sup>342</sup>:

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
‚3-2-Clave‘:	x . . x . . x . . . x . x . . .	oder
‚2-3-Clave‘:	. . x . x . . . x . . x . . x .	
Quinto (hoch):	S . . S O S S . S . O	
Conga (mittel):	. . . O O . . . . .	
Tumba (tief):	O . . . . . O O	

Resultierendes

Pattern: O(T)S O O S . O . S S O O S . O  
 (O = tief, O = mittel, O = hoch)

<sup>339</sup> Jorrín berichtete, das Schleifen der Fußsohlen beim Tanzen habe ihn zu dem Namen Cha-cha-chá inspiriert (vgl. Roy, a.a.O., S. 98).

<sup>340</sup> Der Tumbao wird auch in anderen kubanischen Stilen, wie Bolero oder Charanga, gespielt.

<sup>341</sup> Im Double-Time-Feeling die vorweggenommene ‚3‘.

<sup>342</sup> Dieser Tumbao kann zu beiden Clave-Formen in gleicher Weise gespielt werden; vgl. Hidalgo, 1995.

Bacueteo (Danzón)

Aus dem europäischen *contredanse* (*countrydance*, *contradanza*) entwickelte sich im Kuba des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Danzón, der rhythmisch von einem Güiro und zwei Pauken, den Timbales, begleitet wurde. Die ursprünglich halbkugelförmigen Kessel änderten im Lauf der Zeit ihre Form und sind nunmehr zylindrisch und nach unten hin geöffnet.

Das Basis-Pattern der Timbales wird *bacueteo* genannt.

**Bacueteo** (John Santos)

(16)                    1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

linke Hand:        - x -    x -    x --- x----            x= rim-click  
rechte H.:        M    M O    M O    M .    . M . O .

- M = Muffled Hembra
- O = Open Hembra
- O = Open Macho)

Der Bacueteo wird - bis auf den letzten Schlag - nur auf der Hembra gespielt. Die Figur im ersten Zyklusteil ist ein Cinquillo; die ‚muffled tones‘ klingen gedämpft, somit liegen Akzente ausschließlich im Off-beat, wobei besonders die ‚4 ±‘ (durch den scharfen Klang des Macho) betont wird.

Zwischen die Schläge der rechten Hand setzt man sogenannte *rim-clicks*: Dabei wird der Stock von oben auf den Kesselrand geschlagen.

Der erste Zyklusteil erweckt den Eindruck eines *double-time-feelings*, da hier sämtliche Elementarpulse (oder ‚Sechzehntel-Noten‘) gespielt werden. Im zweiten Teil verlangsamt sich das Feeling zur *half-time*.

Zum Übergang zwischen verschiedenen Abschnitten eines Danzón spielt der Timbalero einen sog. *paseo*.

Paseo:

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

ooO . O O . O O . O ooO O . O O . (oo = ruff)

Diese aus zwei Cinquillos bestehende Figur hat zugleich eine musikalische Abschluss- und eine Signalfunktion und wird ausschließlich mit offenen Tönen gespielt; vor der ,1‘ und der ,3±‘ erklingt jeweils ein kurzer Doppelschlag, der *ruff* (engl.).

Mambo, Cha-cha-chá

Mit der Verschmelzung und Erweiterung verschiedener Musikformen zur Gattung des Mambo veränderte sich auch die Spielweise der Timbales.

Die Musiker befestigten eine Glocke, die *campana*, an dem Timbales-Ständer und spielten folgende Figur darauf:

Campaneo (Changuito, Redeker, Fischer u.a.)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

(Clave: x . . x . . x . . . x . x . . .)

rechte Hand: . x x x x . x x x . x . x x x x

(Campana)

linke Hand: . . M . . . O . . . M . . . O . M= muffled

(Hembra)

Dieses Pattern ist der Clave angepasst, welche über den Son in den Mambo gelangte und seither auch den meisten anderen kubanischen Stilen zu Grunde liegt. Die linke Hand spielt normalerweise - in diesem Fall mit dem bloßen Mittelfinger anstelle des Stocks - immer auf dem Off-beat, wobei besonders die ,2 ±‘ und die ,4 ±‘ betont werden.

Häufig wird anstelle des Campaneo auch die sog. *cáscara* (die Katá-Figur aus der Rumba) gespielt:

rechte H.: x . x x . x . x x . x . x x . x

linke H.: M O M O

Cáscara bedeutet „Schale“: die Figur wird in der Regel seitlich gegen die „Schale“ (also den Kessel) geschlagen.

Die hier notierte Akzentuierung zeigt eine von zahlreichen Versionen, mit denen ein Timbalero seine Pattern ‚würzt‘, um der Musik mehr Lebendigkeit zu verleihen<sup>343</sup>.

Im Cha-cha-chá erklingt, und zwar auf einer hoch gestimmten Glocke, das folgende Pattern:

**X x X x X x X x X x X x X x X x**

Hier wird also ‚gerade‘, d. h. regelmäßig und beat-bezogen, gespielt, und erst das Zusammenspiel mit den anderen Instrumenten wie Clave und Congas ergibt die typische polyrhythmische Struktur.

Etwa zur Entstehungszeit des Mambo kristallisierte sich bei den Rhythmusgruppen der kubanischen Orchester eine Besetzung heraus, die bis heute in den meisten sogenannten *Salsa*-Gruppen<sup>344</sup> zu finden ist und die folgenden Instrumente umfasst: Clave, Bongos bzw. *cencerro* (Kuhglocke), Congas, Timbales, Maracas und Güiro.

### **Salsa**

(16)	1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .	
Clave (3-2):	x . . x . . x . . . x . x . . .	
Cencerro:	x . x x x . x x x . x . x . x x	(x = tiefer Ton)
Bongos:	. T O T O R <u>O</u> T . <u>O</u> <u>O</u> T O T <u>O</u> R	( <u>O</u> = Hembra)
2 Congas:	B T S <u>O</u> <u>O</u> T O O B T S T B T O O	( „ )
Timbales:	. x x x x . x x x . x . x x x x	(Campana)
(oder	M O M O	
Cáscara:)	x . x x . x . x x . x . x x . x	
	M O M O	
Maracas:	x x x x x x x x x x x x x x x	
Güiro:	<u>x</u> . x x <u>x</u> . x x <u>x</u> . x x <u>x</u> . x x	( <u>x</u> = lang)

<sup>343</sup> Mit einem besonderen Feeling zu spielen, nennen die Kubaner „con sabor“ (mit Würze).

<sup>344</sup> Salsa (= Soße): seit den 70er Jahren Sammelbezeichnung für Tanzmusik auf der Basis karibischer Rhythmen.

Das hier notierte Bongo-Pattern ist eine mögliche Martillo-Variante; Congas und Timbales spielen ‚Clave-bezogen‘<sup>345</sup>; die *maracas* unterlegen das Ganze mit einem ‚Teppich‘ aus durchlaufend gespielten Elementarpulsen, wobei zugleich die *güiro*-Figur betont wird:

x . x x x . x x x . x x x . x x (x = Beat)

Diese gleichsam vorwärts treibende Figur kommt in zahlreichen karibischen wie auch afrikanischen Rhythmen vor, z. B. im Kpanlogo<sup>346</sup>.

Der Timbalero spielt während eines bestimmten Liedteiles, dem sog. *canto*, meistens die *Cáscara*<sup>347</sup>; in einem anderen Teil, dem *montuno*, wechselt er zum *Campaneo*.

Der Bongocero wechselt im *Montuno* zum *Cencerro*, dessen Pattern dem des *Güiro* ähnelt, jedoch im zweiten Teil des Zyklus den beiden Clave-Schläge angepasst ist.

In dieser idealtypischen Partitur eines Salsa-Stückes sind Einflüsse aus verschiedenen Quellen miteinander verwoben - in erster Linie aus dem *Son* und dem *Danzón*, letztlich aber auch aus den älteren Vorläufern dieser beiden Stile (wie beispielsweise der *Rumba*). Zugleich handelt es sich bei diesem rhythmischen Konzept um eine neuartige und eigenständige Gattung, die bis heute in aller Welt von Bands bzw. Orchestern in dieser oder ähnlicher Form gespielt wird.

Nach *Mambo* und *Cha-cha-chá* entwickelten sich in Kuba zahlreiche weitere Rhythmen, unter ihnen der *Pilón*, der *Mozambique* und der *Songo*, die hier abschließend dargestellt werden sollen.

### *Pilón. Mozambique. Songo*

Als Schöpfer des *Pilón* gilt der Musiker *Enrique Bonne*. Die hier notierte Version ist auf den Platten *Pacho Alonsos* zu hören, der den *Pilon* populär machte.

---

<sup>345</sup> Das bedeutet: Bei einer ‚2-3-Clave‘ müssten ihre Pattern ebenfalls umgekehrt gespielt werden.

<sup>346</sup> In triolischer Form wird sie beim Jazz auf dem sog. ‚ride‘-Becken gespielt und bildet die Basis des ‚swing‘-feelings.

<sup>347</sup> Vgl. *Redeker*, g, 2000.

**Pilón** (Nils Fischer)

(16)            1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Clave:            . . x . x . . . x . . x . . x . (2-3)

Congas:        B T S T B T B O O B S T O O O . (O= tiefe Conga)

Timbales:    x . x x x . x x x . . R . . x x (Campana; R=  
rimshot macho)

Hembra:            x            x            x x . O    O O (x= rim-click)

**Mozambique** (John Santos, Tata Güines)

(16)            1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Clave:            . . x . x . . . x . . x . . . x (2-3)

2 Congas:        O O O . B T S S . S S O . S O . >

(Forts.) >        O . O . O . B S . S S O . S O . (O = tief)

Bombo:            M . . **O** . . M . M . . **O** . . M . (**O** = Akzent)

Timbales:        x . x . x x . x . x x . x . x x (Campana)  
M            O            M (M)            O            M (Hembra)

Der Erfinder des Mozambique, *Pello El Afrokán*<sup>348</sup>, bezog sich u.a. auf die Rhythmen der Comparsa und der Rumba: Neben der Rumba-Clave als grundlegender Referenz-Figur finden sich weitere Parallelen, etwa die aus der Conga Oriental entlehnte, hier auf der *bombo* (Basstrommel) bzw. der Hembra gespielte Tresillo-Bassfigur. Mozambique-Ensembles sind ausschließlich mit Bläsern und - häufig mehr als zehn - Trommlern besetzt; für die Congas existieren verschiedene Stimmen, von denen hier nur eine notiert ist.

---

<sup>348</sup> Bürgerlicher Name: Pedro Izquierdo





40: Jugendlicher Congero



41: Timbalero



42: Comparsa auf der Straße



43: Die Menschen folgen (Santiago de Cuba, 1988)



44: Boku-Spieler



45: Requinto-Spieler



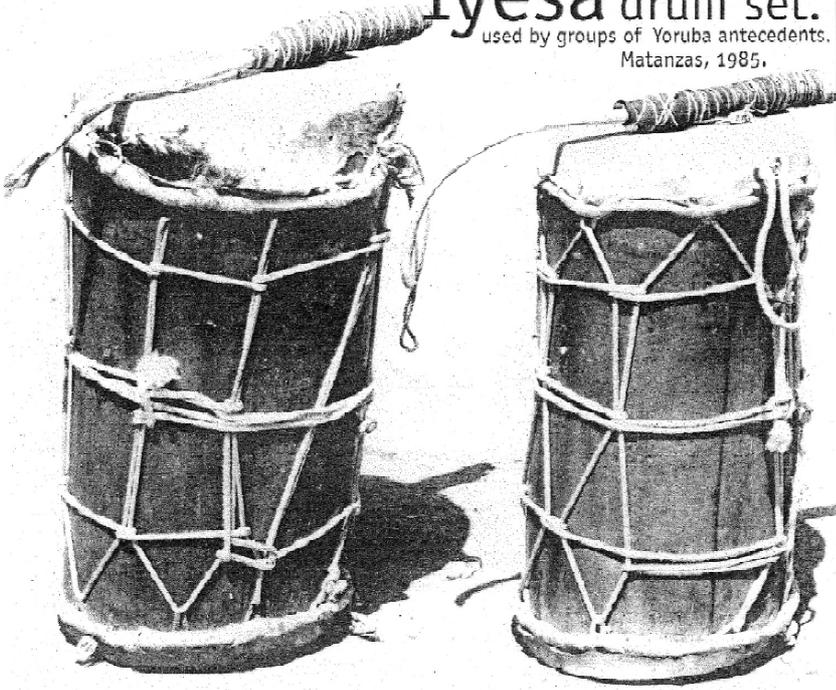
46: Galleta-Spieler



47: Der Trommler Milian Galí beim Spiel der Bokú

# Iyesá drum set.

used by groups of Yoruba antecedents.  
Matanzas, 1985.



48: Iyesá-Trommeln



49: Arará-Trommeln



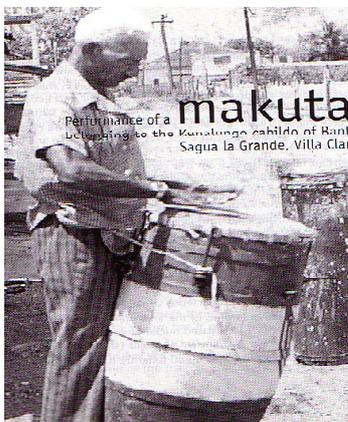
50: Bembé-Trommeln



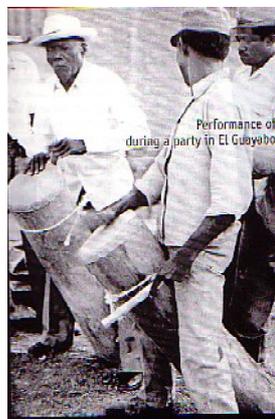
51: Premier (Tumba Francesa)



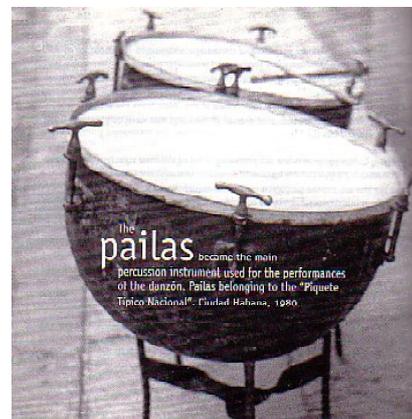
52-53: Abakuá-Trommeln



54: Makuta-Trommel



55: Yuka-Trommeln



56: Pailas (alte Form)

### 2.3.4 Trommeln auf den übrigen Antillen

Die Musikkultur der übrigen karibischen Inseln ist, verglichen mit der Kubas, weniger umfangreich<sup>349</sup> und sowohl international als auch in Deutschland weniger bekannt. Lediglich einige Stile wie *merengue* (Dominikanische Republik), *bomba* und *plena* (Puerto Rico) oder *calypso* (Trinidad) konnten überregional eine größere Popularität erreichen.

Ausschlaggebend für die unterschiedliche Extension afrikanischer Stilelemente in der Karibik war insbesondere die jeweilige Nationalität und die damit verbundene politische und religiöse Haltung der Kolonialherren: So waren beispielsweise die katholischen und überdies (auf Grund der maurischen Besetzung) mit der afrikanischen Kultur vertrauten Spanier wesentlich toleranter gegenüber den schwarzen Riten und Rhythmen eingestellt als etwa die häufig puritanischen Anglo-Amerikaner.<sup>350</sup>

Generell kann gesagt werden, dass die karibischen Inseln sich kulturell immer wieder gegenseitig befruchtet haben<sup>351</sup>. Besondere Verbreitung erlangten allerdings die kubanischen Rhythmen, so dass Danzón, Son oder Rumba zum Beispiel auf Puerto Rico den autochthonen Gattungen immer wieder den Rang abzulaufen drohten.

Nachfolgend sollen die wichtigsten überlieferten Trommelrhythmen der übrigen Antillen, soweit sie in der deutschen Trommelszene Niederschlag gefunden haben, dargestellt werden.

#### a) Puerto Rico

Die traditionelle Musik Puerto Ricos wird gelegentlich zusammenfassend als *música*

---

<sup>349</sup> Dies verdankt sich dem Umstand, dass Kuba als größte Antilleninsel die mit Abstand höchste ‚Einwanderungsquote‘ an schwarzafrikanischen Sklaven aufwies, da die kubanische Zuckerrohrplantagenwirtschaft weitaus mehr Sklaven benötigte als die weniger arbeitskräfteintensive Tabak- und Kaffeeindustrie anderer Inseln wie Puerto Rico oder ‚Hispaniola‘ (heute Haiti und Dom. Rep.). Des weiteren wurden, wie bereits erwähnt, viele Afrikaner noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein nach Kuba verschifft, während auf den meisten anderen karibischen Inseln die Sklaverei bereits abgeschafft war.

<sup>350</sup> Auf Grund dieser restriktiven Haltung war in Nordamerika den Schwarzen das Trommelspiel strikt verboten worden, so dass afrikanische Musikelemente nur innerhalb der Spiritual- und Gospel-Kultur, später im Blues weiterleben konnten. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen schwarze Musiker in New Orleans, der europäischen Militärmusik entlehnte Trommeln zu verwenden und damit die ‚weiße‘ Marschmusik zu kopieren und gleichzeitig zu synkopieren: Der Jazz war ‚geboren‘.

<sup>351</sup> So findet sich etwa in Haiti der *mereng* oder *méringue*, der mit dem aus der Dominikanischen Republik bekannten *merengue* verwandt ist; die kubanische *Gagá* wurzelt in dem haitianischen Rhythmus *rara*.

*jibara* bezeichnet<sup>352</sup>. Die *jibaros* waren Kleinbauern<sup>353</sup>, die bis in die 30er Jahre die Mehrheit der Bevölkerung ausmachten und als Träger der traditionellen puertoricanischen Identität angesehen wurden. Dementsprechend wird auch die Jibaro-Musik als wesentliches Symbol für die Kultur der Insel betrachtet, obwohl ihre derzeitige Popularität eher gering ist. Letzteres ist auf den Einfluss der mächtigen US-amerikanischen Kulturindustrie zurückzuführen<sup>354</sup> sowie auf die ablehnende Haltung vor allem der städtischen Jugend (welche Salsa, Merengue, vor allem aber Rockmusik und Hip-Hop bevorzugt) gegenüber einer ländlichen folkloristischen Tradition.

Andererseits begünstigen die politischen Umstände eine Rückbesinnung auf eigene Ausdrucksformen und somit eine kulturelle Gegenbewegung:

Auf Grund der nordamerikanischen Kolonialherrschaft lebten die meisten Puertoricaner in bitterer Armut, bevor der Gouverneur *Luis Munoz Marin* mittels einer Kombination aus sozialistisch geprägter Arbeitsbeschaffung und kapitalistischen Investitionsanreizen die Wirtschaft ankurbelte<sup>355</sup>. Viele Menschen gerieten jedoch vom Regen in die Traufe, denn die Industrialisierung beendete schnell die ökonomische Unabhängigkeit der Insel; die meisten Produkte werden seitdem auf das Festland exportiert, während der Bedarf der einheimischen Bevölkerung importiert werden muss. Der größte Teil der Landbevölkerung wurde enteignet<sup>356</sup>. Mittlerweile stehen viele Menschen auf der Insel der amerikanischen Dominanz und der Überflutung mit der industriellen Massenkultur ablehnend gegenüber. Unter diesen Umständen übernahmen die eigenständigen Genres eine besondere Rolle in der puertoricanischen Kultur, und es entwickelte sich eine deutliche Spannung zwischen den - vorwiegend weißen - *rockeros* (Rockfans) der Mittelschicht einerseits und den *cocolos* („Kokosnussköpfe“)<sup>357</sup> auf der anderen Seite.

### *Seis chorreao*

Der sogenannte *seis*, eine Liedform europäischen Ursprungs, wurde ehemals nur mit Gitarren begleitet; im Zuge der Kreolisierung kamen später Güiro und Maracas hinzu,

---

<sup>352</sup> Vgl. Hidalgo, 1995, S. 20.

<sup>353</sup> Allerdings ursprünglich von weißer Hautfarbe.

<sup>354</sup> Die sich, anders als in Kuba, in ihrer Kolonie ungehindert ausbreiten konnte.

<sup>355</sup> Infolgedessen sahen sich so viele Puertoricaner zur Emigration gezwungen, dass New York sozusagen zur „größten Stadt Puerto Ricos“ wurde (vgl. Manuel, 1995, S. 51 ff.).

<sup>356</sup> Das führte zu einer weiteren Auswanderungswelle.

<sup>357</sup> Bezeichnung für die kulturell-identitätsbewusste Linke und die Mulatten bzw. Schwarzen der Unterschicht.

schließlich auch Trommeln.

**Seis choreao** (Giovanni Hidalgo)

(16)                    1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

2 Congas:            O O . B S . O(T)S(T T)B S . O .

Diese Version des Congeros *Hidalgo* weist Parallelen zu mehreren kubanischen Rhythmen auf; so lässt sich die Betonung der „2+“ und „4+“ durch einen tiefen Akzent auch bei der Rumba, der Tumba Francesa oder dem Makuta finden<sup>358</sup>.

Plena

Diese um 1900 entstandene Musik wird vornehmlich bei Umzügen auf der Straße gespielt. „Das Aufkommen der Plena fällt zeitlich mit der Bildung einer Arbeiterklasse in den puerto-ricanischen Städten zusammen und wurde musikalischer Ausdruck eines neuen Bewusstseins, welches sich u.a. in vielen sozialkritischen Texten äußerte.“<sup>359</sup>

**Plena** (Redeker)

(16)                    1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Seguidor:            O . T . O . T . O . T . O . T .

Segundo:            S . . . O . O T S . . . O . O T

Requinto (a):      . . S . . . O . S . . S . . O .

Variante (b):      . . S . . . O . . . . S . . O .

(c):                    . . S . . . O . . S . S . . O .

Güicharo:            x x x x x x x x x x x x x x x

---

<sup>358</sup> Auch in Brasilien ist dieses Stilmittel anzutreffen, wie wir noch sehen werden.

<sup>359</sup> Redeker, 2001, S. 46. Diese Bindung der Plena an die Arbeiterklasse hat sich bis heute gehalten, und keine Demonstration wäre denkbar ohne sie (vgl. Manuel, 1995, S. 51 ff.).

Das rhythmische Begleitensemble einer Plena besteht aus zwei oder drei schellenlosen Rahmentrommeln, den *panderetas*, und einem *güicharo*, einem kleinen, aus Kalebasse gefertigten Schrapidiophon. Die größte und am tiefsten gestimmte Pandereta, die *seguidor*, betont den Beat. Eine zweite Begleitstimme wird von der etwas höher gestimmten *segundo* übernommen.<sup>360</sup> Die hoch gestimmte *requinto* entwickelt aus einem stark Off-beat-betonten Basispattern (a) solistische Improvisationen (b, c).

### Bomba

„März 2000 in Loiza Aldea, Puerto Rico. Einige hundert Menschen haben sich auf dem Marktplatz des etwa 20 Meilen von San Juan entfernten Städtchen eingefunden. Der Grund: ein Bombazo. Eine Bühne ist aufgebaut und die typischen Bombatrommeln stehen bereit. Nach einiger Zeit beginnt eine Gruppe jugendlicher Musiker zu spielen und die Buleadores, Subidor und Cuá dröhnen über den Platz. In schneller Folge wechseln die Songs und die Tänzer; Trommler, die eine Pause machen wollen, werden fliegend ersetzt. Nur selten stoppen die Trommeln, um einen neuen Rhythmus zu beginnen, der wiederum neue Lieder und Tanzschritte mit sich bringt. Einzeln bewegen sich die Tänzer und Tänzerinnen auf die Mitte der Bühne zu, um sich auf das Spiel der Solotrommel, der Subidor, einzulassen. Die Frauen tanzen mit weiten Röcken, die sie an den Zipfeln hochhalten. Stolz aufgerichtet tanzen sie die Bomba und ihre Hände zaubern rhythmische Akzente in die Luft, die die Röcke fliegen lassen, die ‚piquetes‘ (...) Spät in der Nacht endet die Veranstaltung, und die Menschen verlassen zufrieden den Marktplatz, unter ihnen auch viele aus San Juan, die sich extra auf den Weg gemacht hatten.“<sup>361</sup>

Mit diesen Worten beschreibt *Redeker*, der im Jahr 2000 eine Studienreise durch die Karibik unternahm, sein Erlebnis eines sogenannten *bombazo*. Dieser Begriff steht heute für Bombakonzerte sowie für eine 1993 von *José Emmanuelli Náter*<sup>362</sup> gegründete Initiative, die die Bomba aus ihrer kulturellen Nische in die Bevölkerung zurückführen soll. Dabei stellen professionelle Musiker und Tänzer die Musik und die Tänze vor und erteilen Unterricht. „Bombazo ist eine Rückbesinnung auf die Wurzeln der Bomba, die spontan in den Hinterhöfen gespielt wurde, zur alltäglichen Freizeitgestaltung der

<sup>360</sup> „Diese Stimme kam erst im Lauf der Zeit (...) in das Plena-Ensemble. Die Segundo wird bisweilen auch als *punteador* oder *banao* bezeichnet“ (Redeker, a.a.O.).

<sup>361</sup> Redeker (h), 2000, S. 14 f.

<sup>362</sup> Der Leiter des CICRE (Centro de Investigación Cultural Raíces Eternas).

schwarzen Bevölkerung gehörte und alle Anwesenden in das Ereignis integrierte. Die Bombazos lösen die scheinbare Grenze zwischen Ausführenden und Zuschauern auf und haben darüber hinaus den pädagogischen Anspruch, den Anwesenden etwas von der Bomba beizubringen<sup>363</sup>.

Die Bomba entstand Ende des 17. Jahrhunderts in den Küstenregionen der Insel, wo sich die großen Plantagen befanden.

Die Trommeln werden *barril* (Fass) oder *bomba* genannt. Sie sind traditionell mit Ziegenfellen bespannt, etwa 60 cm hoch, und ihr Durchmesser beträgt ca. 35 cm.

Ursprünglich wurden sie aus Rumfässern hergestellt. Meistens spielen zwei oder mehr Barriles, genannt *buleador(es)*, ein Begleitpattern. Eine höher gestimmte Trommel, der *subidor* oder *primo*, übernimmt das Solo, welches genau auf die Akzente (sog. *piquetes*) der Tanzenden abgestimmt sein muss. „Das ist für den Solisten eine echte Herausforderung, denn er muss die Akzente möglichst vorausahnen.“<sup>364</sup>

Neben den Barriles wird der Rhythmus von einer Maraca und den *cuás* begleitet. Bei letzteren handelt es sich um zwei Stöcke, die auf ein quer liegendes kleines Fass geschlagen werden.

Wie bei der kubanischen Rumba existieren drei verschiedene Varianten der Bomba: die *xicá*, die *holandés* und die *yubá*.<sup>365</sup>

### **Bomba Xicà** (Redeker, Fischer, Santos, Hidalgo)

(16)                    1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 Buleador 1:        **B . T S T O O T B . T S T O O T**

Buleador 2:        **S . . S O . O . . M M M O . O .**

Cuá:                    **x . x x x x x x x . x x x x x x**

Maraca:             **x x x x x x x x x x x x x x x**

Subidor:             . O O O O O O O S . . . . . (Beispiel)

<sup>363</sup> Redeker (h), 2000, S. 14.

<sup>364</sup> Redeker, a.a.O., S. 17.

<sup>365</sup> Eine Variation der Xicá, genannt *cuemb*, wird von manchen Fachleuten als vierter Grundrhythmus aufgeführt (vgl. Hidalgo, 1995); sie unterscheidet sich aber nur in Details von der Xicá. Es existieren zwei wesentliche Stilrichtungen, benannt nach den Regionen Santurce und Loíza.

Die Patterns der Buleadores - Slaps, Bässe und Opens - sind Abkömmlinge der Tresillo- bzw. der Cinquillo-Figur. Cuá und Maraca markieren im Wesentlichen die Elementarpulse; die Figur der Cuá scheint, durch die freigelassenen Pulse nach der ,1‘ und der ,3‘, quasi auf diese Zählzeiten ,hinzulaufen‘, wodurch sie - was ungewöhnlich ist - betont werden. Das Maraca-Pattern akzentuiert jeweils die Elementarpulse *vor* und *auf* dem Beat, was den Eindruck einer Wellenbewegung erzeugt und überdies dem Rhythmus des Herzschlags nahe kommt. Dieses Merkmal findet man auch bei der Rumba-Entrada sowie insbesondere beim brasilianischen Samba.

**Bomba Holandés** (Redeker)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Buleador:	B . S . B . O . B S . S B . O .
Cuá:	x x x x x x x x x x x x x x x
(u. Maraca)	
Subidor:	S . . . O O O O O O O O O O O O

Die Buleador-Figur ist offensichtlich Vorgängerin der später entstandenen Plena. An der Solofigur des Subidor ist auffällig, dass sie sehr ,dicht‘ ( in diesem Fall mit vielen Opens) gespielt wird.<sup>366</sup>

**Bomba Yubá** (Redeker)

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Buleador 1:	S . O O O T S . O O O T
Buleador 2:	B T O O O T B T O O O T
Subidor:	S . O O O O O O O O O O
Cuá 1:	x x x x x x x x x x x x
Cuá 2:	x . x x x . x . x x x .
Maraca:	x x x x x x x x x x x x

<sup>366</sup> Anders als beispielsweise die Solo-Pattern der meisten kubanischen Rhythmen, bei denen gerade die Pausen eine wichtige Rolle spielen.

## b) Haiti

Im Zentrum der musikalischen Volkskultur Haitis stehen die Rhythmen des Vodou. Dieser Umstand ist auf die Herkunftsstruktur der schwarzen Bevölkerung zurückzuführen, da zur Zeit der französischen Herrschaft überwiegend Personen aus dem ehemaligen Dahomey (heute Benin), wo der Vodou im Vordergrund stand, nach Haiti deportiert worden waren. Erst in zweiter Linie kamen auch Sklaven aus dem Kongo hinzu, deren Rhythmen in den Vodou integriert wurden. „Die sich in Haiti ergebenden Amalgamationen waren daher nicht so verzweigt wie in anderen Gebieten der Karibik mit ihrer viel stärkeren ethnischen Zersplitterung der Bevölkerung afrikanischer Herkunft.“<sup>367</sup> Das frühe Ende des Sklavenhandels in Haiti nach der 1804 erreichten Unabhängigkeit ermöglichte die Entstehung einer weitgehend von europäischen Einflüssen frei gebliebenen afroamerikanischen Kultur. Obwohl haitianische Rhythmen in Deutschland nur selten gespielt werden, sollen zwei von ihnen hier exemplarisch dargestellt werden.

### Congo (Jürgen Fischer)

(16)                    1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Ogan (Glocke): x x . x x . x . x . x . x . x .

Segonde:            B T S . Q . O . B T S . Q . O . (Q = Siyé)

Boula:                O . O O O . O O O . O O O . O O

Maman (Stock): O O . x . . x . x . . x . . x . (x = Rand)  
(Hand):                B T            B            B T    O

Maman Var.:        O O . x . . x . x . . x . O O .  
(Bsp.)                    B T            B            B        O

Gespielt wird mit einer Glocke und drei großen, senkrecht auf dem Boden stehenden Fasstrommeln.

<sup>367</sup> Kubik und Pinto, 1996, S. 244.

Die hoch gestimmte Trommel *boula* wird mit zwei Stöcken gespielt, die tiefe *maman* mit einem Stock (rechts) und der linken Hand. In der Figur der rechten Hand ist das Tresillo-Pattern ‚verborgen‘. Dieser Trommel sind Variationen vorbehalten.

Bei der mittleren, mit beiden Händen angeschlagenen *segonde* benutzen die Musiker eine spezielle Glissando-Technik, den *siyé*. Dabei wird ein Finger über das Fell gerieben, was einen tiefen, ‚hupenden‘ Ton erzeugt<sup>368</sup>.

Dieser Rhythmus ist nach seiner regionalen Herkunft benannt.

Demgegenüber entstammt der *yanvalou* der Fon-Ewe-Tradition aus Dahomey.

### **Yanvalou** (Jürgen Fischer)

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Ogan:	x . x . x . x x . x . x
Segonde:	B . O . O . B . . O . .
Boula:	. O O . O O . O O . O O
Maman (r.):	x . . x . . x . . x . .
(l.):	B . M . . . B O . . . .

Hier markiert die rechte Hand des Maman-Spielers den Beat, während die Boula ausschließlich Double-Off-beats spielt.

Der erste Teil der Glocken- und der Segonde-Figur suggeriert ein binäres Feeling (1 + 2 + 3 +), und erst im zweiten Teil werden die ternären Beats betont, wobei die „3“ den Übergang bildet.

Diese beiden Rhythmen repräsentieren die zwei wesentlichen Strömungen, die den haitianischen Vodou und seine Musik geprägt haben: die Kultur der Fon und Ewe (Yanvalou) und die Bantu-Tradition (Congo). Der Yanvalou gilt als wichtigster religiöser Rhythmus, während der Congo den größten Einfluss auf die neuere Populärmusik, den

<sup>368</sup> Im kubanischen *Changüí* (ein Vorläufer des Son) wird der Siyé auf den Bongos eingesetzt (vgl. Redeker (a), 1999, S. 11).

*meringue* (oder *mereng*), hatte<sup>369</sup>.

Eine Darstellung weiterer haitianischer Rhythmen wie z. B. des *giriama*, der die ungewöhnliche Formzahl von neun Elementarpulsen aufweist, oder des zu Karnevalsumzügen gespielten *rara* (der Vorläufer der kubanischen Gagá) wäre musikethnologisch von Interesse, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

### **c) Dominikanische Republik**

In der Dominikanischen Republik spielen afrikanische Rhythmen eine, verglichen mit Haiti, Kuba oder Puerto Rico, eher geringe Rolle. Dennoch kam es zu einer Verschmelzung zwischen dem Congo (s.o.) und europäischen Liedformen, welche in den Stil des *merengue* mündete. Die historische Entwicklung skizziert *Manuel* folgendermaßen:

„Die frühe Kolonialgeschichte von Santo Domingo, wie die spanische Hälfte der Insel Hispaniola genannt wurde, ähnelt oberflächlich gesehen der von Kuba oder Puerto Rico. (...) In anderer Hinsicht jedoch verfolgte die dominikanische Geschichte einen unterschiedlichen und oft viel quälenderen Pfad. Die spanische Herrschaft (...) endete 1822, als die gerade unabhängig gewordene Regierung von Haiti Santo Domingo bis 1844 besetzte. Nach dem Ende der Kolonialherrschaft entwickelte Santo Domingo nie eine umfassende Plantagenwirtschaft und die Sklaverei spielte nie eine zentrale Rolle. Die formale Unabhängigkeit brachte weder Wohlstand noch Stabilität, da das Land unterentwickelt blieb und aufgeteilt war zwischen *caudillos*. Die Besetzung durch die US-Marine von 1916-1924 brachte eine gewisse Stabilität, während sie den Weg ebnete für die despotische Diktatur von Rafael Trujillo. Eine der Folgen dieser chaotischen Geschichte des Landes und seiner fragilen Souveränität ist, dass die Entwicklung einer starken und kohärenten ethnischen oder nationalen Identität gescheitert ist. Obwohl drei Viertel der Bevölkerung Mulatten sind, wird öffentlich das afrokaribische Erbe wenig anerkannt. Die Mittel- und Oberschicht hat sich traditionellerweise mit Spanien identifiziert, und sogar die schwarzen und Mulatto-Unterschichten bezeichnen sich beschönigend als *indios* oder *indios oscuros* (dunkle Indios). Im Allgemeinen werden afrikanische Traditionen mit Haiti assoziiert, das als Dämon angesehen wird. Die

---

<sup>369</sup> Dies wird am Beispiel des dominikanischen Merengue erläutert werden. Auch in Kuba und Brasilien haben die Bantu-Trommeln und -Rhythmen vorrangig die Entwicklung populärer Stile, wie z.B. der Rumba oder des Samba, geprägt.

Historiker der Region haben die Besetzung durch Haiti - während der Sklaven befreit wurden und die afro-dominikanische Kultur erblühte - als einen brutalen Albtraum geschildert. So hat sich der dominikanische Nationalismus nicht in Opposition zu Spanien, sondern zu Haiti entwickelt und wird noch heute beseelt durch Angst und Verleugnung der afrokaribischen Kultur (...). Aber das afrikanische Erbe ist im Land sehr deutlich sichtbar, besonders im Bereich der Volksreligion, in der westafrikanische und kongolesische Geister (*mistérios*) verehrt werden. Die afro-dominikanische Volksreligion, die keinen besonderen Namen hat, besitzt viele Ähnlichkeiten mit dem haitianischen *vodou* und der kubanischen *santería*, besonders was die Wichtigkeit der Feste anbelangt (die *velaciones* genannt werden), bei denen Musik, gesungen und gespielt auf *palo*-Trommeln, zu Besessenheit durch die Geister führen kann.“<sup>370</sup>

Etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Folge einer Synthese aus dem afrokaribischen Congo und europäischen Paartänzen ein Genre, welches (aus ungeklärten Gründen) den Namen Merengue<sup>371</sup> erhielt. Der klassische *merengue típico* wurde begleitet von Gitarren, einer *güira*, einer *tambora* und einer *marimba*.

Die Güira, die im Aussehen an eine zylindrische Käseibe erinnert, ist ein metallenes Schrapidiophon, verwandt mit dem kubanischen Güiro, und wird mit einem mehrzahnigen Metallbesen gespielt. Die dominikanische Marimba, ein großes Lamellophon, stammt wie sein kubanisches Pendant, die Marimbula, von der afrikanischen Mbira ab. Die Tambora ist eine mit Ziegenfellen bespannte, zweifellige Fasstrommel, die, quer auf den Oberschenkeln liegend, von beiden Seiten gespielt wird; die linke Hand schlägt ausschließlich auf das Fell, während rechts mit einem Stock sowohl auf das Fell als auch auf den Korpus geschlagen wird. Um 1870 kam das Knopfakkordeon (verwandt mit dem argentinischen *bandoneon*) hinzu und ersetzte fortan die Saiteninstrumente.

Besonders im dicht besiedelten Tal von Cibao entwickelte sich der Merengue zu der dominierenden Volksmusik, die bei Festen an Sonntagnachmittagen (*pasadías*) oder abends in den Bars der Provinzhauptstadt *Santiago de los Caballeros* aufgeführt wurde. Der Name einer dieser Bars, des *Perico Ripiao* (= „aufgeschlitzter Papagei“), wurde dem Merengue als Spitzname angehängt.

---

<sup>370</sup> Manuel, 1995, S. 97 ff. (Übersetzung d.d.Verf.).

<sup>371</sup> Merengue bedeutet „geschlagenes Eiweiß mit Zucker“.

### Merengue (Santos)

(16)                    1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Tambora:            O . . x S . x x S . x(x)S O O O    (x= Stock,  
Holz)

(„Perico Ripiao“)

Variante:            O O . S x S O . S . M S x S O O  
(„Pambiche“)

Güira:                x . . x x . . x x . . x x . . x    (x = lang)

Die Ähnlichkeit der traditionellen Tambora-Stimme mit der Maman-Stimme des Congo<sup>372</sup> ist offenkundig.

Der Pambiche, eine später entstandene Richtung, ist vermutlich von Emigranten im amerikanischen *Palm Beach* entwickelt worden.

Der Merengue wird in sehr hohem Tempo gespielt. Dadurch klingen die Töne am Ende des Zyklus wie ein schneller Wirbel, der zur „1“ hinführt. Dieses ‚Zulaufen‘ auf den Schwerpunkt bezeichnet *Redeker* als „eines der wichtigsten Wirkprinzipien afrokaribischer Musik: Es gibt vielen karibischen Rhythmen einen unverwechselbaren Drive.“<sup>373</sup>

An europäische Musik gewöhnte Ohren hören i.d.R. den Rhythmus so, als läge die „1“ am Beginn dieses Wirbels, also auf der eigentlichen „4“.<sup>374</sup>

So wie die haitianische Besetzung des Landes eine gewisse Ächtung der ‚schwarzen‘ Musik zur Folge hatte, führte die US-amerikanische Herrschaft zu einer nationalistisch motivierten Aufwertung und Glorifizierung des Merengue. Hinzu kam, dass der Diktator Trujillo diese Gattung zu einem populistischen Symbol hochstilisierte und sogar 1936

---

<sup>372</sup> Vgl. den Abschnitt zur haitianischen Musik.

<sup>373</sup> Redeker, 2001, S. 21. Zu dem selben Phänomen schreibt Chernoff (1994, S. 79): „In westlicher Musik beginnt der Solist mit dem Hauptschlag; in der afrikanischen Musik ist es gerade umgekehrt: Der Musiker bringt sein Spiel nicht mit dem ersten, sondern mit seinem letzten Schlag in Übereinstimmung mit dem Schwerpunkt (...) Und im Gegensatz zu unserer Musik liegt dieser rhythmische Schwerpunkt am Ende einer durchgeführten Phrase, nicht an ihrem Anfang. Ein Teil der Macht und des ‚drive‘ afrikanischer Musik ergibt sich eben daraus, dass die Musiker immer auf den Schwerpunkt hin spielen.“

<sup>374</sup> Dem gleichen Missverständnis erliegen deutsche Jazzmusiker häufig beim kubanischen Tumbao: Hier wird ebenfalls die „4“ wegen der beiden Opens mit der „1“ verwechselt. In manchen deutschen Latin-Jazz-Bands ist zu beobachten, wie diese Verwechslung oftmals zu großer Konfusion und einem völligen ‚Zusammenbrechen‘ des Rhythmus‘ führen kann.

ein Dekret erließ, das den Merengue zur Nationalmusik und zum nationalen Tanzgenre erklärte.

Eine dominikanische Migrantenwelle<sup>375</sup> brachte in den siebziger Jahren den Merengue nach New York. Da die dominikanischen Bands länger und für weniger Geld als beispielsweise die puertoricanischen oder kubanischen Salsa-Bands spielten und der Tanz des Merengue wesentlich leichter und schneller zu erlernen und auszuführen ist als die komplizierten Salsa-Schritte, wurde der Merengue-Boom zu einer ernsthaften Konkurrenz für die bis dahin die Latino-Szene dominierenden Salsa-Welle. Hinzu kamen entsprechende Reaktionen der Plattenindustrie, die - immer auf der Suche nach neuen Produkten für den Markt - eine kommerzielle Chance witterte.

So kam es in den späten 80er Jahren zu einer gewaltigen internationalen Verbreitung des Merengue, die in jüngster Zeit erneut beflügelt worden ist, seit die Reisebranche und westliche Touristen die Dominikanische Republik nach ihrer Demokratisierung als attraktives und vor allem billiges Urlaubsziel entdeckt haben - und selbstverständlich bietet jedes Hotel im Animationsprogramm Merengue-Aufführungen und -Tanzkurse an.

#### **d) Sonstige**

Extensionen afrikanischer Kulturen führten auch auf den übrigen Antillen zur Bildung spezieller kreolischer Formen, die allerdings international geringe Verbreitung gefunden haben und von marginaler Bedeutung sind, sieht man vom jamaikanischen *reggae* und von dem aus Trinidad stammenden *calypso* ab.<sup>376</sup>

#### Jamaica

Der Reggae entwickelte sich in den 60er Jahren; seine soziokulturellen Grundlagen liegen in der sogenannten *Rastafari*-Bewegung.<sup>377</sup>

Diese entstand in den 30er Jahren innerhalb der schwarzen Bevölkerung. Geprägt wurde sie u.a. von dem schwarzen Prediger *Marcus Garvey*. Dessen Philosophie eines neuen schwarzen Selbstbewusstseins und einer Rückbesinnung auf afrikanische Kulturen und Traditionen sollte sich bald in der gesamten afrikanischen Diaspora verbreiten.

Wenn *Garvey* von „Selfconfidence and Selfreliance“ sprach, bedeutete das für ihn, dass

<sup>375</sup> Insgesamt etwa eine Million Menschen, d.h. fast 10% der dominikanischen Bevölkerung.

<sup>376</sup> Manuel (1995) gibt hierzu einen Überblick, ohne jedoch auf die musikalischen Strukturen näher einzugehen.

<sup>377</sup> Vgl. Lee, 2000 sowie White, 2000.

„(...) der Schwarze, der einen großen Teil der weißen Vorurteile über Menschen seiner Hautfarbe übernommen hat, dieses negative Selbstbild abschütteln muss. Nur in einem neuen Selbstvertrauen, in der Zuversicht und im Bauen auf die eigenen Fähigkeiten, werden die Menschen dunkler Hautfarbe in der Lage sein, jene Leistungen zu erbringen, zu denen auch die schwarze Rasse fähig ist.“<sup>378</sup>

*Garveys* Ideen und die Rastafari-Bewegung bezogen sich auf den 1930 inthronisierten Kaiser von Äthiopien, *Ras* (= Fürst) *Tafari Makonnen*, mit kaiserlichem Namen *Haile Selassie*. Für die Afrikaner und Afro-Amerikaner wurde dieser Mann zu einer entscheidenden Identifikationsfigur. Als Haile Selassie Äthiopien als erstes freies afrikanisches Land in den Völkerbund führte, den Vorläufer der UNO, wurde er zum Hoffnungsträger für die Schwarzen in Afrika und in der Diaspora.

Anfangs fehlte der Rasta-Bewegung eine eigene Musik. Man übernahm kirchliche Melodien und sang eigene Texte dazu. Das Streben nach einem afrikanischen Selbstbewusstsein verfrug sich jedoch nicht mit der Musik der ‚weißen‘ Kirche, mochten die Texte noch so radikal sein. So war es nahe liegend, auf afrikanische Rhythmen zurückzugreifen, die sich in Jamaikas unterschiedlichen Kulturen erhalten hatten. In den 50er Jahren begannen schwarze Musiker, Rhythmen und Stile der schwarzafrikanischen Migrationskulturen, wie z.B. den *mento* oder die Musik des *kumina*-Kultes<sup>379</sup>, mit nordamerikanischem Rhythm and Blues zu verbinden.

Aus diesen Experimenten entwickelten sich *Blue-beat* und *Ska*, und schließlich der Reggae, der sich in den folgenden Jahrzehnten als erfolgreicher und eigenständiger Stil der Popmusik etablierte. Sein bedeutendster Interpret, der zu einer weltweiten Symbolfigur für die Schwarzen wurde, war der jamaikanische Sänger und Gitarrist *Bob Marley*. *Robert Nesta Marley*, geboren am 6. Februar 1945, wuchs in einem typischen Ghetto auf. Mit seinen Freunden *Bunny Wailer* und *Peter Tosh* gründete er 1959 in Kingston Town die Band „The Wailers“, die unter Rückbesinnung auf afrikanische Rhythmen den *roots-reggae* kreierte. Seine politischen Texte machten *Bob Marley* zum Sprachrohr zunächst für die Schwarzen Jamaikas, später für die jüngere schwarze Bevölkerung weltweit. Seinen Einfluss als pazifistischer Kämpfer gegen Unrecht, Korruption und Armut machte er in einer Politik der nationalen Versöhnung Jamaikas geltend. Am 9.

---

<sup>378</sup> Zitat aus: Brünenberg et al., 2001, S. 124.

<sup>379</sup> Vgl. hierzu Bilby, 1986, S. 207 ff.

Dezember 1976 wurde er bei einem Attentat niedergeschossen und schwer verletzt; er starb 1981 an Krebs.

Traditionelle Schlaginstrumente werden im typischen Reggae kaum verwendet; während das Drumset und der Bass die rhythmische Basis schaffen, werden Off-beat-Akzente vorwiegend von der Gitarre gespielt; hinzu kommen improvisierte, auf Timbales gespielte *fills*. Aus diesem Grund wird hier auf eine Darstellung verzichtet.<sup>380</sup>

### Trinidad

In Trinidad nahm die kulturelle Entwicklung einen deutlich anderen Verlauf als in Jamaica. Neigt der Roots Reggae dazu, die Probleme der Unterschicht und Visionen von messianischer Erlösung zu thematisieren, so kulminiert die Kultur Trinidads in den respektlosen und zotigen Calypsos und im Karneval, einer hier zwei Monate andauernden Feier mit Musik und Tanz, wo die besten *calypsonians* um die Gunst des Publikums wetteifern.<sup>381</sup>

Zu den Vorläufern des Calypso zählen der von venezolanischen Immigranten importierte *parang*, eine zu Weihnachten immer noch populäre Liedform; ferner die Rhythmen der *shango*-Religion, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch etwa 9000 arbeitsverpflichtete Yoruba auf die Insel gelangt war und, wenngleich viele Jahre lang von der britischen Kolonialverwaltung verfolgt, heute noch sporadisch praktiziert wird; und schließlich der *bongo*-Tanz, eine andere Tradition afrikanischen Ursprungs, vergleichbar der Bomba aus Puerto Rico oder der kubanischen Rumba. Weitere Einflüsse kamen aus der kreolischen *belair*-Tradition, dem *lavway* (Teil eines Maskenzuges), afrikanischen Genres wie *juba* und *bamboula* und dem Stockkampf *calinda*.

Zur Etymologie vermutet *Schreiner*<sup>382</sup>, es handle sich bei dem Wort Calypso um einen kreolischen Neologismus, der sich von dem afrikanischen Begriff *kaiso* (= Bravo) ableite.

---

<sup>380</sup> In Jamaica fand allerdings, Bilby zufolge, zwischenzeitlich eine Reafrikanisierung des Reggae statt, der nun auch mit Abkömmlingen afrikanischer Trommeln gespielt wird (vgl. Bilby, 1986, S. 228). Die markante Reggae-Phrasierung der Gitarre (jeweils auf dem 3. und 4. Elementarpuls) taucht übrigens im brasilianischen Afro-Reggae wieder auf, wo sie auf Trommeln gespielt wird (vgl. Kap. 2.4.3). Zur Rhythmik des Drumsets vgl. Brand, 1997, S. 86 ff.

<sup>381</sup> Vgl. zum Folgenden: Schreiner, 1982, S. 342 ff.; Manuel, 1995, S. 183 ff.

<sup>382</sup> Schreiner, a.a.O., S. 342.

*Manuel*<sup>383</sup> verweist auf das Wort *cariso*, welches ein satirisches und improvisiertes Lied bezeichne<sup>384</sup>.

Die Geschichte des Calypso begann nach der Sklavenbefreiung durch den britischen Emanzipationsakt von 1838. Am Jahrestag der Befreiung, dem *August Day*, zogen Musikgruppen durch die Straßen Port-of-Spains, zunächst um das Ereignis zu feiern, ab etwa 1880 jedoch zunehmend mit Liedern, deren Texte die unverändert schlechte Situation der Schwarzen ironisch reflektierten. In Anlehnung an Arbeitsvorgänge auf den Zuckerrohrplantagen nannten sie sich *cannes brulees* (= verbrannte Rohre) bzw. *camboulay* und sangen Calinda-Songs. Nach dem Verbot dieser Umzüge entwickelte sich im Untergrund aus Calinda und Camboulay der Calypso. Da neben den Umzügen auch die Trommeln verboten wurden, spielte man auf Bambusröhren, den sog. *tamboobamboo* (von: *tambour bamboo*): Große Röhren wurden auf den Boden gestampft, die kleineren mit Löffeln oder Holzstäben angeschlagen. 1920 wurden auch diese Instrumente verboten, und es entstanden die *bottle-and-spoon-bands*, die man in Kneipen und bei Festen hören konnte: „Wenn einer sein Bier ausgetrunken hatte, füllte er Wasser in die Flasche, einer mehr, der andere weniger. So entstand nach und nach ein Orchester aus verschiedenen klingenden Flaschen, mit denen die Songs der improvisierenden Calypsonians begleitet wurden.“<sup>385</sup> Der Erfindungsreichtum der Calypsonians kannte offenbar keine Grenzen, denn „in den dreißiger Jahren begannen Erneuerer damit, das Klack-Klack der Flaschen dadurch zu ergänzen, dass sie auf verfügbare Metallteile schlugen, von Blechdosen bis hin zu Bremstrommeln. Als die Mode der ‚Keksdosenbands‘ sich verbreitete, lernten die Einwohner von Port of Spain, ihre Mülleimerdeckel anzuketten, damit sie nicht gestohlen wurden. Die mündliche Überlieferung differiert darin, wer für den nächsten Schritt verantwortlich war, aber um 1939 entdeckte jemand, dass unterschiedliche Tonhöhen im Unterschied zum einfachen, groben Schlag auf einem leeren Ölfass erzeugt werden konnten (von denen viele herumlagen), wenn der konkav gewölbte Deckel auf eine bestimmte Weise eingedellt wurde. In den frühen vierziger Jahren lernten findige Enthusiasten in Port of Spain, wie die Deckel eingedellt und gebrannt werden mussten, um zwei, drei und allmählich um die zwanzig verschiedene Tonhöhen zu bekommen; verschiedene Klassen von Steeldrums

---

<sup>383</sup> Manuel, a.a.O., S. 185.

<sup>384</sup> Die Parallele zum Namen einer mythischen Gestalt aus der Odyssee dürfte eher zufällig sein.

<sup>385</sup> Schreiner, a.a.O., S. 352.

entwickelten sich, eingeschlossen die ‚boom pans‘ für den Bass, Tenortrommeln oder ‚cello pans‘ für die Harmonien und scharf klingende ‚ping-pong-drums‘ für die Melodie.“<sup>386</sup>

Das Herstellungsprinzip einer *steel-pan* ist relativ einfach: Auf der Oberseite werden Felder skizziert und dann mit einem Meißel markiert. Anschließend gibt man heißes Öl auf die Felder und beult sie halbkugelförmig aus. Je nach erwünschter Tonlage wird die Oberseite mehr oder weniger stark gedehnt und werden die Seiten mehr oder weniger hoch abgesägt. Schließlich werden die Tonfelder nachbearbeitet und gestimmt. Zum Anschlagen verwendet man kleine Stöckchen, die mit Gummibändern umwickelt sind.

Nach vergeblichen Versuchen der Behörden, auch die *steel-bands* zu verbieten, entschloss man sich in den vierziger Jahren zu einer Legalisierung. Seither gehören die *panmen* und ihre Bands zum Karneval in Trinidad und auf den benachbarten Inseln. Die Steel-Bands erfüllen eine nicht zu unterschätzende musikpädagogische Funktion, denn für die in Slums aufgewachsenen Panmen ist es eine Frage der Ehre, Stücke von Schubert oder Saint-Saens zu spielen. Die ausgeklügelten Partituren werden selten notiert, sondern Takt für Takt gemeinsam erarbeitet und ‚spielend‘ im Gedächtnis verankert. „Viele führende Arrangeure können keine Noten lesen, aber sie überlegen sich trotzdem clevere und brillante, mitreißende Arrangements.“<sup>387</sup>

Im Vordergrund des Repertoires stehen freilich Calypsos.

Die rhythmische Begleitung wird i.d.R. folgendermaßen gespielt:

**Calypso** (Redeker)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Glocke:	x . x x x . x x x x . x x x x .
Conga (tief):	B . . S B . O T B . . S B . O T
Conga (hoch):	O O . . O O . . O O . . O O . .

<sup>386</sup> Manuel, a.a.O., S. 205 (Übersetzung d.d. Verf.), „Der Musiker ‚Fischauge‘ der Hell-yard-Band entdeckte bald, dass man die Töne der Blechbüchsen durch Eindrücke in den Boden verändern konnte. Und kurze Zeit später schoss ein anderer Musiker den Vogel ab, als er mit der abgesägten Oberseite eines Ölfasses erschien, die er sich um den Hals gehängt hatte und mit Trommelstöcken bearbeitete. Die Steeldrum war geboren. (...)“ (Schreiner, a.a.O., S. 353).

<sup>387</sup> Manuel, a.a.O., S. 207.

### 2.3.5 Zusammenfassung

#### a) Strukturelle Merkmale

Die karibische Trommelmusik entstammt der west- und zentralafrikanischen Tradition und weist dieselben strukturellen Merkmale auf:

Beat, Off-beat, Elementarpuls, Polyquantisation, Pattern, Zyklen, Formzahlen, additive Impulsstruktur

Sämtliche Rhythmen sind zyklisch aufgebaut und basieren auf zwei oder vier, ausnahmsweise auch drei Beats<sup>388</sup>, die übereinstimmend von allen Spielern empfunden werden und oftmals verdeckt in den Stimmen enthalten sind oder von einem Instrument markiert werden.

Die Betonungen liegen dagegen überwiegend im Off-beat-Bereich.

Die Beats sind in Elementarpulse unterteilt; diese werden bei vielen Rhythmen leicht zusammen- bzw. auseinandergezogen und nicht in ‚digitaler‘ Weise gleichmäßig gespielt, weshalb man von Polyquantisation sprechen muss. Das dadurch erzeugte Feeling kann als Swing bezeichnet werden.

Die Pattern weisen in der Regel die Formzahlen zwölf oder 16 auf, gelegentlich auch sechs, acht, 24 (Arará) oder neun (Giriama). Die Akzente sind additiv strukturiert.

Time-Line- bzw. Phrase-Referent-Formel, Polyrhythmik, Pendeln zwischen zwei und drei, resultierendes Pattern

Alle Rhythmen der Karibik sind auf sog. Time-Line- oder Phrase-Referent-Formeln bezogen. Insbesondere der Begriff ‚Time-Line‘ ist insofern irreführend, als es nicht (wie die Forschung früher annahm) die primäre Funktion dieser Formeln ist, das Tempo zu stabilisieren; vielmehr sind in ihnen rhythmische Spannungsverhältnisse angelegt, die auch für die übrigen Instrumente und den Gesang verbindlich sind.

Der Begriff ‚Phrase-Referent‘ macht deutlich, dass diese Pattern auch der Orientierung für alle anderen Stimmen dienen.

Eine weitere und nicht zu unterschätzende Bedeutung haben diese Formeln für die jeweiligen melorhythmischen Gestalten.

---

<sup>388</sup> Etwa der Frené aus der Tumba Francesa.

Innerhalb der Karibik hat sich der kubanische Begriff *Clave* durchgesetzt, da es sich um ‚Schlüssel‘-figuren zum Verständnis des Rhythmus handelt. Die häufigsten dieser Figuren sind: Tresillo, Cinquillo, Son-Clave, Rumba-Clave und Omele.

Die verschiedenen Stimmen innerhalb der Rhythmen sind polyrhythmisch organisiert. Dabei überkreuzen sich die Akzente der einzelnen Stimmen (Rumba, Iyesa, Salsa, Cha-Cha-Lo-Ka-Fu u.a.), oder es entsteht der Eindruck unterschiedlicher Metren (Palo, Abakuá, Columbia u.a.). Ebenso wie in der afrikanischen Musik wird jeder Rhythmus von der kompletten Figuration, der Resultante, her bestimmt. So versuchen beispielsweise kubanische Trommler bei der Vokalisierung einer Rumba, die wichtigsten Töne und Akzente mittels bestimmter Silben zu singen und dabei zumindest die Clave zu klatschen.

Fast immer pendeln die Rhythmen zwischen ternären und binären Strukturen und werden somit in der Schwebelage zwischen den Grundzahlen „zwei“ und „drei“ gehalten. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise:

1. Die (additiven) Pattern können vom jeweiligen Beat abweichende, scheinbare Grundschläge suggerieren, z.B.:

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Son-Clave:	x . . x . . x . . . x . x . . .
Tresillo:	x . . x . . x . usw.
	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Omele:	x . x . x x . x . x . x

Die Son-Clave und der Tresillo beginnen mit jeweils drei Elementarpulse umfassenden Figuren, die gegen Beats von je vier Pulsen gesetzt werden; umgekehrt sind die Schläge der Omele-Figur binär aufgebaut und stehen im Gegensatz zu ternären Grundschlägen.

2. Vier Elementarpulse können derart quantisiert werden, dass sie beinahe triolisch erscheinen.

3. Die improvisierende Solotrommel kann triolische Figuren innerhalb einer binären

Struktur spielen; umgekehrt können auch duolische Muster über ternären Beats getrommelt werden, wie etwa beim Bembé:

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Solofigur:      0 .O. 0 .O. 0 .O. 0 .O.

Die Verwendung triolischer Figuren ist auch in der abendländischen Musik üblich und daher, für sich genommen, kein afrikanisches Stilmerkmal. Anders verhält es sich z.B. bei der folgenden Phrasierung:

Basis:            1 . + . 2 . + .

Solo:            S S O O S S O O S S O O (S S O = Triole)

3            3            3            3            3

scheinbare

Basis:            1 + 2 + 3 + usw.

Durch die Anordnung der Schläge werden, innerhalb der eigentlich triolischen Muster, Zweierfiguren erzeugt, die dem tatsächlichen Beat einen anderen, scheinbaren Beat entgegensetzen. Hört man nur auf die Solofigur, entsteht der folgende Eindruck:

1 . + . 2 . + . 3 . + .

S S O O S S O O S S O O (S S = Zwei 1/16-Noten)

(Beat:        1 . + . 2 . + .)

Der solierende Trommler spielt also in diesem Fall Sechzehnteltriolen, deren Schläge in Zweier- bzw. Vierergruppen aufgeteilt sind (anstatt in Dreier- oder Sechsergruppen). Er tut dies mit dem Ziel, eine andere Elementarpulsation und einen anderen Beat zu suggerieren, als sie dem Rhythmus eigentlich zu Grunde liegen. Dies führt zu einer erheblichen musikalischen Spannung (bei europäischen, mit dieser Stilistik nicht vertrauten Hörenden erfahrungsgemäß jedoch zu größter Verwirrung). Eine Steigerung ergibt sich, wenn die Figur mit einer Pause beginnt:

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 + .  
. S S O O S S O O S S O O S S O O S S O O S

scheinbarer

Beat: 1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + . 1 . + . 2

In diesem Fall *könnte* man von Kreuzrhythmik und Bimetrie zur selben Zeit sprechen, nichts scheint mehr übereinzustimmen. Dennoch muss betont werden, dass der Musiker den Beat-Bezug nicht aufgibt.

Motionaler oder kinetischer Aspekt

Ebenso wie die afrikanischen sind auch die karibischen Rhythmen ohne ihr Pendant, den Tanz, nicht denkbar. Der Sinn einer musikalischen Aufführung erschließt sich i.d.R. erst in der Kommunikation mit den Tänzern, und sämtliche Bezeichnungen der Rhythmen umfassen jeweils auch eine entsprechende Tanzform. Es gelten dieselben Prinzipien, die bereits für den Bereich der afrikanischen Trommelmusik festgehalten worden sind: Der Beat bildet das musikalische wie auch das motorische, statische Zentrum, von dem aus der Körper gesteuert wird. Die einzelnen Gliedmaßen vollziehen, angetrieben von den ekstatischen Off-beat-Akzenten, polyzentrische Bewegungen, ohne jemals den gleichmäßigen Fluss des Ganzen zu unterbrechen. Diese Bewegungsmuster gingen im Lauf der Zeit auch in die aus Europa stammenden Tanzformen ein.

Vermittlungs- bzw. Aneignungspraxis<sup>389</sup>

Die Rhythmen werden oral tradiert, wobei die Aneignung sowohl das lautmalerische Vokalisieren bestimmter Klänge in Form von Silben als auch die Beobachtung und Imitation der jeweiligen Bewegungen umfasst. Insofern sollte präziser von *oral-kinetischer* Tradierung gesprochen werden.

**b) Transkulturation (Kreolisierung)**

Die heutige karibische Musikkultur beruht auf einer Anzahl verschiedener Verschmelzungsprozesse. Dieses Phänomen wird in der Fachwelt heute als

---

<sup>389</sup> In diesem Punkt stützt sich der Verfasser auf eigene Lernerfahrungen (bei den zuvor erwähnten bzw. den jeweils angegebenen Trommellehrern) sowie auf mehrere Interviews mit kubanischen Trommlern und mit den Forschern Rainer Redeker (Münster), Ottmar Köhler (Berlin) und Nils Fischer (Rotterdam).

Transkulturation, bezogen auf den karibischen Raum als Kreolisation bezeichnet. Die Vermischung fand sowohl unter den Kulturen der verschiedenen afrikanischen Völker als auch zwischen den afrikanischen und europäischen Traditionen statt. Hinzu kam eine wechselseitige Beeinflussung innerhalb der einzelnen Staaten der Karibik, die sog. „sekundäre Proliferation“.<sup>390</sup>

Die Kultur der ursprünglichen Bewohner, der Taino- und Ciboney-Völker, ist dagegen nahezu vollständig dem Genozid der Eroberer zum Opfer gefallen.

Für die religiöse Transkulturation wurde der Begriff des Synkretismus geprägt.

Drei wesentliche Kategorien von Stilen sind zu unterscheiden:

1. Vor allem im religiösen Bereich blieben die traditionellen afrikanischen Rhythmen vermutlich weitgehend unverändert erhalten. Dazu gehören auch die Tänze und die Lieder, welche in der Originalsprache gesungen werden.<sup>391</sup>

2. Daneben haben sich zahlreiche Formen spezifisch karibischer Rhythmen bzw. Tänze entwickelt, die in ihrem musikalischen und tänzerischen Charakter den westafrikanischen Vorläufern noch sehr nahe kommen. Die Gesangstexte sind bereits der Sprache der jeweiligen Kolonialherren angepasst.<sup>392</sup>

3. Schließlich ist eine Reihe europäischer Stile von schwarzen bzw. kreolischen Musikern adaptiert oder umgeformt worden. Diese sind in rhythmischer Hinsicht inzwischen primär von afrikanischen Merkmalen geprägt, während Melodik und Harmonik abendländische Züge tragen.<sup>393</sup>

---

<sup>390</sup> Vgl. Kubik und Pinto, 1996, S. 201. Der vereinfachende Ansatz der „tri-cultural-heritage-theory“ (trikulturelle Erbschaftstheorie), der die afroamerikanische Kultur als Begegnung zwischen europäischen, amerindischen und afrikanischen Traditionen versteht, trägt dieser Komplexität nur ungenügend Rechnung.

<sup>391</sup> Beispiele: Rhythmen der Santeria und des Vodou.

<sup>392</sup> Beispiele: Rumba, Conga, Plena, Bomba.

<sup>393</sup> Z.B. Danzón, Son, Merengue.

## 2.4 Trommeln in Brasilien

### 2.4.1 Allgemeine Bemerkungen

Die Struktur und Genese der afrobrasilianischen Musik weist eine Reihe von Parallelen, aber auch Unterschiede zu den afrokaribischen Musikformen auf.

Nachfolgend werden die wesentlichen Merkmale und Entstehungsbedingungen der Trommelrhythmen Brasiliens beschrieben und mit der westafrikanischen und der karibischen Kultur verglichen.

Die deutschsprachige Literaturlage zur afrobrasilianischen Percussion ist reichhaltiger als jene zur karibischen Trommelmusik. *Lühning* (1990) referiert ausführlich die religiöse Musik des *candomblé nagô-ketu*<sup>394</sup>. *Pinto* (1991) untersucht die afrikanisch geprägte Musikkultur des *Reconcavo*, einer Region im Nordosten Brasiliens; *Pinto* und *Tucci* (1992) diskutieren den *samba*; *Gerischer* (1996) beschäftigt sich mit der Musik der *blocos afro* in Bahia. Allerdings widersprechen sich einige der genannten Autoren hinsichtlich der strukturellen Analysen der Trommelrhythmen zum Teil erheblich<sup>395</sup>. Neben diesen Beiträgen sind einige Veröffentlichungen zu den kulturhistorischen Hintergründen und Zusammenhängen erschienen.<sup>396</sup>

Einige spezielle Formen wie *baião*, *maracatu* oder *timbalada* sind von der Forschung noch nicht bearbeitet worden; auch fehlt bislang ein zusammenfassender Überblick.<sup>397</sup>

In Brasilien sind zahlreiche Schriften publiziert worden, von denen sich die meisten auf soziokulturelle Faktoren konzentrieren<sup>398</sup>; unter den seltenen Darstellungen

---

<sup>394</sup> Erklärungen zu den genannten Begriffen folgen.

<sup>395</sup> Vgl. z.B. die Analyse des *ijexá* bei *Lühning*, a.a.O., S. 145, und demgegenüber bei *Pinto*, a.a.O., S. 185. Pintos Notation muss als unrichtig bezeichnet werden.

<sup>396</sup> Witzens, 2000; Walger, 1992 a, b; ders., 1993 a, b; Pütz, 1994; McGowan/Pessanha, 1991; Schreiner, 1977/1985; de Hohenstein, 1991.

<sup>397</sup> Schreiners (1977/1985) „Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens“ wird dem Anspruch des Titels nicht gerecht, da die Musik nur sehr oberflächlich und z.T. ungenau dargestellt wird. Insbesondere die brasilianische Rhythmik wird überhaupt nicht untersucht. Zudem werden wesentliche neuere Entwicklungen, wie Afro-Reggae oder Timbalada, nicht berücksichtigt. Das Buch von McGowan u. Pessanha (1991) erwähnt, auf Grund seines Erscheinungsdatums, diese aktuellen Formen. Im Vordergrund stehen aber auch hier allgemeine Beschreibungen, während die Rhythmen größtenteils gar nicht oder nur ansatzweise skizziert werden. Auch Béhague (1996) ignoriert in seiner Übersicht jüngere Entwicklungen und vernachlässigt die Rhythmik gänzlich.

<sup>398</sup> S. Literaturverzeichnis.

brasilianischer Rhythmen sind die beiden Lehrbücher von *Shaffer* (1977) und *Gonçalves und Costa* (2000) hervorzuheben.

Der vorliegende Beitrag basiert - neben der angegebenen Literatur - vorwiegend auf:

- (a) Feldforschungen und teilnehmenden Beobachtungen des Autors während insgesamt sechs Studienreisen nach Brasilien zwischen 1990 und 2000,
- (b) Literatur-Recherchen in der Bibliothek der *Fundação Pierre Verger*, einem Forschungszentrum zur afrobrasilianischen Kultur in Salvador da Bahia,
- (c) Interviews und/oder Zusammenarbeit mit *Angela Lühning* (Ethnomusikologin, Salvador), *Tiago de Oliveira Pinto* (Musikwissenschaftler, Brasilien/Berlin), *Murah Soares* (Candomblé-Tänzer, Brasilien/Berlin), *Adenilson Cardoso de Oliveira* (Professor de Capoeira, Brasilien/Bremen), *Mestre Marreta* (Brasilien/Amsterdam), *Thomas Sukiennik* (Köln),
- (d) Unterricht bei einigen der führenden brasilianischen Percussionisten in Deutschland und Brasilien: *Dudu Tucci* (Brasilien/Berlin), *Gilson de Assis* (Brasilien/München), *Paraná* (São Paulo/Berlin), *Dinho*, *Gaby Guedes*, *Zé Ricardo* und *Giba Conceição* (Salvador), *Jorge Riba* und *Edouim* (Olinda, Brasilien), *Marcos Suzano* (Rio de Janeiro),
- (e) Zusammenspiel u.a. mit *Maracatu Elefante* (Recife, Brasilien), *Luizinho Viera* (Brasilien/Köln).

Während sich einige Autoren wie *Pinto* (1991) oder *Lühning* (1990) bei der Materialanalyse auf Video- und Audio-Aufnahmen beziehen, stützen sich die Transkriptionen von *Tucci* (1992) und *Gerischer* (1996) auf eigene musikalische Praxis. Die nachfolgend dargestellten Rhythmen sind sämtlich vom Verfasser im Unterricht bzw. durch teilnehmende Beobachtung erlernt und nachträglich angeeignet oder im Zusammenspiel erworben worden. Eine Transkription erfolgte jeweils im Anschluss.

Generell sind die einleitenden Bemerkungen des vorherigen Kapitels zur afroamerikanischen Musik - schwarzafrikanische rhythmische Strukturmerkmale, Transplantation, Extension, Transkulturation, Synkretismus, um einige Begrifflichkeiten zu nennen - für die afrobrasilianische Kultur gleichermaßen gültig.

Auf Grund ihrer hohen Komplexität und Vielfältigkeit können manche Trommelrhythmen Brasiliens im Rahmen der vorliegenden Arbeit teilweise nur idealtypisch beschrieben und analysiert werden. Es sollen jedoch alle relevanten Stile in ihren jeweils typischen Strukturmerkmalen berücksichtigt werden. Widersprüche in manchen Details - so stimmen die Aussagen verschiedener schriftlicher und mündlicher Quellen in Einzelheiten selten gänzlich überein - werden dabei vernachlässigt.

#### **2.4.2 Kontext und historische Entwicklung**

##### Stichworte zur Geschichte<sup>399</sup>

Ca. 32 000 v. Chr.: vermutlich erste Besiedlung (Funde von Feuerspuren in den Höhlen des Bundesstaates Piauí ). Die ältesten Überreste indigener Zivilisationen, Keramikschaalen aus dem 9. Jh. v. Chr., wurden in *Bahia* gefunden.

1500: Beginn der Kolonialisierung durch Pedro Alvares Cabral. Der Name *Brasil* geht zurück auf das Rotholz *pau do brasil*, das als erstes brasilianisches Produkt auf den europäischen Markt gelangt.

Seit 1501: Inbesitznahme der Küste, später des Inlandes durch portugiesische Adlige; Massen-Import afrikanischer Sklaven zur Arbeit auf den Zuckerrohrplantagen; Gründung der Hauptstadt *Salvador da Bahia de Todos os Santos*; mehrmalige Invasionen französischer und niederländischer Truppen.

18. Jahrhundert: Goldfunde im Hinterland; *Salvador* verliert an Bedeutung und *Rio de Janeiro* wird neue Kolonialhauptstadt. Der portugiesische Hof flüchtet vor Napoleon nach Brasilien und erklärt *Rio* zum Zentrum des portugiesischen Weltreiches. 1821 kehrt João VI. nach Portugal zurück und setzt seinen Sohn Dom Pedro als Statthalter des Königreiches Brasilien ein.

1822: Dom Pedro ruft die Unabhängigkeit Brasiliens aus und erklärt sich selbst zum Kaiser.

---

<sup>399</sup> Vgl.: Nohlen, 1998, S. 119-124, sowie: Schaeber, 1993, S. 17-30.

1850: Der Sklavenhandel kommt zum Erliegen; die Sklaverei besteht allerdings noch weitere 38 Jahre.

1864: Krieg (zusammen mit Argentinien und Uruguay) gegen Paraguay; ein Großteil der Bevölkerung Paraguays und - auf brasilianischer Seite - 1 Mio. Afrikaner sterben.

Seit 1889: Abschaffung der Monarchie durch eine Allianz aus Militär und Kaffee-Oligarchie; Gründung einer Bundesrepublik; etwa 3-5 Mio. Menschen, u.a. aus Japan, Italien, Portugal und Deutschland, wandern ein; mit der Industrialisierung setzt eine Landflucht gigantischen Ausmaßes ein.

1930: Der neue Präsident Getúlio Vargas etabliert eine autoritäre Verfassung; erstmalige Legalisierung afrobrasilianischer Kulturformen (*Samba* wird zur offiziellen Karnevalsmusik und der Kampftanz *Capoeira* wird erlaubt).

1960: Juscelino Kubitschek lässt die neue Hauptstadt *Brasília* bauen; die Inflation steigt und die Korruption nimmt zu.

Seit 1964: Nach der Verstaatlichung der Ölraffinerien und dem Versuch einer Landreform putschen die Militärs mit Unterstützung der USA; die Generäle versuchen erfolglos, die Rezession zu stoppen; Oppositionelle werden brutal verfolgt, zahlreiche Menschen verschwinden spurlos; kritische Intellektuelle und Künstler wie Caetano Veloso und Gilberto Gil werden unter der Zensur zu Nationalhelden; 1969 gehen die beiden Musiker, nach einigen Monaten Haft, für drei Jahre ins europäische Exil.

Seit 1973: Gigantische Projekte (Staudämme, Kraftwerke, Erschließung von Erzlagern, Aufbau einer chemischen Industrie) treiben Brasilien immer tiefer in die Abhängigkeit vom IWF und damit in die internationale Schuldenfalle; infolge der Verschuldungskrise steigt die Inflation rapide; allmähliche Ansätze einer Redemokratisierung.

1983: Brasilien kann erstmals seine Zinsen für die ausländischen Kredite nicht bezahlen; infolge der steigenden Verelendung kommt es zu Großdemonstrationen, die zwei Jahre

später zu ersten Präsidentschaftswahlen führen.

1988: Das Parlament stimmt einer fortschrittlichen Verfassung zu, deren Gesetze jedoch zum Großteil nicht verabschiedet bzw. umgesetzt werden: So konnten z.B. die Vernichtung des Regenwaldes und die Verfolgung der indigenen Völker bis heute nicht gestoppt werden.

1989: Der ‚*Plano Collor*‘ des neuen Präsidenten Fernando Collor de Melo (der mit Hilfe des Medienkonzerns *Rede Globo* an die Macht gelangt war) führt zur stärksten Rezession seit Jahrzehnten; Arbeitslosigkeit und Armut nehmen weiter zu; die systematische Ermordung von Straßenkindern und zahlreiche Entführungen sind Folgen der Krise.

2002: Nach dem letztendlichen Scheitern der Reformpolitik des Präsidenten Cardoso gewinnt mit Luis Ignacio ‚Lula‘ da Silva erstmals ein Kandidat der Linken die Wahlen.

### Der Sklavenhandel

Die Kolonie schien zunächst bis auf das Rotholz, das *pau brasil*, keine gewinnbringenden Ressourcen zu besitzen. Mit dem Anbau von Zuckerrohr sowie der späteren Entdeckung von Diamanten, Gold und Silber gewannen die Europäer zunehmend ökonomisches Interesse an dem Land. Damit entstand ein immenser Bedarf an Arbeitskräften.

Anders als in der Karibik kam es nicht zu einem vollständigen Genozid an den einheimischen (sogenannten) *indios*; auch hier zeigte sich aber, dass sie der harten Arbeit auf den Plantagen und in den Minen nicht gewachsen waren. Daher entschlossen die Portugiesen sich zu der Verschleppung von Sklaven aus Afrika nach *Salvador da Bahia de todos os Santos* (wörtl.: „Erlöser der Bucht aller Heiligen“), der 1549 gegründeten damaligen Hauptstadt der ‚Provinz‘ Brasilien.

Von etwa 1540<sup>400</sup> bis zur Beendigung des internationalen Sklavenhandels um 1850 wurden mehrere Millionen Sklaven nach Brasilien verschifft.<sup>401</sup> Da 1888, im Zuge der

<sup>400</sup> Vgl. Lühning, 1990, S. 4; andere Autoren nennen 1538 (Kubik) bzw. 1532 (Pinto) als das Jahr, in dem die erste Schiffsladung afrikanischer Schwarzer Brasilien erreichte (vgl. Witzens, 2000, S. 7).

<sup>401</sup> 4,6 - 6 Mio. laut Pinto (1991, S. 17); Lühning (1990) spricht von 3,6 Mio., Hohenstein (1991, S. 33) von 3,5 Mio.

offiziellen Abolition, der größte Teil der archivierten Dokumente verbrannt wurde,<sup>402</sup> war die Datenlage zur Sklaverei über lange Zeit hinweg äußerst lückenhaft. Die Studien *Vergers* (1968, 1981) ergeben dennoch ein relativ klares Bild bezüglich der Herkunftsgebiete. Demnach lässt sich die Geschichte der Sklavenimporte nach Brasilien in vier Phasen einteilen:

1. bis 1600: überwiegend Importe von der damals so genannten ‚Guinea-Küste‘ (die heutigen Staaten Nigeria, Togo, Ghana, Benin, Liberia, Elfenbeinküste, Kapverdische Inseln);
2. bis 1700: vorwiegend Importe aus dem Kongo-/Angola-Raum;
3. bis 1815: Importe von der ‚Mina-Küste‘ und dem Golf von Benin;
4. bis 1850: Illegalität des Sklavenhandels, dennoch Einfuhr hauptsächlich aus Südwest-Nigeria und Dahomey.

*Viana Filho* stellte dagegen für die Region Bahia folgende Schätzung auf:

- 17. Jh.: 61.545 Sudanide, 143.605 Bantu;
- 18. Jh.: 402.800 Sudanide, 252.200 Bantu;
- 19. Jh.: 75.480 Sudanide, 111.450 Bantu.<sup>403</sup>

Die Herkunftsgebiete der Sklaven lassen sich wie folgt unterteilen:

1. die sudanesische Kulturregion (u.a. Yoruba, *Ketu*, *Ijexá*, Ewe und Fon);
2. die islamisierte Region (u.a. Manding und Haussa; sie können zu den Sudaniden gezählt werden);

---

<sup>402</sup> Angeblich, „um den Schandfleck in der Geschichte Brasiliens zu tilgen“; wahrscheinlicher ist, dass der Auftraggeber und damalige Finanzminister Rui Barbosa den Entschädigungsforderungen der Sklavenhalter entgehen wollte (vgl. Hohenstein, 1991, S. 33).

<sup>403</sup> Vgl. Pinto, 1991, S. 21. „Gerhard Kubik hat mit Brasilien in historischer Verbindung stehende Populationsschwerpunkte innerhalb dieser Regionen identifiziert: 1. in dem südwestlichen Nigeria und Dahome (das heute Benin genannt wird und nicht mit dem historischen Benin in Nigeria zu verwechseln ist) und 2. in Angola und den südlichen bzw. südwestlichen Gebieten von Zaire. (...) Daneben gibt es weniger bedeutsame afrikanische Elemente aus Moçambique, hauptsächlich aus dem Gebiet des unteren Zambesi-Tals und des Hinterlandes der Nord-Moçambique-Küste bis zum Malawi-See, sowie einige westsudanische Elemente, die ihre Herkunft in dem breiten Savannen-Gürtel nördlich der Guinea-Küste haben.“ (ebd., S. 18)

### 3. die Region der Bantu (Kongo, Angola).<sup>404</sup>

#### Die Geschichte der Schwarzen in Brasilien

Die allgemeine Unterteilung in Sudanide und Bantu wird häufig mit Hilfe des Begriffs der *nação* (= Nation), der zur näheren Beschreibung der verschiedenen Untergruppen benutzt wird, genauer differenziert. Dieser Begriff ist nicht im üblichen Sinn von „Nation“ zu verstehen, sondern dient als Synonym für eine ethnische Gruppe. Im Übrigen wurden die Zuordnungen oftmals nach den Deportationshäfen vorgenommen, ungeachtet der eigentlichen Herkunftsgebiete der Sklaven. *Kubik*<sup>405</sup> spricht zudem von der Funktion der ethnischen Bezeichnungen als ‚Handelsmarken‘, mit denen der brasilianische Käufer bestimmte Qualitäten assoziierte. So galten die Yoruba (oder Nagô) als fleißig, intelligent und vorwiegend für den urbanen Einsatz geeignet, beispielsweise als Haussklaven. Die Bantu der *nações angola* und *congo* hingegen waren zumeist größer und kräftiger, weshalb sie überwiegend im ruralen Sektor, also für die Arbeit auf den Plantagen, eingesetzt wurden. Auch verfügten sie offenbar über stärkere assimilatorische Fähigkeiten; so lernten sie (angeblich) schneller als die Angehörigen anderer Nações die Sprache der Portugiesen<sup>406</sup> und adaptierten auch zum Teil deren Bräuche, während die Nagô, Ketu und Jeje bis heute großen Wert auf die Erhaltung ihrer Kultur gelegt haben.<sup>407</sup> Insbesondere die islamischen Sudanesen galten als oppositionell und gefährlich: Sie waren maßgeblich an den meisten größeren Aufständen beteiligt.

Die Einteilung in Nações war auch für die Sklaven selbst von Bedeutung, da sie die Identifikation und Kommunikation erleichterte.

---

<sup>404</sup> Die Schreibweisen differieren je nach Quelle erheblich. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die brasilianisch-portugiesischen Bezeichnungen sich beispielsweise von den kubanischen (spanischen) folgendermaßen unterscheiden: Ijexá statt Iyesá; Jeje oder Gêge (von: Ewe) statt Arará. Für die Yoruba, die in Kuba Lucumí genannt werden, existiert in Brasilien auch das Synonym *Nagô*. Der Begriff stammt aus der Ewe- (oder Jeje-)Sprache; die gelegentlich anzutreffende Übersetzung von *nagô* als „schmutzig“ bezieht sich vermutlich darauf, dass ein Teil der Yoruba nach intertribalen Konflikten mit zerrissenen Kleidern nach Dahomey verschlagen und von den Jeje mit diesem Spitznamen bedacht wurde (Lühning, a.a.O., S. 7). Dem gegenüber ist *jeje* eine Abbeviation (von „ajeji“) aus dem Yoruba-Wortschatz und bedeutet soviel wie „Fremder“, was nach Hohenstein (1991, S. 37) auf den Ethnozentrismus der Yoruba hindeutet.

Im Text werden nachfolgend die brasilianischen Bezeichnungen verwendet.

<sup>405</sup> Vgl. *Kubik*, 1991, S. 20.

<sup>406</sup> In den *Macumba-Ritualen* der Bantu-Abkömmlinge und im *candomblé nação angola* wird überwiegend Portugiesisch gesungen. Andererseits gingen zahlreiche Bantu-Wörter in die luso-brasilianische Sprache ein: *Samba* ist nur ein Beispiel.

<sup>407</sup> Daher sind die Lieder der Candomblés Nagô, Jeje und Ketu yorubasprachig, und auch die entsprechenden Rituale sind weitgehend unverfälscht erhalten geblieben.

Wie schwierig es gewesen sein muss, innerhalb der Diaspora neue Formen der Zugehörigkeit zu entwickeln, zeigen die Bemerkungen *Bastides* über die heterogene Zusammensetzung der schwarzen Bevölkerung Brasiliens: „(...) schwarze Erzieher und Bauern, Männer aus den Wäldern und der Savanne, Zivilisationsträger aus runden Häusern und rechteckigen Häusern, aus totemistischen Zivilisationen, matrilinearen und patrilinearen; Schwarze, die mächtige Königtümer kannten, andere, die eine tribale Organisation besaßen; islamisierte und ‚animistische‘ Afrikaner, die polytheistische Religionssysteme besaßen; andere, die Ahnen aus ihrem Lineage-System verehrten.“<sup>408</sup> „Die Sklaven wurden (...) mit Willkür in dem weiten, wenig besiedelten Land verteilt. Der portugiesische Kolonialismus zerstörte die Lineage-Strukturen und die ökonomischen, politischen und sozialen Organisationen der versklavten Afrikaner. Die Sklaverei trennte die Mitglieder der selben Lineage und des selben Stammes; der Markt verteilte sie als Arbeitskräfte auf den Zucker- und Kaffeeplantagen, in den Minen, Haushalten und in den Städten.“<sup>409</sup>

Einige Sklaven, mehrheitlich die in Brasilien geborenen Mulatten, konnten sich durch konformes Verhalten Privilegien sichern. So entwickelten sich interpersonelle Beziehungsgeflechte mit gegenseitigen Verpflichtungen, die noch heute in ländlichen Regionen wie in städtischen Haushalten die dominante Struktur zwischen den weißen Herrschenden und den schwarzen *empregados* bzw. *empregadas* (Angestellte) bilden. Hierzu gehörte das Patenschaftssystem, bei dem eine Art ritueller Verwandtschaftsbeziehung eingegangen wird. Viele Sklavenhalter fungierten als Paten bei der Taufe ihrer Sklaven und entwickelten ein persönliches Verhältnis zu ihnen. „Die Rolle des Paten steht im Widerspruch zu der des Eigentümers, da die Patenschaft Freundschaft und familienähnliche Bande suggeriert, andererseits entschärft das Patensystem die Klassenkonflikte (...).“<sup>410</sup>

In den Städten begannen die Portugiesen im 17. Jahrhundert, die Sklaven in katholischen Bruderschaften, den *irmandades*, zu organisieren. Jede dieser Vereinigungen versammelte jeweils eine afrikanische Ethnie unter dem Schutz eines katholischen Heiligen oder *santo*. Wie ihre kubanischen Gegenstücke, die *Cabildos*, waren auch die *Irmandades* in der Absicht gegründet worden, die Afrikaner zu spalten. Die Betonung der intertribalen und

---

<sup>408</sup> Bastide, 1971, S. 67 f. (zit. nach Hohenstein, 1991).

<sup>409</sup> Hohenstein, 1991, S. 39.

<sup>410</sup> Hohenstein, a.a.O., S. 43.

auf ethnischen Unterschieden beruhenden Gegensätze sollte einen kollektiven Aufstand verhindern.

Gerade diese Bruderschaften ermöglichten jedoch ethnische Solidarität und somit das Fortbestehen afrikanischer Lebens- und Kulturformen. Auch fungierten sie zunehmend als konspirative Versammlungsorte für diejenigen unter den Sklaven, die nicht bereit waren, sich ihrem Schicksal bedingungslos zu ergeben.

Viele Sklaven sahen im Freitod den einzigen Ausweg aus ihrer Not. Das Heimweh der ihrer Wurzeln entrissenen Afrikaner, in Brasilien *banzo* genannt und noch heute in zahlreichen Liedern besungen, hatte eine hohe Selbstmordrate zur Folge.

Andere rebellierten: Die größeren Sklavenaufstände begannen am Anfang des 19.

Jahrhunderts. In Bahia tobten zwischen 1807 und 1835 die heftigsten Kämpfe.

Begünstigt wurde der Widerstand unter anderem durch ökonomische Krisen - so erlitt der Zuckerhandel um 1820 einen dramatischen Einbruch - sowie durch den Umstand, dass zu jener Zeit überdurchschnittlich viele Angehörige der Haussa, Yoruba und Jeje nach Salvador verschifft worden waren, woraufhin die Konzentration dieser Völker sprunghaft expandierte. Der größte und zugleich letzte Aufstand im Jahr 1835, angeführt von den islamischen *malê*, endete in einem Blutbad.

Wieder andere flohen in die Wildnis und gründeten eigene Siedlungen, die sogenannten *quilombos*. Die größte dieser nach afrikanischem Vorbild organisierten Dorfgemeinschaften entstand 1593 im Hinterland von Bahia. Unter der Führung von *Ganga-Zumba* entwickelte sich dieser Quilombo zu der unabhängigen Republik *Palmares*, die über 100 Jahre lang Dutzenden von Feldzügen standhielt, bis schließlich, am 20. November 1695, sein Nachfolger *Zumbi* in einen Hinterhalt gelockt und von einer Kompanie unter dem gefürchteten *Bandeirante Jorge Velho* ermordet wurde.

### Die Befreiung<sup>411</sup>

An der allmählichen Abschaffung der Sklaverei war England maßgeblich beteiligt. 1808 organisierte der britische Lord Stangford die Flucht der portugiesischen Königsfamilie vor napoleonischen Truppen nach Brasilien. Diese stimmte daraufhin 1810 dem britischen Abkommen für Importzölle zu, wonach der König Sklaven nur noch von der

---

<sup>411</sup> Vgl. hierzu bes. Witzens, 2000.

portugiesisch-afrikanischen Küste importieren und damit allmählich die Abolition einleiten sollte. 1821 kehrte König João VI. nach Portugal zurück und ernannte seinen Sohn Pedro zum Nachfolger. Dieser erwirkte 1822 die Unabhängigkeit Brasiliens, deren diplomatische Anerkennung durch England allerdings mit der Bedingung der Abolition verknüpft war. 1830 stimmte die brasilianische Regierung dem Verbot des Sklavenhandels offiziell zu, tolerierte aber den Handel weitere 20 Jahre lang. Erst am 13. Mai 1888 wurde die Sklaverei in Brasilien durch die von Prinzessin Isabel erlassene „Lei Aurea“ (das Goldene Gesetz) offiziell und endgültig abgeschafft. Schätzungsweise 720 000 Schwarze, nunmehr in einen ‚freien‘, kapitalistischen Arbeitsmarkt entlassen, lebten allerdings weiter in Armut.

### Religion

1549 gelangten auf Geheiß des portugiesischen Königs die ersten Jesuiten nach Brasilien. Diese versuchten, den Schwarzen das Christentum in ihren eigenen Sprachen nahe zu bringen, wozu sie Sprachstudien betrieben.<sup>412</sup> Im Bestreben, die Verbreitung afrikanischer Religionen möglichst im Keim zu ersticken, wurde die Christianisierung sehr oberflächlich durchgeführt. Nach den meist ohne vorherige Unterweisung vorgenommenen Massentaufen achtete man lediglich auf einen regelmäßigen Kirchgang. „Viele Sklaven mussten oder konnten so ihre eigene Religiosität behalten, aus der sich allmählich eigene Formen afrikanischer Christlichkeit herausbildeten.“<sup>413</sup> Dabei spielten besonders die Irmandades (s.o.) eine zentrale Rolle. Eigentlich zur Zerschlagung afrikanischer Traditionen gegründet, entwickelten sich diese einzigen legalen Organisationen der Schwarzen zu einem sozio-kulturellen Freiraum, der schließlich das Fortbestehen der schwarzafrikanischen Kulte und Religionen in Brasilien ermöglichte. „So konnten sogar manche Verbindungen, die in Afrika schon verschwunden waren, in Brasilien überleben. Bastide nennt als Beispiel die ‚Society of Hunters‘, verbunden mit dem Kult für Oshosi, der aus der Stadt der Ketu in Afrika verschwand, während er in den Ketu-Kulten Bahias, wie dem Candomblé ‚Gantois‘, erhalten blieb (...).“<sup>414</sup> Die wichtigsten afrobrasilianischen Religionen lassen sich den verschiedenen Ethnien wie folgt zuordnen:

---

<sup>412</sup> Vgl. Hofbauer, 1995, S. 111.

<sup>413</sup> Witzens, 2000, S. 13.

<sup>414</sup> Witzens, a.a.O., S. 16.

*Candomblé* (Bahia), *Xangô* (Recife, Pernambuco), *Batuque* (Porto Alegre, Rio Grande do Sul): Yoruba;

*Casa de Mina* (auch: *Tambor de Mina*; Maranhão): Jeje;

*Candomblé de Caboclo*, *Catimbo*, *Pagelança* (nördliche Bundesstaaten): indianische Völker;

„*Macumba*“ (Rio), *Umbanda* (bes. São Paulo): Bantu.<sup>415</sup>

Diese grobe Einteilung lässt freilich außer Acht, dass alle hier genannten Religionen auch Einflüsse anderer Völker aufweisen. Der *Candomblé* in Bahia umfasst beispielsweise die folgenden Nações: Ketu, Ijexá, Nagô (Yoruba), Jeje (Ewe), Angola und Congo (Bantu).

### *Candomblé (Bahia)*

Der Begriff *Candomblé*<sup>416</sup> bezeichnet eine afrobrasilianische Religion, welche vor allem im Bundesstaat Bahia verbreitet ist und in der afrikanische Kulturmerkmale in besonderem Maße erhalten geblieben sind. Wie die kubanische *Regla de Ocha* geht sie vorwiegend auf die Religion der Yoruba zurück und kann - auf Grund ihrer Vermischung mit anderen afrikanischen Religionen und dem Katholizismus - als synkretistisch bezeichnet werden.<sup>417</sup>

### *Die Orixás*

Das Götterpantheon des *Candomblé* umfasst 15 Orixás, deren Eigenschaften *Verger*<sup>418</sup> als ‚archetypisch‘ bezeichnet. Jeder Mensch ‚besitzt‘ drei Orixás, die sein Leben beeinflussen: Der wichtigere *dono de cabeça* (Herr des Kopfes, p.<sup>419</sup>) sitzt ‚vorn im Kopf‘ und bestimmt die primären Charakterzüge; der zweite, *ajuntó* (Bedeutung unklar;

---

<sup>415</sup> Vgl.: Flasche, 1973, S. 120 ff.

<sup>416</sup> Die etymologische Ableitung ist unklar: Lühning (1990) hält die Bantu-Bezeichnung „kà-’n-dómb-íd-é“ (= preisen, beten, anrufen) für ebenso wahrscheinlich wie den Yoruba-Terminus „candombè-ile“ (= Tanzhaus).

<sup>417</sup> Kubik (1991, S. 149) und Lühning (1990, S. 14) halten den Begriff in diesem Fall für unangebracht, da sie statt einer echten Vermischung zweier Religionen (der afrikanischen und der katholisch-christlichen) lediglich eine Umbenennung der Orixás in katholische Heilige sehen: „Für die *Candomblé*-Adepten selbst handelt es sich tatsächlich nur um eine Übersetzung, (...) ohne dass damit eine inhaltliche Gleichsetzung, etwa im Sinne von Austauschbarkeit verbunden ist. Das mag an folgendem Beispiel deutlich werden: Die Orixás werden im *Candomblé* zwar sehr oft als *santo* bezeichnet, doch geht aus dem Kontext ganz eindeutig hervor, dass dabei niemand an einen katholischen Heiligen denkt, sondern selbstverständlich an den Orixá“ (Lühning, ebd.). Als synkretistisch bezeichnet Lühning freilich später die Vermischung der verschiedenen *afrikanischen* Glaubenssysteme (a.a.O., S. 16).

<sup>418</sup> Vgl. Verger, 1981, S. 34.

<sup>419</sup> p. = portugiesisch, y. = yoruba. Nachfolgend werden die etymologischen Ursprünge jeweils benannt, um den synkretistischen (transkulturellen) Charakter des *Candomblé* zu verdeutlichen.

y.?) genannt, sowie ein dritter Orixá können diese Eigenschaften verstärken oder abschwächen. Daneben besitzt ein Mensch meist noch einen *Exu* (s.u.) und einen *caboclo* (der indianischen Kultur entstammende Gottheit, p.).

Die Orixás leiten die Geschicke der Menschen und gebieten über die Kräfte der Natur. Allen Orixás oder *santos* (Heilige, p.)<sup>420</sup> sind spezielle Merkmale, Gesänge, Farben, Rituale, Speisen und Symbole zugeordnet. Ihre jeweiligen Geschichten sind in den sogenannten *lendas* (mythische Erzählungen, p.) überliefert.

### Das Pantheon<sup>421</sup>

**Exu**: Teufel<sup>422</sup> / Herr der Kreuzungen und Plätze / Dreizack / Montag / schwarz, rot

**Ogum**: Santo Antônio de Padua / Herr der Schmiede und des Krieges / ausgefranstes Palmblatt (*màrìwò*) oder Schwert / Dienstag / dunkelblau, manchmal grün

**Oxóssi**: São Jorge / Herr der Jagd / Pfeil und Bogen / Donnerstag / blau-grün

**Ossaim**: São Benedito / Herr der Pflanzen, Heilkräuter, Medizin / eiserne siebenspitziige Gabel mit Vogel / Samstag / grün

**Omolu** oder **Obaluaê**: São Lázaro / Herr der Erde und der Krankheiten (Pest, Pocken) / Palmzepter mit Muscheln (*xaxará*) / Montag / braun, schwarz, weiß

**Oxumarê**: São Bartolomeu / halb Regenbogen (männlich), halb Schlange (weiblich) / Besen aus Palmfasern (*ebiri*) / Dienstag / gelb-grün

**Xangô**: São Jerônimo / Donner, Blitz und Feuer; Herrscherfigur und ehemaliger König / Doppelaxt (*oxé*) / Mittwoch / rot, weiß

---

<sup>420</sup> In Brasilien werden die Orixás meist als Santos, seltener als *deuses* (= Götter) bezeichnet.

<sup>421</sup> Nach: Witzens, 2000, S. 20 f. Auf die Namen der Orixás folgen jeweils zunächst das katholische Pendant, dann die Bedeutung bzw. das zugeordnete Element, das Symbol, der Tag und zuletzt die Farben.

<sup>422</sup> Die Gleichsetzung mit dem Teufel der katholischen Religion entspricht nicht dem eigentlichen, ambivalenten Charakter des Orixá.

**Iansã** oder **Oiá**: Santa Bárbara / Wind, Sturm, Gebieterin über die *Eguns* (die gefürchteten Seelen der Verstorbenen) / Krummsäbel / Mittwoch / granatrot

**Oxum**: Nossa Senhora das Candeais / Liebe, Schönheit, Süßwasser / Spiegel, Fächer (*abebé*) / Samstag / gold-gelb

**Iemanjá**: Nossa Senhora da Imaculada Conceição / Meer, Mutterliebe, Fruchtbarkeit / Fächer, Fisch / Samstag / hellblau, weiß, durchsichtig

**Logunedé**: Erzengel Michael / Freude, Glück, Reichtum / Krummschwert (*takará*), Pfeil und Bogen, Helm, Krone / Donnerstag / blau-gold

**Euú**: Santa Filomena / wird mit Jagd, auch Kampf und Tod assoziiert / Anker, Harpune, Lanze, Blumenstrauß / Mittwoch / gelb, schwarz, rot

**Obá**: Santa Catarina / Wasser, Rebellion / Kupferschild / Samstag oder Mittwoch / braun, gelb, rot

**Nanã Buruku**: Sant'Ana / sehr alt, lebt im Sumpf, Göttin der Erde, des Todes und der Zeit / Zepter / Montag oder Samstag / weiß

**Oxalá**: Senhor do bonfim (Christus) / hat zwei Gestalten: Oxalufã, sehr alt, symbolisiert Frieden; und Oxaguiã, jung und kriegerisch / Hirtenstab (*paxorô*) oder silbernes Schwert / Freitag / weiß

Die Gottheiten Omolu, Oxumaré und Nanã gehören zur Ewe- bzw. Jeje-Kultur.

Einige weitere Orixás, und zwar der Erdgott *Onilé*, der Baumgeist *Iroko* (ebenfalls aus der Ewe-Tradition), das Zwillingswesen *Ibeji* und schließlich der Orixá des Orakels, *Ifá*, werden nur selten und in wenigen *terreiros* (Kultstätten, p.) verehrt. Sie können nicht inkorporiert werden und besitzen somit keine Adepten.

Die Hierarchie innerhalb des Pantheons umfasst nach *Pinto*<sup>423</sup> vier Ebenen:

Zuoberst steht *Olodumare* oder *Olorun* als höchster Gott. Auf der zweiten Ebene folgt der *pai* (Vater, p.) *Oxalá*. Dessen erste Frau *Nanã* und seine zweite Frau *Iemanjá* gebären die übrigen *Orixá* und stehen gemeinsam mit diesen auf der dritten Ebene. *Nanã* ist die Mutter *Omolu* und *Oxumarés*, *Iemanjá* die der meisten anderen *Orixás* (bis auf *Logunede* und die *Ibeji*). *Obá*, *Oxum* und *Iansã* sind die Frauen *Xangôs*; *Oxum* lebte außerdem auch mit *Oxóssi* und *Ogum* zusammen.

Zuletzt folgt der Bote *Exu* als Vermittler zwischen der irdischen Welt *Aiye* (y.) und der göttlichen Welt der *Orixás*, dem *Orun* (y.).

Wie in Kuba, wo jeder *Orisha* verschiedene Erscheinungsformen, die *caminos* (Wege, span.), besitzt, werden auch die brasilianischen *Orixás* in verschiedene *marcas* (Marken, p.) oder *qualidades* (Qualitäten, p.) unterteilt. So kann *Iemanjá* auch als eine der *sereias* (Meerjungfrauen, p.) *Iara*, *Soba*, *Inaê*, *Ogunté* oder *Janaina* erscheinen, und *Oxum* wird bisweilen auch als *Aboto*, *Apará*, *Ipetu* oder *Ijimu* verehrt.

#### Kultstätten und Feste

Das Oberhaupt eines *Terreiro* wird *babalorixá* (Vater des *Orixá*, y.; p.: *pai-de-santo*) bzw. *ialorixá* (Mutter des *Orixá*, y.; p.: *mãe-de-santo*) genannt. Diesen Personen obliegt die Leitung der Rituale und die Unterweisung der Initianden. Auch stellen sie durch das *ifá*-Orakel (oder *jogo de búzios* = Schnecken-Spiel, p.) den Kontakt zu den Göttern her - eine Aufgabe, die früher den *babalaô* (Vater des Geheimnisses, Priester, y.) vorbehalten war.

Die Initiation einer Person zur/zum *iaô* (Braut, y.; p.: *filha/filho-de-santo* = Tochter/Sohn des Heiligen) ist meist eine Reaktion auf persönliche Probleme oder Schmerzen, die als Einfluss der Mächte des *Orixá* eines Menschen verstanden werden. Diese Mächte stören das psychophysische Gleichgewicht; sie treten oftmals in Träumen auf oder bemächtigen sich des Körpers in Form der sogenannten „wilden Trance“ (port.: *santo bruto*).

Durch die *feitura* (Initiation, p.) werden die Santos domestiziert und die negativen Einflüsse kontrolliert.<sup>424</sup> Nur in den ersten sieben Jahren wird die *Filha-de-Santo iaô* genannt. Es folgt eine erneute Initiation, die *obrigação de sete anos*, woraufhin die *Iaô*

---

<sup>423</sup> Vgl. *Pinto*, 1991, S. 166.

<sup>424</sup> Vgl. *Lühning*, 1990, S. 68.

zur ‚volljährigen‘ *ebomin* (ältere Schwester, y.) wird. Sie kann nun selbst zur Mãe-de-Santo werden.

Die Candomblé-Zeremonien beginnen in der Regel mit der morgendlichen *matança* (p.), einem rituellen Tieropfer. Dieses stellt den Kontakt zu den Orixás her: Ihnen wird Kraft gegeben, die sich dann wiederum auf den überträgt, der das Opfer dargebracht hat. Jeder Orixá hat sein eigenes Tier, z.B. Hammel, Ziegenbock, Ziege, Taube, Huhn, Hahn etc., das in Geschlecht, Farbe und Art mit bestimmten Charakteristika des Orixá korrespondieren muss. Nach dem Opfer werden die geschlachteten Tiere gesäubert und ausgenommen. Bestimmte Teile gehören dem Orixá: Magen, Leber, Herz, Kopf, Füße, Flügel und vor allem das Blut. Aus den verbleibenden Teilen bereitet man die für den jeweiligen Orixás typischen Gerichte zu, die nach dem Fest allen Anwesenden offeriert werden.

Am Spätnachmittag findet das *padê* (y.) statt. Padê bedeutet „Treffen“; dies bezieht sich darauf, dass Exu und die Vorfahren angerufen werden, um sich ihrer Unterstützung für den reibungslosen Ablauf des Festes zu versichern. Vor dem Eingang des Terreiro erhält Exu etwas *cachaça* (brasilianischer Zuckerrohrschnaps, p.), *azeite de dendê* (Palmöl, p.) und *farinha de mandioca* (Maniokmehl, p.).

Als Überleitung zum kurz darauf beginnenden öffentlichen Fest wird der spezielle Rhythmus desjenigen Orixá angestimmt, dem das Fest hauptsächlich gilt. Die wichtigsten Instrumente sind die *agogô* (y.), eine metallene Doppelglocke, und die geweihten *atabaques* (p.), einfellige Fasstrommeln. Der leitende Trommler wird *alabê* (y.) genannt<sup>425</sup>. Hinzu kommen die *adjá* (y.), eine Glocke mit Klöppel, die einen scheppernden, rasselnden Klang erzeugt, sowie gelegentlich die *xequerê* (y.), eine aus der Kürbisfrucht hergestellte Rassel.

Bei wenigen großen Festen und in besonderen Momenten werden überdies die *instrumentos de fundamento* (p.)<sup>426</sup> gespielt, z.B. der *sino* (ein kleines, sehr hoch klingendes Glöckchen, p.), die *cadakorô* (zwei längliche Eisenstückchen mit lautem und durchdringendem Klang, y.) oder das *xerê* (eine Gefäßrassel, y.). Diese Instrumente besitzen angeblich eine besondere Kraft, den Orixá zu rufen, also seine Manifestation zu

---

<sup>425</sup> Wie in der Santeria dürfen auch im Candomblé die Trommeln nur von Männern gespielt werden.

<sup>426</sup> Der Begriff des Fundamento bezeichnet das durch absolute Tabuisierung geschützte, also geheime Wissen um die spirituellen Grundlagen im Candomblé.

beschleunigen, und werden von der Mãe-de-Santo gespielt. Wenn ein Instrumento de Fundamento neben dem Kopf einer Filha-de-Santo des Orixá, dem dieses Instrument gehört, erklingt, erscheint dieser Orixá augenblicklich.

Die Filhas/Filhos-de-Santo betreten den Raum und vollziehen das Begrüßungsritual, den *adobâ* (y.).<sup>427</sup>

In der Mitte des Raumes wird ein Kreis gebildet, und alle Initiierten tanzen hintereinander gegen den Uhrzeigersinn. Die auf Seniorität basierende hierarchische Ordnung wird streng eingehalten: Die älteste Ebomin tanzt an der Spitze, die jüngste Iaô am Schluss. Während des ersten Teils des Festes, *xirê* (y.) genannt, werden alle Orixás bis auf Oxalá mit jeweils drei *cantigas* (Liedern, p.) geehrt. Dabei stehen die männlichen Orixás, die *oboroi* (y.) am Anfang, danach folgen die weiblichen: die *ayabá* (y.).<sup>428</sup> Nun beginnen die Orixás, sich in ihren Medien zu manifestieren. Die üblichen Merkmale zu Beginn des *estado do santo* (p.), des Trancezustandes, zeigen sich: ein leichtes Taumeln, das Verlieren des Gleichgewichts, mit den Händen durch das Gesicht fahren, der Versuch die Ohren zuzuhalten, ein schnelles Drehen, unterbrochen von Konvulsionen. Schließlich nimmt der Orixá die typische Haltung ein: Die Arme werden hinter dem Rücken gebeugt, die Hände leicht übereinander gelegt. Der Kopf wird in den Nacken gelegt, die Augen sind geschlossen. In dieser Haltung stößt der Orixá seinen *ilá* (p.), einen ihn charakterisierenden Ruf aus, mit dem er sich ankündigt und seine Präsenz in der Filha-de-Santo bestätigt. Die Zuschauenden rufen die jeweilige Begrüßung, z.B.: „*ora iêiêô*“ (für Oxum).<sup>429</sup> Der *estado de santo* (p.) ist erreicht. Diesen Zustand charakterisiert Lühning wie folgt: „Der Estado de Santo (= Manifestation des Orixá in der ihm geweihten Filha-de-Santo) muss als Summe ähnlicher, aber individuell verschiedener, subjektiv wahrgenommener Einzelphänomene verstanden werden, die primär auf einer notwendigerweise bei dem betreffenden Menschen vorhandenen Disposition und Sensibilität aufbauen, die durch die Feitura sozialisiert werden. Diese

---

<sup>427</sup> Im Terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá* besteht dieses z.B. aus der Formel: „*Paô - paô re tí*“, die von folgendem Klatschmuster begleitet wird: x . x . x . x x x x x x x (3 Mal wiederholt). Die Trommeln, als Repräsentanten der göttlichen Energie, werden überdies begrüßt, indem man sich längs auf den Bauch und die Hände unter die Stirn legt, danach drei Mal mit einer Faust auf den Boden schlägt und anschließend wieder aufsteht.

<sup>428</sup> Im *Ilê Axé Opô Aganjú* sieht die Reihenfolge folgendermaßen aus: Ogun, Omolu, Oxóssi, Ossaim, Oxumaré, Onilé, Oxum, Iansã, Euá, Iemanjá, Xangô (Lühning, a.a.O., S. 50).

<sup>429</sup> Andere Formeln lauten: „*Ogunhê*“ (Ogun); „*Ôke arô*“ (Oxóssi); „*Ô dôya*“ (Iemanjá); „*Larôie*“ (Exu); „*A totô*“ (Omolu); „*E pahei*“ (Iansã); „*Cauô cabieicile*“ (Xangô); „*Epa babá*“ (Oxalá).

Grundvoraussetzung wird durch den folgenden erzieherischen Lernprozess verstärkt, in dem mittels einer Identifikation der Filha-de-Santo mit den Charakterzügen des Orixá die in Lendas, Cantigas und *danças* (Tänzen) überlieferten Verhaltensmuster und Ausdrucksformen übernommen und verstärkt werden. *Direkter Auslöser und Ausdrucksmittel der Trance ist in fast allen Fällen die Musik.*<sup>430</sup> Die Wahrscheinlichkeit einer Manifestation während eines Festes hängt überdies von weiteren temporären und zum Teil akzidentellen Faktoren ab.<sup>431</sup>

Gleich nach seinem Erscheinen eilen einige *ekedê* (Helferinnen, y.) und einige ältere Filhas-de-Santo auf den Orixá zu und ziehen ihm die Schuhe aus, um ihm den Kontakt zum Boden zu ermöglichen.<sup>432</sup>

Wenn die Orixás eine Weile getanzt haben, werden sie hinausgeführt. Nachdem sie im *roncó* (p.), einem der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Nebenraum, in ihre rituellen Gewänder gekleidet worden sind, ziehen sie wieder in den Festraum ein. Erneut werden Lieder, die *cantigas de rum*, für sie gesungen und ihre Rhythmen getrommelt; dieser Teil kann mehrere Stunden dauern. In den folgenden Tänzen werden die Lendas - und damit die jeweilige Geschichte der einzelnen Orixá - dargestellt: Es handelt sich hier um getanzte und gesungene Mythologie. Alle Anwesenden nehmen so an der mythischen Geschichte ihrer Ahnen teil und bewahren die Erinnerung an ihre afrikanische Herkunft. Außerdem erneuern sie durch ihre Teilnahme die Verbindung zu der kosmischen Energie *Axé*, der essentiellen Lebenskraft. Der Sinn des Festes besteht somit vor allem in der spirituellen Erfahrung einer Verbundenheit mit der jenseitigen Welt Orun. Darüber hinaus dient die Verehrung der Götter ganz pragmatischen Interessen: Die Orixás sollen Gesundheit, beruflichen Erfolg oder Liebesglück schenken und Schicksalsschläge abwehren.

---

<sup>430</sup> Lühning, 1990, S. 104 (Hervorhebung d.d.Verf.). Es muss betont werden, dass die Musik keinesfalls allein tranceinduzierend wirkt (vgl. Lühning, a.a.O., S. 126). Vielmehr bedarf es eines komplexen Geflechts aus musikalischen und außermusikalischen Faktoren oder Stimuli und einer grundlegenden Disposition, welches zur Trance als einem „konditionierten Verhalten“ führt. Manche Menschen fallen auch ohne vorherigen Lernprozess und ohne musikalische oder andere Stimulation in eine sog. ‚wilde‘ Trance. Weder die pathologisierenden Erklärungsversuche der Trancephänomene als epileptisch, somnambul oder hysterisch bedingt (Nina Rodrigues, 1935, und Ramos, 1940) noch die Reflextheorie, derzufolge die Trance lediglich auf Konditionierungsprozessen beruhe (Herskovits, 1967; Bastide, 1983), halten daher einer Überprüfung stand (vgl. auch Kapitel 2.3).

<sup>431</sup> Z.B.: die Zahl der anwesenden Filhas, deren Orixá der *dono da festa* („Herr des Festes“) ist; die Anwesenheit - oder Abwesenheit - älterer Ebomin, die das Wissen und das Recht haben, die Lieder anzustimmen, welche besondere Wirkung auf die Filhas-de-Santo bzw. die Orixá haben.

<sup>432</sup> Ich nehme an dieser Stelle einen immanenten Standpunkt ein, wie ihn auch Lühning (a.a.O., S. 89-133) in einer differenzierten Analyse des Trance-Begriffs vertritt. Demnach verwandelt sich die Filha-de-Santo, aus der Sicht der Initiierten, in den Orixá und ist nicht mehr sie selbst.

Zuletzt werden die Santos, begleitet von Cantigas de *maló* (= er kann gehen, y.), verabschiedet. Im Roncô wird die Trance aufgelöst.

Nach dem Fest wird allen Anwesenden die Liebesspeise des Dono da Festa gereicht.<sup>433</sup> Die letzten Gäste verlassen oft erst im Morgengrauen den Terreiro.

Der Candomblé spielt in der Anbindung der schwarzen Bevölkerung Bahias an die afrikanische Herkunft eine herausragende Rolle<sup>434</sup>. In ihm haben sich Traditionen nahezu unverändert erhalten, wie sie selbst im heutigen Afrika nur noch selten anzutreffen sind. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass der Candomblé bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ausschließlich Schwarzen vorbehalten war; Weiße wurden aus Furcht vor Repressalien und vor dem Verlust der kulturellen Identität ausgeschlossen<sup>435</sup>. Erst in den letzten Jahrzehnten, nach ihrer Legalisierung im Jahr 1976, haben sich die Terreiros nach und nach geöffnet, so dass nun auch westliche Touristen den Kulthandlungen beiwohnen können. Noch immer ist das Fotografieren oder gar Filmen nur in Ausnahmefällen gestattet.

Die heutige Musikkultur Brasiliens ist ohne die Rhythmen des Candomblé undenkbar. Daneben haben jedoch auch andere Religionen die Entwicklung der brasilianischen Trommelmusik beeinflusst.

#### „Macumba“ und Umbanda (Rio, São Paulo)

In Rio de Janeiro war bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts unter der Bezeichnung *Macumba* ein Kult populär, der vorwiegend auf die west-zentralafrikanische Bantu-Tradition zurückgeht<sup>436</sup>. Die hier angerufenen afrikanischen Geister sind weniger profiliert als die Orixás des Candomblé; der Ahnenkult hat sich statt dessen besonders in der Verehrung der *pretos velhos* (= alte Schwarze) - das sind Geister alter, weiser

---

<sup>433</sup> Die Speise für Iansã ist beispielsweise der *acarajé* (in Afrika: *àkàrà*): fritierte Bällchen aus Bohnenmehl, Palmöl und weiteren Zutaten, die zusammen mit *caruru* (einer Masse aus gekochten Okraschoten), *camarão* (Krabben), *cajú* (Cashew) und *vatapá* (einer Creme aus Kokosmilch, Cajú und Camarão) verzehrt werden.

<sup>434</sup> Vgl. Carneiro, 1991; ferner Flasche, 1973; Verger, 1968 und 1981.

<sup>435</sup> Obwohl auch ranghohe Politiker immer wieder die Oberhäupter der Candomblés konsultiert haben, galten die schwarzen Religionen offiziell als subversiv.

<sup>436</sup> Die genaue Bedeutung des Begriffs „Macumba“ ist unklar; nach Soares (pers. Mittlg., 2000) handelt es sich jedenfalls um keine Religion i.e.S.; „der Begriff *Macumba* bezeichnet die in den Großstädten zu beobachtenden Verfallsformen der traditionellen afrikanischen Kulte“ (Kroll, 1978, S. 17).

Skaven aus der Kolonialzeit - erhalten. Darüber hinaus sind mit Kreide auf die Erde gemalte Figuren, die *pontos riscados*, welche verschiedene Gottheiten symbolisch darstellen sollen, von Bedeutung. Die Priester werden, wie in Angola, *mbandas* genannt. Dieses Wort wurde zum Namensgeber der inzwischen - neben dem Candomblé (und abgesehen von Christen- und Judentum) - zweiten wichtigen brasilianischen Volksreligion: der *Umbanda*.

Die Umbanda, ursprünglich von São Paulo ausgehend, hat sich in den vergangenen 70 Jahren in ganz Brasilien verbreitet. Ihre Wurzeln sind, außer in verschiedenen afrikanischen Kulturen bzw. in der ‚Macumba‘, vor allem im französischen Spiritismus *Allan Kardec's* zu suchen; von diesem übernahm sie u.a. eine Reinkarnationslehre, welche nach dem Karma-Prinzip eine von den irdischen Taten abhängige ‚Evolution der Seelen‘ propagiert. Hinzu kommt das dem christlichen Glauben entlehnte Postulat der Nächstenliebe. Anders als im haitianischen Vodou, dagegen vergleichbar der kubanischen Santeria und dem Candomblé, wird offiziell ausschließlich die sogenannte ‚weiße Magie‘ praktiziert.<sup>437</sup>

„Die Umbanda entstand im modernen städtischen Umfeld und spiegelt in ihrem Kult die Nöte und Sorgen einer neuen Mittelklasse wieder. Sie wurde während der Diktatur von Präsident Vargas ‚geboren‘, als sich eine städtische Mittelklasse zu bilden begann, die nationalistisch und fortschrittlich eingestellt war.(...) Bald fand die neue Religion im bürgerlichen Milieu (...) viele Anhänger. Für diese war die Umbanda das Symbol einer neuen brasilianischen Gesellschaft, die Schwarze, Weiße und Indianer harmonisch integriert.“<sup>438</sup>

Die Umbanda erscheint sowohl synkretistisch als auch heterodox, denn in den einzelnen Zentren variieren die Rituale erheblich. Das gemeinsame Merkmal und die Nähe zur afrikanischen Tradition liegt im Primat der Besessenheitstrance. Während der Rituale manifestieren sich Orixá, *caboclos*<sup>439</sup>, Pretos Velhos, sog. *crianças*<sup>440</sup>, und Exú bzw.

---

<sup>437</sup> Schwarz-magische Praktiken, wenngleich gelegentlich (z.B. auf der bahianischen Insel Itaparica) ausgeübt, sind normalerweise verpönt.

<sup>438</sup> Pollak-Eltz, 1995, S. 179.

<sup>439</sup> Indianische Geister, die teilweise auch im Candomblé anzutreffen sind.

<sup>440</sup> Kindergeister, „die bewirken, dass sich die Medien quietschend auf dem Boden balgen“ (Pollak-Eltz, a.a.O., S. 183).

dessen weibliches Pendant, die *Pombagira*<sup>441</sup>. Auch hier sind es in erster Linie die Rhythmen der Trommeln, die den Kontakt zur Geisterwelt ermöglichen.

### Zusammenfassung

*Pollak-Eltz* (1995) und *Fohr* (1997) beschreiben weitere afrobrasilianische Religionen. Diese sind teilweise Derivate indianischer Glaubenssysteme, wie beispielsweise *Pagelança* und *Catimbo* (nördliche Bundesstaaten, bes. Piauí, Pará), oder aber afrikanischen Ursprungs, z.B.: *Casa de Mina* (Maranhão; Ewe-Fon-Tradition<sup>442</sup>); *Xangô* (Recife)<sup>443</sup>; *Batuque* (Rio Grande do Sul).

Zusammenfassend kann festgestellt werden:

- In Brasilien entwickelten sich, durch heterogene historische Einflüsse bedingt, regional verschiedene religiöse Systeme und Praktiken.

- Als gemeinsame Merkmale sind zu nennen:

- a) der utilitäre (pragmatische) Charakter,
- b) die vorwiegend afrikanischen Ursprünge (Westafrika, West-Zentralafrika), erweitert durch indigene und europäische Elemente (Katholizismus, Spiritismus),
- c) infolge dessen die synkretistische Ausprägung und
- d) die Besessenheitstrance.

- In allen Systemen sind Trommelrhythmen, Gesang und Tanz die hauptsächlichen Agenzien zur Verbindung der Menschen mit der transzendenten Welt. Dabei darf allerdings die Bedeutung weiterer prädisponierender Faktoren - grundsätzliche Empfänglichkeit für Trancephänomene, Initiationsriten, *folhas* (= Pflanzen; z.T. psychotrope Substanzen) - nicht unterschätzt werden.

- Die Religionen sowie ihre ästhetischen Evokationen sind integraler Bestandteil der

---

<sup>441</sup> „Exús und Pombagiras bringen einen erotischen Touch in die Séancen ein, werden aber in den strengen Tempeln der ‚weißen Umbanda‘ nur am Ende der Séance angerufen, um ‚den Dreck wegzuräumen‘, also alle während des Rituals angehäuften negativen Energien zu vernichten“ (Pollak-Eltz, a.a.O., S. 183). Sie wurden aus der ‚Macumba‘ übernommen, wo sie eine größere Rolle spielen.

<sup>442</sup> Der Name deutet auf das Herkunftsgebiet hin, die Mina-Küste.

<sup>443</sup> Vgl. hierzu auch: Segato u. Carvalho, 1986, S. 176 ff.

brasilianischen Kultur. Sie haben zur Überlieferung afrikanischer Kulturelemente ebenso beigetragen wie zu transkulturellen Verschmelzungsprozessen.

### 2.4.3 Trommeln

#### a) Allgemeines

##### Die Verschmelzung indigener, europäischer und afrikanischer Traditionen

In Brasilien existieren heute noch einige der ursprünglichen ‚indianischen‘ Stammesverbände, wenngleich sich die Zahl der Ureinwohner von ursprünglich über 2 Millionen auf ca. 150.000 verringert hat.<sup>444</sup>

„In den verschiedenen Stämmen wurde sowohl solo als auch zusammen gesungen, wobei die Stammesmitglieder sich selbst mit Händeklatschen, Fußstampfen, Flöten, Pfeifen, Hörnern, Rasseln, Stöcken und Trommeln begleiteten. (...) Ihre Musik spielte aber keine größere Rolle in der Entwicklung der brasilianischen Volksmusik. Dies dürfte zum Teil am Einfluss der Jesuiten gelegen haben, die ab 1549 eintrafen und sofort damit begannen, die Indianer kulturell umzuorientieren, indem sie sie zum Katholizismus bekehrten und ihnen beibrachten, europäische Instrumente zu spielen und Psalme auf Lateinisch und Portugiesisch zu singen. Auch drohte ihnen der Verlust ihrer kulturellen Traditionen, wenn sie ihre Lebensräume verließen und in die Nähe der Weißen zogen (...). Der indianische Einfluss auf die brasilianische Volksmusik ist unbestritten, was in Werken von Musikern wie *Egberto Gismonti*, in Instrumenten wie dem *reco-reco*-Schraper und den Bräuchen der *caboclinho*-Gruppen deutlich wird, aber im allgemeinen muss man in die abgelegenen Gebiete der Yanomami und anderer Stämme reisen, um wirklich eine ganze Menge davon zu hören.“<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> Vgl. McGowan/Pessanha, 1993. Die meisten ‚Indios‘ wurden von den portugiesischen Kolonisatoren umgebracht oder von eingeschleppten Seuchen dahingerafft. Bis heute leiden ihre Nachfahren unter der brutalen Verfolgung durch weiße Großindustrielle: Obgleich offiziell in geschützten Reservaten lebend, sind die hauptsächlich im Amazonasgebiet lebenden indigenen Völker ihres Lebens nicht sicher, solange sie der hemmungslosen Ausbeutung des Regenwaldes im Wege stehen. Zu den noch existierenden Völkern zählen u.a. die *Canela*, die *Yanomami*, die *Kayapó*, die *Paiter*, die *Waiapi* und die *Tupí*.

<sup>445</sup> McGowan und Pessanha, 1993, S. 19. Vgl. zur Musik der brasilianischen Ureinwohner auch: Travassos, 1986 und Bastos, 1986.

Die Portugiesen brachten eine Musikkultur mit, der sowohl das abendländische tonale System als auch die Tonleitern und Rhythmen aus dem islamischen Kulturkreis zu Grunde lagen.<sup>446</sup>

Ihr Instrumentarium umfasste, neben den bekannten europäischen Cordo- und Aerophonen wie Gitarre, verschiedenen Flöten, Klarinette, Violine, Cello, Akkordeon usw., auch ein Saiteninstrument, das sich in besonderer Weise mit der Perkussionsmusik verbunden hat und heute vorwiegend rhythmisch eingesetzt wird: den *cavaquinho*<sup>447</sup>. Infolge der maurischen Besetzung während des Mittelalters waren die Portugiesen auch mit der nordafrikanischen Rhythmik vertraut und kannten die einfellige Rahmentrommel. Daneben benutzten sie weitere Membranophone wie Bass- und Schnarrtrommeln, also die Instrumente der europäischen Marschmusik.

Eine typisch portugiesische Tradition ist die der lyrischen Ballade. Die melancholische *moda* wurde im 18. Jahrhundert zur brasilianischen *modinha* (umgekehrt entwickelte sich der brasilianische *lundu* Mitte des 19. Jahrhunderts zum schwermütigen *fado*). *Schreiner*<sup>448</sup> gibt eine Übersicht über verschiedene Tänze luso-iberischer Herkunft und die dazugehörige Musik sowie über aus Europa stammende Liedformen, die noch immer - in ländlichen Regionen - zu Volksspielen und -festen gesungen werden, wie z.B. die *embolada*, der *desafio* (ein Sängerwettstreit), der *calango*, die *xákara*, der *aboio* oder die *pastorinha* (ein Hirtentanz)<sup>449</sup>. Ein bekanntes portugiesisches Volksspiel oder „*auto*“<sup>450</sup>, *bumba-meu-boi*, spielt noch heute eine besondere Rolle im brasilianischen *Sertão*<sup>451</sup>. Dabei werden Tod und Auferstehung eines mythischen Stiers dargestellt<sup>452</sup>. Daneben gelangten weitere Musik- und Tanzformen aus Europa nach Brasilien, etwa die *Polka*, die *Mazurka* oder die *Escossaise* (ein schottischer Walzer). Aus diesen entwickelten sich später Mischformen wie *frevo*<sup>453</sup> (von: port. *ferver* = kochen), *maxixe*<sup>454</sup>, *xote* (etymologisch auf „scottish“ zurückzuführen) oder *xaxado*.

---

<sup>446</sup> Vgl. hierzu: Bispo, 1986.

<sup>447</sup> Ein viersaitiges Instrument, das in Bauart und Form einer kleinen Gitarre ähnelt, jedoch wie eine Violine in Quarten gestimmt ist.

<sup>448</sup> Vgl. Schreiner, 1977, S. 37 ff.

<sup>449</sup> Der Autor konnte bei der Beobachtung von Pastorinhas in Brasilien und in Portugal bemerkenswerte Übereinstimmungen feststellen. Vgl. auch: Andrade, 1986.

<sup>450</sup> Die dramatischen Handlungen der mittelalterlichen „*autos*“ beinhalten Tänze, Lieder und allegorische Figuren.

<sup>451</sup> Das semiaride Hinterland des brasilianischen Nordostens.

<sup>452</sup> Zu Einzelheiten vgl. Schreiner, a.a.O., S. 70 ff., ferner: Mukuna, 1986.

<sup>453</sup> In Recife, Pernambuco.

<sup>454</sup> Entstanden aus der Begegnung des *Lundu* mit *Habanera*, *Polka* und *Tango*, war der *Maxixe* während des 19. Jahrhunderts in Rio populär und floss später in die urbane Variante des *Samba* ein.

Die europäische Marschmusik wurde im Karneval von Rio zur *marcha*, welche (wie auch der Maxixe) Einfluss auf die Entwicklung des städtischen *samba* hatte.

In erster Linie freilich ist der Samba in der afrikanischen Tradition verwurzelt. Seine urbane Variante wurde im 20. Jahrhundert zur dominierenden Musik des *carnaval*. „Der Carnaval kam nach Brasilien in Form des portugiesischen *entrudo*, in dem die Teilnehmer auf die Straße gingen und sich gegenseitig mit schmutzigem Wasser, Mehlklößen, Dreck und verdächtigen Flüssigkeiten bewarfen, wobei sie oftmals gewalttätige Tumulte auslösten. Mitte des neunzehnten Jahrhunderts kam der Carnaval als Maskenball in Mode, gefördert von aristokratischen Vereinigungen (...). Ebenfalls zu jener Zeit wurden Paraden im europäischen Stil abgehalten, zu denen Militärkapellen, Pferde und geschmückte Festzugswagen gehörten. (...) 1848 lief ein junger portugiesischer Mann namens José Nogueira Paredes durch Rio und schlug eine große Basstrommel, womit er die Perkussionstradition in der Musik des Carnaval begründete (...) Zu jener Zeit bildeten die armen Leute in Rio, die sich keine Eintrittskarten für die teuren Maskenbälle leisten konnten und die sich bei den geordneten Paraden langweilten, sogenannte *cordões*, Gruppen, die nur aus Männern bestanden und ausgelassen in den Straßen feierten. Die *Cordões* paradierten häufig zu afrikanisch beeinflussten Rhythmen und markierten damit den Beginn des afrobrasilianischen Beitrags zum Carnaval in Brasilien.“<sup>455</sup> Der Begriff ‚*Cordões*‘ ist abgeleitet von *cordão* (= Seil), denn die Gruppen grenzten sich mit Hilfe eines dicken Seiles von den Zuschauern ab. Die Tanz- und Musikformen der schwarzen Sklaven wurden während der Kolonialzeit generalisierend als *batuque* (erste und seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesene Bezeichnung; von port. *bater* = schlagen) bezeichnet. Kennzeichnend für die vorwiegend aus West-Zentralafrika stammenden Kreistänze, in Brasilien *roda* (= Kreis) genannt, ist bis heute die sogenannte *umbigada*: das gegenseitige Berühren des Bauchnabels zweier Tänzer. Eine Form dieser *Batuques* wurde *lundu* genannt. Bis heute überliefert sind der *jongo*<sup>456</sup> und der *caxambu*<sup>457</sup>, die beide aus Afrika stammen und zusammen mit den Rhythmen der *Batuques* als direkte Vorläufer des traditionellen,

---

<sup>455</sup> McGowan und Pessanha, 1993, S. 42. Das wilde Treiben des *Entrudo* hielt sich streng an soziale Hierarchien: „So durfte kein Schwarzer auf Weiße werfen, aber jüngere Weiße machten sich ein Vergnügen daraus, Schwarze mit Mehl zu bewerfen (...)“ (Gerischer, 1996, S. 21).

<sup>456</sup> Im Bundesstaat Rio de Janeiro; auch: *jongo fluminense*.

<sup>457</sup> Im Bundesstaat Minas Gerais; auch: *jongo de Minas*.

ruralen Samba gelten. Dieser ländliche Samba heißt *samba-de-caboclo* oder *samba-de-roda*; aus ihm entwickelten sich im 20. Jahrhundert verschiedene Formen, wie der *samba-de-enredo*<sup>458</sup> (auch: *samba-batucada*, *samba carnavalesco*; beeinflusst durch Maxixe und Marcha), *samba do partido alto*, *samba-canção*, *samba-pagode* u.a. Auch der im *Nordeste* (Nordosten) gespielte *côco* geht auf den Batuque zurück.

Die Rhythmen der afrobrasilianischen Religionen haben sich nahezu unberührt von europäischen Einflüssen aus dem afrikanischen Erbe entwickelt. Einige davon, wie beispielsweise *congo* und *cabila*, waren später an der Entstehung des Samba beteiligt; der sakrale Rhythmus *ijexá* ging, in profanisierter Version, als *afoxé* in den Karneval und ebenso in die heutige Popularkultur ein.

Überwiegend afrikanischen Charakter besitzen auch die im Nordosten praktizierten, als *folgedos* bezeichneten festlichen Gruppen-Darbietungen, zu denen etwa die *congada* oder der *maracatu* gespielt werden, sowie der kämpferisch-spielerische Tanz *capoeira*.

Um 1870 tauchte in Rio der *choro* auf (vermutl. von port.: *chorar* = weinen)<sup>459</sup>. Das Instrumentarium der frühen Gruppen umfasste eine oder zwei Gitarren, einen Cavaquinho und eine Flöte; hinzu kam seit 1919 ein *pandeiro*<sup>460</sup>. Beim Choro verschmolz die Musik europäischer Tänze wie Polka oder Mazurka mit afrikanischen Elementen. Weitere, eher im Nordosten verbreitete Mischformen stellen die *ciranda* und der *baião* dar, bei denen portugiesische, arabische und west- bzw. zentral-afrikanische Elemente miteinander verschmolzen sind.

Die um 1955 entstandene *bossa nova* (= der neue Weg) integrierte harmonikale Strukturen des Jazz<sup>461</sup> und wurde daher von nordamerikanischen Musikern ebenso

---

<sup>458</sup> Enredo = wörtl.: „Intrige, Verwicklung“; gemeint ist das jeweilige Thema der Paraden im Karneval von Rio.

<sup>459</sup> Der brasilianische Volkskundler Jaques Raymundo vertritt die Auffassung, der Begriff *choro* sei abgeleitet von dem *xolo*-Tanz; Vasconcelos hält die Herleitung von dem Wort *choromeleiros*, einer Bezeichnung für Musikgruppen, die auf *charamelas* (Schalmeien) spielten, für plausibler (vgl. Vasconcelos, 1986, S. 193).

<sup>460</sup> Das brasilianische Schellentambourin wurde von Jacó Palmieri für den Choro entdeckt (vgl. Vasconcelos, 1986, S. 199).

<sup>461</sup> Nach Meinung des Komponisten Jobim lassen sich die Harmonien bereits in der ‚klassischen‘ europäischen Musik finden, etwa bei Bach, Ravel, Chopin, Debussy oder Schönberg.

aufgegriffen wie von der US-amerikanischen Musikindustrie.

Etwa zehn Jahre später kreierten junge brasilianische Musiker den *tropicalismo*. Dabei verbanden sie verschiedenste Stilistiken der MPB, wie Samba, Bossa Nova, Baião, Afoxé und Forró mit internationaler Pop-, Rock- und Beatmusik.

In den 1970er Jahren formierten sich in Salvador da Bahia die ersten *blocos afro*, deren Musik - der *afro-reggae* - verschiedene brasilianische, karibische und afrikanische Stilistiken miteinander verbindet.

In den 1980er Jahren begann eine intensive Zusammenarbeit brasilianischer Musiker mit Vertretern der New Yorker Avantgarde; in den Neunzigern schließlich folgte eine Welle der Verschmelzung von MPB und elektronischer *Dancefloor*-Musik. Zur gleichen Zeit erwuchs aus der Verknüpfung von Samba, Afro-Reggae, Candomblé-Rhythmen und internationalen Einflüssen wie Hip-Hop, Salsa oder westafrikanischen Stilen die *Timbalada*.

Einige der einflussreichsten und bekanntesten Protagonisten und Protagonistinnen der *Musica Popular Brasileira* (kurz: ‚MPB‘) des 20. Jahrhunderts werden nachfolgend genannt:

#### Sängerinnen:

*Carmen Miranda, Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, Elis Regina, Maria Bethania, Gal Costa, Joyce, Elba Ramalho, Simone, Marisa Monte, Margareth Menezes, Daniela Mercury, Daúde, Virginia Rodrigues, Zizi Possi.*

#### Sänger:

*Martinho da Vila, Jair Rodrigues, Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, João Gilberto, Djavan, Jorge Benjor, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, João Bosco, Ivan Lins, Chico Buarque, Luis Melodia, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Beto Barbosa, Luis Gonzaga, Gonzaguinha, Zé Ramalho, Jackson do Pandeiro, Lenine, Chico César, Chico Science, Carlinhos Brown, Ney Matogrosso, Lobão.*

#### Bands:

*Fundo do Quintal, Olodum, Timbalada, Muzenza, Ilê Aiyê, Ara Kêtu, Banda Mel, Cheiro*

*de amor, Terra Samba, Banda Reflexu 's.*

Komponisten:

*Pixinguinha, Ismael Silva, Armando Marçal, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Ary Barroso, Nelson Cavaquinho, Jackson do Pandeiro, Paulinho da Viola, Luiz Bonfá, Tom Jobim<sup>462</sup>, Baden Powell, Caetano Veloso, João Bosco, Gil, Lenine, Ivan Lins, Chico Buarque, Alceu Valença, Luis Gonzaga, Chico Science, Carlinhos Brown, Hermeto Pascoal.*

Insgesamt vereinigen sich in der populären Musik Brasiliens europäische Stilmerkmale (melodisch-harmonikale Strukturen, entsprechende Instrumente) und west- bzw. zentralafrikanische Elemente (Rhythmik, Rhythmusinstrumente<sup>463</sup>). Daneben weisen einige Formen der *musica nordestina*<sup>464</sup>, wie Xote, Forró, Baião oder Xaxado, Anklänge an Rhythmen aus dem arabischen Kulturkreis auf.

Immer schon sind Samba und Bossa Nova weltweit gewinnbringend vermarktet worden - von nordamerikanischen oder europäischen Produzenten und Interpreten. Dabei bedient man sich vorzugsweise der Begrifflichkeiten und des brasilianischen ‚Flairs‘; die Musik wird derart grob verzerrt, dass sie - vor allem ihres polyrhythmischen, afrobrasilianischen Charakters beraubt - nach dem klingt, was ein weißes Publikum anscheinend favorisiert: Marsch, Pop, Rock oder Jazz.

*Frank Sinatras* „Girl from Ipanema“, eine Swing-Nummer, wurde viel bekannter als das Original „Garota de Ipanema“ in den verschiedenen brasilianischen Versionen. *Roland Kaisers* „Tanze Samba mit mir“ - rhythmisch wie harmonisch primitiv - hatte ebenso wenig mit Samba zu tun wie *Manuelas* „Schuld war nur der Bossa Nova“ mit dem im Titel genannten Genre. Samba - wohl kaum ein Begriff ist weltweit so populär, während seine Bedeutung kaum jemand zu kennen scheint. Eine Münsteraner Rock-Band nennt sich „Samba“; der Schlagersänger *Roberto Blanco*, der es auf Grund seiner kubanischen Abstammung besser wissen müsste, sang in den 70er Jahren: „Samba si - Arbeit no“ - da wird übersehen, dass die Sprache des Samba portugiesisch ist, und nebenbei suggeriert, die Schwarzen seien im Grunde selbst schuld an ihrer Armut, da sie ja lieber tanzen als

<sup>462</sup> Der vollständige Name lautet: Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim.

<sup>463</sup> Auch einige der früheren europäischen Modetänze wie Quadrille, Kontertanz und Polka haben im rhythmischen Bereich ihre Spuren hinterlassen

<sup>464</sup> Die „Musik des Nordostens“.

arbeiten (und zwar anscheinend im Marschrhythmus).

Diese Tradition setzt sich fort und erreicht weitere Genres: Der Mega-Hit „Lambada“, eine Cover-Version von *Márcia Ferréiras* „Chorando se foi“ („Weinend ging sie davon“), stammte ursprünglich von der bolivianischen Gruppe *Kjarkas* (Originaltitel: „Llorando se fue“, geschrieben von *Gonzalo* und *Ulises Hermosa*). Vermarktet wurde er von den Franzosen *Jean Karakos* und *Olivier Lorsac*, die systematisch einen Lambada-Boom erzeugten und Millionen daran verdienten.<sup>465</sup> Zu Beginn der 90er Jahre war wieder Samba an der Reihe: Das Stück „Samba de Janeiro“, eine Komposition des brasilianischen Perkussionisten *Airto Moreira* und ursprünglich tatsächlich ein Samba, wurde zum Welthit - als Techno-Version aus der Retorte europäischer Produzenten.

Die Massenmedien und Konzertagenturen ignorieren beharrlich, dass Brasilien über einen außerordentlich reichhaltigen und kreativen Fundus an musikalischen Formen und über grandiose Komponisten sowie Interpreten verfügt. Künstler wie *Veloso*, *Nascimento*, *Gil*, *Monte*, *Daúde*, *Brown* oder *Gal Costa* sind in der Fachwelt zwar anerkannt und werden gelegentlich gar zu Festivals eingeladen; wirklich beachtet wird aber im kulturindustriellen Mainstream offenbar nur, wer entweder Europäer oder US-Amerikaner ist oder - wenn schon aus der „Dritten Welt“ stammend - sich musikalisch und sprachlich anpasst.<sup>466</sup>

## **b) Instrumente<sup>467</sup>**

In der brasilianischen Musik gehen die meisten Blasinstrumente auf europäische Wurzeln zurück, wenngleich sowohl den indigenen Völkern als auch den schwarzen Sklaven verschiedene Formen von Flöten bekannt waren. Die noch heute in der *Musica Nordestina* gebräuchlichen *pifanos*, kleine Querflöten aus Bambus- oder Schilfrohr,

---

<sup>465</sup> 1988 stellten Karakos und Lorsac die Retorten-Band Kaoma zusammen, die mit ihrem Song nach einem umfangreichen Werbefeldzug in 15 Ländern den ersten Platz der Charts belegte und über fünf Millionen Platten verkaufte.

<sup>466</sup> Wie z.B. die Sängerin Astrud Gilberto, die als bekannteste Interpretin der Bossa Nova gilt, obwohl sie ausschließlich englischsprachig singt.

<sup>467</sup> Anmerkung zur Schreibweise: Es werden die jeweils im Portugiesischen gebräuchlichen Artikel verwendet, z.B.: der Surdo, der Berimbau usw.

scheinen im Schnittpunkt der drei Kulturtraditionen zu liegen<sup>468</sup>. Neben den in ganz Brasilien verbreiteten Flöten sind in der *Musica Popular Brasileira* zwei weitere Aerophone besonders beliebt, die *gaita* (port. = Dudelsack, in Brasilien aber eine Mundharmonika) und die *sanfona* (port. = Drehleier, in Brasilien ein Akkordeon). Die *Gaita* wird vornehmlich zur *musica caipira* (Musik der Landbewohner) in der Region südlich von São Paulo gespielt, während die *Sanfona* sowohl im Süden als auch im Nordosten die musikalische Folklore bestimmt.

In der urbanen Form des Samba spielt die dreitönige Trillerpfeife *apito* eine wichtige Rolle: Sie gibt die Kommandos und dirigiert so den Ablauf der Musik.

Auch die Saiteninstrumente wurden vorwiegend von den Portugiesen mitgebracht<sup>469</sup> - bis auf eine Ausnahme: den *berimbau*, der ursprünglich nur im Zusammenhang mit der Capoeira Verwendung fand.

Der *Berimbau*, ein Musikbogen, besteht aus einer 1,5 - 1,8 m langen, starken und zugleich flexiblen Baumrute<sup>470</sup>, an deren Enden der *arame*, ein Stahldraht, auf zwei verschiedene Weisen befestigt ist<sup>471</sup>: Am oberen Ende des Bogens läuft die Saite über ein rundes Stück dicken Leders, damit sie nicht in das Holz schneidet; dieses Ende wird mehrmals um das Holz gewickelt, aber *nicht* festgeknotet. Am unteren Ende ist ein kurzer Stift als Verlängerung geschnitzt, um den eine Drahtschleife gelegt wird. Durch die Spannung des Bogens wird die Saite fixiert und ebenfalls in Spannung gehalten. Eine als Resonator fungierende, ausgehöhlte runde Kalebasse mit einem Durchmesser von etwa acht bis 20 cm, genannt *cabaça* (manchmal auch: *cumbuca*)<sup>472</sup>, wird mittels einer Schnurschleife etwa eine Handbreit über dem unteren Ende des Bogens befestigt. Auch hier reicht der Zug des Holzes, um die *Cabaça* in der gewünschten Position zu halten.

---

<sup>468</sup> Vgl.: Rocha u. Pinto, 1986.

<sup>469</sup> Eine detaillierte Übersicht gibt Schreiner (1977, S. 83 ff.).

<sup>470</sup> Es gibt in Europa keine und in Brasilien nur wenige Holzarten, die sowohl die nötige Stärke als auch eine ausreichende Biegsamkeit und zudem gute Klangeigenschaften besitzen. Neben dem *biriba*-Holz, das oftmals irrtümlich für das einzige bzw. am besten geeignete Material gehalten wird (Pinto, 1991, S. 60), werden (was selbst in Brasilien nur wenige wissen) folgende Hölzer verwendet: *pau de chuva*, *pau d'arco* und *candeia*. Jedes dieser Hölzer hat einen anderen Klang (Dinho, 2000, mündl. Mitteilung).

<sup>471</sup> Der Draht stammt angeblich aus gebrauchten Autoreifen (Dinho, 2000, mündl. Mitteilung; vgl. auch Shaffer, 1977, S. 22).

<sup>472</sup> Besitzt die Kalebasse eine ovale Form, wird sie *coite* genannt (Dinho, 2000; Shaffer, a.a.O., S. 23).

Die angolische Herkunft des Berimbau konnte inzwischen belegt werden.<sup>473</sup> Etymologisch lässt sich der Name vermutlich auf das angolische Wort „*mbirimbau*“ zurückführen<sup>474</sup>; die Portugiesen übernahmen den Begriff möglicherweise als Bezeichnung für die Maultrommel, später dann für die übrigen Formen der Musikbögen.<sup>475</sup> Der Musiker hält das Instrument mit der Kalebassenöffnung gegen den Bauch.<sup>476</sup> Dabei trägt nur der kleine Finger der linken Hand, an dem die Schlinge der Cabaça ‚aufgehängt‘ wird, den Berimbau. Mittel- und Ringfinger liegen lediglich an der Kalebasse, während Daumen und Zeigefinger einen Stein (*pedra*) oder eine Münze (*moeda* oder *dobrão*) halten. Mit der rechten Hand wird die *baqueta*<sup>477</sup>, ein ca. 30 cm langer dünner Stab aus der speziellen Holzart *candeia jandaia barauna*, gegen den längeren Saitenabschnitt oberhalb der Schlaufe geschlagen, was den Grundton ergibt<sup>478</sup>. Durch Pressen der Münze bzw. des Steines gegen die Saite können, je nach Intensität des Drucks, zwei Klänge erzeugt werden: der *sujo*, ein schnarrender Ton (leichter Druck), und ein höherer Ton (starker Druck), der in der Regel eine große Sekunde über dem Grundton liegt. Hinzu kommen ein Aufwärts-Glissando (beim Anschlagen vor dem Pressen) und ein Abwärts-Glissando (beim Anschlagen der gedrückten Saite und anschließendem Wegnehmen des Drucks). Außerdem können der kürzere Saitenabschnitt, das Bogenholz oder die Cabaça angeschlagen werden. Die beiden ‚melodischen‘ Töne (Grundton und Sekunde) lassen sich nochmals differenzieren, indem die Kalebasse an den Bauch gedrückt oder in einem gewissen Abstand gehalten wird; je nach Größe des Abstands kommt es zu einer unterschiedlichen Dämpfung, wodurch die einzelnen Partial- bzw. Obertöne der Saitenschwingung mehr oder weniger stark hörbar werden. Durch Öffnen und Schließen der Resonatoröffnung kann auch ein an- oder abschwellender Ton erzeugt werden. Meist werden der tiefe und der hohe Ton mit geöffneter Kalebasse gespielt, während beim *sujo* die Kalebasse an den Bauch gehalten wird. Insgesamt lassen sich mehr als zwölf unterschiedliche Klangmöglichkeiten erzielen.<sup>479</sup> Darüber hinaus wird beim Spiel des Berimbau zumeist in der rechten Hand die Korbrassel *caxixi* (s.u.) gehalten, die einen weiteren Klangeffekt bewirkt. „Ein

<sup>473</sup> Vgl. Pinto, 1991, S. 58 f.; Shaffer, 1977, S. 8 ff. Allerdings sind vergleichbare Instrumente auch in anderen Kulturen nachgewiesen, so z.B. auf der mikronesischen Insel Guam.

<sup>474</sup> Vgl. Pinto, a.a.O., S. 59.

<sup>475</sup> Vgl. dazu Shaffer, 1977, S. 18 ff.

<sup>476</sup> Daher lautet die vollständige Bezeichnung: *berimbau-de-barriga* (Barriga = Bauch).

<sup>477</sup> Laut Shaffer (1977, S. 26) wird der Stab auch *vareta* oder *vaqueta* genannt.

<sup>478</sup> Dessen Frequenz ist abhängig von der Saitenlänge und -spannung.

<sup>479</sup> Pinto (a.a.O., S. 64) nennt acht Möglichkeiten.

besonderes, gewissermaßen kulturhistorisches Rätsel, wirft die Frage nach dem Zustandekommen der heute engen Verbindung zwischen Caxixi und Berimbau auf. Die wenigen Schrift- und Bildquellen aus dem letzten und dem beginnenden 20. Jahrhundert um den afro-brasilianischen Musikbogen deuten an keiner Stelle auf einen gleichzeitigen Gebrauch der Korbrassel hin. Eine Vermutung ist, dass sie im Augenblick, wo der Berimbau zur musikalischen Steuerung des *capoeira*-Kampfspiels eingesetzt wurde, als akustische Verdeutlichung des Beats eingesetzt werden musste (...). Ein weiterer Aspekt, der überaus charakteristisch erscheint, ist, dass der Caxixi als Zusatz zum resonierten Klang des Musikbogens eine Klangästhetik verwirklicht, wie sie z.B. in Bantu-Kulturen bei gewissen Lamellophonen mit fixierten Rasseln oder bei Xylophonen deutlich wird, an deren durchlöcherten Kalebassenresonatoren vibrierende Membranen angebracht sind.“<sup>480</sup>

Die Saite des Berimbau wird zum Spielen gespannt; nach Gebrauch sollte sie wieder entspannt werden, um einen Verschleiß des Holzbogens zu vermeiden.

Es gibt drei Typen: Der kleine und hoch gestimmte Berimbau heißt *viola*, die mittlere Variante *berimbau de centro* und die größte und tief klingende Form *gunga* oder *berra-boi* (= Ruf des Ochsen).

Im Gegensatz zu *Pintos* Behauptung, Resonator und Bogen seien heute „fast ausnahmslos mit Ölfarben bunt bemalt“<sup>481</sup>, muss festgestellt werden, dass im Allgemeinen nur die billigen, schlecht klingenden Berimbaus ‚*para os turistas*‘ (für die Touristen) mit Bemalung verkauft werden, während die *capoeiristas* (Capoeira-Spieler) unbemalte Hölzer bevorzugen.<sup>482</sup>

Im Norden und Landesinnern kennt man das *marimbau* bzw. *berimbau-de-lata* (Lata = Blechbüchse). Es wird in waagerechter Position gespielt; die Saite ist zwischen zwei Büchsen eingespannt, die auf einem Brett befestigt sind. Die Spielerin berührt die Saite

---

<sup>480</sup> Pinto, 1991, S. 68 f. „Die Kombination Rassel und Musikbogen ist jedoch keineswegs eine brasilianische Eigenheit, auch wenn sie in Zentral- und Westafrika nicht bekannt ist. In anderen Teilen Afrikas, wie in Rwanda z.B., wird bei einem Musikbogentypus vom Spieler in der rechten Hand, zusammen mit dem Schlagstab, eine Gefäßrassel gehalten und in Aktion versetzt (...), ebenso wie wir es aus Bahia kennen. Beide Entwicklungen sind sicherlich unabhängig von einander, sie deuten jedoch auf eine ähnlich, wenn nicht identisch empfundene und intendierte Klangrealisation hin“ (ebd.).

<sup>481</sup> Pinto, a.a.O., S. 63.

<sup>482</sup> Diese Information stützt sich auf übereinstimmende Aussagen vieler *mestres da capoeira* (Capoeira-Meister). Sämtliche bemalten Berimbaus, die der Verfasser selbst in Bahia erprobte, waren in der Tat aus leichtem, schlecht klingendem Holz und ebenso minderwertigen Kalebassen gefertigt, während alle qualitativ hochwertigen Bögen ‚naturbelassen‘ oder (zum Schutz) mit Klarlack überzogen waren.

mit einem Glasstück. Indem das Glas horizontal über den Draht gleitet, kann die Tonhöhe beliebig verändert werden, vergleichbar etwa der *bottleneck*-Spielweise bei der nordamerikanischen *steel-guitar*.

Sein Einsatz und die rhythmusbetonte Spieltechnik legen eine Zuordnung des Berimbau zu den Perkussionsinstrumenten nahe.

### Idiophone

#### a) Xylophone

Xylophonische Instrumente spielen in Brasilien nur eine marginale Rolle. *Kubik* und *Pinto*<sup>483</sup> erwähnen das Trogxylophon - ohne nähere Angaben - sowie ein tragbares, meist zehntöniges kalebassenresoniertes Xylophon, welches in der Kleinstadt São Sebastião (im Bundesstaat São Paulo) im Rahmen volkstümlicher dramatischer Aufführungen zum Einsatz kommt.

In Maranhão wird zum Tanz *tambor-de-crioula* mit zwei als *matraca* bezeichneten Holzstäben auf den Korpus der großen Trommel *grande* geschlagen.<sup>484</sup>

#### b) Schüttelidiophone

Eine Rassel namens *guaiá* gehört zu den Begleitinstrumenten des Batuque im Staat São Paulo<sup>485</sup>. Ihre Verwendung ist ebenso regional begrenzt wie das Vorkommen der Metallrassel *caracaxá*, die lediglich im Nordosten zu einigen Rhythmen aus der folkloristischen Tradition der *caboclinhos*<sup>486</sup> gespielt wird.

Als wichtigstes Perkussionsinstrument der indigenen Völker ist heute noch im Amazonasgebiet die *maracá* nachweisbar. Es handelt sich dabei um ein mit Samenkörnern gefülltes Gefäß, meist ein Kürbis oder ein Schildkrötenpanzer. „Schon Hans Staden<sup>487</sup> brachte von seiner abenteuerlichen Reise 1557 eine genaue Beschreibung des tieferen Sinnes dieser Rasseln mit: ‚Sie ziehen durch das Land (...) und geben an, ein Geist sei bei ihnen gewesen und habe ihnen Macht verliehen, dass alle Rasseln, die Maracás, von denen sie es wollten, sprechen könnten und Macht

<sup>483</sup> Kubik und Pinto, 1996, S. 223 f.

<sup>484</sup> Kubik und Pinto, a.a.O., S. 218.

<sup>485</sup> Vgl. ebd; nähere Angaben fehlen.

<sup>486</sup> Caboclinho: Verkleinerungsform von *caboclo*. So werden einerseits indianische Geisterwesen, zum anderen die indo-europäischen Mestizen bezeichnet.

<sup>487</sup> Ein deutscher Brasilienforscher.

bekommen sollten (...) Sobald sie beieinander sind, nimmt ein Wahrsager die Maracá eines jeden ganz besonders und beräuchert sie mit einem Kraut, das sie Pitim nennen. Dann hält er die Rassel dicht vor den Mund, rasselt mit ihr und sagt zu ihr *Né cora*, nun rede und lass dich hören wenn du darin bist (...) Dann nimmt jeder seine Rassel zurück, nennt sie *lieber Sohn* und macht ihr eine eigene kleine Hütte, in der sie aufgestellt wird (...) Das sind nun ihre Götter.“<sup>488</sup>

Ubiquitär sind die folgenden Schüttelidiophone:

Die *xequerê*, auch *agbe*, *afoxé* oder *afuché* genannt, ist ein mit Perlenschnüren netzförmig bespannter Kürbis, der normalerweise geschüttelt und geschlagen wird. Bei einer anderen Spielweise liegt der netzgespannte Kürbis in der linken Hand, während die rechte Hand den nicht umspannten Hals umfasst. Beide Hände drehen sich dann in einer Gegenbewegung hin und her, so dass der Kürbis und das Netz rhythmisch gegeneinander gerieben werden.

Zum Berimbau gehört die kleine Gefäßrassel *caxixi*, die zusammen mit der Baqueta in der rechten Hand gehalten und zum Musikbogen gespielt wird. Es handelt sich um ein geflochtenes Körbchen mit angeflochtenem Henkel, das Samen, Muscheln oder Steinchen enthält. Den Boden bildet ein Kalebassenstück, „dessen Außenseite in das Innere der Rassel schaut“<sup>489</sup>. Zur Frage der Etymologie vertritt *Pinto* die auf *Kubik* zurückgehende Hypothese, „xi-xi“ (gesprochen: „schi-schi“) bezeichne lautmalerisch den Klang des Rasseln, während die Silbe „ka“ ein diminutives Präfix darstelle. Demnach bedeute das Wort soviel wie: „das kleine Ding, das ‚xi-xi‘ macht“.

Die im städtischen Samba verwendete Rassel *chocalho* wird in waagerechter Position vor- und zurückgeschüttelt. Zwei Typen lassen sich unterscheiden: Die *ganzá* ist eine

---

<sup>488</sup> Schreiner, 1977, S. 97 f.

<sup>489</sup> Pinto, 1991, S. 65. „Die Basis dieser Korbrassel ist ein trapezförmig ausgeschnittenes Stück einer Kürbisschale, in diesem Fall mit neun Löchern, durch welche die Staken (wahrscheinlich Bambusstreifen) als senkrechte passive Elemente gesteckt werden. Vier dieser Streifen von doppelter Länge werden auch unter der Basis durchgezogen und bilden acht der Staken auf der Oberseite. Die neunte Stake ist getrennt in ihr Loch gesteckt. Aus dem daneben befindlichen Loch kommt der aktive, biegsame Flechtstreifen hervor (wahrscheinlich ein Palmblattstreifen) von regelmäßiger Breite und umflieht die passiven Staken (abwechselnd einmal über, einmal unter) in kontinuierlich spiralförmiger Bewegung bis zur gewünschten Höhe. Nur die ungerade Zahl der Staken ermöglicht diese Art von Verflechtung. Das Geflecht, die Wand der Rassel, formt auf diese Weise einen sich leicht bis zur absichtlichen Höhe verjüngenden Korb, welcher in dieser Phase die Enden der Staken mit genügender Länge frei lässt, um damit den Korb zu schließen, nicht bevor einige harte Samenkugeln oder Steinchen hineingeworfen wurden. Fünf der seitlichen Staken-Enden werden über den Korb gebogen, die Öffnung bedeckend, und in dem seitlich gegenüberliegenden Geflecht gesichert. Die Enden des neunten Streifens, zusammen mit dem seines Nachbarn, werden zur entgegengesetzten Seite in hoher Kurve gebogen, dort gesichert und funktionieren als Henkel. Die restlichen zwei Staken-Enden umwinden den Henkel“ (ebd., S. 66 f.).

zylindrische, mit kleinen Steinchen gefüllte Röhre; gelegentlich sind zwei oder mehr Röhren miteinander verbunden. Beim *rocar* sind zahlreiche, mit jeweils einem Loch versehene Metallplättchen lose auf einen Metallstab gesteckt. Die Chocalhos gehören zu den Instrumenten, die laut *Pinto und Tucci*<sup>490</sup> der Musik einer Sambagruppe ihren besonderen ‚Glanz‘ verleihen.

#### c) Reibe-Idiophone

Der *reco-reco* ist in seiner traditionellen Version ein mit Kerben versehener Bambusstab. Heute benutzt man in der Regel starke Metallfedern, die in die konkave Seite einer Radhaube oder in eine halboffene Metallröhre mit zusätzlichem Schalltrichter eingespannt sind.

#### d) Metall-Idiophone

Der *gonguê*, eine große trichterförmige, klöppellose Glocke, wird in Pernambuco zum Maracatú gespielt.

Der *agogô*<sup>491</sup> ist eine Doppelglocke nigerianischen Ursprungs, die aus dem religiösen Kontext des Candomblé auch in das profane Feld des Samba gelangte. Die beiden Töne liegen etwa eine kleine Terz bis eine Quinte auseinander. Ein zusätzlicher scheppernder Ton ergibt sich, indem die beiden Klangtrichter gegeneinander gedrückt werden. Ebenso wie der Gonguê bzw. die übrigen Metall-Idiophone wird die Agogô mit einem einfachen Holzstab angeschlagen.

Ebenfalls im Samba findet man gelegentlich eine Bratpfanne, die *frigideira*, deren Spieltechnik derjenigen des *tamborim* (s.u.) gleicht.

In der *musica sertaneja*<sup>492</sup>, wie die Musik des Nordostens auch genannt wird, gehört der *triângulo* zu den tragenden Instrumenten. Anders als in der europäischen Musik, der dieses Instrument entstammt, werden hier (rechtshändig) durchgehende Elementarpulse gespielt. Durch das Öffnen und Schließen der linken, den Triangel haltenden Hand entstehen Wechsel zwischen offenen und gedämpften Tönen.

Im traditionellen, ruralen Samba des Recôncavo<sup>493</sup> spielt man ein Instrument namens *prato e faca* - dabei kommt ein Messer (*faca*) zum Einsatz, welches rhythmisch gegen

<sup>490</sup> Pinto und Tucci, 1992, S. 83.

<sup>491</sup> Vgl. Kap. 2.2.6.

<sup>492</sup> *Sertão* lautet die Bezeichnung für das semiaride Gebiet zwischen Küste und Regenwald.

<sup>493</sup> So heißt die Umgebung von Salvador da Bahia.

einen Teller (prato) teils geschlagen, teils geschrappt wird.

### Membranophone

Die vielfältigen, ein- oder zweiseitig bespannten Felltrommeln Brasiliens werden entweder mit beiden Händen, zwei Stöcken oder mit einem Stock und einer Hand gespielt. Wie in Kuba hat sich auch hier in den letzten Jahrzehnten die Haken-Schraubspannung weitgehend durchgesetzt; nur gelegentlich sind noch die traditionellen Bespannungstechniken anzutreffen.

Die Schlagfelle sind zumeist aus Plastik oder aus Ziegen- bzw. Kalbshaut gefertigt; seit einiger Zeit benutzt man außerdem Plastikfelle, die mit gegerbtem Leder überzogen sind. Dabei können die Klangeigenschaften eines Naturfells mit der besseren Haltbarkeit des synthetischen Materials kombiniert werden.

tambu, quinjengue (batuque, jongo); grande, meião, crivador (tambor-de-crioula); angoma (jongo); batá, ilu (batuque, xangô, casa de mina)

Die einfellige Tambu ist eine große, aus einem Baumstamm gefertigte Trommel, die der Spieler sich zwischen die Beine schiebt, so dass sie in eine diagonale Position gerät (gehalten durch einen Gürtel). Zusammen mit der kleineren, mit einem Standbein versehenen Quinjengue wird sie bei der Tanz- und Musikform des Batuque eingesetzt, welche heute nur noch im Bundesstaat São Paulo anzutreffen ist. Mit ihr eng verwandt sind die im Tambor-de-Crioula<sup>494</sup> eingesetzten Trommeln Grande, Meião und Crivador. Im Jongo, der in den Staaten Rio de Janeiro und Minas Gerais gespielt wird, verwendet man neben der Tambu die kleine Standbeintrommel Angoma (auch: *candongueiro*). Im Kontext einiger regional begrenzter Religionen wie Batuque, Xangô und Casa de Mina werden die zweifelligen Batás und die Ilus eingesetzt. Die drei verschieden großen Ilus heißen *melé*, *melé ancó* und *inhã* (= „Mutter“).

alfaia (maracatu); zabumba (baião)

Im Bundesstaat Pernambuco existieren zahlreiche Gruppen, die jährlich beim Karneval sogenannte Maracatu-Umzüge veranstalten. Im Mittelpunkt einer Parade stehen die *boneca* oder *calunga*, eine den ‚Congo-König‘ symbolisierende Holzpuppe, sowie ein

---

<sup>494</sup> Nur in Maranhão zu finden.

unter einem Baldachin defilierendes Königspaar, das im Stil der europäischen Fürsten des achtzehnten Jahrhunderts gekleidet ist. Scheinbar wird ein Festakt des portugiesischen Adels imitiert, aber dahinter verbirgt sich die zeremonielle Krönung und Verehrung eines schwarzen Herrschers.<sup>495</sup>

Beim Maracatu werden, neben der Gonguê und den *caixas* bzw. *tarois* (s.u.), vorwiegend *Alfaias* gespielt<sup>496</sup>. Dabei handelt es sich um große zylindrische Basstrommeln, deren zwei Naturfelle mit einer komplizierten Schnurspannung befestigt sind. Die *Alfaia* hängt beim Spielen schräg neben dem linken Bein und so niedrig, dass sich das Schlagfell, das mit zwei dicken Holzschlegeln angeschlagen wird, in Hüfthöhe befindet.

Die *Zabumba* ist eine flache Basstrommel, die ihren Einsatz in verschiedenen Formen der *Musica Nordestina*, z.B. beim *Baião*, findet. Sie hängt in diagonaler Position vor dem Oberkörper. Der linke Arm befindet sich unter der Trommel, um sie abzustützen; gleichzeitig ist zwischen den Fingern der linken Hand ein dünner Holzstab (*a resposta* = die Antwort) eingeklemmt. Die rechte Hand hält einen dicken Schlegel mit weichem Kopf, den *martelo* (= Hammer).

#### *lê, rumpi, rum (atabaques) (candomblé, samba-de-caboclo)*

Die drei *Atabaques* sind die ‚heiligen‘ Trommeln des *Candomblé*. Sie sind in Fassbauweise gefertigt, einfellig bespannt - traditionell mit Schnur-Pflockspannung<sup>497</sup>, heute oft mit Schraubhaken-Spannung - und unten geöffnet.

„In der brasilianischen Literatur zu den *atabaques* im *candomblé* gibt es kaum Belege zu ihrer möglichen Herkunft. Dem *candomblé* Nahestehende meinen stets, wenn danach gefragt, es handle sich um Instrumente, die einst aus dem Yoruba-Kulturraum importiert wurden. Bei einer noch preliminaren Untersuchung dazu scheint die Bauart jedoch heute eher den Fasstrommeln der Anlo-Ewe zu gleichen, die wie in Bahia Ensembles von drei vom Typus identische, allerdings unterschiedlich große Instrumente kennen (...).

Cacciatore, 1977 und Castro, 1983 nehmen an, dass die Etymologie der drei Trommelnamen *rum*, *rumpi* und *lê* auf das Fö zurückgeht. (...) Dagegen ist relativ

---

<sup>495</sup> Ein bekanntes Maracatu-Lied besagt: „Meu maracatu é da coroa imperial“ (Mein Maracatu gehört der imperialen Krone).

<sup>496</sup> Der Name ist abgeleitet von dem Begriff *faia* (Bezeichnung für Weinfässer aus dem südlichen Brasilien). Die *Alfaias* werden häufig auch als *Zabumbas* bezeichnet, unterscheiden sich aber in Form, Spielweise und Bauart erheblich von den flachen *Zabumbas* der *Musica Nordestina*.

<sup>497</sup> Pinto (1991, S. 190 f.) weist darauf hin, dass die Schnur-Pflock-Schnürung in den Jeje- und Ketu-Häusern anzutreffen ist, während die Congo- und Angola-Häuser eine Schnur-Keil-Spannung bevorzugen.

gesichert, dass der generische Begriff für Fasstrommel, nämlich *atabaque*, aus dem arabischen ‚tabaq‘, pl. ‚atabaq‘, was soviel wie Teller u.ä. bedeutet, stammt (...)

Bezeichnend, dass auch im Kontext der *umbanda*, etwa in Rio de Janeiro oder São Paulo, von *atabaques* gesprochen wird. Anders im stark vom Yoruba-Erbe bestimmten religiösen Bereich der sogenannten *xangôs* aus Alagoas, Sergipe und Recife, wo die Fasstrommeln als *ilus* - vom Yoruba-Wort *ilu*, Trommel - bezeichnet werden.“<sup>498</sup>

Die Atabaques dürfen (bislang) nur von Männern gespielt werden. Häufig kann man Jungen beobachten, die das Spiel der Trommler studieren und imitieren. Ist dieses anfängliche Stadium des Lernens durch Imitation vorbei, erfolgt eine gezielte Einweisung durch einen *Alabê*. Die Lehre unterliegt bestimmten Verhaltensvorschriften: Als Schüler darf man beispielsweise seinem Lehrer nicht sagen, man beherrsche einen *toque* (= „Rhythmus“). Dies wird als Ausdruck mangelnden Respekts aufgefasst.

Auch dürfen Alabês auf keinen Fall in Trance fallen (*virar no santo* = zum Heiligen werden), da sie mitverantwortlich sind für den Verlauf des Estado do Santo, d.h. für die kontrollierte Begleitung des Orixá.

„Die ‚Sprache der Trommeln‘ erreicht die übernatürliche Welt, da sie mit jener dynamischen Macht durchdrungen ist, die auch die *orixás* ausströmen (*axé*). ‚Gezeugt‘ wird der *toque*, das spezifische Klangmuster, durch die Vereinigung zwischen dem weiblichen Element, der Trommel, und dem entsprechend als männlich empfundenen Trommelschlegel (*agdavi*).“<sup>499</sup>

Im Candomblé Nagô und Jeje werden die Atabaques mit *agdavi* geschlagen - die kleine Lê und die mittlere Rumpi mit zwei, der große Rum mit einem Schlegel und der freien linken Hand. Bestimmte Rhythmen, insbesondere aus dem Congo-Repertoire, werden dagegen grundsätzlich mit bloßen Händen gespielt.

Die hoch gestimmte Lê und die mittlere Rumpi erzeugen normalerweise ein festes, identisches Pattern, während der tief gestimmte Rum die Struktur des Toque oftmals zunächst markiert, dann aber variiert. Die Spieltechnik auf dem Rum ist differenziert und ergibt ein breites Klangspektrum:

1. Open: einfacher Schlag mit Agdavi, leicht angewinkelt
2. Open: Schlag mit der linken Hand

---

<sup>498</sup> Pinto, 1991, S. 188 ff. Nach Segato und Carvalho (1986, S. 177) handelt es sich allerdings bei den *ilus* um zweifelhafte Trommeln.

<sup>499</sup> Pinto, a.a.O., S. 179.

3. Muffled: gedämpfter Schlag mit links oder rechts
4. Slap: Schlag mit Agdavi, flach, bei gleichzeitigem Abdämpfen mit links
5. Slap: mit der linken Hand
6. Touch: leichtes Antippen des Fells durch linke Hand oder Agdavi
7. Rim: Schlag auf den Fellrand oder Korpus mit Agdavi

Auch im profanen Kontext, etwa bei verschiedenen ruralen Samba-Formen wie dem Samba-de-Caboclo, schlägt man die in diesem Fall nicht geweihten Atabaques.

*pandeiro (capoeira, samba, baião, choro)*

Der Pandeiro, eine einfellige und mit Schellen versehene Rahmentrommel, ist vermutlich nordafrikanischer Herkunft und gelangte durch die Portugiesen nach Brasilien<sup>500</sup>.

Ursprünglich benutzte man Ziegenhaut oder die Haut der Riesenschlange *jibóia*, heute zumeist Nylonfelle; in dem hölzernen, manchmal auch metallenen Rahmen sind - je nach Größe - fünf bis neun Zweier- oder Dreier-Gruppen von Metallschellen, die *pratinelas*, befestigt. Die Schellen sollen einen kurzen und trockenen Klang erzeugen, weshalb die Öffnungen im Holz sehr schmal sein müssen, damit die Plättchen wenig Bewegungsfreiheit haben. Man unterscheidet drei Größen: Die kleinste Version von ca. 16 cm Durchmesser wird zur Capoeira, im Baião, im Choro oder zum Samba-de-Roda (*roda* = Kreis) gespielt. Der mittelgroße Pandeiro von etwa 24 cm Durchmesser wird im städtischen Samba-Pagode bevorzugt; ein noch größeres Instrument benutzen die *malabaristas*, die Tanz- und Jonglierkünstler der Samba-Schulen. Diese spielen den Pandeiro nicht, sondern lassen ihn auf einem Finger kreisen oder über Arm und Rücken von einer Hand in die andere rollen, werfen ihn hoch oder balancieren ihn auf dem Kopf, der Nase oder der Fußspitze.

Beim Trommeln wird das Instrument mit der linken Hand gehalten, wobei der Daumen über dem Fell liegt und die Finger von unten gegen dasselbe drücken. Durch eine Veränderung dieses Drucks kann die Fellspannung und damit die Tonhöhe variiert werden. Mittels beständiger Auf- und Abwärtsbewegungen des linken Arms werden die

---

<sup>500</sup> In Vorderasien und in Ägypten wird z.B. die Schellenrahmentrommel *riq* gespielt, die fünf mal zwei Schellenpaare besitzt und mit einer Fischhaut bespannt ist (Kuckhermann, 2001, persönl. Mitteilung).

Schellen zum Klingen gebracht<sup>501</sup>. Mit dem Daumen, dem Ballen, der Kante oder den Fingern der rechten Hand können verschiedene Klänge - Slap, Open, Muffled, Touch, Rim - sowie Wirbel<sup>502</sup> erzeugt werden. Auch dabei werden außer dem Fell jeweils die Schellen in Schwingung versetzt, die somit beständig rasseln und durchlaufend die Elementarpulse markieren.<sup>503</sup>

### timba (timbalada)

Die Timbalada ist ein rhythmisches Konzept, das Anfang der neunziger Jahre von dem Percussionisten, Gitarristen und Komponisten *Carlinhos Brown*<sup>504</sup> entwickelt wurde. *Brown* bereicherte verschiedene brasilianische Rhythmen durch karibische, afrikanische und nordamerikanische Hip-Hop-Elemente. Wichtigstes Instrument der Timbalada ist die konische, mit einem Nylonfell bespannte Timba (auch: *timbau* oder *timbal*), die ähnlich wie eine Djembé mit den Händen geschlagen wird und deren wesentliches Merkmal ein scharfer, trockener und durchdringender Ton ist. Die Timba ist aus leichtem Sperrholz gebaut, so dass sie im Stehen bzw. im Laufen gespielt werden kann.

### surdo (samba-de-enredo, afro-reggae, timbalada); tan-tan (pagode)

Die Surdos (*surdo* bedeutet wörtl.: taub, dumpf) sind zylindrische, zweifellige Basstrommeln, die mit Gurten um eine Schulter gehängt und mit einem oder zwei dicken Schlegeln gespielt werden, welche einen weichen ‚Kopf‘ besitzen.

*Pinto und Tucci* (1992) vermuten den Vorläufer des Surdo im sog. *zé pereira*, der Basstrommel der portugiesischen Marschkapellen. *Gonçalves u. Costa* zufolge benutzten die ersten Samba-Orchester Butterfässer; diese habe erstmals *Alcebiades*

---

<sup>501</sup> Viele *pandeiristas*, etwa *Giba Conceição*, ziehen auch ihr Instrument vor und zurück; andere, wie z.B. *Marcos Suzano*, kippen es hin und her, wobei der Unterarm die Achse bildet. Bei dieser Spielweise wird die ‚Arbeit‘ der rechten Hand unterstützt und diese dadurch entlastet.

<sup>502</sup> Ein Wirbel entsteht, indem Finger, Daumen, Ballen oder Handkante auf bestimmte Weise über das Fell gerieben werden, so dass dieses in Schwingung gerät. Diese Vibration bringt die Schellen zum Rasseln.

<sup>503</sup> Genau genommen handelt es sich beim Pandeiro daher um ein idio-membranophonisches Instrument.

<sup>504</sup> *Carlinhos Brown* (alias *Antônio Carlos Santos de Freitas*) wurde 1962 im Viertel Candeal Pequeno de Brotas (Salvador) geboren. Er erlernte zunächst das Spiel des Pandeiro, später alle übrigen Percussionsinstrumente bei dem *motorista* (Fahrer) *Mestre Pintado do Bongô* (alias *Oswaldo Alves da Silva*) und nahm seinen Künstlernamen in den 70er Jahren an, wobei er sich sowohl auf den sog. ‚Godfather des Soul‘ *James Brown* als auch auf den Black-Panther-Aktivistin *H. Rap Brown* bezog. Er komponierte weit über 500 Stücke für zahlreiche namhafte brasilianische Künstler, arbeitete mit Jazz- und Soulmusikern der New Yorker und der kalifornischen Szene zusammen und gilt weltweit als einer der innovativsten Musiker unserer Zeit.

*Barcelos* mit Fellen bespannt.<sup>505</sup>

Bis heute wird im Normalfall Tierhaut, seltener Plastik für die Felle verwendet. Die beiden Spannringe sind durch acht oder zehn Stangen miteinander verbunden, die am oberen Ende mit einem Gewinde versehen sind. Durch Drehen der Muttern lässt sich die Fellspannung regulieren. An die Stelle der früheren Holzzylinder sind heute zumeist Aluminium-Klangkörper getreten; ihre Höhe beträgt ca. 62 cm, die Felldurchmesser i.d.R. zwischen 18 und 24 Zoll<sup>506</sup>.

Surdos finden im Samba, im Afro-Reggae, in der Timbalada und im Pagode Verwendung.

#### a) Samba

Um 1900 entwickelten sich aus den früheren *Cordões* in Rio de Janeiro große Karnevalsvereine, die *blocos carnavalescos*. Um 1928 entstanden aus diesen die ersten *escolas de samba*.<sup>507</sup> Anfänglich war es den *Escolas* verwehrt, auf den Hauptstraßen Rios aufzutreten. Man gestand ihnen lediglich Umzüge am Rand des Stadtzentrums zu, auf der *Praça Onze* unweit des Hafens. Als die Presse begann, für die gelungensten Darbietungen Preise zu spenden, entstand ein Wettbewerb. 1933 nahm die staatliche Tourismus-Organisation die Paraden in ihr Programm auf und sorgte so für ihre Aufwertung und soziale Etablierung. Die Akzeptanz durch die herrschende weiße Klasse beraubte aber den schwarzen Karneval nach und nach seines subversiven Charakters: Themen und Texte unterliegen einer öffentlichen Zensur sowie dem Diktat ökonomischer Zwänge - der Karneval in Rio ist zu einem Spektakel für Touristen und mittlerweile zu einer beträchtlichen Einnahmequelle geworden. Auch unterliegen seither die *desfiles* (Paraden), die heute in einem Stadion, dem *Sambódromo*, stattfinden,

---

<sup>505</sup> „No início, as escolas de samba tinham na sua bateria tamborims, latas de manteiga, cuícas e pandeiros. Alcebiades Barcelos, o Bide, (...) observando o som dos grandes latas, resolveu melhorá-las adaptando nelas uma pele animal presa em cima da lata“ (Gonçalves und Costa, 2000, S. 12 f.).

<sup>506</sup> Der Verfasser erwarb 1991 in Rio eine sog. *treme-terra* (= wörtl.: zitternde Erde), einen Surdo mit einem Durchmesser von 29 Zoll, das entspricht etwa 72 cm; allerdings handelte es sich um eine ungewöhnliche Sonderanfertigung.

<sup>507</sup> Vgl. Pinto und Tucci, 1992, S. 19. „Die Herkunft der Bezeichnung ‚Samba-Schule‘ ist jedoch noch ungeklärt. Sollte der Name eine ironische Anspielung der Samba-Musiker auf die Tatsache sein, dass ihnen ein Zugang zur höheren Schulbildung verwehrt war? Denn die ‚Wissenschaft des Samba‘ (*ciencia do samba*) ist in der Regel das Bildungsprivileg derjenigen, die wie die *sambistas* keine andere Schule besuchen konnten. Oder kam man zu dem Begriff, weil die Samba-Schule für gesellschaftliche Randgruppen eine Möglichkeit darstellt, der übrigen Gesellschaft in organisierter und scheinbar seriöser Form gegenüberzutreten“ (ebd.)? McGowan und Pessanha (1993, S. 44) vertreten die These, der Begriff sei eine Anspielung auf eine der Sambaschule *Deixa Falar* gegenüberliegende Grundschule gewesen. Vgl. zur Geschichte der *Escolas de Samba* außerdem: Pereira de Queiroz, 1986.

strengsten Reglements.<sup>508</sup>

Inzwischen existieren in vielen Städten Brasiliens Samba-Schulen.

Inmitten einer Vielzahl farbenprächtiger Wagen und Tanzgruppen bildet die *bateria*, wie die bis zu 300-köpfige Trommel-Abteilungen genannt wird, das Herz einer jeden Samba-Schule. Sie begleitet das jeweilige Samba-Lied, das jährlich zum Thema (Enredo) des Umzuges komponiert wird und im Zeitraum von genau 80 Minuten wiederholt gespielt werden muss, wenn in der Bewertung des Desfiles durch eine 30-köpfige Jury kein Punktabzug erfolgen soll.

Insgesamt um die 70-80 Surdos bestimmen den Puls einer Bateria. Meistens markieren 15-30<sup>509</sup> große, tief gestimmte Surdos den zentralen Beat des Samba, welcher jeweils auf der „2“ liegt. Ebenso viele, etwas kleinere und höher gestimmte *contra-surdos* oder *respostas* ‚antworten‘ auf dem ersten Beat. Hinzu kommen bis zu 60 noch kleinere und hoch klingende Surdos, die man *centrador* (= ‚Zentrierer‘) oder *corte* (= Querschnitt) nennt - sie unterstützen einerseits teilweise die *marcação*, also die Markierung des Beats, andererseits liegen ihre Schläge vor allem im Off-beat-Bereich.

#### b) Samba- oder Afro-Reggae

In Salvador da Bahia nahm die Entwicklung des Carnaval einen anderen Verlauf als in Rio<sup>510</sup>. Die Samba-Schulen erhielten keine kommerzielle Förderung und blieben somit autonom, zugleich aber relativ unbedeutend. In den 1970er Jahren verschwanden sie zugunsten der sogenannten *blocos de indio*, Karnevalsvereine, deren Anhänger sich wie die Indianer der US-amerikanischen Wildwestfilme verkleideten.<sup>511</sup>

Die Angehörigen der weißen Mittelschicht hingegen organisierten sich in sogenannten

---

<sup>508</sup> Zu weiteren Einzelheiten der Geschichte und Organisation der Sambaschulen vgl. Pinto und Tucci, a.a.O., sowie McGowan und Pessanha, a.a.O.

<sup>509</sup> Bei der Sambaschule *São Clemente* sind es sogar 64.

<sup>510</sup> Zur Geschichte vgl. auch: EMTURSA, 1999 und 2001; Félix und Nery, 1993.

<sup>511</sup> Entscheidend dafür waren der geringere finanzielle und organisatorische Aufwand sowie die schwindende Attraktivität der Samba-Schulen für schwarze Jugendliche. Während der Militärdiktatur (1964-84) behandelten die salvadorianischen Samba-Schulen, wie ihre Vorbilder in Rio, häufig nationale Themen. In den *Blocos de Indio* versammelten sich die Jugendlichen, die ethnisch, sozial und ökonomisch in die Marginalität gedrängt wurden. Sie identifizierten sich mit den von Weißen unterdrückten und verfolgten Indianern und ihrem Widerstand. Hinzu kam der Umstand, dass die Identifikation mit brasilianischen Indios durch die spirituelle Figur des Caboclo ein Bestandteil der afrobrasilianischen Religionen ist.

*blocos de trio*<sup>512</sup>, die sich offen rassistisch gaben: Schwarze und Mulatten wurden nicht zugelassen.

Die Dominanz dieser ‚weißen‘ Karnevals-Gruppierungen führte am 1. November 1974 zur Entstehung des ersten der sogenannten *blocos afro* namens *Ilê Aiyê*.<sup>513</sup>

Seine hauptsächlich jugendlichen Gründer stammten aus Curuzu-Liberdade, dem größten Wohnviertel Salvadors mit überwiegend schwarzer Bevölkerung. Kostüme mit stilisierten afrikanischen Motiven und eine neuartige, ausschließlich perkussive Musik sollten einem neuen afro-brasilianischen Selbstbewusstsein Ausdruck geben. *Ilê Aiyê*, beeinflusst durch die nordamerikanische ‚black power‘ bzw. ‚black-consciousness‘-Bewegung, thematisierte eine eigene ethnische Identität der Schwarzen; die bisweilen an Glorifizierung grenzende Darstellung der afrikanischen Kultur diente der Aufwertung der eigenen afrikanischen Herkunft, welche bis dahin von den Schwarzen selbst als Stigma empfunden worden war.

Die Reaktionen der Öffentlichkeit reichten zunächst von Skepsis bis zu Beschimpfungen.<sup>514</sup>

Ab 1979 bildeten sich auch in anderen Vierteln Blocos Afro.<sup>515</sup> In den 1980er Jahren schließlich erlangte ihre Musik eine so große Popularität, dass internationale Popstars wie *Paul Simon*, *David Byrne* und *Michael Jackson* oder die Jazzmusiker *Wayne Shorter* und *Bill Laswell* aufmerksam wurden und Platten bzw. Videoclips produzierten, auf denen der inzwischen so genannte *afro-reggae*<sup>516</sup> zu hören oder seine Interpreten zu sehen sind.<sup>517</sup> Erst jetzt wurde dieser Musik auch innerhalb Brasiliens der längst

---

<sup>512</sup> Diese Blocos basieren hauptsächlich auf der Musik eines *trio elétrico*. Dieser Begriff geht auf ein gleichnamiges Ensemble zurück, das erstmals 1951 im Karneval von Salvador auftrat. Die Musiker *Dodó* und *Osmar*, alias *Osmar Macédo* und *Adolfo Nascimento*, installierten eine Lautsprecheranlage auf einem offenen Ford und spielten während des Umzuges zusammen mit einem dritten Musiker auf elektrischen Gitarren. Der überwältigende Erfolg führte in den folgenden Jahrzehnten zur Entstehung weiterer Trios Elétricos, „die dekorative Lastwagenaufbauten mit einer Plattform für die Band und phonstarke Verstärkeranlagen entwickelten. Der materielle Aufwand war bald nicht mehr ohne Sponsoren zu finanzieren. Was als private Initiative begonnen hatte, wurde zu einem neuen Zweig der Musikindustrie“ (Gerischer, 1996, S. 24 f.).

<sup>513</sup> Der Name stammt aus der Yoruba-Sprache und bedeutet „Haus der Welt“. Zur Geschichte dieses Blocos vgl. insbesondere Burdick, 1992, sowie *Ilê Aiyê*, 1989.

<sup>514</sup> Vgl.: Gomes, 1989.

<sup>515</sup> Weitere Einzelheiten finden sich bei Gerischer, 1996.

<sup>516</sup> Gerischer (a.a.O., S. 62 ff.) unterscheidet zwei ursprüngliche Stile: den ‚Afro-Samba‘ der Gruppe *Ilê Aiyê* und den ‚Samba-Reggae‘ der *banda Olodum*. Daneben existieren zahlreiche Mischformen.

<sup>517</sup> *Paul Simon* integrierte Rhythmen der Gruppe *Olodum* in sein Stück ‚The obvious child‘, das auf der Platte ‚Rhythm of the saints‘ erschien. *David Byrne* produzierte die erste Platte der bahaiianischen Sängerin *Margareth Menezes*. *Bill Laswell* veröffentlichte das Crossover-Album ‚Bahia Black: Ritual Beating System‘. *Michael Jackson* ließ ein Video durch *Olodum* dekorieren; das dazugehörige Stück ‚They don’t really care about us‘ enthält allerdings lediglich einen am Computer generierten Rhythmus.

verdiente Erfolg zuteil.

Beim Afro-Reggae stehen die Surdos im Vordergrund. Anders als beim Samba spielt (meistens) der tiefste Surdo auf dem ersten Beat eines Zyklus, während der zweite *marcação* (= Markierer), der eine Sekunde oder Terz höher gestimmt ist, den zweiten Beat betont. Eine dritte Surдостimme, die im Quart-Abstand erklingende *dobra-de-duas*,<sup>518</sup> wird mit zwei Schlegeln gespielt und betont alle Elementarpulse zwischen zwei Beats. Schließlich kommt ein vierter Surdo zum Einsatz, der die *dobra-de-um* (= mit einem Schlegel verdoppeln)-Stimme spielt. Diese Stimme entspricht der des Centrador im Samba und liegt eine Quinte über dem Grundton des *marcação-de-um* (= Markierung der „1“).

#### c) Timbalada

Die Rhythmen der Timbalada (s.o.) basieren auf dem Zusammenspiel von drei unterschiedlich gestimmten Surdos: Während, analog zum Afro-Reggae, zwei *Marcação*-Stimmen den Beat markieren, spielt ein hoher Centrador ausschließlich Off-beat-Impulse.

#### d) Pagode

An den Stränden oder in den Bars von Rio erklingt, vornehmlich am Wochenende, der *pagode*<sup>519</sup>. Bei dieser Form des Samba werden vorzugsweise Lieder gesungen, die vom Leben der ‚kleinen Leute‘ handeln, das sich auf den *fundos dos quintais* (= Hinterhöfe) der *morros* bzw. der *favelas*<sup>520</sup> abspielt. Anstelle eines Surdo spielt man hier den Tam-Tam, eine einfellige große Basstrommel, die - in horizontaler Position auf den Oberschenkeln liegend oder an einem Gurt umgehängt - mit beiden Händen gespielt wird: Dabei schlägt die rechte Hand den Beat auf dem Fell, während die linke Hand auf dem Kessel Off-beat-Akzente setzt.

---

<sup>518</sup> *Dobra de duas (baquetas)* = mit zwei (Schlegeln) verdoppeln.

<sup>519</sup> In jüngster Zeit wird auch eine bestimmte Variante des salvadorianischen Samba als Pagode bezeichnet.

<sup>520</sup> Die mittellose Landbevölkerung, die seit der Industrialisierung in großer Zahl nach Rio strömte, konnte sich nur auf den Hügeln (Morros) ansiedeln. Ihre Siedlungen bestehen meist aus einfachsten Holz- und Blechhütten und werden, nach einer im Nordosten wachsenden Pflanze, *favelas* genannt.

*repinique* oder *repique* (samba, afro-reggae); *repique-de-mão* (pagode)

Der Name dieser zweifelligen Trommel, die wie ein Surdo konstruiert, aber wesentlich kleiner und höher gestimmt ist, leitet sich *Gerischer* zufolge vom portugiesischen *repique* (= Alarm, Sturmläuten) her - ein Hinweis auf die Funktion der Repinique innerhalb einer Bateria.<sup>521</sup> Das sehr straff gespannte Schlagfell, dessen Durchmesser 10-12 Zoll beträgt, wird beim Samba mit einem Schlegel in der rechten Hand und mit der freien linken Hand geschlagen. Mit dem Schlegel kann, neben dem einfachen offenen Ton, auch ein *rimshot* gespielt werden: Dieser Schlag auf Rand und Fell gleichzeitig übertönt mit einem großen Spektrum an Partialtönen alle anderen Instrumente und hat daher häufig Signalfunktion. Die linke Hand spielt Opens und Slaps. Der Repinique-Spieler ‚ruft‘ die Bateria mit *chamadas* (= Rufe), die die Trommler ‚anwärmen‘ (*esquentar*), ‚entzünden‘ oder auch stoppen können. Während des laufenden ‚Grooves‘ wird improvisiert, und zwar in der Weise, dass der Beat einerseits stabilisiert und andererseits umspielt wird.

Die Spieltechnik - rechts ein Schlegel, links die bloße Hand - weist eine Verwandtschaft mit der Spielweise des Rum, der großen Atabaque, auf.

Viele Blocos Afro spielen den Repinique mit zwei dünnen Baquetas, die den im Candomblé verwendeten Agdavi gleichen.

Im Pagode wird der einfellige *repique-de-mão* (mão = Hand) gespielt. Wie schon der Name sagt, wird bei dieser Form auf einen Schlegel verzichtet. Wird der Repinique sonst - wie auch der Surdo - senkrecht vor dem Bauch hängend gespielt, so tragen die Musiker den Repique-de-mão horizontal unter dem linken Arm. Diese Haltung und die daraus resultierende Spieltechnik findet man auch bei Rahmentrommeln aus dem arabischen Kulturkreis: Die meisten Töne - Opens, Slaps, Wirbel, Taps - werden mit rechts gespielt, während die Finger der linken Hand gelegentlich ‚Fülltöne‘ oder Akzente beisteuern.

*caixa, tarol* (samba, afro-reggae, maracatu)

Die *caixa* (= wörtl.: Schachtel) ist eine zweifellige Rahmentrommel mit einem leichten Metallkorpus von 12-14 Zoll Durchmesser und etwa 14-20 cm Höhe. Wie ihr Vorbild,

---

<sup>521</sup> Vgl. Gerischer, 1996, S. 55. Pinto und Tucci (1992, S. 69) leiten den Namen vom portugiesischen Verb *repicar* ab, das sich „im musikalischen Sinne mit ‚gegen den Akzent schlagen‘, ‚eigene Akzente einschieben‘ übersetzen“ lasse (ebd.).

die kleine Trommel der europäischen Militärkapellen, kann sie an der Unterseite mit einem Spiralteppich versehen sein, der durch die Vibrationen des Resonanzfelles beständig schnarrt; oftmals sind statt dessen zwei oder drei Gitarrensaiten quer über das oben liegende Schlagfell gespannt. Mit zwei Schlegeln werden im Samba, im Afro-Reggae und im Maracatu durchgängige Pattern gespielt, die - zusammen mit den Chocalhos - klanglich eine Art ‚Teppich‘ erzeugen. Die Baterias der Samba-Schulen benutzen außerdem flache Caixas, die auch *taróis* (Singular: *taról*) genannt werden. Diese sind an einem kurzen Gurt über der linken Schulter befestigt und liegen somit in der linken Armbeuge; ansonsten spielt man die Caixa waagrecht oder leicht schräg vor dem Unterbauch hängend.

### *tamborim* (*samba*)

Der brasilianische *tamborim* ist mit einem Durchmesser von sechs Zoll wesentlich kleiner als die in Europa bekannten Tamburin-Formen. Instrumente dieser Gattung sind in West- oder Zentralafrika nicht nachweisbar, finden dagegen im Orient<sup>522</sup> bis heute Verwendung.

Auf der einseitigen Rahmentrommel wird traditionell mit einem Holzschlegel die *linha rítmica*, eine spezielle brasilianische Time-Line, gespielt. Die unbetonten Elementarpulse werden häufig mit einem Finger der (den Tamborim haltenden) linken Hand gegen die Innenseite des Fells geklopft.

In den großen Baterias, wo zwischen 50 und 100 Musiker den Tamborim spielen, benutzt man flexible Ruten, die früher aus Bambus bestanden, heute aus einem biegsamen und unzerbrechlichen Kunststoff angefertigt werden<sup>523</sup>. In diesem Fall ändert sich die Spieltechnik: Die linke Hand dreht sich fortwährend hin und her, so dass der Tamborim ständig auf- und abwärts gekippt wird. Mittels einer speziellen Technik können so bis zu 600 Elementarpulse pro Minute geschlagen werden.

---

<sup>522</sup> Dort werden sie allerdings, anders als in Brasilien, mit der bloßen Hand bzw. den Fingern gespielt. „In Südindien gibt es eine kleine Rahmentrommel namens *kanjira*, bespannt mit Echsenfell (heutzutage sehr schwer zu kriegen und illegal, weil die kleinen Eidechsen fast ausgerottet sind). Im Rahmen ist meistens eine kleine Schelle. Das Fell wird nass gemacht und mit viel *pitch-bending* gespielt. Wie mit allem, was die Inder in die Hand nehmen, haben sie auch hier eine ausgefeilte Technik entwickelt (sehr komplex und schnell)“ (Kuckhermann, 2001, persönl. Mitteilung).

<sup>523</sup> „Das Material für die Ruten liefern die Speichen ausgedienter Autositze in den Käfern von Volkswagen do Brasil“ (Pinto und Tucci, a.a.O., S. 53).

cuíca (*samba*)

Reibetrommeln sind auch in Europa seit dem frühen Mittelalter bekannt.<sup>524</sup>

Die brasilianische *cuíca*, deren Ursprünge *Pinto und Tucci* zufolge in Afrika liegen,<sup>525</sup> besteht aus einem etwa 20 cm hohen Metallzylinder, der einseitig mit einem Naturfell bespannt ist. In die Mitte des Fells wird ein dünner Bambusstab eingeschnürt, der in den Zylinder ragt. Der Spieler reibt diesen Stab mit einem feuchten Tuch und verändert mit der linken Hand durch Druck auf das Fell die Tonhöhe. Dabei werden meistens zwei- bis dreitönige melorhythmische Pattern gespielt; versierte *Cuíca*-Spieler sind darüber hinaus in der Lage, komplexe Melodien zu erzeugen. Außerdem lässt sich eine breite Palette von Klängen produzieren: So kann eine *Cuíca* ‚stöhnen‘, ‚schluchzen‘ oder ‚lachen‘.

---

<sup>524</sup> Vgl. Schreiner, 1977, S. 98; Pinto und Tucci, 1992, S. 79.

<sup>525</sup> „Neben der kleinen, relativ hoch klingenden *Cuíca* spielt man zwischen Rio und São Paulo vereinzelt auch eine große und sehr tief klingende Reibetrommel, deren Korpus aus einem hohlen Baumstumpf geschnitzt wird. Die *angoma puita*, so heißt dieses Instrument in Brasilien, dürfte aus Angola ihren Weg nach Brasilien gefunden haben. Wie in Afrika befindet sich der Stab, der angerieben wird und seine Schwingungen auf das Fell überträgt, innerhalb des Instrumentenkörpers und nicht wie in Europa außen“ (Pinto und Tucci, ebd.). Mukuna (1986, S. 116) erwähnt die Verwendung der Reibetrommel *tambor onça* bei dem Spiel *bumba-meu-boi*.



57: Berimbau, Halt- und Spieltechnik



58: Verschiedene Caxixis



59: Ganza, Tamborim, Agogo, Reco-Reco



60: Pandeiro-Technik: Daumen (1)



61: Finger (2)



62: Ballen (3)



63: Slap (4)



64: Repinique, Zabumba (hinten), Caixa



65: Timba, Tam-Tam



66: Surdos (3 Größen)



67: Alfaia



68- 71: Tamborim-Drehtechnik (1) (2)

(3)

(4)



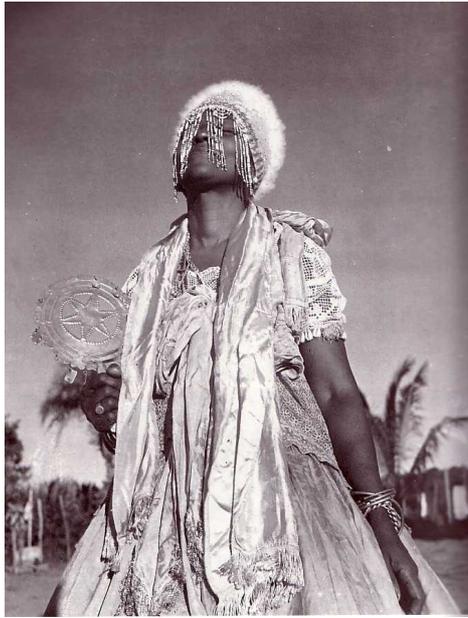
72: Filha de Oxum



73: v. l. n. r.: Iansã, Oxossi, Omolu, Oxum



74-75: Omolu (Murah Soares)



76: Nana Buruku



77: Iansa



78: Exú



79: Ein Apaxe-Bloco



80: Jugendliche des Bloco Afro Olodum



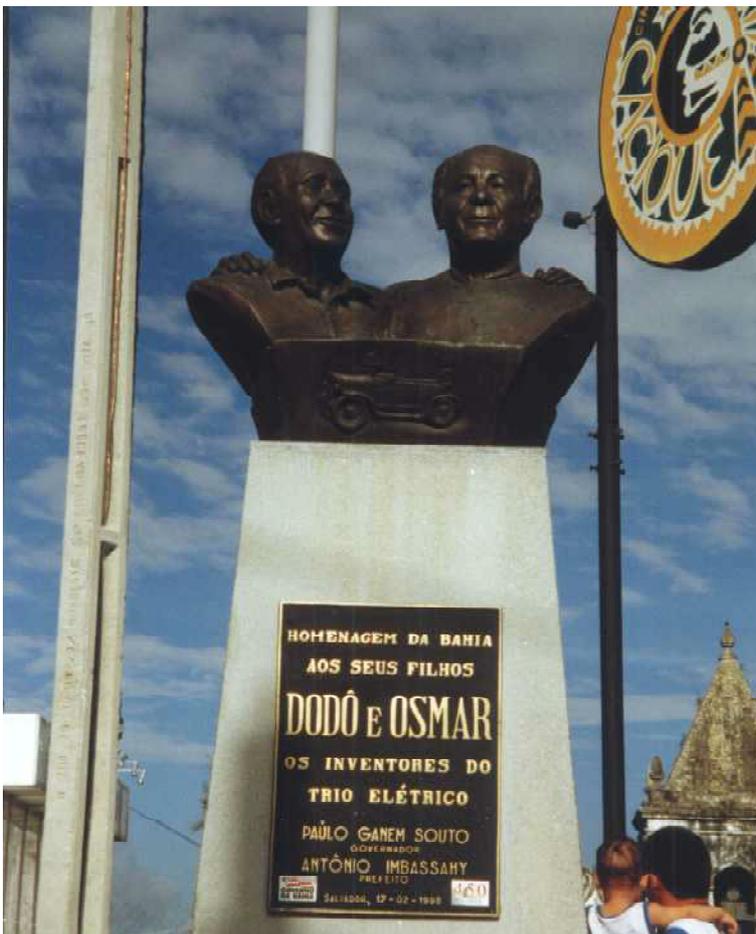
81: Ilê Aiyê



82: Der Afoxé Filhos de Gandhi



83: Rosângela Guimarães,  
Präsidentin des Afoxés Filhas de Oxum



84: Dodô e Osmar, Erfinder des  
Trio Elétrico



85: Cuica-Spieler



86: Repinique-Spieler



87: Reco-Reco-Spieler



88: Tamborim-Spieler

(alle: Grupo Escola de Samba Galeria, Recife)



89: Surdo-Spielerin



90-92: Capoeiristas (Berimbau de Ouro, Montesclaros)



93-97: Kinder-Blocos in Salvador

### c) Rhythmen<sup>526</sup>

Nachfolgend werden die wichtigsten Rhythmen und Stile der brasilianischen Trommelmusik dargestellt. Es muss betont werden, dass es sich bei den Notationen jeweils um idealtypische Versionen handelt; die meisten Rhythmen unterliegen seit jeher permanenten Modifikationen und sind daher in unterschiedlichen Varianten anzutreffen. Wie auch bei der karibischen Trommelmusik sollten die Zuordnungen von Namen und transkribierten Rhythmusbeispielen grundsätzlich mit Vorsicht betrachtet werden, da im Assoziationsfeld der Musiker stets Fluktuationen betreffs Benennung, Gestalt und Realisation der rhythmischen Muster stattfinden. Im Vordergrund der folgenden Untersuchung steht der Versuch, die Rhythmen in ihren allgemeinen morphologischen Merkmalen zu systematisieren.

Auch sei nochmals auf Sinn und Funktion der verwendeten Impaktnotation verwiesen: Durationale Vorstellungen (Tonlängen und -kürzen), wie sie in der abendländischen Musiknotation ausgedrückt werden, spielen in der konzeptuellen Welt der brasilianischen (ebenso der afrikanischen und karibischen) Trommler kaum eine Rolle; statt dessen ‚denkt‘, besser: fühlt und spielt man in Aktionseinheiten (Schlag oder Pause)<sup>527</sup>.

#### Toques de Candomblé

Es werden exemplarisch einige Konzepte beschrieben, anschließend erfolgt eine tabellarische Übersicht der übrigen Toques.<sup>528</sup>

#### Congo, Barra-vento, Cabila (Nação Congo / Angola)

Diese drei Rhythmen aus der Bantu-Tradition werden im Kontext von Macumba und Umbanda häufig getrommelt, spielen aber im Candomblé eine geringe Rolle, es sei denn, es handelt sich um ein Haus der Nação Angola bzw. Congo oder um einen Candomblé-de-Caboclo<sup>529</sup>. Pinto beschreibt ein *ebó* (= rituelles Opfer) und die Begleitung der

---

<sup>526</sup> Anmerkung zur Schreibweise: Es werden die jeweils im Portugiesischen gebräuchlichen Artikel verwendet, z.B.: der Samba, die Capoeira usw.

<sup>527</sup> Vgl. Pinto, 1991, S. 77.

<sup>528</sup> In verschiedenen Details variieren die Rhythmen von Terreiro zu Terreiro.

<sup>529</sup> Caboclo = 1. Bezeichnung für einen indianisch-weißen Mischling; 2. Seele eines indianischen Vorfahren. Im Candomblé-de-Caboclo werden diese Geister verehrt; es gibt starke Einflüsse aus der Nação Angola, die Kultsprache ist portugiesisch.

einzelnen sakralen Handlungen durch eine bestimmte musikalische Abfolge, an deren Anfang der *congo* steht<sup>530</sup>.

**Congo** (Zé Ricardo, Dudu Tucci, Gaby Guedes)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Glocke:	x . . x . . x . . . x . x . . .
Lê:	O . . S S . . O O . . S S . . O
Rumpi:	O . O . S . S . O . O . S . S .
Rum (a):	O O O O S . S . O . O . S . S .
(b):	O . O O . S S O O . O . S . S .
oder (c): (Maculelê)	O . T S T . S . O . O . S . . O
Solo (d):	O . . . . . . . . O . O O . O
(e):	S . . O O . . O O . O . O . . .
(f):	S O O O O . . O O . O . O . . .

Die Phrase-Referent-Formel der Glocke entspricht der kubanischen sogenannten Son-Clave.

Die Lê-Stimme akzentuiert zwar den Beat, jedoch in Form von Doppelschlägen, deren erster Schlag jeweils vor dem Beat liegt. Dieses rhythmische Prinzip liegt auch den beiden anderen Toques aus dem Angola-Repertoire zu Grunde und wurde später zu einem konstitutiven Element des Samba.

Nur das Pattern des Rum weist, analog zur Glockenfigur, die bekannte Unterteilung des Zyklus in einen ‚ungeraden‘ und einen ‚geraden‘ Teil auf (bes. die Varianten b und c). Wie bei nahezu allen traditionellen Rhythmen improvisiert die tiefste Trommel, und zwar nach festgelegten Mustern (d - e).

Ob der Congo aus dem gleichnamigen Königreich oder eher aus dem weiter südlich gelegenen Angola stammt, ist unklar, denn in einem Lied heißt es:

---

<sup>530</sup> Pinto, 1991, S. 217. Eine Darstellung der Rhythmen fehlt dort allerdings.

*Olha o congo de Angola chegou, ele vim de Aruanda e ficou*

(Sieh, der Congo kam aus Angola, er kam aus Aruanda und blieb).<sup>531</sup>

Im profanen Kontext der *capoeira* (s.u.) wird das Kampfspiel *maculelê* ausgeübt, bei dem je zwei männliche Tänzer mit Stöcken oder *facas* (= Messer, in diesem Fall die langen Messer zum Schneiden des Zuckerrohrs) tänzerisch gegeneinander ‚kämpfen‘. Die akrobatisch ausgeführten Schritte bzw. Sprünge fallen auf den Beat; jeweils auf der ‚1‘ werden die Stöcke gegeneinander geschlagen. Dazu wird eine spezielle Rum-Variante (c) des Congo getrommelt. Die Umstehenden klatschen auf dem Beat und singen, z.B.:

*E boa noite, p'ra quem è uma boa noite, e bom dia p'ra quem è bom dia  
a benção, meu babá a benção, maculelê è o rei da alegria*

(Gute Nacht, für wen es eine gute Nacht ist,

guten Tag, für wen es ein guter Tag ist,

der Segen, mein Vater, der Segen, Maculelê ist der König der Freude).

In diesem Lied kommt der profane Charakter des Maculelê ebenso zum Ausdruck wie seine rituelle Herkunft (das Yoruba-Wort *baba* ist offensichtlich als religiöse Anspielung zu verstehen).

Im südöstlichen Europa sowie im Nahen und Mittleren Osten wird auf der *darabouka* eine mit dem Maculelê beinahe identische Figur getrommelt:<sup>532</sup>

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
O x x S x . S . O x O . S . O .

Mit dem Congo eng verwandt ist der *barra-vento*. Die Etymologie des Namens ist nicht geklärt. *Pinto* bietet folgende Interpretation an: „Als Zustand unmittelbar vor dem Estado do Santo wurde mir einmal erklärt, *barra-vento* meine die erste Berührung (*barra* als Korruption des Verbs *esbarrar*) durch den göttlichen Wind (*vento*), der den in Bewegung befindlichen übernatürlichen Wesen vorausseilt. Man kann *barra-vento* folglich als ersten Hauch des *orixá* vor seiner Inkorporation verstehen.“<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> Ein anderer Liedtext lautet: *Maculelê de onde é que vem? Eu vim de Angola e...* (Maculelê, woher kamst du? Ich kam aus Angola...).

<sup>532</sup> Beobachtung des Verfassers auf Kreta, 2002.

<sup>533</sup> Pinto, 1991, S. 217.

**Barra-vento** (Tucci)

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Glocke:	x . x . x x . x . x . x
Lê:	0 . S S . 0 0 . S S . 0
Rumpi:	0 . S S . 0 0 S . S . 0
Rum (a):	. S S . 0 0 . S S . 0 0
(b):	0 S S S 0 0 0 S S S 0 0
Solo (c):	. 0 . 0 . . . 0 . 0 . .
(d):	. 0 . 0 0 0 . . . . .
(e):	0 0 S S 0 0 S S 0 0 S S
(f):	0 0 . . 0 0 . . 0 0 . .

Das Glockenpattern entspricht der afrikanischen Omele-Formel.

Die Lê-Stimme kann als ternäre Version der Lê-Stimme des Congo bezeichnet werden.

Sie wird von der Rumpi nahezu gedoppelt, mit dem Unterschied, dass diese in der zweiten Zyklushälfte dem Muster der Glocke folgt und einen Akzent auf den Puls unmittelbar nach der ‚3‘ legt. Der Rum bewegt sich überwiegend im Off-beat-Bereich, so dass in ‚kreuzrhythmischer‘ oder ‚bimetrischer‘ Weise ein zeitlich versetzter Beat suggeriert wird:

Basis:	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
(a):	. S S . 0 0 . S S . 0 0
(b):	0 S S S 0 0 0 S S S 0 0
scheinbarer Beat:	<u>. 1 . . 2 . . 3 . . 4 .</u>

Dieses Stilmittel wird in den solistischen Figuren durch einen versetzten und zusätzlich scheinbar binären Dreier-Puls, im Gegensatz zum eigentlichen ternären Vierer-Beat, noch verstärkt:

Beat: 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 (c): . 0 . 0 . . . 0 . 0 . .  
 (d): . 0 . 0 0 0 . 0 . 0 0 0  
 scheinbarer  
 Beat: . 1 . 2 . 3 . 1 . 2 . 3

Oder:  
 Beat: 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 (e): 0 0 S S 0 0 S S 0 0 S S  
 (f): 0 0 . . 0 0 . . 0 0 . .  
 scheinbarer  
 Beat: 1 . + . 2 . + . 3 . + .

Zum Congo-/Angola-Repertoire gehört auch der vermutlich direkteste Vorläufer des Samba:

**Cabila** (Tucci)

(16) 1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 Glocke (a): . x . x . x x . x . x x . x . x  
 oder (b): . x . x . x x . x . x . x . x x  
 Lê: . S . S . . 0 0 . . S S . 0 . 0  
 Rumpi: 0 . . S 0 . . 0 0 . . S 0 0 . 0  
 (T T) (T T) (T T)  
 Rum (a): . S . S . S S . 0 0 0 0 . 0 . 0  
 (b): . S . S . S S . . 0 0 0 0 0 0 . 0

Die Phrase-Referent-Formel der Glocke (a) beginnt mit einer Double-Off-beat-Phrasierung und gelangt durch einen Doppelschlag nach der ‚2‘ auf den Off-beat und schließlich mit der ‚3‘ auf den Beat. Mit einem Doppelschlag auf der ‚3±‘ und dem nachfolgenden Puls erfolgt wiederum ein Wechsel zum Double-Off-Feeling. Somit fallen sechs Schläge auf Double-Off-beats, zwei Schläge auf einen Off-beat und lediglich ein

Schlag auf einen Beat.

Die so erzeugte extreme rhythmische Spannung wird von den Stimmen der Lê und des Rum unterstützt, die in gleicher Weise mit Double-Off-beat-Schlägen beginnen und enden, so dass ihre Stimmen gleichsam über die ,1‘ hinweggleiten:

	<u>3 . + . 4 . + . 1 . + . 2 . + .</u>
Lê:	. . S S . O . O . S . S . . O O
Rum:	O O O O . O . O . S . S . S S .

Lediglich die Rumpi spielt eine *marcação* (= markierende Stimme), die - ebenso wie die Lê-Stimme beim Congo - aus Doppelschlägen besteht, wobei der erste Schlag jeweils vor dem Beat liegt. Dabei werden die ,2‘ und die ,4‘ durch einen Slap-Vorschlag besonders akzentuiert:

<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
O . . <b>S</b> O . . O O . . <b>S</b> O O . O

Aus europäischer Sicht könnte man diesen Rhythmus als punktiert auffassen; jedoch werden die Elementarpulse in der Praxis derart quantisiert, dass sie *beinahe* triolisch erscheinen:

(1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + . 1)
<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + . 1</u>
O (T T) <b>S</b> O (T T) O O (T T) <b>S</b> O O O O

Dieser Effekt wird erzielt, indem der zweite und der dritte Elementarpuls dichter zusammengezogen werden, so dass der vierte Puls etwas früher erklingt, als es bei einem gleichmäßig durchlaufenden Elementarpuls der Fall wäre.<sup>534</sup>

In spieltechnischer Hinsicht fällt auf, dass bei den drei Angola-Rhythmen scheinbar keine Bässe gespielt werden. Dies hängt mit der speziellen Konstruktionsweise der Atabaques zusammen: Der durch einen Schlag mit dem Handballen erzeugte dumpfe Klang, der bei der Djembé und der Conga durch den bauchigen Korpus entsteht, kann

<sup>534</sup> Vgl. Kapitel 2.2.3 und 2.3.3.

sich im schmalen Resonanzkörper der Atabaques nicht entfalten.

Die Open Tones des Rum besitzen dafür einen sehr bassigen Klang, was durch eine tiefe Stimmung des Fells und einen extrem hohen Korpus erreicht wird.

### Toques de Candomblé Nagô-Ketu (Nações Ijexá, Ketu, Gege)

Das Repertoire im Candomblé Nagô-Ketu umfasst 18 Toques.<sup>535</sup> Die meisten wichtigen Orixá ‚besitzen‘ eigene Rhythmen, deren Struktur ihren spezifischen Wesensmerkmalen entspricht: die so genannten *toques de fundamento*. Darüber hinaus werden verschiedene Rhythmen für mehrere Gottheiten getrommelt. Eine vollständige und systematische Notation der Rhythmen ist bislang nicht veröffentlicht worden.

### Ijexá (Nação Ijexá) oder Afoxé

Der Ijexá, benannt nach dem Volk Iyesa, ist der spezielle Rhythmus für Oxum, tritt aber auch im Repertoire vieler anderer Orixá, z.B. Exú oder Oxalá, als Begleitrhythmus zu den *cantigas* (= Lieder im Candomblé) auf.

In Salvador bildeten sich im vergangenen Jahrhundert die *afoxés*, Gruppen von Schwarzen, die ursprünglich sakrale Prozessionen in den Karneval verlegten und profanisierten, sich aber noch heute stark am Candomblé orientieren und vor allem den Ijexá spielen.<sup>536</sup> Zu den bekanntesten Afoxés zählen die *Filhos de Gandhy*<sup>537</sup> (= Söhne Gandhis) *Korin Efan, Badauê*<sup>538</sup> und die *Filhas d'Oxum* (= Töchter Oxums).<sup>539</sup>

---

<sup>535</sup> Pinto (1991) unterscheidet insgesamt 20 Toques. Seine Aufzählung sowie einige seiner Notationen stimmen mit den Forschungsergebnissen des Verfassers nicht überein; dies betrifft z.B. die Rum-Stimmen des *toque de Ogun*, des *agueré de Oxóssi*, des *agueré de Iansã* (a.a.O., S. 183 f.). Er bietet aufschlussreiche Informationen zur Verbindung von Musik und Tanz; Lühning (1990), die nur elf verschiedene Toques aufzählt, analysiert insbesondere die Zusammenhänge zwischen Rhythmen und Liedern. Die CDs „Orishas“ (Tucci, Dudu) und „Música sacra do Candomblé“ (Edinho u.a.) bieten die besten und vollständigsten Übersichten.

<sup>536</sup> Daher hat sich für den Ijexá unter vielen Brasilianern die Bezeichnung Afoxé eingebürgert. Der Begriff Afoxé ist eine Wortkreation aus dem Yoruba: *a* = Präfix, *fo* = sprechen, *xé* = bewirken, also: „Ein Ausdruck, der etwas bewirkt“.

<sup>537</sup> Dieser 1949 gegründete Afoxé gewährt ausschließlich Männern Zutritt, weshalb 1991 einige seiner Mitglieder den Afoxé *Korin Efan* gründeten, der auch Frauen als Mitglieder zulässt.

<sup>538</sup> (Yoruba: *bada* = ältester Sklave, *auê* = Gruß) Gegründet 1978.

<sup>539</sup> „Der (ebenfalls) 1991 gegründete Afoxé *Filhas d'Oxum*, heute mit etwa 3500 weiblichen Mitgliedern, wurde von seiner Präsidentin Rosângela Guimarães aus Dankbarkeit zu Ehren des Orixá Oxum ins Leben gerufen, die ihr als Göttin der Mutterschaft bei Problemen während der Schwangerschaft geholfen hat“ (Witzens, 2000, S. 52).



Die Rumpi paraphrasiert die Lê-Stimme und verleiht ihr durch die Schläge vor der ,2‘ und der ,4‘ eine gewisse Leichtigkeit. Durch die Open Tones des Rum erfahren die ,2‘ und die ,4‘ eine besondere Gewichtung, wohingegen die ,1‘ und die ,3‘ entlastet werden. Melorhythmisch ergibt sich daraus eine aufsteigende Linie von der ,2‘ (bzw. ,4‘; tiefe Töne) über die ,2±‘ (bzw. ,4±‘; mittlerer Ton) hin zur ,3‘ (bzw. ,1‘; hoher Ton):

o o . o s . . o o . o s (o = tief)

Die Solofiguren sind so gesetzt, dass die offenen Töne (des Rum) immer eine Ergänzung zu dem charakteristischen und wichtigen Ton auf der ,2±‘ bzw. der ,4±‘ bilden.

Der Ijexá fand Eingang in die moderne Populärmusik und wird dort - heutzutage auf Congas - häufig so gespielt:

#### Modern

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Quinto:	S S . S T S O . S . S . S . O O
(Beispiel)	
Conga:	S . . T S . O T S . . T S . O T

Die Quinto-Stimme entspricht weitgehend der Agogô-Formel.

Ein Trommler spielt die Kombination der beiden Stimmen auf seinem Set zum Beispiel folgendermaßen:

#### 2 Trommeln:

Quinto:	. S . S . S . . S . S . S . . O	(links)
Conga:	S . . . S . O . S . . . S . O .	(rechts)

#### Savalu(Nação Jeje)

Der Savalu wird für den Orixá Oxumaré gespielt. Oxumaré ist ein Zwitterwesen, das sich der Legende nach für je ein halbes Jahr in einen Regenbogen bzw. in eine Schlange verwandelt.



1 . + . 2 . + . 3  
 (mathematischer Elementarpuls)

o o o o o o o  
 (Trommelschläge)

1...../.....+...../.....2...../.....+...../.....3  
 (/,+ = gespielte Elementarpulse; ...= „Mikropuls“)

Die ersten beiden Schläge werden leicht auseinander gezogen, so dass der zweite Schlag kurz nach dem zweiten ‚mathematischen‘ Elementarpuls erklingt. Der dritte Trommelschlag wiederum wird minimal vorgezogen und erklingt somit vor dem vierten Elementarpuls.

Die zuunterst angegebene Pulsation, hier „Mikro-Puls“ genannt, verdeutlicht die *ungefähren* Abstände der Schläge:

Zwischen Schlag eins und Schlag zwei liegen sechs Mikro-Pulse, bis zu Schlag drei sind es neun und danach wiederum sechs Einheiten.

Theoretisch wurde der Zeitwert eines Elementarpulses in sechs Mikro-Pulse unterteilt.

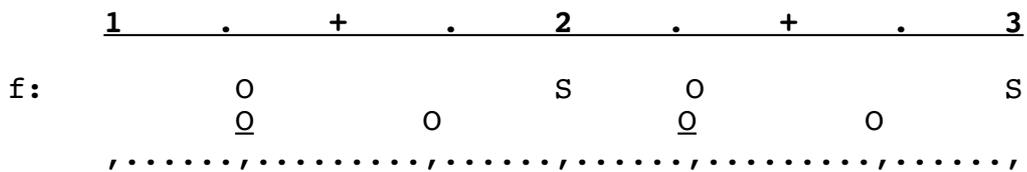
1...../.....+...../.....2 (Elementar- und Mikropulse im mathematischen Verhältnis)

Es handelt sich dabei um einen geschätzten Annäherungswert. In der verfügbaren Literatur existiert eine derartige Unterteilung der Elementarpulse noch nicht. Der Verfasser schlägt vor, die bislang gültige Festlegung auf den sogenannten Elementarpuls als kleinste Einheit diesbezüglich zu ergänzen, um das Phänomen der Polyquantisation (Polak, 1997) bzw. der Participatory Discrepances, kurz: ‚PD‘<sup>s</sup><sup>541</sup> möglichst adäquat erfassen und beschreiben zu können.

Die Rum-Phrasen d, e und f wären folgendermaßen zu transkribieren:

1 . + . 2 . + . 3  
 d: O S S  
 ,.....,.....,.....,.....,.....,.....,  
 e: S O S T S O S

<sup>541</sup> Das Konzept der ‚PD‘<sup>s</sup> stammt von Charles Keil; vgl. Gerischer, 1996, S. 57 ff.



Wie bei allen Toques de Ketu spielt die Glocke das für den Rhythmus typische Pattern. Dieses wird von der Lê und der Rumpi paraphrasiert, wobei die Pausen durch Komplementärschläge ausgefüllt werden, so dass ein dichter ‚Teppich‘ entsteht, der ein gewisses Energieniveau erzeugt. Beim Savalu fällt auf, dass bereits das grundlegende Pattern vorwiegend auf Off-beat- und Doubletime-Off-beat-Impulsen basiert.

Hinzu kommen nun die Akzente des Rum, die fast ausschließlich im Off- oder Double-Off-beat-Bereich liegen. Das so erzeugte polyrhythmische Geflecht, das den eigentlichen Beat nahezu vollständig außer Acht lässt, hat unmittelbare psychomotorische Auswirkungen und zwingt geradezu die tanzenden Iyalorixás zu extrem polyzentrischen Bewegungen, die - infolge der besonderen prädisponierenden Faktoren (Initiation, persönliche ‚Vulnerabilität‘<sup>542</sup>, rituelle Vorbereitungen, Einnahme bestimmter Substanzen etc.) - im Regelfall zur Trance führt.

Die verschiedenen Phrasen des Rum (a - g) werden (nicht immer in der oben angeführten Reihenfolge) nacheinander gespielt, wobei jede Phrase mehrmals erklingt und jeweils einem bestimmten Bewegungsmuster der tanzenden Orixás zugeordnet ist.

Bravum (Jeje)

Der Bravum kann für verschiedene Orixás getrommelt werden.

---

<sup>542</sup> Vulnerabilität wird im psychiatrischen Kontext als eine persönlichkeitspezifische Empfänglichkeit für psychopathologische Phänomene verstanden. Das Vulnerabilitäts-Stress-Konzept sieht hierin u.a. eine der Ursachen für das Entstehen psychischer Erkrankungen. Im Kontext der rituellen Trance nach Analogien zwischen Zuständen religiöser Ekstase und einer schizophrenen Episode zu suchen, wie es mancherorts getan wird, erscheint dem Verfasser nach vielen Kontakten mit Filhos-de-Santo als simplifizierend und nicht haltbar (vgl. Lühning, 1990, S. 90); hier soll lediglich auf Hinweise zahlreicher Eingeweihter des Candomblé zurückgegriffen werden, denen zufolge die Auswahl, Berufung und Initiation einer Filha-de-Santo häufig auf der Beobachtung einer besonderen psychischen Sensibilität beruhen, welche etwa in der westlichen Kultur leicht als Symptomatik einer psychiatrischen Erkrankung eingestuft werden könnte.

**Bravum** (Guedes)

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Gã (a):	x . x . . . x . x . . .
(b):	x . . x x . x . x x . .
(c):	x . x x x . x . x x x .
(d):	x . x . x . x . x x . .
(e):	x . x . x . x x . x x .
Lê und Rumpi: (agdaví)	o . o o o . o o (linke Hand) o . o o o . o o (rechte H.)
Rum (a):	S . B . O . S . B . O . (links) (rechts: Stock)
(b):	S . B . O S . B . O (l.) <b>S</b> <b>S</b> (r.)
(c):	O . B . O . B . (l.) x . x x . x . x x . (r.) (x= Korpus)
(d):	B . B B B B . B B B (l.) <b>S</b> . x x x . x x x (r.)
(e):	S . O S . O S . O (l.) <b>S</b> <b>S</b> <b>S</b> (r.) ( <b>S</b> = Akzent)
(f):	O . . S . O . . S . (l.) O                  O                  (r.)
(g):	O . O S . O S . (l.) O O O S S (r.)

Im Gegensatz zu den meisten übrigen Toques, die eine charakteristische Glockenfigur aufweisen, können zum Bravum verschiedene Pattern der Gã gespielt werden. Alle besitzen einen ‚bimetrischen‘ Charakter, insofern sie zum Teil anstatt vier triolischer Beats eine scheinbare Basis von sechs duolischen Beats (europäisch formuliert: Sechs-Achtel-Takt) ‚suggerieren‘. Die Stimmen von Lê und Rumpi verbinden diese beiden Feelings:

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 o . o o o . o o (linke Hand)  
 o . o o o . o o (rechte Hand)  
1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . (scheinbarer Beat)

Der Rum variiert folgendermaßen:

Die Phrasen a und b erzeugen ein ‚Sechs-Achtel-Feeling‘:

1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . (scheinbarer Beat)  
 a: S . B . O . S . B . O .  
 b: S . B . O S S . B . O S

Die Phrasen c und d verbinden das triolische Vierer- und das duolische Sechser-Metrum:

1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 c: O . . B . . O . . B . .  
 X . X . X . X . X . X .  
 d: B . B B . B B . B B . B  
 S . X . X . X . X . X .  
1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 .

Die Phrase e erzeugt ein anscheinend polymetrisches Gebilde.

Entgegen dem eigentlichen Beat spielt die linke Hand gewissermaßen im ‚Sechs-Achtel-Takt‘; orientiert man sich allerdings an den dominant klingenden Slaps, so entsteht infolge der Betonung des ersten, dritten und fünften ‚Achtels‘ der Eindruck eines Beats im ‚half-time-feeling‘<sup>543</sup>:

(1 . . 2 . . 3 . . 4 . .)  
 e: S . O S . O S . O (linke H.)  
1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . oder:  
1 . . . 2 . . . 3 . . .

<sup>543</sup> Im abendländischen Notationssystem entspräche dies einem Drei-Viertel-Takt. Der Begriff der ‚half-time‘ ist im Jazz gebräuchlich und bezeichnet eine Halbierung des Tempos.

Die Akzente der rechten Hand suggerieren nun ebenfalls einen ‚Drei-Viertel-Takt‘, der jedoch quasi ‚kreuzrhythmisch‘ versetzt zu allen übrigen Metren liegt<sup>544</sup>:

( 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . )  
 e:                    **S**                    **S**                    **S** (rechte H.)  
                           . . . 1 . . . 2 . . . 3  
 ( 1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . )  
 ( 1 . . . 2 . . . 3 . . . )

Die Phrase f wird wiederum im ‚Sechs-Achtel-Feeling‘ gespielt und geht direkt über zur Phrase g, wo scheinbar ein Taktwechsel erfolgt:

( 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . . )  
 f, g: 0 . 0 . S . 0 . 0 . S . 0 0 . 0 0 0 S . 0 S S .  
          1 . 2 . 3 . 4 . 5 . 6 . 1 . . 2 . . 1 . 2 . 3 .

Die übrigen Toques sollen, zusammen mit einigen Gesangstexten, lediglich in Form einer Übersicht skizziert werden<sup>545</sup>:

**Vasse** (Tucci, Guedes)

(12)                    1 . . 2 . . 3 . . 4 . .  
 Gã:                    x . x . x x . x . x . x  
 oder:                    x . x . x x . x . x x .

Lê,                    o   o   o   o   o   o   o   o   (linke Hand)  
 Rumpí:                o   o   o o   o   o   o   o   (r.H.)

Rum:                    M O    M----- O                (l.H.)  
 (Thema)                S    S S . S . S    S                (r. H., Stock)

<sup>544</sup> An dieser Stelle sei nochmals daran erinnert, dass die zum Teil unklaren bzw. widersprüchlichen Definitionen der Begriffe Kreuzrhythmik, Bimetrie und Polymetrie (basierend auf der Annahme, die Trommler würden an unterschiedlichen Stellen ihren jeweiligen Beat mit dem Fuß markieren) den Verfasser zu der übergreifenden Festlegung auf das Konzept der Polyrythmik veranlasst haben. (Man stelle sich vor, ein Spieler der Rum würde bei jeder neuen Phrasierung einen anderen Beat fühlen...) Alle durch besondere Akzentuierungen hervorgerufenen Wechsel des Metrums sind scheinbarer Natur: Aus diesem Grund sind die Begriffe ‚bimetrisch‘, ‚polymetrisch‘ und ‚kreuzrhythmisch‘ in der Regel mit Anführungszeichen versehen.

<sup>545</sup> Quellen: Tucci, Guedes, Ricardo, Sukiennik, Soares.

„Die musikalische *base* (12, x . x . x x . x . x x .) auf dem *gã* und entsprechend auf *rumpí* und *lê*, taucht bei fast allen Liedern (*cantigas*) für die *orixás* auf. Im *xirê* kommt sie nur für Oxóssi, für Oxumaré und für Iemanjá vor. Unterschiedlich ist dann für die übrigen *Orixás* jeweils nur der Gesang und der Part des *rum*.“<sup>546</sup>

**Toque para Ogum** (Tucci)

(12)            1 . . 2 . . 3 . . 4 . .

Gã:             x . x . x x . x . x . x

Lê,                 o   o   o   o   o   o   o   o   (l. H.)  
Rumpí:         o   o   o o   o   o   o   o   (r.H.)

Rum:             O        M        M        M  
(Thema)        S .    O .    S .    S .        (Stock)

*Cantigas para Ogum* (Gesänge für Ogum)<sup>547</sup>:

*Awá xirê Ogum ô éru jojo*

*Awá xirê Ogum ô éru jojo éru jéjé*

(Wir spielen für Ogum mit großer Ehrfurcht)

*Ogum nitá euê ré (2 x)*

*Ba òxòssi okô ri na lôdê*

*Ogum nitá euê ré*

(Ogum muss seine Kräuter verkaufen

Er trifft sich mit Oxóssi in der Nähe des Feldes)

*Ogum onirê, onirê Ogum*

*alákôrô onirê, óba de Orun*

(Ogum, Herr von Irê, der Herr von Irê ist Ogum

Der Gebieter über Akorô ist Herr von Irê, König der vom Himmel kam)

<sup>546</sup> Pinto, 1991, S. 185.

<sup>547</sup> Quelle: Murah Soares (mündliche Mitteilung, 2000).



**Sató** (para Nanã Buruku; Tucci, Guedes)

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Gã:	x . x . . . x . x . . .
Lê,	o . . o . o o . . o o
Rumpí:	o . o . o . o . o . o
Rum:	M M       O
(Thema)	. . . . S S . .   O . .

Wie die Toques Savalu und Bravum gehört der Sató ursprünglich zum Repertoire des Candomblé Jeje.

**Gincá** (para Iemanjá; Tucci)

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . . 1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Gã:	x . x x . . x . x x . . etc.
Lê,	o o . . o o o . . o etc.
Rumpí:	o . o o o . o . o o o
Rum:	M M . . O M . B . O . O . M M . O O O
(Thema)	S S O S . . O O . . S S O O S O

Cantiga para Iemanjá:

*Awa aabo a yo Iemanjá (2x)*

*iyaagba o de irê xe - o ki é Iemanjá*

*a kota pe ile gbe a oyo - odo fi axa we re*

*a xa we le a xa we leo - odo fi axa we leo<sup>549</sup>*

(Unser Schirm und Schutz, vollkommene Seligkeit, Iemanjá

Beschütze uns und schenke uns Glück, Iemanjá

Die alte Mutter ist gekommen, uns glücklich zu machen

Wir grüßen dich, Iemanjá

Erstgerufene, unser Haus zu segnen, uns zu beglücken

Deinen Badefluss zu wählen, weil es der deine ist

Wir wollen uns im Haus baden

Im Haus ist es, wo wir baden wollen

Sie nimmt ihr Bad in ihrem Fluss)

<sup>549</sup> Soares, 2000.

**Opanijé** (para Omolú; Tucci)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Gã:            x x x . x x x . x x . x . . . .

Lê,  
Rumpí:        o    o o    o o o    o o o    o o o

Rum:  
(Thema)      O    M    O    M        M M        O  
              S    S    S    S    S .    S . . . .

Forts.:        M . O    M . O        M M . . . .  
              S        S        S .    S

Cantiga para Omolú:

*Goro goro goro goro sarum*

*sarum sarum runté<sup>550</sup>*

(Er ist es, der das Fleisch isst und die Knochen aussaugt)

**Agueré de Oxóssi** (Tucci)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Gã:            x x . . x x x . x x . . x x x .

Lê,  
Rumpí:        o (o) o o    o o o    o o o    o o o

Rum:  
(Thema)      M . . M M . . M M .    O    . O .  
              S        S        S    O    O

Cantiga para Oxóssi:

*Arayê ódé a rêrê okê*

*e ómóródé xe ke iroko*

*oni ewá lô ibô<sup>551</sup>*

(Herr der Menschheit, unser guter Jäger

Der Sohn des Jägers entstammt den Blättern von Iroko

Schöner und mächtiger Herr des Waldes)

---

<sup>550</sup> Soares, 2000.

<sup>551</sup> ders.

**Agueré de Iansã** (auch: Daró, Quebra Prato; Tucci)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Gã: x . x x . x x . x . x x . x x .

Lê,  
Rumpí: o o o o o o o o o o o o

Rum:  
(Thema) O . M . . . O O . M . . . O  
O S O S

**Hamunha** (auch: Ramunha, Avamunha; para todos; Tucci)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Gã: x . . x . . x . . . x . x . . .

Lê,  
Rumpí: o o o . o o o o o . o o

Rum:  
(Thema) O . . . . . . . . . O O . . O

Wird der Hamunha beispielsweise für Iemanjá gespielt, so kann folgendes Lied gesungen werden:

*E unto*

*oun ba ara unto naa do jeodo kaa*

*e unto*

*neta oyo naa do je odo kaa*

*e unto*<sup>552</sup>

(Sie ist die Lenkerin, sie errettet die Körper, lenkt uns in den Flüssen, die wir grüßen

Sie ist die Lenkerin, sie ist unsere Führerin im Fluss, den wir grüßen

Sie ist die Lenkerin)

Weitere, selten gespielte Toques: *Tonibobé, Quiriboto, Agabi, Adarrum, Batá*.<sup>553</sup>

<sup>552</sup> Soares, 2000.

<sup>553</sup> Diese Rhythmen werden auf Grund ihrer eher marginalen Bedeutung hier nicht notiert.

### Capoeira<sup>554</sup>

Bei der *capoeira* handelt es sich um ein tänzerisch-kämpferisches Spiel, dessen Wurzeln mit großer Wahrscheinlichkeit im Gebiet des heutigen Angola liegen. Der Begriff Capoeira bezeichnete ursprünglich das Unterholz der Umgebung von Salvador da Bahia, wo die Sklaven, denen die Flucht gelungen war, sich versteckt hielten bzw. ihre freien Siedlungen, die Quilombos (s.o.), gründeten. Bereits zur Kolonialzeit versammelten sich die Schwarzen in so genannten *rodas* (= Kreise) und übten sich in einem Kampf, dessen Bewegungen nach Auskunft der *mestres de capoeira* (= Capoeira-Meister) den Bewegungen afrikanischer Tiere nachempfunden waren. Die Geschichte der Capoeira ist größtenteils überliefert in den unzähligen *cantigas* (= Lieder) und *ladainhas* (= Litaneien), die von den Umstehenden gesungen werden, während je zwei Personen im Kreis gegeneinander spielen. Manche *capoeiristas* behaupten, der tänzerische Charakter sowie die Bezeichnung *jogo* (= Spiel) hätten der Tarnung gedient: Von der Roda verdeckt, konnten die Kämpfer ungehindert ihre Geschicklichkeit trainieren; sobald sich ein Aufseher näherte, wechselte man vom Kampf zu harmlosen, spielerischen Bewegungen. Diente das Spiel zur Zeit der Sklaverei hauptsächlich dem Befreiungskampf, so gehen die Meinungen über seinen Charakter nach der Abolition auseinander. In den Cantigas ausschließlich als Kultur des Widerstands glorifiziert, galt die Capoeira bei der Obrigkeit als *vadiagem* (= Herumtreiberei, Müßiggang) und wurde polizeilich verfolgt und streng bestraft. Andererseits bediente man sich gerne der Capoeiristas, wenn es um machtpolitische Rivalitäten ging, etwa in den Jahren 1865 bis 1870 im Krieg gegen Paraguay oder um 1900, als Politiker in Rio ganze Banden anheuerten, um ihre Gegner einzuschüchtern.

1932 gründete Mestre *Bimba* in Salvador die erste *Academia de Capoeira* mit dem Ziel, die Capoeira durch strenge Reglementierung zu einer pädagogischen Methode umzubilden. Bimba integrierte Elemente fernöstlicher Budo-Sportarten und entwickelte seinen eigenen Stil, die *capoeira regional*. Kennzeichnend für diesen Stil sind ein tendenziell hohes Tempo, vorwiegend aufrechte Körperhaltung, akrobatische Einlagen und häufige Sprünge. Dagegen sind überwiegend langsame und zumeist in Bodennähe ausgeführte Bewegungen charakteristisch für die *capoeira de Angola*, die als ältere und

---

<sup>554</sup> Vgl. zum folgenden Abschnitt: Onori, 1988; Almeida, 1986; Shaffer, 1977; Pinto, 1991. Viele Informationen stützen sich zudem auf die langjährige musikalische Zusammenarbeit d. Verf. mit *Professor Requeijão* (Adenilson Cardoso de Oliveira) und *Mestre Marreta* (Luis Carlos).

traditionelle Form gilt und von Lehrern wie Mestre *Pastinha* oder *João Pequeno* favorisiert wurde. Bei dieser Variante stehen List, Verschmitztheit und Verschlagenheit, die so genannte *mandinga*, im Mittelpunkt. Weiche und wiegende Bewegungen wechseln mit kurzen und raschen Drehungen, Tritten oder Stößen (*golpes*) ab, Ausweichmanöver münden in tänzerische Schritte und diese wiederum in blitzschnelle Angriffe.<sup>555</sup>

Prinzipiell steht weniger die individuelle Leistung, sondern das Zusammenspiel zweier Körper im Vordergrund. Die Basis des Spiels liegt in der *ginga*, einem wiegenden Wechselschritt, aus dem sich alle übrigen Bewegungen entwickeln.<sup>556</sup>

Ihre Einzigartigkeit verdankt die Capoeira der besonderen Verbindung von Musik und Bewegung: Es sind die Instrumente, die das Spielgeschehen steuern. Vor allem der Berimbau bestimmt das Tempo und den Verlauf des Spiels: Die Toques sind als Anweisungen für die Spielenden zu verstehen.

Benötigt werden ein oder mehrere Berimbaus nebst je einem Caxixi; hinzu kommen meistens ein Pandeiro, seltener eine Atabaque, sowie eine Agogô.

Fast immer wird zur Einleitung der langsame Toque *Angola* gespielt:

**Angola** (Luis Carlos, de Oliveira, Shaffer)  
(Tempo: zwischen 50 und 80 Beats pro Minute)

(8)	<u>1 . + . 2 . + . 1 . + . 2 . + .</u>
Pandeiro, Atabaque:	0 . S . 0 . . . 0 . S . 0 . . .
oder:	0 . S . 0(x x)0 0 . S . 0 . . . 0
Agogô:	x . + . (x) . . . x . + . (x) . . . (x= tief, += hoch)
Berimbau:	0 . o . . . x x 0 . o . . . x x < > < > <

0 = offener Ton, tief; o = offener Ton, hoch; x = sujo  
> = Schließen der Cabaça, < = Öffnen der Cabaça

<sup>555</sup> Onori (1988, S. 27) stellt die stilistischen Details beider Formen tabellarisch gegenüber und weist u.a. darauf hin, dass die *angoleiros* stärker ihre afrikanischen Wurzeln betonen, während die Capoeira Regional sich als brasilianisches Phänomen versteht. Zum Wechselspiel von Ästhetik und Funktionalität in der Capoeira bemerkt er: „Die tänzerischen Bewegungen wollen beeinflussen, Bewunderung auslösen, Angst einflößen oder bannen, täuschen, verblüffen, ablenken, einschläfern, lähmen und zermürben. Sie dienen der Tarnung, dem Bluff, der Sublimation oder schlicht und einfach dem Vergnügen. Selbst die beiläufige Lässigkeit lauert nur auf eine Nachlässigkeit des Gegners“ (ebd., S. 30 f.).

<sup>556</sup> Zu Beschreibungen der Verteidigungs- und Angriffsbewegungen vgl. Onori, a.a.O., S. 27 ff., sowie Hegmanns, 1990.

Berimbau-

Varianten:	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
a:	0 . o 0 o 0 . o 0 . o . . . x x
b:	0 . 0 . 0 . 0 . 0 . o . . . x x
c:	0 . o 0 o . x x 0 . o . . . x x
d:	0 0 0 0 0 0 x x 0 . o . . . x x
e:	0 . x x o . x x 0 . o . . . x x

Die Stimmen des Pandeiro, der Atabaque und der Agogô gelten für alle Toques.

Charakteristisch für einen Toque ist also immer der Rhythmus des Berimbau.

Der Angola wird meistens in der hier angeführten Form interpretiert.

Die übrigen Toques können, abhängig vom Mestre einer bestimmten *associação de capoeira*, unterschiedlich gespielt werden. Bei den folgenden Beispielen handelt es sich jeweils um die Spielweise der *Associação de Capoeira ,Berimbau de Ouro‘* (Montes Claros, Minas Gerais)<sup>557</sup>.

<b><u>Angolina:</u></b>	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u> 0 . 0 . 0 . x x 0 . 0 . 0 . x x
<b><u>São Bento Grande:</u></b> (Regional) (96-120 B.p.M.) oder (Angola):	0 . 0 . o . c . 0 . c . o . c . (c = Caxixi) o . 0 . 0 . x x
<b><u>São Bento Pequeno:</u></b> (66-84 B.p.M.)	o . 0 . (c) . x x
<b><u>Banguela:</u></b> (80-108 B.p.M.) oder:	0 . o . c . c . 0 . o . 0 . x x
<b><u>Amazonas:</u></b> (63-84 B.p.M.)	0 0 0 0 o x x x 0 . 0 . o x x x
<b><u>Cavalaria:</u></b> (104-126 B.p.M.) oder:	0 . o . 0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 x 0 x o . x x 0 . x x o . x x
<b><u>Iuna:</u></b> (88 B.p.M.)	0 ø 0 ø 0 ø 0 ø 0 ø 0 0 0 ø 0 ø (ø= Druck des Steines gegen die Saite)

<sup>557</sup> Weitere Notationen finden sich bei Shaffer, 1977, S. 47 ff.

**Santa Maria:**                    0 . 0 0 0 . x x 0 . 0 0 0 . x x  
 (84 B.p.M.)  
 Fortsetzung:                    0 . 0 0 0 0 . 0 0 . 0 0 0 . x x

Sämtliche Toques haben eine bestimmte Bedeutung. So wird *Angolina* oft nach der rituellen Eingangsphase gespielt und begleitet tänzerische Einlagen. Der *São Bento Grande* signalisiert eine Aufforderung zum Kampf und begleitet häufig Loblieder zu Ehren berühmter Meister, während *São Bento Pequeno* zum ‚scherzhaften Balgen‘ einlädt; den *Amazonas* hingegen spielt man zu gefährlichen Sequenzen. Der Rhythmus *Cavalaria* kündigte in früheren Zeiten das Nahen berittener Polizisten an, woraufhin sich das Spiel blitzschnell in einen harmlosen Samba-Tanz verwandelte; heute spielen die Capoeiristas den *Cavalaria* mitunter, wenn Touristen in der Nähe sind. Beim *Iuna* gehen die Spieler zu langsamen Bewegungen über, um den Körper zu lockern. Der *Santa Maria* schließlich erklingt zu einem Spiel, bei dem eine Münze oder ein Geldschein auf den Boden gelegt wird; die beiden Spielenden versuchen nun, während des Tanzens das Geld mit dem Mund aufzuheben (bzw. den Gegner eben daran zu hindern). Dazu wird gesungen: „*Ponha a laranja no chão, tico tico, se meu amor foi embora eu não fico*“ (= „Leg die Orange auf den Boden, tico tico, wenn meine Liebe fort ist, bleibe ich nicht“).

### Forró

Der Begriff *forró*<sup>558</sup> bezeichnete ursprünglich ein Fest, zu dem die Musik des Nordostens - *xote, xaxado, côco, ciranda, quadrilha* oder *baião* - gespielt wird, und wurde mit der Zeit zu einem Etikett für diese Musik selbst. Während sich die einzelnen Stile vor allem hinsichtlich der verwendeten Harmonieinstrumente (z.B. Gitarre oder Akkordeon bzw. Sanfona), der Tänze, der Struktur der Lieder und des Tempos unterscheiden, liegt ihnen im Wesentlichen eine gemeinsame rhythmische Struktur zu Grunde, wie sie etwa im *Baião* anzutreffen ist:

<sup>558</sup> Forró: Neologismus aus dem Englischen: „for all“; einer anderen Erklärung zufolge die Abkürzung von *forrobodó* = Ball, Fest (Assis, 2002, S. 122).

**Baião** (Edouim; Suzano)

(8)	<u>1 . + . 2 . + . 1 . + . 2 . + .</u>
Triangulo:	x x x x x x x x x x x x x x x x (x=Akzent)
Glocke (a):	x . . . + . . . x . . . + . . . (x=tief, (+=hoch)
(b):	. . + . . . x . . . + . . . x .
(c):	. . x x . + + . . . x x . + + .
Pandeiro(a):	O T B T O . S . O T B T O . S . (B=Ballen)
(b):	O T B S B T O T usw.
(c):	O T B S T O T O O T B S T O T O
Zabumba (a):	Q . X . O . O . Q . X . O . O . (Q=gedämpft)
(b):	Q . X O O . X . Q . X O O . X . (X=resposta, links)
(c):	Q . X O X . X <u>Q O</u> . X O X . X Q

Die vom Triangulo durchgängig gespielten Elementarpulse besitzen eine starke Off-beat-Akzentuierung.

Die Glocke kann sowohl den Beat (a) als auch den Off-beat (b) markieren, gelegentlich aber auch je zwei Elementarpulse vor und nach der „2“ betonen (diese Figur entspricht dem karibischen Cinquillo, wobei der erste Schlag wegfällt).

Auch die Pandeiro-Stimme kann variieren: Die erste Version (a) entspricht einer Capoeira-Figur, was auf eine eventuelle Verbindung hindeutet. Die Versionen (b) und (c) sind zwar durchlaufend, weisen aber in ihrer Akzentuierung die Dreierschiebung des Tresillo-Patterns auf, wobei vor allem der Puls vor der „2“ betont wird. Zusätzlich beinhaltet die dritte Fassung (c) einen Akzent auf dem letzten Puls, so dass sich ein Doppelschlag zur „1“ hin ergibt.

Ein Doppelschlag taucht auch in den beiden Zabumba-Stimmen (b) und (c) auf, allerdings bei (b) nicht vor und auf dem ersten Beat, sondern hin zur „2“. Diese rhythmische Phrasierung findet sich sowohl in afrobrasilianischen Stilen, etwa im Congo, Barra-vento oder im Samba, als auch in verschiedenen europäischen Springtänzen, die ebenfalls als Vorläufer der Musica Nordestina gelten können, z.B. in der Polka. Der mit rechts gespielte, weiche Schlegel *martelo* wird jeweils auf der „1“ gegen das Fell gepresst

und klingt dadurch gedämpft. Bei der ersten Version folgen offene Töne auf dem zweiten Beat und dem folgenden Off-beat. Die zweite Version betont ebenfalls den zweiten Beat, während Version (c) einen offenen Ton vor der „2“, also auf dem dritten Elementarpuls, besitzt. Insbesondere diese Figur erinnert sehr an das orientalische *malruf*-Pattern, wie es beispielsweise auf der türkischen *darabouka*, diversen orientalischen Rahmentrommeln oder der vorderasiatischen *tabla*<sup>559</sup> gespielt wird. Von großer Bedeutung sind die scharfen Off-beat-Akzente der *resposta*<sup>560</sup>, die mit der linken Hand gegen das Resonanzfell geschlagen werden und den aus orientalischen Rhythmen bekannten Akzenten entsprechen, die mit einem Finger der linken, das Instrument haltenden Hand ausgeführt werden:

Darabouka, Beispiel:

1 . + . 2 . + .

rechts: M . O . M (M= Muffled)  
links: R R R (R= Rimshot mit Zeige- oder Ringfinger)

Das gleiche Pattern kann auch als Zabumba-Variante im Baião vorkommen:

(d): 0 . O . 0  
X X X

Es besteht außerdem eine Verwandtschaft zu karibischen Basstrommel-Figuren, z.B. zur Requito-Stimme in der Conga Santiaguera oder zur Bombo-Stimme im Mozambique.

Lange Zeit galt die rurale Musik des Nordostens als ‚*musica caipira*‘<sup>561</sup>, bis der 1912 geborene *Luis Gonzaga* aus Pernambuco in den vierziger Jahren, inzwischen nach Rio umgesiedelt, mit dem Lied ‚*Baião*‘ einen Erfolgshit erzielte und die Musica Sertaneja in den Metropolen populär machte.<sup>562</sup>

<sup>559</sup> Nicht zu verwechseln mit der indischen Tabla.

<sup>560</sup> Ein dünner Holzstab, der zwischen Mittel- und Ringfinger der linken Hand eingeklemmt wird.

<sup>561</sup> Eigentlich: Bauernmusik; hier pejorativ gemeint, etwa i. S. von: ‚Hinterwäldler-Musik‘.

<sup>562</sup> Das Lied ‚*Asa branca*‘ (= Weißer Flügel; gemeint ist eine Taubenart, die laut Überlieferung in Dürrezeiten als letzter Vogel den Sertão verlässt) avancierte zu einer inoffiziellen Hymne und wurde von zahlreichen Künstlern interpretiert, u.a. von *Elis Regina*, *Caetano Veloso*, *Lulu Santos*, *Hermeto Pascoal*, *Baden Powell*, *Paul Winter* und *Herbie Mann*.

Repente/Embolada

Auf den Straßen und Plätzen des Nordostens trifft man zuweilen auf die *repentistas*, Musiker, die sich mit Gitarre und/oder Pandeiro begleiten und abwechselnd einen improvisierten Sprechgesang praktizieren, in dem sie aktuelle Ereignisse ironisch kommentieren.

**Repente** (auch: Côco, Embolada; Suzano)

(8)                      1 . + . 2 . + .  
Pandeiro:                O T T O T T O T  
(oder: )                O T T S T T O T

Die Grundstruktur besteht aus einem Tresillo-Pattern.

Verschiedene Musiker wie z.B. *Lenine* oder *Daúde* greifen seit einigen Jahren diesen Stil auf und vermischen ihn, manchmal unter der Bezeichnung *rapente*, mit nordamerikanischem *Rap*:

**Rapente** (Suzano)

(16)                      1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
Pandeiro:                O T B S B T O T O T B S B T O T

Drumset

(Sticks):                x x x x X x x x x x x x X x x x  
(Fuß):                    B            B            B    B            B            B  
(B= Bassdrum, x= Hi-Hat, X= Snaredrum)

Hier wird dem Tresillo der *backbeat* (scharfer Snaredrum-Akzent auf „2“ und „4“) aus der US-amerikanischen Rock- bzw. Funk-Musik hinzugefügt. Die Bassdrum markiert ebenfalls den Tresillo.

Der Percussionist *Marcos Suzano* spielt diesen Rhythmus auf dem Pandeiro auch folgendermaßen:

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
O B T O S B O B T O T O S B O T

Durch eine extrem tiefe Fellspannung klingen die offenen Töne wie eine Bassdrum. In diesem Beispiel wird der Bass von der „3“ um einen Elementarpuls nach hinten verschoben, so dass eine Double-Off-beat-Figur entsteht. Die Slaps übernehmen mit der Backbeat-Akzentuierung die Funktion der Snaredrum.

### Jongo

Der im Bundesstaat Rio de Janeiro<sup>563</sup> ausgeübte Jongo ist ein Kreistanz, dessen Texte oftmals Rätsel oder Geschichten über alltägliche Geschehnisse enthalten. Die Musiker sitzen rittlings auf ihren Trommeln.

### **Jongo** (Assis)<sup>564</sup>

(12)	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Candongueiro:	O . S . S . O O . S . O
(hoch)	
Tambu:	O . . . . . O . O . O O
(tief)	
Agogo:	x . . . . . x x . + . . (x = hoch, + = tief)

Dieser Rhythmus entstammt der Bantu-Tradition und erinnert an den Barra-vento.

### Tambor de crioula

Bei dem Tambor de crioula, heute nur noch im Bundesstaat Maranhão praktiziert, tanzen immer einzelne Tänzer in der Mitte eines Kreises, wobei die nachfolgende Tänzerin durch einen sanften Zusammenstoß der Bäuche<sup>565</sup> aufgefordert wird. Meistens findet die Berührung zwischen einem Mann und einer Frau statt. Auch hier sitzen die Trommler auf ihren Instrumenten. Hinter dem Trommler des Grande, der hauptsächlich Off-beat-Variationen spielt, steht ein weiterer Spieler, der mit zwei als *matraca* bezeichneten Holzstäben auf dem Korpus ein durchgehendes Muster trommelt.

<sup>563</sup> (gelegentlich auch in Minas Gerais)

<sup>564</sup> Vgl. Assis, 2002.

<sup>565</sup> Die *punga* (ein Terminus, der sich bis in das 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und vermutlich afrikanischen Ursprungs ist; vgl. Kubik und Pinto, 1996, S. 218); „eine interessante Variante ist aus dem Inland von Maranhão bekannt, wo die *punga* zwischen zwei Männern ausgeführt wird, dann jedoch als Kraftprobe: jeder versucht, den anderen auf den Boden zu werfen“ (ebd.).

### Tambor de Crioula (Assis)<sup>566</sup>

(8)            1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Crivador: O . S S . S S . O . S S . S S .

(hoch)

Meiãõ:        B . . O B . . O B . . O B . . O

(mittel)

Grande:      B . . O . O . . B O . O O . O O (Variationen)

Matraca:     x . x x . x x . x . x x . x x .

Crivador und Matraca spielen die als Cinquillo bekannte Figur. Der Meiãõ markiert den Beat, akzentuiert aber zugleich den jeweils davor liegenden Elementarpuls. Auf dem Grande wird hauptsächlich improvisiert.

### Maracatu

Der ausschließlich im Bundesstaat Pernambuco gespielte Maracatu geht einerseits auf die Tradition der portugiesischen Militärkapellen, andererseits auf die afrikanische Rhythmus-tradition zurück und besitzt Bezüge zur afrobrasilianischen Religion *Xangô*.<sup>567</sup> Es existieren zwei Formen: der *Maracatu rural* (oder *Maracatu de baque solto*) und der *Maracatu Nação* (oder *Maracatu de baque virado*).

Eine Maracatu-Gruppe wird angeführt vom Königspaar. Ihm folgt der Hofstaat: die *damas de honra* (Hofdamen), Vasallen, ein *embaixador* (Botschafter) und eine *dama do passo* (Tänzerin), welche die *calunga* trägt. Danach kommt die Gruppe der *batuqueiros* (Musiker): zunächst der Gonguê, anschließend die Caixas und Tarois und zuletzt die Alfaias.

In Recife wird heute überwiegend der Maracatu Nação gespielt.

---

<sup>566</sup> Vgl. Assis, 2002.

<sup>567</sup> Vgl. hierzu: *Origem do Maracatu*, im Internet unter: [www.leacoroad.org.br](http://www.leacoroad.org.br). ( 7.1.2002).

**Maracatu Nação** (Nação Pernambuco)

(16)	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Gonguê (1):	. x . . x . x . . x . . x . x .
(2):	x . + . x . + . x + . + x . + . (x= tief, += hoch)
Tarol (a): (Caixa)	x <u>xxx</u> x x <u>xxx</u> x x <u>xxx</u> x x <u>xxx</u> x ( <u>xx</u> = Wirbel)
(b):	x <u>xxx</u> x x . x . x <u>xxx</u> x x . x .
<u>Alfaias</u>	
Marcante:	0 . . . . . x 0 . . x 0 . . (x= links 0= rechts)
Meião(a):	0 . . . x 0 . . x 0 . . x 0 . .
Variante(b):	0 . . . . . 0 . x 0 . . x 0 . .
Repique:	0 . . 0 x . 0 . x 0 . x 0 . . .
Virada:	x 0 . 0 x 0 . 0 x 0 . 0 x 0 . 0

Die Stimme (1) der Gonguê beginnt nach der „1“ und setzt einen weiteren Double-Off-beat-Akzent nach der „3“. Die andere Stimme (2) weist eine bemerkenswerte Analogie zur melorhythmischen Figur der puerto-ricanischen Plena sowie zur Buleador-Stimme in der Bomba Holandés auf.

Die Stimme der Tarol oder Caixa ist, auf Grund eines (mit der linken Hand ausgeführten) Presswirbels, eindeutig Off-beat-akzentuiert.

Die Alfaias beginnen jeweils auf dem ersten Beat, danach folgen mehrere, hauptsächlich auf den Elementarpulsen nach den Beats liegende Akzente (offene Schläge). Die so genannte *virada*<sup>568</sup>, die gelegentlich von dem Repique gespielt wird, treibt dieses Prinzip der Double-Off-beat-Phrasierung gleichsam auf die Spitze: Durch die ausschließlich vor und nach dem Beat liegenden Akzente entsteht spätestens hier der Eindruck eines ‚verdrehten‘ Beats. Für Hörende, die mit europäischer Musik vertraut sind, klingt der Maracatu in der Regel so:

<sup>568</sup> Von: *virar* = „drehen“.

**Scheinbarer Beat:**     1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
Alfaias:                 0 . . X 0 . . X 0 . . 0 . . . X  
Caixas:                 xxx x x xxx x x xxx x x xxx x x  
Virada:                 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X 0 X  
**Beat:**                     . + . 3 . + . 4 . + . 1 . + . 2

Durch die Kombination von Hörgewohnheiten und Gestaltwahrnehmung (Tendenz zur ‚guten Gestalt‘) kommt es zu einer Art ‚Sog‘ der Double-Off-beats, die unweigerlich als Beats interpretiert werden, während der eigentlich auf der ‚1‘ liegende offene Ton als vorgezogene ‚4‘ erscheint.

Samba

a) Samba-de-Caboclo

Aus den profanen Batuques und dem sakralen Congo-Repertoire entwickelte sich der in ländlichen Gegenden bis heute gespielte Samba-de-Caboclo oder Samba-de-Roda. Dabei bilden die Teilnehmer einen Kreis (= *roda*), in dessen Mitte jeweils eine oder zwei Personen so lange tanzen, bis sie abgelöst werden.

samba-de-caboclo/samba-de-roda (Dinho)

(16)                     1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Palma:                 x . . x . . x . x . . x . . x .  
(Klatschen der Hände)

Agogô:                 . x . x . x x . x . x . x . x x

Lê, Rumpi:             0 S . S 0 . S 0 0 . S S 0 0 . 0

Rum:                    0 . . S 0 . . 0 0 . . S 0 0 . 0  
                              (T T)    (T T)    (T T)    (T)

Chocalho,  
Reco-Reco:             **X** x x **X** **X** x x **X** **X** x x **X** **X** x x **X** (X= betont)  
(Prato e faca)         > < > < > < > < > < > < > < > <  
                              (>= Bewegung vorwärts; <= rückwärts)

Das teilnehmende Publikum klatscht die (in Kuba so bezeichnete) Tresillo-Figur. Gelegentlich ist auch der folgende Klatsch-Rhythmus zu hören:

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 . x . x . . x . x . . x . . x .

Dabei wird Schlag eins (des ersten Tresillo) vom ersten auf den zweiten Elementarpuls verschoben, was eine ‚Entlastung‘ der „1“ bewirkt. Der Zyklus beginnt dann, wie bei den Stimmen von Agogô, Lê und Rumpi, mit einer Double-Off-beat-Figur.

Wie viele karibische und afrikanische Rhythmen ist auch der Samba in zwei Abschnitte unterteilt<sup>569</sup>:

In der Regel beginnt ein Zyklus mit einem Off-beat-akzentuierten Teil (Beat 1-2), dann erfolgt der Wechsel zu einer primär beat-bezogenen Phrasierung. Dieses Prinzip findet sich in der von der Agogô gespielten ‚Time-Line‘-Formel<sup>570</sup> und in den Stimmen von Lê und Rumpi. Der Rum spielt eine *marcação* (= Markierung des Beat), die exakt mit der Rumpi-Stimme des Cabila übereinstimmt. Sie besteht im Wesentlichen aus Doppelschlägen, wobei der zweite und der vierte Beat durch einen Slap-*Vorschlag* besonders akzentuiert werden. Die - bereits aus den drei Rhythmen des Congo-Repertoires bekannte - rhythmische Formel der Doppelschläge ‚zum Beat‘ - also auf dem vierten und ersten Elementarpuls - ist charakteristisch für sämtliche Formen des Samba und soll daher im Folgenden als *Samba-Phrasierung* bezeichnet werden. Sie wird auch von den begleitenden Instrumenten gespielt - Chocalho, Reco-Reco und (gelegentlich, beispielsweise in der bahianischen Stadt Santo Amaro) Prato e faca -, und zwar derart, dass von den durchlaufend gespielten Elementarpulsen jeweils die Pulse vor und auf einem Beat betont werden. Allerdings erklingen die Elementarpulse auch hier keineswegs in regelmäßiger, ‚mathematisch exakter‘ Abfolge, sondern ‚verzogen‘:

**Polyquantisation der Samba-Phrasierung:**

( / = ‚mathematischer‘ Elementarpuls; ... = Mikropuls)

1...../...../...../.....2...../...../...../.....3 (regelmäßiger Elementarpuls)

X....x....x....X.....X....x....x....X.....X ( gespielter E.-Puls)

5    5    5            9            5    5    5            9            (Abstände, Zahl der Mikropulse)

<sup>569</sup> Aus diesem Grund notiert man häufig den Samba als 2/4-Takt, so dass in diesem Fall ein vollständiges Pattern zwei Zyklen bzw. Takte umfasst (1 . + . 2 . + . 1 . + . 2 . + . ).

<sup>570</sup> Pinto und Tucci (1992, S. 43 f.) bezeichnen diese Formel als ‚linha rítmica‘.

Der zweite, dritte und vierte Schlag werden jeweils um einen Mikropuls ‚vorgezogen‘, d.h.: während der regelmäßige Elementarpuls theoretisch sechs Mikropulse umfasst, betragen die Abstände zwischen den vier gespielten Schlägen nur jeweils fünf Mikropulse. Diese Verkürzung der Abstände bewirkt eine Beschleunigung; demgegenüber liegen zwischen dem vierten Schlag und dem folgenden Schlag (jeweils auf dem nächsten Beat) neun Mikropulse, wodurch der Effekt einer Verzögerung entsteht. Mittels zweier Audio-Aufzeichnungen wurde der geschilderte Sachverhalt vom Verfasser empirisch überprüft und bestätigt.<sup>571</sup>

Die unregelmäßige Anordnung der Elementarpulse ergibt sich zwangsläufig aus einem kinetischen Aspekt: Die Betonung der beiden Pulse vor und auf dem Beat erfordert eine größere Bewegung, die naturgemäß - insbesondere bei hohem Tempo - mehr Zeit in Anspruch nimmt als die verhältnismäßig kleine Bewegung, mit der die beiden unbetonten Töne erzeugt werden. Gleiches gilt für die Stimme des Rum:

1 . . . . . / . . . . . / . . . . . / . . . . . 2 . . . . . / . . . . . / . . . . . / . . . . . 3

Rum: **O** (T T) **S** **O** (T T) **O** **O**

(Hier werden die Taps mehr angedeutet als tatsächlich gespielt) Der gespielte Elementarpuls müsste also folgendermaßen notiert werden:

1 . . . . . / . . . . . / . . . . . / . . . . . 2

**X** x x **X** **X**

**O** T T **S** **O**

Die aus je zwei betonten und zwei unbetonten, rhythmisch ‚verzogenen‘ Doppelschlägen bestehende Samba-Phrasierung ist auch konstitutiv für die folgenden Rhythmusbeispiele. Der Einfachheit und Übersichtlichkeit halber soll jedoch die ursprüngliche Schreibweise der ‚mathematischen‘, also regelmäßigen Abstände beibehalten werden.

<sup>571</sup> Vgl. Anhang: Samba, Polyquantisation.



Surdos und die Tarois - die ‚Samba-Phrasierung‘.

Die besonderen Spielweisen sowie weitere Stimmen der einzelnen Instrumente werden nachfolgend beschrieben.

### Chocalho, Reco-Reco

Die für das Spiel der Chocalhos und Reco-Recos angewandte Technik besteht aus einer gleichmäßigen Vorwärts-Rückwärts-Bewegung; im ersten Fall wird geschüttelt, im zweiten geschrappt. Allerdings realisieren die Reco-Recos die Samba-Phrasierung in diesem Beispiel gewissermaßen ‚negativ‘: Die Betonungen liegen jeweils auf dem zweiten und dritten Puls.

### Tamborim

Die Übertragung der Samba-Phrasierung auf dieses Instrument wird ermöglicht durch eine spezielle Spielweise: Zwei kräftige Abwärts-Schläge markieren den Doppelschlag ‚zum Beat‘ (vierter und erster Elementarpuls). Während des darauf folgenden, schwächeren Abwärts-Schlages (zweiter Elementarpuls) wird der Tamborim leicht nach unten gedreht; der dritte Elementarpuls kann nun durch eine Aufwärtsbewegung der rechten Hand geschlagen werden, wobei gleichzeitig der Tamborim zurück in die Ausgangsposition gekippt wird:

. 1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
**X X x x X X x x X X x x X X x x X**  
(x= Aufwärts-Bewegung linke und rechte Hand)<sup>573</sup>

Diese Technik ermöglicht es, den Rhythmus auch bei einem hohen Tempo von bis zu 160 Beats pro Minute zu spielen. Das entspricht etwa zehn Elementarpulsen in der Sekunde; so schnell vermag auch der geübteste Trommler mit einer Hand nicht zu schlagen - bei dem *toque virado* (= Dreh-Technik) sind nur ca. sieben (Abwärts-) Schläge pro Sekunde erforderlich.

Bei langsameren Formen des Samba spielen der oder die Tamborims oftmals die ‚Phrase-Referent‘-Formel des Samba-de-Roda oder Varianten derselben:

<sup>573</sup> Eine detaillierte Beschreibung findet sich bei Pinto und Tucci, 1992, S. 55.

(Beispiele)

```

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .
a:  . x . x . x x . x . x . x . x x
b:  . x . x x . x . x . x . x x . x
c:  . x . x . x x . x . x . x x . x

```

Außerdem übernehmen die Tamborims nicht selten eine solierende Funktion, indem bestimmte Figuren unisono gespielt werden:

(Bsp.)

```

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + . 1
d:  x x x x x . x . x
e:  . x x x x . . x x x x . . x x x x
      1           2           3           (scheinbarer Beat)

```

Triolische Figuren:

```

1 . + . 2 . + . 3
f:  x x x x           (x x x= Triole)
g:  x x x x x x x

```

Meist werden diese oder andere Figuren zu mehrzyklischen Pattern zusammengesetzt:

```

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .
h:  x x x x x . x . x . . . . . > (weiter:)
    > x x x x x . x . x . . . . . >
    > x x x x x . x x x x x . . . x . >
    > x . . x x x x . . . x . x . . . > (etc.)

```

```

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .
i:  x x x x x x x . . . x . x . >
    > . . x . x . . . x . . . . . >
    > x x x x . . . x x x x . . . >
    > x x x x x x x x x x x x (etc.)
      (x x x = Triolen)

```

## Agogô

Die Figur der Agogôs stellt eine erweiterte Variante der Samba-Phrasierung dar:

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
x x . + + + . x x x . + + + . x  
(x= tief, += hoch)

In den Pausen kann durch das Zusammendrücken der beiden miteinander verbundenen Glocken ein weiterer Ton erzeugt werden.

Einige Beispiele für andere Stimmen:

a: 1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
x x . + + . x x x . + + + + . x  
(S.-de-Caboclo)

b: . + . + x . x . x . + . . x . x  
(„Partido Alto“)

c: x . . + + . x . x . + . + . . x

Die erste Variante (a) entspricht der Lê- und Rumpi-Stimme im Samba-de-Caboclo; Variante b ist charakteristisch für eine Sambaform namens *partido alto* (s.u.); die Stimme c schließlich ist eine ‚Verkürzung‘ des ‚Caboclo‘-Patterns. Diese Version eignet sich besonders bei sehr hohem Tempo.

## Cuíca

Das Spielen einer Cuíca erfordert außerordentlich viel Fingerspitzengefühl, Übung und eine Persönlichkeit, die dem clownesken Charakter des Instruments entspricht.

Um einen Ton zu erzeugen, wird mit einem feuchten Tuch der von innen mit dem Fell verbundene Stab gerieben. Erfolgt diese Bewegung nicht mit dem richtigen Druck - der weder zu fest noch zu schwach sein darf -, so klingt der Ton hart, kratzig oder ‚heiser‘. Gleiches gilt für die Finger der linken Hand, die gegen die Fellmitte drücken: Hier hängt die Größe des Intervalls von minimalen Veränderungen ab. Obwohl versierte Cuíca-Spieler ihrem Instrument komplexe Melodien entlocken können, sind die Basis-Pattern

meist zweitönig.

Die oben notierte Cuica-Stimme ist nur ein Grundmuster, aus dem heraus beständig improvisiert wird. Obwohl die Cuica damit innerhalb eines Ensembles scheinbar Narrenfreiheit besitzt (im wahrsten Sinn des Wortes), sind ihre Pattern doch immer auf die gesamte Struktur bezogen, wie einige Beispiele zeigen:

Partido-Alto-Varianten:

a:  $\underline{1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .}$   
    . + \_\_\_\_ . x . x . x . + \_\_\_\_ . x . x (+ = lang)

b: . + . + x . x . x . + x . x . x

c: . + . + x x x x x . + + x x . x  
    (x = tiefer Ton, += hoher Ton)

Varianten der Samba-Phrasierung:

d:  $\underline{1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .}$   
    x + + x x x x x x + + x x x . x

e: x + + + + x x x x + + + + x x x

f: x + + x x x x x x + + x x + + x

### Caixa/Tarol

Neben dem Basis-Pattern (Samba-Phrasierung, s.o.) spielen die Caixas auch andere rhythmische Figuren; hinzu kommen weitere Stimmen der Tarois (flache Schnarrtrommeln). Die meisten Sambaschulen haben ihre eigenen Stimmen, die den jeweils typischen Charakter ihres Grooves bestimmen:

Dies soll anhand von vier Beispielen verdeutlicht werden:

### 1. União da Ilha / Grande Rio / Beija Flor / Mangueira<sup>574</sup>:

$\underline{1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .}$   
    x x x X x x X x X x x X x XXX x (XXX = Wirbel)

<sup>574</sup> Es handelt sich um die Namen von Sambaschulen.

Die im ersten Teil zu erkennende Tresillo-Figur wird in der zweiten Hälfte durch einen Wirbel variiert. Dieses Pattern ist eng an den Klatschrhythmus des Samba-de-Roda angelehnt.

**2. Moçidade Independente:**

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

(Bossa-Clave):    **X x x X x x X x x x X x x X x x**

Im Anschluss an den Tresillo im ersten Teil folgen zwei Akzente auf der „3 ±“ und dem Elementarpuls nach der „4“. Diese Akzentuierung wurde in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts zu einem konstitutiven Element der Bossa Nova, wo sie der Schlagzeuger auf der Snaredrum spielte: Daher hat sich inzwischen die Bezeichnung ‚Bossa-Clave‘ eingebürgert.

**3. Salgueiro:**

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

(Tarol)    **X . x X X x X x X x X x X . . x**

**4. Vila Isabel:**

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

(Tarol)    **X . x X X . x X X x X x X xxx X**

Die Pattern der Tarois verbinden die Samba-Phrasierung mit dem aus der kubanischen Musik bekannten Clave-Pattern, die auch in Brasilien eine Rolle spielen, wenngleich bei weitem nicht in dem Maße wie in Kuba.

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Son-Clave:	<b>X . . X . . X . . X . X . . .</b>
Samba-Phrasierung:	<b>X . . X X . . X X . . X X . . X</b>
Tarol:	<b>X . x X X . x X X x X x X xxx X</b>

Andererseits lassen sich die Tarol-Stimmen auch aus der Caixa-Figur einer anderen Samba-Vorläuferin, der *marcha*, ableiten:

### Marcha

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 X . . X X . X(x)X . X(x)XXXX. . (XXX= Wirbel)

Der abschließende Wirbel taucht in vielen Samba-Pattern der Tarois auf.

### Repinique

Die Grundstimme des Repinique markiert sowohl den Beat als auch die Samba-Phrasierung; sie entspricht weitgehend dem Rum-Pattern des Samba-de-Caboclo. Charakteristisch und von entscheidender Bedeutung ist der peitschenartig ‚knallende‘ Slap jeweils vor dem zweiten Beat, wodurch dieser akzentuiert wird. Nur der vierte Elementarpuls wird mit der linken Hand ausgeführt. Die rechte Hand spielt mit einem dünnen Schlegel zunächst einen offenen Ton und anschließend einen weiteren (unbetonten) Open sowie einen Randschlag. Möglich sind verschiedene Varianten:

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
links:	<b>S</b> <b>O</b> <b>S</b> <b>O</b>	
rechts:	<b>O</b> <b>o</b> <b>x</b> <b>O</b> <b>o</b> <b>x</b> <b>O</b> <b>o</b> <b>x</b> <b>O</b> <b>o</b> <b>x</b>	(x= Randschlag)
(Stock)		
b:	<b>O</b> <b>o</b> <b>o</b> <b>S</b> <b>O</b> <b>o</b> <b>o</b> <b>O</b> <b>O</b> <b>o</b> <b>o</b> <b>S</b> <b>O</b> <b>o</b> <b>o</b> <b>O</b>	
c:	<b>O</b> <b>x</b> <b>x</b> <b>S</b> <b>O</b> <b>x</b> <b>x</b> <b>O</b> <b>O</b> <b>x</b> <b>x</b> <b>S</b> <b>O</b> <b>x</b> <b>x</b> <b>O</b>	
d:	<b>O</b> <b>o</b> <b>R</b> <b>S</b> <b>O</b> <b>o</b> <b>R</b> <b>O</b> <b>O</b> <b>x</b> <b>R</b> <b>S</b> <b>O</b> <b>x</b> <b>R</b> <b>O</b>	(R= Rimshot) <sup>575</sup>

Darüber hinaus werden auf dem Repinique zahlreiche Variationen gespielt, beispielsweise eine Kombination aus dem Samba-de-Caboclo (Rumpi-Stimme) und der Marcha:

e:          **O** **O** . **S** **O** . **x** **O** **O** **x** **x** **S** **O** **o****o** **O**

Der Wirbel am Ende der Figur kann auch andernorts auftreten:

<sup>575</sup> Beim Rimshot trifft der Stock zugleich das Fell und den Spannring, wobei ein knallender Klang entsteht.



Die Centraidores umspielen diese Marcação, so dass sich der folgende Melorhythmus ergibt:

**a:**            1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

hoch:            . . . . . 0 . . . . . 0 . 0 (Centrador)  
mittel:            0 . . . . . 0 . . . . . (Contra)  
tief:              . . . . 0 . . . . . 0 . . . (Surdo)

**b:** (Contrasurdo hoch, Centrador mittelhoch gestimmt)

hoch:            0 . . . . . 0 . . . . .  
mittel:            . . . . . 0 . . . . . 0 . 0  
tief:              . . . . 0 . . . . . 0 . . .

Im ersten Teil des Zyklus wird ein einfacher Off-beat gespielt, im zweiten Teil erklingen zwei Double-Off-beats. Diese beiden rhythmischen Elemente können vielgestaltig variiert, d.h. miteinander kombiniert und wiederholt werden:

**Centrador-Variationen:**

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

a:                . . 0 . . . 0 . . . 0 . . 0 . 0  
b:                . . 0 . . . 0 . . 0 . 0 . 0 . 0  
c:                . . 0 . . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0  
d:                . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . 0

Die vierte Variante (d) treibt durch das permanente Spielen von Double-Off-beats das Prinzip der Beat-Verschiebung auf die Spitze. Diese Virada (von: *virar* = drehen) findet sich auch als Variation der Repique-Stimme im Maracatu.

Während allerdings der Beat durch den einfachen Off-beat des Centrador bereits umgedreht wird (Virada), erfolgt durch die Double-Off-beats eine Verdoppelung des Tempos. Daher bezeichnet man dieses Stilmittel auch als *dobrar* (= verdoppeln).

Die Surdos beginnen nach dem Zeichen des Repinique immer mit einem Auftakt; dieser wiederum ‚entzündet‘ die Bateria.

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Rep.: R . R . . O . O O x x S R . . .

Surdos: O . O . (Auftakt)>

> Einsatz der Bateria

Zuweilen ist der Auftakt auf einen Ton beschränkt:

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Rep.: R R . R R . R . R . . OOR . . .

Surdos: O . (Auftakt)>

> Einsatz aller Instrumente

Breques / Paradinhas

Zu Beginn oder während eines Samba-de-Enredo werden oftmals *breques* oder *paradinhas* (= Unterbrechungen) gespielt, die den Groove vorbereiten oder - wie schon der Name sagt - unterbrechen sollen, um die Spannung zu erhöhen. Zwei typische Breques sollen exemplarisch dargestellt werden<sup>577</sup>:

**Breque 1** (ubiquitär)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Call: R . O . O . R . R . O . R . . . >

(Repinique)

Response:

> O . O . . . O . O . O . O . . .

(Alle)

Wie in diesem Beispiel findet in der Regel ein ‚Call-and-Response‘ zwischen dem Repinique und der Bateria statt. Diese Dialoge können zuweilen zeitlich ausgedehnt werden, und zwar durch Wiederholung oder Aneinanderreihung einzelner Breque-Figuren, wie das folgende Beispiel zeigt:

<sup>577</sup> Weitere Beispiele finden sich bei Pinto und Tucci, a.a.O., S. 87 ff., sowie bei Gonçalves und Costa, 2000, S. 40 ff.

**Breque 2** (Günther Eschkotte)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

- a) x x x x . x x x x . x x x xxx x (x = Repique)  
x x x x . x x x x . . . 0 . . . (0 = Gruppe)  
x x x x . x x x x . x x x xxx x (Wiederholung)  
x x x x . x x x x . . . 0 . . .  
x x x x . x x x x . x x x xxx x  
x x x x . x x x x . 0 . . xxx x (Variation)  
x . 0 . . xxx x x . 0 . . 0 . 0
- b) 0 . . . . . xxx . x . x . x . (neue Figur)  
. x . x x . 0 . 0 x . x x . 0 .  
x x . x x . 0 xxx . x . x . x . (Wiederholung)  
. x . x x . 0 . 0 x . x x . 0 .  
x x . x x . 0 xxx . x . x . x .  
. x . x x . 0 . 0 . 0 . 0 . 0 . (Variation)  
x x . x x . 0 xxx . x . x . x .  
0 . x . x . 0 . x . x . 0 . x . (Variation)  
x . 0 . x . x xxx . x . x . x .  
0 . . . 0 0 0 0 . . . 0 0 0 (Triolen)  
0 . . xxx . 0 (= Auftakt zum Groove)

Apito

Die berühmte, meist dreitönige ‚Samba-Trillerpfeife‘, brasilianisch: *apito*, dient ebenfalls der Signalisierung bestimmter, vom *mestre da bateria* gewünschter musikalischer Ereignisse. Sie kann den Einsatz geben, das Tempo stabilisieren oder den Schluss anzeigen:

## Schluss

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + . 1

Apito: x \_\_\_\_\_ x . x . x x x x . . . . (x= lang)  
(Pfiff)

Gruppe: (Groove bis zur „4“, dann:) 0 . 0

### c) Sambo do Partido Alto / Pagode

Eng miteinander verwandt sind der in den 1950er und -60er Jahren beliebte *partido alto* und der seit den 70er Jahren besonders populäre *pagode*. In beiden Fällen begleitet eine kleine Percussion-Besetzung einen Sänger und einen Chor.

### Partido Alto (Fundo do Quintal)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Chocalho: X x x X X x x X X x x X X x x X

Tamborim: x . x . x x . x . x . x . x x .

Cuíca,  
Agogô: x . + . . x . x . + . + x . x . (x= tief,  
+= hoch)

Pandeiro  
a: O T B S O T B O O T B S O T B O (B= Ballen)

b: O . S . . O . O . S . S O . O .

c: O B S B T O T O B S B S O T O T

Repique  
de mão: O o T S O o T O O o T S O o T O

b: O . S T S O T O T S T S O T O T

Tam-Tam  
(Surdo): M . x M O . x O M . x M O . O x  
(x= linke Hand, Kessel)

Der Chocalho spielt die bekannte Samba-Phrasierung. Die ‚linha rítmica‘ oder ‚Time-Line-Formel‘ des Tamborim entspricht derjenigen des Samba-de-Caboclo, wird aber hier ‚umgekehrt‘ gespielt: Sie beginnt mit dem ‚geraden‘ oder ‚schwachen‘, also dem Beat-

bezogenen Teil. Auch die typische ‚Partido-Alto‘-Stimme der Agogô und der Cuíca ist dieser Struktur angepasst, so dass die Double-Off-beats zwischen dem zweiten und dem vierten Beat liegen. Der Pandeiro kann eine Kombination aus der Samba-Phrasierung und der Marcação spielen (a) oder die Partido-Alto-Figur (b); dieses Pattern kann auch so gespielt werden, dass die Elementarpulse durchgängig erklingen (c). Bei den Schlägen mit den Fingerspitzen (T) und dem Handballen (B) ist nur das Rasseln der Schellen zu hören, während bei den Opens und Slaps die Töne des Fells und der Schellen klingen. So entsteht der Eindruck, als höre man zwei Instrumente gleichzeitig, etwa ein Chocalho und einen Surdo:

	<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
Schellen:	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Fell (a):	O		S	O		O	O		S	O		O				
oder (c):	O	S		O	O	S		S	O		O					

Der Repique kann, wie der Pandeiro, entweder eine durchlaufende Marcação-Figur spielen (a) oder das Partido-Alto-Pattern (b).

Die Stimme des Tam-Tam markiert und umspielt zugleich den Beat.

Die Lieder des Partido Alto bzw. des Pagode können hinsichtlich der Anordnung der beiden Teile - Beat- oder Off-beat-bezogen -, auch im umgekehrten Feeling komponiert sein. In diesem Fall ändern sich die Stimmen sämtlicher Instrumente mit Ausnahme derjenigen, die ohnehin lediglich die Samba-Phrasierung spielen.

**Partido Alto ‚reverse‘:**

	<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
Tamborim:	.	x	.	x	.	x	x	.	x	.	x	.	x	x	.	x
Cuíca, Agogô, Pandeiro (b,c), Repique (b):	.	S	.	S	O	.	O	.	O	.	S	.	.	O	.	O
Tam-Tam:	M	.	.	M	O	.	O	.	M	.	.	M	O	(O)	.	O

Samba- oder Afro-Reggae<sup>578</sup>

Die Musik der *blocos afro* in Salvador wurde erstmals maßgeblich von der Gruppe Ilê Aiyê geprägt.

Der erste Rhythmus dieses Bloco wurde *afro-samba* genannt; später entwickelte insbesondere *Neguinho do Samba*<sup>579</sup>, der langjährige Leiter der Gruppe Olodum, zahlreiche weitere Grooves, wie beispielsweise den *merengue*, den *reggae* oder den *samba-reggae*. Allen Rhythmen dieses Genres liegt ein gemeinsames Konzept zu Grunde, das hauptsächlich auf der besonderen instrumentalen Besetzung sowie der Kombination von Elementen verschiedener brasilianischer, afrikanischer und karibischer Stilstiken beruht. Dabei dominieren die tiefen Frequenzen der Surdos; hinzu kommen scharfe, vorwärts treibende Akzente der Repiniques und ein ‚weicher Teppich‘, der von den Caixas beigesteuert wird.

Als Oberbegriffe für sämtliche Varianten haben sich einerseits die Bezeichnung ‚Samba-Reggae‘ - welche auf die Verbindungen zum jamaikanischen Reggae und zum Samba hinweist - und andererseits der Name „Afro-Reggae“ durchgesetzt; der letztere Begriff betont den Rekurs der Blocos auf ihre Verwurzelung im afrikanischen Erbe.

Exemplarisch soll der vermutlich populärste Rhythmus dieses Genres dargestellt werden, der an den dominikanischen Merengue angelehnt ist:

**Merengue** (Olodum)

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Surdos		
1:	0 . . . . . 0 . . . . .	(ein Schlegel)
(Grundton)		
2:	. . . . 0 . . . . . 0 . . .	(ein Schlegel)
(Sekunde)		
3:	0 . . . . . . . . . . 0 0 0 0	(zwei Schlegel)
(Terz oder Quarte)		
4:	. . . . . 0 . . . . . 0 . 0	(ein Schlegel)
(Quinte)		
Caixa:	x x <b>X</b> x x x <b>X</b> x x x <b>X</b> x x x <b>X</b> x	(zwei Schlegel)
Repique:	<b>X</b> x x <b>X</b> x x <b>X</b> x x x <b>X</b> x x <b>X</b> x x	(zwei Schlegel)

<sup>578</sup> Detaillierte Beschreibungen verschiedener Rhythmen finden sich bei Gerischer, 1996.

<sup>579</sup> Alias Antônio Luis Alves de Souza.

Während mindestens zwei, bei größeren Ensembles auch mehrfach besetzte, tief gestimmte Surdos (die *marcações*) den Beat markieren, spielen bis zu 60 höher gestimmte Surdos (die *dobras-de duas*) eine für alle Samba- oder Afro-Reggaes typische ‚rollende‘ Figur - in diesem Fall von der ‚4‘ bis hin zur ‚1‘. Die hoch gestimmte *dobra-de-um* vervollständigt diesen Groove mittels der aus dem Samba bekannten Centrador-Figur, so dass sich folgender Melorhythmus ergibt:

**Melorhythmus der Surdos**

	<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
(hoch)						o							o	o	o	o
					o								o	o	o	o
(tief)	o								o				o			

Im Gegensatz zum Samba liegt hier der tiefste Ton auf dem ersten und dritten Beat; die ‚2‘ und ‚4‘ erklingen einen Ganzton höher. Die beiden ‚Dobras‘ bewirken nach dem zweiten Beat eine einfache und nach dem vierten Beat eine zweifache Verdoppelung des Tempos. Somit ergibt sich der Eindruck einer rhythmischen Verdichtung im Verlauf einer jeden Periode zum Ende hin.

Die Caixas spielen eine gleichmäßige Off-beat-Phrasierung, die aus dem jamaikanischen Reggae übernommen wurde.

Das Pattern der Repiques, die mit zwei dünnen Baquetas geschlagen werden, entspricht der Bossa-Clave. Die Betonung auf dem vierten Elementarpuls bewirkt eine *antizipierende* Akzentuierung der ‚2‘<sup>580</sup>; es folgen zwei Akzente auf den ‚einfachen‘ Off-beats nach der ‚2‘ und der ‚3‘. Schließlich erfolgt durch den betonten Schlag nach der ‚4‘ eine weitere Schwerpunktverschiebung, und zwar diesmal in *retardierender* Form, d.h. der vierte Beat wird ‚nach hinten gezogen‘. Man kann es auch so formulieren: Die Bossa-Clave beginnt subjektiv mit einer Beschleunigung und geht dann über in eine Verlangsamung.

Die kinetische Wirkung lässt sich phänomenologisch so beschreiben: Der Körper wird (subjektiv) in der ersten Hälfte nach vorn (Akzent auf dem vierten Elementarpuls), dann tendenziell nach oben (durch die einfachen Off-beats) und schließlich nach hinten (14.

<sup>580</sup> Dieses Stilmittel ist bereits aus dem Samba bekannt.



	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>
Surdos	
1, 2:	0 . . . 0 . . . 0 . . . 0 . . .
3:	0 . . . 0 0 0(0)0 . . . 0 0 0(0)
4:	. . . . . 0 0 . . . . . 0 0
Repiques:	X x x X x x x X x x X x X x x x
Caixas:	x X x X x x X x X x x X x x X x

In diesem Fall spielen die Repiques die kubanische Rumba-Clave und die Caixas ein Pattern, das traditionell zum Samba-de-Roda geklatscht wird. Die Dobras-de-duas ‚rollen‘ zwei Mal, und die Dobras-de-um schlagen eine Form der Reggae-Phrasierung.

Die Projekte *Olodum* und *Banda Didá* engagieren sich seit Jahren in der Arbeit mit Straßenkindern (*crianças* oder *meninos de rua*); in den sogenannten *bandas mirim* erhalten Kinder und Jugendliche des Stadtteils *Pelourinho* Musikunterricht, wobei die Rhythmen des Samba-/Afro-Reggae und mit ihnen die Trommeln eine bevorzugte Rolle spielen.

Mit dem Bloco Didá entstand die wahrscheinlich erste ausschließlich mit Frauen besetzte<sup>581</sup> Trommelgruppe in der Geschichte Brasiliens.

### Timbalada

Das von *Carlinhos Brown* und seiner Gruppe *Timbalada* entwickelte Konzept der *timbalada* vereinigt Elemente aus den verschiedensten Kulturen: Samba, Afro-Reggae, Ijexá und andere Candomblé-Toques, daneben Mambo, Rumba und Salsa ebenso wie Funk und Soul und schließlich westafrikanische Djembé-Rhythmen.

Das folgende Beispiel verdeutlicht dies:

---

<sup>581</sup> Abgesehen allerdings von dem Leiter, Neginho do Samba.

**Timbalada** (Lied: ‚U-Maracá‘; Brown)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Surdos: 0 . . . 0 . o o 0 . . . 0 . o o  
(0= tief, 0= mittel, o= hoch)

Timbaus: S . S S S . O O . S S S S . O O (Funk, Mambo)

Caixas: X x x X x x X x x x X x x X x x (Bossa)  
1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

Repiques: x x X X x x X X x x X X x x X X (Reggae)

Xekerê: X x X X X x X X X x X X X x X X (Afro)

Agogô: x . x . + + . x . x x . + . + . (Mozambique)  
(x= tief, += hoch)

Angesichts der erheblichen Komplexität der Timbalada ist die einfache Klarheit des Surdo-Groove, der meistens dem hier dargestellten entspricht, von großer Bedeutung. Alle anderen Instrumente können sehr verschiedene Pattern spielen. Im obigen Beispiel werden die Bossa-Clave (Caixa), der Reggae (Repique), eine westafrikanische Begleitstimme (Xekerê) und die Glockenstimme aus dem kubanischen Mozambique (Agogô) miteinander kombiniert. Die dominierenden Timbaus müssen in diesem Fall eine relativ einfache Figur spielen: Hier ‚laufen‘ die Slaps zur ‚2‘ und zur ‚4‘ hin und akzentuieren so den ‚Backbeat‘, was an nordamerikanische Soul- und Funk-Rhythmen erinnert. Die Opens vor der ‚3‘ und der ‚1‘ hingegen entsprechen den offenen Tönen der Conga im kubanischen Mambo.

Die Timbau wurde ursprünglich im Samba-Pagode verwendet, wo sie allerdings - tief gestimmt - als Tam-Tam fungierte. Sie erinnert in der heutigen Spielweise - bei hoher Stimmung - eher an die Atabaques des Candomblé (auf den Carlinhos Brown sich ausdrücklich bezieht<sup>582</sup>), an die Tumbadoras sowie an die Djembés.

Mit ihrer Synthese vieler unterschiedlicher Stile spannen die Trommler der Gruppe Timbalada scheinbar mühelos einen Bogen von den afrikanischen Ursprüngen ihrer Kultur über ihr direktes brasilianisches Erbe und über Anleihen aus der karibischen ‚Nachbarschaft‘ bis hin zur modernen Musik der New Yorker Ghettos.<sup>583</sup>

---

<sup>582</sup> Mündliche Mitteilung, 1994.

<sup>583</sup> Das von Carlinhos Brown gegründete Musikzentrum in seinem Heimat-Viertel Candeal de Brotas heißt: ‚Candyall Guetho Square‘ - der Name betont die Analogie zwischen den ‚schwarzen‘ Wohnvierteln in Salvador und New York (Vgl.: ‚Carlinhos Brown Website‘).

Ihre Musik bildet augenblicklich die letzte Stufe im Prozess der afroamerikanischen Transkulturation.<sup>584</sup>

*Carlinhos Brown* bemüht sich mit der von ihm gegründeten Musikschule *Pracatum* um die pädagogische Vermittlung seiner Musik.

Wie schon beim Samba-Reggae kann man von einer breiten Emanzipationsbewegung sprechen: Neben der sozialen Aufwertung unterdrückter gesellschaftlicher Gruppen - Schwarze, Frauen und Straßenkinder - geht es den *timbaleiros* und *timbaleiras*, wie *Brown* immer wieder betont, auch um die musikalische Emanzipation der Trommeln, die in der brasilianischen Musikgeschichte bis vor wenigen Jahren - ungeachtet ihrer immensen Bedeutung - innerhalb der Hierarchie der Instrumente an unterster Stelle standen.

#### **2.4.4 Zusammenfassung**

##### **a) Strukturelle Merkmale**

Die brasilianische Trommelmusik entstammt ebenso wie die der Karibik dem west- und zentralafrikanischen Kulturkreis und weist dieselben strukturellen Merkmale auf:

*Beat, Off-beat, Elementarpuls, Polyquantisation und Mikropuls, Pattern, Zyklen, Formzahlen, additive Impulsstruktur*

Die zyklisch aufgebauten Rhythmen basieren auf zwei oder vier Beats, die wiederum in je drei oder vier Elementarpulse unterteilt sind. Wie in der schwarzafrikanischen und karibischen Trommelmusik sind letztere in vielen Fällen unregelmäßig quantisiert: Zur Beschreibung dieses Phänomens wird das Konzept der Mikropulsation vorgeschlagen. Auf diese Weise lässt sich die tatsächliche Anordnung der Klänge präziser erfassen, als es mit dem Konzept der Elementarpulsation möglich ist, da dieses vollkommen regelmäßige Abstände zwischen den gespielten Impulsen voraussetzt.

---

<sup>584</sup> Die seit Mitte der Neunziger Jahre vornehmlich in den Metropolen São Paulo und Rio praktizierte Vermischung traditioneller Stile mit elektronischer ‚Dancefloor‘-Musik wird hier bewusst ausgeklammert, da die Rhythmen dabei ausschließlich mit dem Computer erzeugt werden.

Die additiv strukturierten Pattern besitzen die Formzahlen Acht, Zwölf oder 16 und basieren auf einem genau ausbalancierten Verhältnis von Beat- und Off-beat-Akzenten.

Phrase-Referent-Formel, Polyrhythmik, „Pendeln zwischen Zwei und Drei“,  
resultierendes Pattern

Eine Phrase-Referent-Formel findet sich bei den meisten Rhythmen, insbesondere jenen aus dem afrobrasilianischen Formenkreis der Candomblé-Toques sowie ihren Abkömmlingen, z.B. beim Samba (wo sie allerdings eine geringere Rolle spielt). Dazu gehören auch die Son-Clave, der Tresillo und die Omele-Figur, die allerdings in Brasilien keine eigene Bezeichnung tragen. Die Clave ist in Brasilien weder als Instrument noch als Begriff üblich, wengleich zeitgenössische Musiker gelegentlich von der ‚Bossa-Clave‘ sprechen.<sup>585</sup> Eine besondere Rolle kommt der Samba-Phrasierung zu.

Sämtliche Rhythmen sind polyrhythmisch organisiert und können letztlich nur in ihrer gestalthaften Figuration, d.h. als Resultante der einzelnen Pattern, begriffen werden. Es kommt vielfach zu Überlagerungen von Zweier- und Dreier-Figuren. Das Oszillieren zwischen Zwei und Drei entsteht außerdem durch die ‚verzogene‘, annähernd triolische Phrasierung vieler Rhythmen. Anders formuliert: Die Spielweise bewegt sich häufig zwischen einem ternären und einem binären ‚Feeling‘.

Motionaler/Kinetischer Aspekt

Auch für die brasilianische Trommelmusik ist die enge Verbindung zum Tanz konstitutiv. Die Bewegungsmuster unterscheiden sich zwar in ihrer jeweils konkreten Gestalt von den (ihrerseits untereinander verschiedenen) karibischen und schwarz-afrikanischen Tanzformen. Die Gemeinsamkeit besteht jedoch in der Bezugnahme auf den Beat bei gleichzeitigen polyzentrischen Bewegungen einzelner Körperteile wie z.B. der Hüften, Arme, Schultern oder des Kopfes. Für die körperlichen Effekte ist das Prinzip der zyklischen Wiederholung von großer Bedeutung. Die immer wiederkehrenden Pattern etwa der Surdos und der Ganzás (oder, im Candomblé, der Glocke und der Begleittrummeln) entfalten gewissermaßen eine hypnotische Wirkung: Sie ermöglichen einen körperlichen Zustand permanenter Schwingung und bereiten so den Boden für die ekstatischen Bewegungen, welche durch die meist im Off-beat

---

<sup>585</sup> Diese Bezeichnung ist wahrscheinlich aus der Terminologie der US-amerikanischen Jazzmusik übernommen worden.

platzierten Variationen etwa der Rum induziert werden.

### Vermittlung- und Aneignungspraxis

Alle Rhythmen werden in der Regel oral-kinetisch tradiert.

#### **b) Transkulturation**

Die Verschmelzung verschiedener Musikformen fand in Brasilien seit der europäischen Kolonisierung sowohl innerhalb der verschiedenen afrikanischen Kulturen als auch zwischen den afrikanischen und den europäischen Traditionen statt. Anders als in der Karibik kam es außerdem partiell zu einer Übernahme indigener Elemente in die Populärmusik; des Weiteren zeigen sich Einflüsse der nordamerikanischen Jazz-, Hip-Hop- und Avantgarde-Kultur.

Die afro-brasilianischen Religionen sind synkretistisch geprägt. Es bestehen Verwandtschaften zu karibischen Systemen wie z.B. der Santeria, dem Vodou oder dem Chango-Kult. Wie in Kuba werden seit einiger Zeit Elemente der religiösen Rhythmen zunehmend in die aktuelle populäre Musik integriert.

Die Stile lassen sich in drei „Repertoire-Gruppen“<sup>586</sup> unterteilen:

##### *1. „Isoliertes“ Repertoire (vorwiegend religiös):*

Musikinstrumente, Rhythmen, Tänze und Lieder afrikanischer und anonymer Herkunft, außerdem funktionell gebunden und nicht frei zugänglich;  
traditionelles Berufsmusikertum (Alabês; Vermittlung nur an ausgewählte Personen);  
zentrale Stellung der Trommeln.<sup>587</sup>

##### *2. „Halb-integriertes“ Repertoire (religiös/profan):*

Rhythmusinstrumente, Rhythmen und Tänze größtenteils afrikanischer Herkunft, teilweise auch modifiziert;  
Material frei zugänglich, funktionell teilweise gebunden;  
Lieder in portugiesischer Sprache;  
traditionelles Berufsmusikertum weniger ausgeprägt (Vermittlung nicht reglementiert).<sup>588</sup>

<sup>586</sup> Vgl. Kubik und Pinto, 1996, S. 222 f.

<sup>587</sup> Vor allem Rhythmen des Candomblé.

<sup>588</sup> Beispiele: Musik der Umbanda, Samba-de-Caboclo, Maracatu, Capoeira.

### 3. „Integriertes“ Repertoire (vorwiegend profan):

Vielzahl nicht-afrikanischer Instrumente;

Rhythmen, Tanzformen und Lieder deutlich modifiziert, insbesondere Melodik und Harmonik europäisch;

Urheber teilweise identifizierbar;

partielles und kommerzielles Berufsmusikertum (Vermittlung auch in Musikschulen);

zum Teil begleitender Charakter der Trommeln.<sup>589</sup>

## 2.5 Vergleichendes Resümee

Es wurde gezeigt, dass die Trommelrhythmen Westafrikas, der Karibik und Brasiliens in den wesentlichen strukturellen Merkmalen übereinstimmen und hinsichtlich ihrer Entwicklung eng miteinander verbunden sind. Neben musikwissenschaftlichen Aspekten fanden auch ethnologische und historische Zusammenhänge Berücksichtigung; so erweisen sich beispielsweise der geschichtliche Kontext des transatlantischen Sklavenhandels und die Überlieferung religiöser Systeme als maßgebliche Faktoren bei der Tradierung musikalischer Phänomene.

Der Abschnitt über die Musik Afrikas griff die relevanten Forschungsergebnisse des 20. Jahrhunderts auf und unterzog sie einer kritischen und vergleichenden Betrachtung.<sup>590</sup>

Viele Konzepte wurden als sinnvoll eingestuft und für eine generelle Beschreibung afrikanischer und afroamerikanischer Rhythmik übernommen, u.a.: Beat, Off-beat, Pattern, Zyklen, Formzahlen, additive Rhythmen, orale Notation etc.; andere Begrifflichkeiten hielten einer Überprüfung nicht stand und mussten daher zumindest teilweise revidiert werden. Dazu zählen insbesondere die Konzepte der Elementarpulsation, der Kreuzrhythmik, der Bi- bzw. Polymetrie und der Time-Line-Formel. Das Konzept der Elementarpulsation wurde um den Aspekt der Polyquantisation (*Polak*) erweitert, außerdem wurde der neue Begriff der Mikropulsation vorgeschlagen; die ‚mehrschichtig-lineare Verzahnung‘ (*Nketia*) wurde generell als Polyrythmik definiert; anstelle der Time-Line-Formel wurde der Begriff der

---

<sup>589</sup> Z.B.: Samba-de-Enredo, Partido Alto, Forró, Samba-Reggae, Timbalada.

<sup>590</sup> Dazu zählen insbesondere die Arbeiten von Chernoff, Dauer, Jones, Kubik, Merriam, Nketia und Polak.

Phrase-Referent-Formel (*Schütz*) als treffender eingeschätzt.

Die Darstellung der westafrikanischen Musik und ihrer Instrumente blieb aus verschiedenen Gründen auf wenige konkrete Beispiele beschränkt<sup>591</sup>; ein Rhythmus der Malinke (Guinea) und ein Begleitrhythmus der Highlife-Musik (Ghana) erschienen exemplarisch für die Konzepte, die auf Grund der Lehrtätigkeit westafrikanischer Musiker in Deutschland Verbreitung fanden.

Die beiden Abschnitte über die karibische und brasilianische Trommelmusik enthalten eine weitgehend vollständige, typologische Übersicht über die rhythmischen Grundformen und Instrumente.<sup>592</sup> Daran anknüpfend, konnten die strukturellen und evolutiven Zusammenhänge der Musik in den drei behandelten Kulturkreisen belegt werden.

Zugleich zeigten sich, als Folge regional spezifischer Weiterentwicklungs- und Verschmelzungsprozesse (konzeptualisiert im Begriff der Transkulturation), zahlreiche signifikante Unterschiede sowohl zwischen als auch innerhalb dieser drei geografischen Räume. Dies betrifft die jeweils für bestimmte Regionen charakteristischen Rhythmen sowie die Instrumente.

Zur Verdeutlichung seien exemplarisch einige regional typische Instrumente aufgeführt, die in den jeweils anderen Kulturkreisen nicht vorkommen:

### Westafrika

Djembé, Dununs (Guinea)

### Karibik

Tumbadora/Conga, Bongos, Timbales, Cajon, Katá, Clave (Kuba)

Steelpan (Trinidad), Tambora (Dominikanische Republik)

### Brasilien

Berimbau, Cuíca, Repinique, Atabaque, Timba

---

<sup>591</sup> Hier sei verwiesen auf die Publikationen von Beer, Billmeier, Hülsmann, Meyer und Nketia. Eine vollständige Darstellung afrikanischer Rhythmen existiert allerdings nicht und konnte auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden. Selbst die Rhythmen Westafrikas dürften wegen ihrer großen Vielfalt kaum vollständig zu erfassen sein; andererseits liegt eine umfangreiche Sammlung verschiedener Malinke-Rhythmen vor (Billmeier, 1999), so dass hier auf eine erneute dezidierte Darstellung verzichtet werden kann.

<sup>592</sup> Dabei wurden allerdings bestimmte Gattungen, wie z.B. die Rhythmen der Santeria und des Vodou lediglich exemplarisch dargestellt. Selbst abgrenzbare Formen wie etwa Samba oder Timbalada weisen zahlreiche Varianten auf, deren Notation hier nicht erforderlich erscheint.

Auch in stilistischer Hinsicht herrscht sowohl zwischen als auch innerhalb der verschiedenen musikalischen Gattungen eine große Vielfalt. Die Musik der Malinke, Highlife, Son Cubano, Rumba, Maracatu, Samba oder die Musik der Capoeira - um nur wenige Beispiele zu nennen - könnten, ungeachtet der Analogien in ihren Grundzügen, kaum unterschiedlicher sein.

Die Verbreitung und gleichzeitige Differenzierung der west- und zentralafrikanischen Trommelmusik basiert auf einer über Jahrhunderte andauernden, gewaltigen Migrationsbewegung.

Der Prozess der fortwährenden Weiterentwicklung des afrikanischen und afroamerikanischen Kontingents an Rhythmen scheint sich im Zeitalter einer weltweiten medialen Vernetzung und im Zuge der heutigen verkehrstechnischen Mobilität noch zu beschleunigen. Kulturindustrielles Profitinteresse, aber auch Suchbewegungen der Musiker (ob aus materiellen oder künstlerischen Motiven, sei dahingestellt) und schließlich die Bedürfnisse der Konsumenten - Hörende und Trommelschüler - erzeugen einen scheinbar unerschöpflichen Fundus an neuartigen Formen. Gleichzeitig ist ein beharrliches Festhalten an den Wurzeln zu beobachten.

Liegen nicht die Ursprünge von Rap, Funk, Soul, Jazz, House und vielen anderen modernen Stilen - jedenfalls was die Rhythmik betrifft - in der schwarzafrikanischen Musik? Die Assimilation der afrikanischen Rhythmen und ihre Einebnung, ja sogar ihre gelegentliche Unterordnung unter das Prinzip der europäischen Marschmusik, welche das Wesen der internationalen Pop- und Rockmusik ausmacht, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass eben diese Popmusik ohne die afrikanische ‚Erfindung‘ der Polyrythmik nicht denkbar ist.

### **3 Trommeln in Musikkultur und Musikunterricht in Deutschland**

#### **3.1 Die Geschichte der Trommeln in Mitteleuropa, insbesondere im heutigen Deutschland**

##### **3.1.1 Vorbemerkung**

Der folgende Abschnitt behandelt die Entwicklung und Funktion der Trommeln in der Musik Mitteleuropas; dabei liegt der Schwerpunkt auf dem Kulturraum der heutigen BRD.

Die Quellenlage zu dieser Thematik kann nicht als erschöpfend bezeichnet werden, da bislang dezidierte Untersuchungen speziell zu den Trommeln nicht vorliegen; gleichwohl bietet die Literatur genügend Material zu einer generellen Einschätzung. *Sachs* (1928, 1930) verdanken wir die exakteste und breiteste Übersicht über Typen und Verwendung der Perkussionsinstrumente bzw. der Trommeln, weitere Aspekte finden sich bei *Buchta* und *Michel* (beide 1998); *Geiringer* (1982) erläutert insbesondere die historische Entwicklung von der Frühzeit über Antike, Mittelalter, Renaissance, Barock, Klassik und Romantik bis hin zur Moderne; *Peinkofer und Tannigel* (1981) klassifizieren das derzeitige Repertoire an Schlaginstrumenten; einzelne Aspekte, wie etwa die Militarisierung des Trommelns, die Musik der Spielleute oder das rhythmische Element in der Volks- und Tanzmusik finden Erwähnung u.a. bei *Salmen* (1960), *Panoff* (1938), *Schwenk* (1965), *Otterbach* (1983), *Schwaen* (1952) und *Wiora* (1957). Relevante musiksoziologische Fragestellungen erörtern beispielsweise *Honigsheim* (1955) und *Blaukopf* (1982).

##### **3.1.2 Schlaginstrumente in der mitteleuropäischen Geschichte**

Auf Grund von Ausgrabungen und der archäologischen Deutung von Bildzeugnissen lässt sich annehmen, dass in Europa mindestens seit dem 15. Jahrhundert v. Chr. Perkussionsinstrumente in Gebrauch sind.<sup>593</sup>

---

<sup>593</sup> Vgl. zu diesem und zum den folgenden Abschnitten: *Drewer*, 1986.

„Wohl das primitivste Stadium von Musikausübung repräsentieren Rasselgehänge, auf Schnüren aufgereihte Schneckengehäuse, Muscheln oder Fruchtschalen, die sich ein Tänzer an die Arme, Beine oder den Körper band ... Der frühen Steinzeit (paläolithische Periode) gehören auch die sogenannten Schrapper an.“<sup>594</sup>

Für das Neolithikum sind Tontrommeln in Becher- oder Sanduhrform nachgewiesen; auch die Existenz von Musikbögen wird vermutet.<sup>595</sup>

Die Griechen kannten das *tympanon*, eine einfellige Handtrommel mit gewölbtem Schallkörper, die *krotala*, eine aus Holz oder gespaltenem Rohr gefertigte Klapper, und die im Dionysos-Kult gespielten *kymbalas* (Becken).

Die römischen *joculatores* verwendeten, neben Klappern und Becken, bereits verschiedene Trommeln.

Gleichwohl kann als gesichert gelten, dass die meisten der in Europa verwendeten Idio- und Membranophone nicht autochthonen Ursprungs sind, sondern aus dem asiatischen oder nordafrikanischen Raum in den Norden gelangten.<sup>596</sup>

### Idiophone

Im Vergleich zu den Aero- und Cordophonen spielten Idiophone in der mitteleuropäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis zur Neuzeit eine untergeordnete Rolle.

So fanden *Xylophone* jedenfalls in der Kunstmusik keine Verwendung<sup>597</sup>, während sie in der Volksmusik gelegentlich eingesetzt wurden. Der älteste Namensbeleg *hultze glechter* (= ‚hölzernes Gelächter‘)<sup>598</sup> findet sich 1511; ein weiterer Name lautet *strofeddel* (= Strohfiedel), vermutlich weil die Klangstäbe auf Strohwalzen lagen. Abbildungen, etwa von *Hans Holbein d.J.*, weisen auf eine Attribuierung als Instrument des Todes hin. *Schlagbretter*<sup>599</sup> wurden vornehmlich als Signalgeber an Burgtoren, auf Märkten und von

---

<sup>594</sup> Geiringer, 1982, S. 13.

<sup>595</sup> Vgl. ebd.

<sup>596</sup> Vgl. z.B. Sachs, 1930, S. 37; Geiringer, a.a.O., S. 42; Buchta, 1998, S. 846; Merkt, 1998.

<sup>597</sup> Geiringer (a.a.O., S. 133 f.) erwähnt allerdings einmal den Gebrauch eines nicht näher bezeichneten Xylophons in der Barockmusik.

<sup>598</sup> „Glechter“: von oberdeutsch „glächel“, „Klachel“ = Klöppel. Vgl. hierzu und zum Folgenden: Michel, 1996.

<sup>599</sup> Die Bezeichnungen lauteten: ahd. *tavala*, mhd. *tavel* (von lat. *tabula*) oder auch *Hillebille* (nach Sachs von *hellebylle*, vermutlich aus mhd. ‚hellen‘ = ertönen und ‚bellen‘ = schlagen oder ahd. *bihal*, mhd. *bil* = Gerät zum Schlagen).

Fuhrleuten benutzt oder dienten in der Karwoche als Glockensubstitut. *Klappern*<sup>600</sup> wurden von Spielleuten, Narren und Gauklern verwendet, dienten Bettlern und Aussätzigen als Warninstrument und kamen gelegentlich bei kirchlichen Ereignissen zum Einsatz.

Auch *Schüttel-* und *Reibeidiophone* blieben relativ bedeutungslos. Zum Instrumentarium der mittelalterlichen Spielleute gehörte der *Schellen-* oder *Rasselreifen* („circulus tintinnabulis instructus“): „So wird in Frankfurt a. M. unter den Musikanten 1440 und 1473 ein Schellenträger genannt. Ein Menschenalter später, 1503, malt der junge Raffael auf der ‚Krönung der Maria‘ einen Engel, dessen Instrument eine Schellentrommel ohne Fell ist...“<sup>601</sup> Im 19. Jahrhundert verbreitete sich der ausschließlich in Marschkapellen benutzte *Schellenbaum*, der jedoch „seit langem kein Klangwerkzeug mehr“<sup>602</sup> ist, sondern lediglich optisches „Wahrzeichen der Regimentsmusik“<sup>603</sup>. Schon früh bekannt und beliebt war die *Rollschelle*, eine Gefäß- oder Einschlussrassel, die jedoch hauptsächlich als Spielzeug oder als ‚klingender‘ Schmuck fungierte, beispielsweise an den berühmten Narrenkappen. Auch hier kann also von einer musikalischen Verwendung i.e.S. keine Rede sein.

Nahezu unbekannt ist der von *Sachs* erwähnte *Schraptopf*, der nachweislich im 16. und 17. Jahrhundert eingesetzt wurde. Er bestand aus einem Krug, über dessen Öffnung eine Scheibe gehalten wurde; mit einem Hakenstock oder Löffel schrapte man über die Scheibe, der Krug diente als Resonanzkörper<sup>604</sup>.

Unter den *Metallophonen* sind insbesondere die *Becken* zu nennen<sup>605</sup>. Ursprünglich etwa handgroß, wurden sie zunächst aus Messing oder Silber gefertigt und zumeist paarweise gegeneinander geschlagen; sie hatten, wie der lateinische Name *acetabula* (= Essigschale) andeutet, einen stark gewölbten Innenteil und einen schmalen Rand. Vor dem 16. Jahrhundert waren sie hauptsächlich „dazu bestimmt, leichte Nuancen, nur selten jedoch

---

<sup>600</sup> Von ahd. *chlaphön*, mhd. *klaffen*; die lateinische Bezeichnung lautete *crotalum*. Mehrteilige Plattenklappern mit elastischen Holzlamellen, die wir heute aus dem Puppentheater kennen, wurden Pritsche genannt (von spät-mhd. *pritze* = Brett).

<sup>601</sup> Sachs, 1930, S. 49.

<sup>602</sup> Ebd., S. 53.

<sup>603</sup> Ebd.

<sup>604</sup> Vgl. Sachs, a.a.O., S. 56 f. Andere Forscher wie z.B. Stradner halten das Instrument für ein Aufschlagidiophon (vgl. Michel, 1998, S. 1080).

<sup>605</sup> Vgl. zu Einzelheiten: Michel, a.a.O., S. 1072 f.

scharfe Akzente zu setzen<sup>606</sup>. Dies änderte sich im 18. Jahrhundert, nachdem sie in der Musik des Barock kaum eine Rolle gespielt hatten. Die neuen, sehr viel größeren Becken waren mit den Türken zunächst nach Polen und von dort nach Deutschland gekommen; sie besaßen einen Durchmesser von mindestens 35 cm und einen durchdringenden, hellen und zischenden Klang. Außer in Militärorchestern fanden sie, zur Erzielung exotischer Effekte, auch in Opernorchestern Einsatz:

„1703 gebrauchte sie R. Keiser in Hamburg (,Claudius‘), 1775 Grétry im Zigeunermarsch von ,La fausse Magie‘ und vier Jahre später Gluck im skythischen Chor seiner ,Iphigénie en Tauride‘<sup>607</sup>.

Seither gehören sie zum Schlagwerk der ,klassischen‘ Orchesterbesetzung.

Kleine, auf bestimmte Tonhöhen gestimmte Becken nach antiken Vorbildern führte *Berlioz* in die Kunstmusik des 19. und 20. Jahrhunderts ein. Diese *Zimbeln* (*cimbales antiques*) mit einem Durchmesser von sieben bis zehn Zentimetern verwendete er u.a. in ,Romeo et Juliette‘ und in ,Les Troyens‘; auch *Debussy*, *Ravel* und *Boulez* bezogen sie in ihre Partituren ein.

Das *Triangel* tauchte im 15. Jahrhundert auf, zunächst jedoch unter dem Namen *cymbel* oder auch *stegereyff* (nach der Form des Steigbügels)<sup>608</sup>. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts erschien es auf Abbildungen vorwiegend als Instrument von Engelschören und biblischen Gestalten. Danach wurde es, nun unter dem Namen ,Triangel‘, zunehmend zu einem Bestandteil der *musica irregularis*: Man bezeichnete es als ,frembd, seltsam‘, ordnete es dem ,Pöbel‘ zu oder zählte es zu den ,unehrliche(n) Instrumenta‘, so dass es als Bettlerinstrument galt.<sup>609</sup>

Damals wurden drei oder mehr Metallringe am waagerechten unteren Stab des frei hängenden Dreiecks aufgereiht; sie erklangen, sobald das Triangel mit einem Metallstab angeschlagen oder (seltener) geschüttelt wurde.

In der Epoche der Klassik fand das mittlerweile ohne ,Klirringe‘ gefertigte Instrument Eingang in die Kunstmusik<sup>610</sup>.

Auf die *Glocken* soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen

---

<sup>606</sup> Geiringer, 1982, S. 67.

<sup>607</sup> Ebd., S. 165.

<sup>608</sup> Vgl. Michel, 1998, S. 1073 f.

<sup>609</sup> Vgl. ebd.

<sup>610</sup> Erstmals 1775 bei Haydn und Grétry.

werden, da sie - hauptsächlich im sakralen Kontext beheimatet - vor allem Signalcharakter besaßen und überdies (in der Kunstmusik) als Klang- und nicht als Rhythmusinstrument verwendet wurden.

Letzteres gilt auch für die verschiedenen Formen des *Glockenspiels*, bei denen die melodiebildende und harmonikale (gegenüber der rhythmischen) Funktion im Vordergrund steht.

### Membranophone

Zu den in Mitteleuropa verbreiteten Trommeln zählen *Pauken* oder *Kesseltrommeln*, *Röhrentrommeln* und *Rahmentrommeln*; nur gelegentlich fand die *Reibtrommel* Verwendung.<sup>611</sup>

#### a) Pauken oder Kesseltrommeln

Pauken<sup>612</sup> sind Schlagtrommeln, deren einziges Fell über die Öffnung eines kessel- oder schalenförmigen Resonators gespannt ist. Das Fell wird meist mit zwei weichen Schlägeln angeschlagen. Zu ihren Vorläufern zählen sowohl das altgriechische Tympanon (s.o.) als auch die arabische *naqqara*, die um 1200 von Kreuzfahrern nach Europa gebracht wurde.

Die mittelalterliche *nacaire* besaß höchstens 25 cm Durchmesser und wurde noch mit den bloßen Fingern gespielt. Die seit ca. 1450 verwendeten großen Pauken von ca. 60 cm Durchmesser kamen über Ungarn und Polen nach Deutschland und Westeuropa und bestanden aus halbkugelförmigen Kupferkesseln, auf die mit Hilfe eines Reifens ein Kalbsfell gespannt wurde. Schnüre, später Schrauben regulierten die Fellspannung und damit die Tonhöhe der meist paarweise gespielten Instrumente.

„Wo immer Trompeten schmetterten - bei fürstlichen Banketten oder Turnieren - erdröhnten auch die (...) großen Pauken. An den Sattel eines Pferdes geschnallt, begleiteten sie die Ritter in die Schlacht. Musiker aber waren dem lärmenden Eindringling oft nicht gewogen.“<sup>613</sup>

Die Einrichtung einer kaiserlichen Trompeter- und Paukerzunft im Jahr 1623 deutet

---

<sup>611</sup> Vereinzelt sind auch Sanduhr- und Fasstrommeln in mittelalterlichen Handschriften abgebildet (vgl. Buchta, 1998, S. 845 f.).

<sup>612</sup> Frz. *nacaire* o. *timbale*, mhd. *puke* (auch *bunge*), lat. *tympanum*, it. *timpano* (vgl. die kubanischen *timbales*).

<sup>613</sup> Geiringer, a.a.O., S. 65.

sowohl auf die stets gemeinsame Verwendung beider Instrumente als auch auf eine dem Adel vorbehaltene Nutzung hin.<sup>614</sup>

Die Pauke entwickelte sich im orchestralen Einsatz weiter: Fortschreitende Kompositionstechniken erzwangen konstruktive Veränderungen mit dem Ziel zentraler Umstimmungsmöglichkeiten. Um 1670 verwendete sie *Lully*, auch in den Werken *Bachs* und *Händels* kamen ihre (nun erstmals vollständig ausgeschriebenen) Partien häufig vor.

In der Regel war eine Pauke auf den Grundton der Tonika und die zweite im Quintabstand, also auf die Dominante einer Komposition, gestimmt<sup>615</sup>. Spätestens seit der Klassik erforderten die immer häufigeren Tonartwechsel allerdings technische Verbesserungen. Es wurde ein Handgriff angebracht, der es ermöglichte, alle Stimmschrauben gleichzeitig anzuspannen oder zu lockern<sup>616</sup>. *Beethoven* gehörte zu den ersten Komponisten, die von der traditionellen Quint- (oder Quart-)Stimmung abwichen; er schrieb stattdessen Sexten (,Siebente Symphonie‘) oder Oktaven vor (,Achte‘ und ,Neunte Symphonie‘).

#### b) Röhrentrommeln

Die Röhren- oder Zylindertrommel besitzt einen zylindrischen Schallkörper, die sogenannte *Zarge*. Zwei Felle werden auf schmale Wickelreifen gerollt, über die beiden Zargenöffnungen gestreift und mit Reifen festgeklemmt. Zur Spannung verwendete man traditionell eine Trommelleine, die im Zickzack zwischen Löchern der beiden Reifen hin- und herläuft. Beide Enden der Leine sind an einem Stellschlüssel befestigt und werden zudem durch lederne Streifen festgezogen.

Lange vor dem Eindringen der Pauke war die Röhrentrommel in Mitteleuropa bereits bekannt. Nach dem Niedergang des römischen Imperiums breiteten sich die *Joculatores* im Norden aus und brachten die *symphonia* mit, eine Fasstrommel, deren zwei Felle mit

---

<sup>614</sup> Vgl. Drewer, 1986, S. 17; Geiringer, a.a.O., S. 94.

<sup>615</sup> Wegen der damit verbundenen tonalen Einschränkungen verwendete Händel in der ,Fireworks Music‘ erstmals drei, Graupner 1747 sogar sechs Pauken. Später forderte auch Meyerbeer (in ,Robert le diable‘) drei, Wagner (,Der Ring des Nibelungen‘) vier oder Berlioz (,Requiem‘) sogar 16 Pauken.

<sup>616</sup> 1812 von Cramer in München erstmals entwickelt, 1837 von dem Engländer Ward und schließlich 1840 von dem Italiener Boracchi entscheidend verbessert. Andere Verfahren der Umstimmung funktionierten mittels Drehung der ganzen Pauke oder mit Hilfe von Pedalen; Pedalpauken können mindestens innerhalb einer Oktave schnell und rein in alle Halbtöne der chromatischen Skala gestimmt werden. Bartók komponierte etwa ein Paukenglissando, das aus einem Wirbel besteht, der mit *gis* beginnt und bis zu *cis* hinaufgleitet (,Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta‘).

den Händen geschlagen wurden, so dass sich „aus dem Zusammenklang von tief und hoch ein äußerst angenehmes Tönen ergibt“<sup>617</sup>. Dieser Typus verschwand allerdings bald wieder aus der mittelalterlichen Musik.

Die zu jener Zeit vorherrschende Röhrentrommel ist in ihrem ursprünglichen Aufbau nur schwer zu bestimmen, da die ältesten Miniaturen nur die Fellseite zeigen, aber kein ausreichendes Bild des Schallkörpers geben. Andeutungsweise lässt sich aber oftmals die Form eines flachen Siebes mit nur einem Fell und einer Schnarrsaite erkennen<sup>618</sup>. In den Darstellungen taucht diese Trommel häufig in Verbindung mit einer schlanken, einhändig spielbaren Schnabelflöte auf, „die mit dem provenzalischen Namen *Galoubet* am eindeutigsten bezeichnet wird“<sup>619</sup>. Ein Spieler hielt unter dem linken Arm die Trommel, während er mit der linken Hand die Flöte bediente und zugleich mit der rechten Hand auf das Trommelfell schlug.

Neben dieser einfelligen Form erscheinen in jüngeren Miniaturen aber auch zweifellige Trommeln von ca. 30 cm Durchmesser, deren Herkunft *Sachs* im arabischen Kulturkreis lokalisiert, wo dieser Typus heute noch als *tabl baladi* existiert. Anhand von Abbildungen lässt sich feststellen, dass die damalige Spielweise teilweise einer „feine(n) differenzierende(n) Kammermusikart“ glich, „in der bisweilen der Orient trommelt, der letzte Rest einer in Europa verschwundenen Kunstweise“<sup>620</sup>. *Geiringer* stellt fest: „Das Getöse des Schlagwerks entwickelte sich erst in späterer Zeit.“<sup>621</sup>

Seit dem 13. Jahrhundert erfolgte im militärischen Kontext eine allmähliche Vergrößerung der Trommel, die im 15. Jahrhundert ihren Höhepunkt und Abschluss fand. Zu diesem Zeitpunkt hatte die ‚Pfeifertrommel‘ ihre Aufgabe als Tanzinstrument zugunsten der Sackpfeife und anderer Schalmeeinstrumente verloren. „Die Trommel ist ein reines Militärintstrument geworden; *sie schlecht man gemeinlich zu den zwerch pfeiffen/ als die kriegsknecht haben.*“<sup>622</sup> War die Pauke das Instrument der Ritter, so verwendete man die Trommel bei den Fußsoldaten, um sie beim Marschieren im Gleichschritt zu halten.

Die militärische Funktionalisierung der Trommel bewirkte Veränderungen ihres Aufbaus

<sup>617</sup> Isidorius von Sevilla, ‚Originum seu etymologiarum libri‘, zitiert in: *Sachs*, 1930, S. 96.

<sup>618</sup> Nach dem Vorbild des griechischen Tympanon; es könnte sich aber auch um eine Rahmentrommel gehandelt haben, deren Korpus später zur zylindrischen Form vergrößert wurde (vgl. *Buchta*, 1998, S. 847).

<sup>619</sup> *Sachs*, 1930, S. 97.

<sup>620</sup> Ebd., S. 101.

<sup>621</sup> *Geiringer*, a.a.O., S. 42.

<sup>622</sup> *Sachs*, 1930, S. 102.

zur Erzielung einer größeren Schallkraft. Es begann die Entwicklung der frühen abendländischen Trommel zu einem ‚lärmenden‘ Instrument. Um 1500 waren die Militärtrommeln durchschnittlich 50 bis 70 cm hoch und 50 bis 55 cm weit. Etwa 1707 begann man in Preußen, den Holzkörper durch eine Messingzarge zu ersetzen. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Spannleinen durch Schrauben ersetzt<sup>623</sup>; zugleich verringerte man die Zargenhöhe beträchtlich, womit die Vorherrschaft des flachen Modells begann. Diese Form entspricht der heutigen *Kleinen Trommel*<sup>624</sup>. Sie gewann wegen ihres neuartigen hellen Klanges, der sich gegenüber der großen Trommel gut abhob, sowie wegen ihres geringen Gewichtes in den Regimentern an Beliebtheit und drängte die alte ‚Landsknechtstrommel‘ in den Hintergrund. Die alte Trommel wurde weiterhin in der Orchestermusik unter dem Namen *caisse roulante* oder *Wirbeltrommel* für düstere Wirbel verwendet<sup>625</sup>.

Die folgende Klassifikation stammt von *Peinkofer und Tannigel* (1981). Sie unterscheiden verschiedene Typen ähnlichen Ursprungs, die sich unter dem Begriff der Röhrentrommel zusammenfassen lassen:

1) Die heutige *Provenzalische Trommel* entspricht der kleineren, einfelligen Vorgängerin der Landsknechtstrommel ohne Saite. Der Korpus des heutigen Typus ist aus leichtem Holz und besitzt eine Länge von bis zu 70 cm sowie einen Durchmesser von 36 cm. Sie wird als volkstümliches Instrument heute noch von Galoubetpfeifern in der mittelalterlichen Spielweise in Südfrankreich geschlagen.

2) Der Begriff *Rührtrommel* bezeichnet den großen Typ der Röhrentrommel mit Schnarrsaiten und tritt heute in verschiedenen Formen auf:

- als *große Rührtrommel* im Orchester, wobei der Klang von dumpfer Farbe ist und die Saiten abgestellt werden können, und

- als *Parade- oder Basler Trommel* in kleinerer Form (durchschnittlich ca. 40 x 40 cm) mit einem Holz- oder Metallkorpus; der dumpfe Klang tritt hier zugunsten des scharfen Schnarrsaitengeräusches zurück.

3) Die *Wirbel-, Rollier- oder Tenortrommel* ist eine modifizierte Form der

<sup>623</sup> Der Engländer Ward ließ diese Methode 1837 patentieren.

<sup>624</sup> Auch: Ordonnanztrommel.

<sup>625</sup> Etwa in Wagners Opern ‚Rienzi‘, ‚Walküre‘ und ‚Parzival‘. Die Zarge war hölzern, anstelle der Schrauben verwendete man die Leinenspannung, und es fehlte die Schnarrsaite.

Landsknechtstrommel, jedoch ohne Schnarrsaiten. Sie erschien erstmals in der Militärmusik des 19. Jahrhunderts. Ihr Korpus ist aus Holz; sie wird mit Paukenschlägeln gespielt und auch ihr Klang ähnelt dem der Pauke, aber mit unbestimmter Tonhöhe. Zeitgenössische Komponisten bevorzugten mittlerweile die modernen *Tom-Toms*, jedoch wird sie in Trommelensembles noch häufiger verwendet.

4) In der *Kleinen Trommel* hat sich die 1707 in Preußen erstmals verwendete Messingtrommel erhalten; ihre Zargenhöhe verringerte sich auf etwa 10 cm, und die Saiten wurden inzwischen durch einen Spiralteppich ersetzt, der durch einen Hebelmechanismus vom Resonanzfell abgehoben werden kann. Die kleine Trommel wird mit zwei relativ dünnen Schlägeln aus Hartholz geschlagen, wobei der Rückprall (engl. *rebound*) des Schlägels vom Fell in besonderer Weise genutzt wird.<sup>626</sup>

5) Eine besondere Art der Röhrentrommel ist die *Große Trommel*. Ihr Felldurchmesser liegt bei 50 bis 75 cm, die Zargenhöhe beträgt ca. 40 cm. Die senkrecht stehenden Felle werden heute mit einem großköpfigen Schlägel gespielt. Der Klang ist stark, kurz, dumpf und tief, aber von unbestimmter Tonhöhe. Diese Trommel entstammt der türkischen Kultur und wurde Ende des 18. Jahrhunderts mit der militärischen Janitscharenmusik im Abendland eingeführt. „Mozart schreibt sie 1782 in der ‚Entführung‘ und Haydn 1794 in der ‚Militärsymphonie‘ vor.“<sup>627</sup> Die Spielweise war anfänglich türkisch: Das rechte Fell wurde mit einem haken- oder keulenförmigen und ungepolsterten Schlägel, das linke an der Zarge mit einer Rute geschlagen<sup>628</sup>.

Eine Abart der Großen Trommel stellt die englische *Gongtrommel* dar, die nur ein Fell und eine sehr schmale Zarge besitzt.

#### c) Rahmen- bzw. Schellentrommeln

Die *Schellentrommel* aus der Familie der *Rahmentrommeln* hat sich als einziges Instrument dieser Gattung im mitteleuropäischen Raum etablieren können. Auch sie ist ursprünglich altasiatischer Herkunft und war im antiken Rom wesentliches Attribut bacchischer Kulte. Wegen ihrer Handlichkeit und konstruktiven Einfachheit sowie auf Grund ihres Klanges erfreute sie sich in der mittelalterlichen Spielmannswelt großer Beliebtheit. Daneben bot sie die Möglichkeit akrobatischer Einlagen, bei denen sie in die

---

<sup>626</sup> Zu Details vgl. Buchta, 1998, S. 854.

<sup>627</sup> Sachs, 1930, S. 111.

<sup>628</sup> Vgl. Bau und Spielweise der nordost-brasilianischen Zabumba.

Luft geworfen und geschickt wieder aufgefangen wurden<sup>629</sup>. Mit dem Absterben der Spielmannskultur im ausgehenden Mittelalter schien sie zunächst von der Bildfläche zu verschwinden, tauchte aber im 18. Jahrhundert bei den Zigeunern wieder auf und erhielt überdies gegen 1800 einen ständigen Platz in der Janitscharenmusik der europäischen Militärkapellen. In der romantischen Kunstmusik schließlich fand die Schellentrommel Verwendung, um wilde Tänze, ausgelassene Karnevalsszenen und vor allem die spanische Atmosphäre nachzuempfinden<sup>630</sup>.

Die Schellentrommel wird in Deutschland auch *Tamburin* genannt, was jedoch leicht zu einer Verwechslung mit dem französischen *Tambourin* führt (bei diesem handelt es sich um eine Zylindertrommel)<sup>631</sup>.

#### d) Reibtrommeln

Die europäische *Stabreibtrommel* besteht aus einem kleinen Tontopf, über dessen Öffnung eine Blase gespannt ist, und einem aufrecht auf der Blasenmitte befestigten Holz- oder Rohrstab; dieser wird mit der angefeuchteten Hand gerieben. Diese Form ist auch in Niederdeutschland belegt, zuerst auf einem Kupferstich aus dem 17.

Jahrhundert. Niederdeutsche Bezeichnungen lauten *hukelpott*, *brommtopp*, *hüldopp* oder *rummelpott*<sup>632</sup>. Auch *Fadenreibtrommeln* waren laut *Sachs* in Preußen bekannt. Heute ist aus dieser Gattung nur noch der *Waldteufel* als Kinderinstrument in Gebrauch.

### 3.1.3 Der Stellenwert der Trommeln in der europäischen Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart<sup>633</sup>

Die Trommeln wurden bis in das späte Mittelalter hinein ausschließlich von den sogenannten Spielleuten verwendet, deren oral tradierte Musik nahezu total verdrängt wurde. An ihre Stelle traten zuerst die Landsknechtstrommler. Wie schon erwähnt, hat sich die mitteleuropäische Trommelmusik seither in erster Linie im militärischen Kontext

---

<sup>629</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt über den brasilianischen Pandeiro.

<sup>630</sup> Berlioz gebrauchte sie in der ‚Carnaval-Romain‘-Ouvvertüre, Rimsky-Korsakow in ‚Capriccio Espagnol‘, Bizet in ‚Carmen‘, Debussy in ‚Iberia‘ und Ravel in der ‚Rhapsodie Espagnole‘.

<sup>631</sup> Der heutige französische Name für diese Trommel, *Tambour de basque*, ist insofern irreführend, als die Basken dieses Instrument nie gespielt haben.

<sup>632</sup> Vgl. *Sachs*, 1930, S. 116 ff.

<sup>633</sup> Vgl. hierzu bes. *Drewer*, 1986, S. 17 ff.; *Salmen*, 1960.

weiterentwickelt und ist somit auch durch entsprechende funktionale Kriterien bestimmt worden.

Mit dem Aufkommen der *Stehenden Heere* und der festen Anstellung der Trommler als *Tambour* entstand eine Spielweise, die sich bis heute erhalten konnte.

Eine Ausnahme bildet die Pauke; nach ihrer anfänglich bevorzugten Stellung als Instrument des Adels und ihrer späteren Übernahme in die Militärkapellen gab sie im 18. Jahrhundert diesen Platz an die Große Trommel ab. Die baulichen Veränderungen der Pauke und ihre Spielweise richteten sich fortan nach den Erfordernissen im klassischen Orchester.

### **a) Die Musik der Spielleute**

Die fahrenden Musiker des Mittelalters wurden allgemein als *spilman* und *spilweib* bezeichnet<sup>634</sup>. Mit dem Begriff *spil* wurde alles umschrieben, was dem Zeitvertreib und der Unterhaltung diente<sup>635</sup>; „seine Grundbedeutung ist Tanz. Bis in die Gegenwart hinein ist daher ein Spielmann vornehmlich derjenige, welcher zum Tanze aufspielt.“<sup>636</sup>

Während allerdings im Hochmittelalter auch angesehene Musiker die Berufsbezeichnung des Spielmanns tragen konnten, sank diese in der Folgezeit im bürgerlichen Ansehen immer tiefer.

„Es wird ein den ungelerten Tanzmusikanten in billigen Schenken und auf dem Lande bezeichnendes Wort, das den Tadel des Stümpers in sich schließt.“<sup>637</sup>

Die Spielleute waren auch die ‚Journalisten‘ ihrer Zeit, da sie nicht sesshaft waren und von Ort zu Ort Nachrichten übermitteln konnten. Ihre Tätigkeit war lustbetont: So bedeutet Spiel „freies befehlsloses Handeln, welches primär zwecklos und doch sinnvoll als eine Grundfunktion des physischen wie auch des geistigen Lebens ist“<sup>638</sup>. Der Spielmann überlieferte seine Musik oral und schöpfte aus dem spontanen Einfall; „die Verbreitung von Schrift und Druck im Spätmittelalter besiegelten daher auch sein Verkümmern und Absinken ins Proletariat“<sup>639</sup>.

<sup>634</sup> Dass die Trommel auch von Frauen gespielt wurde, lässt sich verschiedenen Quellen entnehmen, in denen von *tympanistren*, *tympaneressen*, *timberessen* und *tabourineusen* die Rede ist. Erst mit dem Einzug der Trommel in die Militärmusik ist sie zur männlichen Domäne geworden.

<sup>635</sup> Darüber hinaus hatte das Wort auch die Bedeutung von „Amtsbereich“ (z.B. Kirchspiel) oder „versammelte Gemeinde“.

<sup>636</sup> Salmen, 1960, S. 29.

<sup>637</sup> Ebd.

<sup>638</sup> A.a.O., S. 48.

<sup>639</sup> A.a.O., S. 49.

### Spielweise und Bedeutung der Trommeln

Die Trommeln waren in Bau- und Spielweise in den verschiedensten Varianten in Gebrauch. Am beliebtesten war das Spiel in Verbindung mit der Einhandflöte, vermutlich begründet in dem Wunsch, eine „melodische Stimme von einem stationären Grunde sich abheben zu lassen“<sup>640</sup>. Die Art, die Trommel zu halten, war abhängig von ihrer Größe, die vom einfellig bespannten Ring (*tambûr* oder *tympanum*) bis zur zweifelligen länglichen Trommel von mehr als 75 cm Länge reichen konnte. So wurden die kleinsten Trommeln am kleinen Finger mit einem dünnen Faden gehalten und mit einem Schlägel so leicht geschlagen, dass die Trommel nicht zu weit ausschlug. Die größeren Trommeln hingen meistens am Handgelenk oder Unterarm, gelegentlich wurden sie auch unter einen Arm geklemmt „oder gar auf der Schulter befestigt, so dass man sie seitlich mit dem Kopf anschlagen konnte“<sup>641</sup>. Über die Rhythmen existieren kaum Belege; sekundäre Quellen vermitteln lediglich einen ungefähren Eindruck. Die Lautmalerei in „Le Franc-Archier de Cherré“ (1524):

„Mais ou, Diable, est ce tambourin? Escoutez: bededou, bededou, bededou“,<sup>642</sup>

und die Schlusszeile der Kehrstrophe eines Totentanzes im *Hohenfurter Liederbuch* (um 1460):

„Ab und Ab! Ab und Ab! Trum! Trum! Trum!“<sup>643</sup>

geben Anhaltspunkte.

Dass die ‚Trommelpfeifer‘ auf die Menschen im Mittelalter bisweilen eine besondere Wirkung ausüben konnten, wird ersichtlich aus verschiedenen Miniaturen und Dichtungen; der ‚Pfeiferhäsle‘ *Hans Böhm* soll in Niklashausen im Jahr 1476 eine religiös-soziale Massenbewegung, die in einem Bauernaufstand gipfelte, ausgelöst haben. Er habe zunächst mit seinem hinreißenden Spiel die Menschen gefesselt und dieses später durch „suggestiv wirksame Massenpredigten und aufwieglerische geistliche Rufe“<sup>644</sup> für seine Zwecke ausgenutzt. Der Rattenfänger von Hameln soll im Jahr 1284 mit ‚Pfeiflin‘ und ‚Drummel‘ zunächst die ‚Meuß‘ und dann 130 Kinder zusammengepfiffen und entführt haben. Trotz der Phantastik der Legende wird deutlich, welchen hypnotischen Einfluss die Musik auf die mittelalterlichen Menschen auszuüben

---

<sup>640</sup> Salmen, a.a.O., S. 49.

<sup>641</sup> Salmen, 1957, S. 157.

<sup>642</sup> Ebd.

<sup>643</sup> Ebd.

<sup>644</sup> Salmen, 1957, S. 160.

imstande war. *Salmen* ordnet die Wirkungsweise der ‚Trommelpfeife‘ verschiedenen Ländern zu; Einhandflöte und Trommel traten demnach auf: in Italien als Engelsinstrument, in Deutschland als Teufelswerkzeug, in Frankreich zum Hoftanz, in Polen zum Bauerntanz, in Schweden als Narrenattribut, auf der Komödiantenbühne in England und im ritterlichen Marschgefolge in Österreich.

## **b) Die Musik der Landsknechte**

Die Landsknechte waren Söldner und Gelegenheitskrieger, die von verschiedenen Herrschern für ihre Kriege angeworben wurden. In erster Linie dienten sie als Fußtruppen, deren Marschrhythmus durch die Landsknechtstrommel vorgegeben wurde. Mit der Bildung der Truppenform der Landsknechte erlangten die Trommel und die ‚Querpfeife‘, nach wie vor in enger Verbundenheit, nachhaltige Bedeutung als Militärintstrumente. Die Heere waren in Regimentern unterteilt, die ihrerseits aus meist sieben bis zwölf Fähnlein zu je 400 Landsknechten bestanden. Jedem Fähnlein waren mindestens zwei *Spil* zugeordnet, welche aus je einem Trommler und einem Pfeifer bestanden. Die Musiker hatten wichtige Aufgaben zu erfüllen: Sie mussten die Befehle und Anordnungen des Obersten und des Hauptmanns ausrichten, auf die pünktliche Ausführung achten und für die Einhaltung der Lager- und Marschordnung sorgen<sup>645</sup>. Über ihre weiteren Pflichten schrieb der Zeitgenosse *Lienhart Fronsperger*:

„Die Spielleute sind verpflichtet, sich allzeit in der Nähe des Fähnrichs zu halten, damit man sie gegebenenfalls gleich bei der Hand hat. Sobald der Fähnrich mit seinem Fähnlein auf ist, sollen sie spielen, bis sich die Landsknechte versammelt haben. Wenn dann der Fähnrich mit dem Fähnlein dahinzieht, bleibt das eine Spiel bei dem Fähnlein, das andere nimmt Platz vorn zwischen den Schützen und den langen Spießen. Sind es aber drei Spiele, so hat das eine Spiel sich vor den Schützen zu halten. Auf dem Marsch sollen sie die Ordnung bei der Truppe aufrecht erhalten“<sup>646</sup>.

Über die Spielstücke und Signale lässt sich auf Grund fehlender Notenbelege nichts Bestimmtes sagen. Jedoch weisen die überlieferten Landsknechtlieder bevorzugt einen vierteiligen Takt auf. *Panoff* vermutet, dass den Trommlern bereits folgende Schlagtechniken bekannt waren: *Wirbel*, *Doppelwirbel*, *Schleifschläge*, *Ruf* und die sog.

---

<sup>645</sup> Vgl. Panoff, 1938.

<sup>646</sup> Zit. nach: Panoff, a.a.O., S. 29.

*Mühle*, ein aus Doppelschlägen bestehender Wirbel.<sup>647</sup>

### **c) Die besondere Rolle der Pauke**

Die im 15. Jahrhundert in Mitteleuropa eingeführte große Pauke war im deutschen Heerwesen bis zu ihrer Ablösung durch die Große Trommel ebenfalls verbreitet. Den Heerpaukern oblag, zusammen mit den Trompetern, in erster Linie der Signaldienst bei der Reiterei, neben gelegentlicher Mitwirkung bei der Feldmusik. *Fronsberger* berichtete: „Wenn etwa Fürsten, Herren oder andere Potentaten in einem Feldzug sind, so pflegt man ihnen einen Heerpauker zuzustellen“<sup>648</sup>.

Außer der für die Reitertruppe bestimmten Feldmusik erklang auch ‚Gebrauchsmusik‘ bei Festlichkeiten und Umzügen.

Die 1623 gegründete Trompeter- und Paukerzunft gewährte ihren Angehörigen gegenüber den Spielleuten und den ‚gewöhnlichen‘ Trommlern etliche Privilegien: „Ihre Rechte waren nunmehr verbrieft, sie konnten ganz ‚von oben herab‘ auf die stark benachteiligten Stadtmusikanten blicken“<sup>649</sup>. Die Zunft war so geschlossen, dass sie die Ausbildung des Nachwuchses selbst übernahm. Zu ihren Vorrechten zählten das ausschließliche Aufwartungsrecht „vor Fürsten, Grafen und Rittermäßigen Personen“<sup>650</sup> und das alleinige Spielrecht von Pauken und Trompeten.

### **d) Die Trommel im ‚Stehenden Heer‘**

Ein russischer Feldmarschall namens *Suworow* soll einmal geäußert haben:

„(...) die Musik ist notwendig und von großem Nutzen, obendrein muss sie sehr laut sein. Sie erfreut das Herz des Kriegers und misst seinen Schritt, nach ihr tanzen wir selbst in der Schlacht. Die Musik verdoppelt, verdreifacht die Armee.“<sup>651</sup>

Die Landsknechtshere wurden im 17. Jahrhundert von den sogenannten ‚Stehenden Heeren‘ abgelöst. Diese waren den Herren fest unterstellt und demnach beständig. Gleichzeitig wurde die alte, hölzerne Landsknechtstrommel durch den neuen Typus der Messingtrommel ersetzt.

Aus dieser Zeit stammen die ältesten überlieferten rhythmischen Notationen im Bereich

---

<sup>647</sup> Vgl. Panoff, a.a.O., S. 33.

<sup>648</sup> Zit. nach: ebd., S. 35.

<sup>649</sup> Ebd., S. 36.

<sup>650</sup> Ebd., S. 39.

<sup>651</sup> Zit. nach: Schwenk, 1965, S. 11.

der Militärmusik, wie z.B. die des ‚Alt-Preußischen Zapfenstreichs‘.

Der Zeitgenosse *Fleming* schrieb über die Aufgaben eines *Tambours*:

„§3. Es müssen die Tambour die Marche und Schläge aller auswärtigen Nationen verstehen, diejenigen aber, wo ihrer Herrn Diensten gewöhnlich sind, reinlich schlagen (...) §7. Der Regiments Tambour commandiert alle Tambours vom Regimente und weist ihnen die rechten Wirbel und Schläge auf der Trommel, damit sie einerlei Manir halten (...) Wird im Felde und Guarnisonen zum Marsch des gantzen Regiments, oder zur Wache und Vergatterung geschlagen, so geht er gemeiniglich mit einem Stabe voran, die anderen Tambours folgen ihm in Reihen und Gliedern, wie solches anordnet und giebet Acht, damit ein jeder sein devoir gehörig in Obacht nehme“<sup>652</sup>. Die Beschreibungen Flemings lassen einige Neuerungen erkennen: Einem Regimentstambour waren mehrere Tambours untergeordnet, die auf seine Befehle achten mussten. Sie hatten in Reih und Glied zu stehen und auf einheitliche Schläge zu achten. Im Gegensatz zu der Trommelpraxis der Landsknechtstrommler, die lediglich für eine ungefähre Marschgeschwindigkeit sorgten, trugen sie die Verantwortung für den exakten Gleichschritt des Heeres.<sup>653</sup>

*Panoff* vermutet die Ursprünge des Militärmarsches in den Musiksignalen, Soldatenliedern und Volksweisen zur Zeit der Landsknechte: „Aus den kurzen Signalmotiven haben sich mit der Zeit kleine Spielstücke für die Musik des Fußvolks, für Trommel und Pfeife gebildet (...) Auf dem Marsch wurde bekanntlich gesungen, um die Gemüter aufzumuntern. Die Trommler und Pfeifer beteiligten sich daran oder spielten allerlei selbstgemachte Stücke und Volksmelodien, die dem Schrittrhythmus entsprachen. Diese Improvisationen nahmen mit der Zeit feste Formen an, jedes Landsknechtsfähnlein hatte wohl seine eigenen Marschweisen, die unterwegs geblasen, gesungen und getrommelt wurden.“<sup>654</sup>

---

<sup>652</sup> Hanns v. Fleming, *Der vollkommene deutsche Soldat*, Leipzig 1726; zit. nach: Schwenk, 1965, S. 59.

<sup>653</sup> Fleming beschreibt einen Aufzug folgendermaßen: „In Dresden habe ich observirt, daß zwölf Querpfeiffer und vierundzwanzig Tambours sechs in einem Gliede sich halb zwölf vor der Hauptwache auf dem Neumarkte rangiren. Sobald der Zeiger zwölf Uhr schlägt, commandirt der vorstehende älteste Regiments-Tambour nach einem ordentlichen Tempo die Tambours, daß sie ihre Spiele oder Trommeln von den Schultern abnehmen, vor sich halten und zugleich gehörigen Ortes anhängen sollen. Alsdenn commandiret er die Printz Vergatterung zu schlagen, welches in einer langsamschlagenden Vergatterung besteht“ (ebd., S. 59).

<sup>654</sup> Panoff, a.a.O., S. 141

### e) Die Trommel in der Kunstmusik

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangten das Becken, das Triangel und die Große Trommel in das klassische Orchester<sup>655</sup>. Im 19. Jahrhundert kamen weitere Perkussionsinstrumente hinzu<sup>656</sup>, so dass sich bis etwa 1900 folgende Schlaginstrumente etabliert hatten: Kugel- und Schellenrassel, Pauken, Kleine und Große Trommel, Triangel, Becken, Gong und Tamtam<sup>657</sup>, Rahmentrommel, Kastagnetten, Glockenspiel, Xylophon, Metallophon, Kuhglocken, Röhrenglocken und antike Zimbeln. Im 20. Jahrhundert schließlich wurden nach und nach Schlaginstrumente außereuropäischer Kulturen in der Orchestermusik integriert, wie Bongos, Holzblocks, Schlitztrommeln oder Güiros. Hinzu kamen aus Alltagsgegenständen gefertigte Instrumente, beispielsweise Gläser, Dosen oder Flaschen.

#### 3.1.4 Trommeln, Rhythmus, Körper

Im Jahr 1511 klagte der deutsche Sänger und Komponist *Sebastian Virdung* in seiner Schrift „Musica getuscht“ über die „gar ungeheur Rumpelfesser (...) die machen viel onruwe (...) und ich glaub und halt es für war der teufel hab die erdacht und gemacht“<sup>658</sup>. Die Wandlung der Trommel zu einem ‚lärmenden‘ Instrument sowie die Reduktion ihrer Verwendung auf den militärischen Bereich<sup>659</sup> stehen in engem Zusammenhang mit christlich-moralischen Wertvorstellungen und musiktheoretischen Auffassungen des Mittelalters. Von erheblicher Bedeutung sind die Umstände, dass die Trommeln ursprünglich in den Händen der zunehmend entrechteten und angefeindeten Spielleute lagen<sup>660</sup> und dass sie der Begleitung ‚heidnischer‘, also aus vorchristlicher Zeit

---

<sup>655</sup> Beispiele: Haydn, ‚L'incontro improvviso‘; Gluck, ‚Iphigénie en Tauride‘; Mozart, ‚Die Entführung aus dem Serail‘.

<sup>656</sup> Berlioz beschrieb in seinem *Grand Traité d'instrumentation* die folgende Idealbesetzung: acht Paar Pauken, sechs Kleine und drei Große Trommeln, vier Paar Becken, sechs Triangeln, sechs Glöckchen, zwölf Paar antike Zimbeln, zwei große Glocken, zwei Tamtams, vier Schellenbäume (vgl. Michel, 1998, S. 1082).

<sup>657</sup> Vgl. zu Einzelheiten: Heise, 1998, S. 1085 f.

<sup>658</sup> Zit. nach: Geiringer, 1982, S. 65.

<sup>659</sup> Vgl. Sachs, 1930, S. 102. Es waren übrigens Carl Orff, Gunhild Keetmann und ihre Mitarbeiter, die - wohl beeinflusst von Sachs - im 20. Jahrhundert mit den Spielstücken des ‚Orff-Schulwerks‘ eine Rehabilitierung des Schlaginstrumentariums dahingehend einleiteten, dass nunmehr Schlagwerkmusik wieder „etwas anderes bedeuten kann als Betäubungslärm“ („Paris-Midi“, zit. nach: Dorfmueller, 1986, S. 54).

<sup>660</sup> Vgl. Schwaen, 1952, S. 107.

stammender Gesänge und Tänze dienten<sup>661</sup>.

Die feindselige Haltung gegenüber den Spielleuten, ihrer Musik und ihrem Instrumentarium ist dokumentiert in zahlreichen theologischen Schriften. So erklärte *Clemens von Alexandria*: „Wir brauchen Worte der Anbetung, keine Harfen, Trommeln, Pfeifen oder Trompeten“<sup>662</sup>. Die Spielleute galten als „sundliche (...) verführerische Lockvögel“, als „ministri Satanae (Honorius v. Autun), mit dem sie im Bunde stehen und als dessen Handlanger auf Erden sie das Volk vom Gebet und von sittsamem Lebenswandel abhalten. Mit ihrer alle Triebkräfte entfesselnden Tanzmusik, ihren ‚carmina lasciva ac turpida‘ frönen sie mehr der Welt, als ihr zuzubilligen ist“<sup>663</sup>. Das Verdikt betraf auch den Tanz:

„Ambrosius (4. Jh.), einer der großen Kirchenväter, entrüstete sich darüber, dass recht freizügig bekleidete Mädchen singend, hüpfend und in die Hände klatschend vor jungen Männern tanzten, denen sie das Blut in Wallung brachten.“<sup>664</sup>

Der Tanz wurde im 15. Jahrhundert von einem Prediger in vierfacher Weise zur Todsünde erklärt: „1. Wenn eine geistliche Person (Mönch, Nonne, Pfarrer) öffentlich tanzt; 2. wenn zur Zeit des Kirchgangs getanzt wird; 3. wenn man in der Kirche, auf dem Friedhof oder an anderen heiligen Orten tanzt; 4. falls sich dem Tanz unkeusche Fleischeslust verbindet.“<sup>665</sup>

Die klerikale Ablehnung ging so weit, dass Spielleute von der Kommunion ausgeschlossen wurden<sup>666</sup>; sie gipfelte in der Darstellung des Todes als Spielmann, dessen Aufforderung niemand entweichen kann: „Springt mir nach, der rei ist min!“ lockt der Tod mit betörendem, zauberhaftem Spiel groß und klein, arm und reich, ‚die wisen als die narren‘ hinweg von dieser Erde. Mit ‚hellischen Pffiffen‘, Dudelsack, Trommel und Einhandflöte vor allem beschleunigt er dieses unabwendbare Beenden des irdischen Daseins. Auf den vornehmlich von Klerikern bestellten Bildern herrschen bezeichnenderweise diese zum Rauschhaften verführenden, dem Erdhaften zugehörigen

---

<sup>661</sup> Vgl. Otterbach, 1983, S. 46.

<sup>662</sup> Zit. nach: Geiringer, a.a.O., S. 25.

<sup>663</sup> Salmen, 1960, S. 61.

<sup>664</sup> Otterbach, a.a.O., S. 26.

<sup>665</sup> Ebd., S. 27.

<sup>666</sup> Vgl. Salmen, 1960, S. 63 f.

*bas*-Instrumente vor<sup>667</sup>. Die ausgeprägte Drastik dieser Jenseitsvorstellung blieb nicht ohne Folgen: „Große Teile des Volkes haben sich insonderheit nach der Reformation diese dem wahren Leben entführende, diabolische Seite des fahrenden Musikers zu Herzen genommen und bei seelischer Verkrustung jegliches vermeintlich heidnische Spiel mit Instrumenten (...) aus ihren Sitten und Gebräuchen missachtend verdrängt. Sektiererischer Eifer unterband in West und Ost bis in die Neuzeit hinein damit oft auch jegliches Singen von profanen Gesängen in Haus und Öffentlichkeit, was dem Niedergang der echten Volkskulturen in Europa erheblich Vorschub leistete.“<sup>668</sup> Möglicherweise liegt hier der Grund für die weitgehende Eliminierung der Trommel aus der Volksmusik.

Auch die Musiktheorie hatte für die Musik der Spielleute nur abwertende Urteile übrig, wobei sie vor allem auf die Art der Ausbildung Bezug nahm:

„Der mit ‚ratio‘ Begabte nimmt einen höheren Standort ein als das ungelernete Naturtalent.“<sup>669</sup> An anderer Stelle heißt es:

„Wer ein rechter musicus sein wolle, der müsse sich von Volkssängern und Spielleuten klar unterscheiden (...) Der studierte Kunstmusiker vergleicht sich mit dem ungelerten Stümper. Die ungeschulten Sänger und Musikanten, so wie er (der Musiktheoretiker) sie ansieht, kennen und befolgen nicht, was ihm den Begriff der musica ausmacht: den Zusammenhang rationaler Werte und Normen.“<sup>670</sup>

Hier zeigt sich der Zusammenhang zwischen dem im antiken Griechenland beginnenden Prozess der Aufklärung und der analog verlaufenden Entwicklung einer neuen Musikästhetik.

Pythagoras hatte einst mit Hilfe des Monochords die Musik als Zahlenverhältnis definiert. Im spätantiken und mittelalterlichen Verständnis entsprach diese mathematisch-musikalische Zahlenordnung der Ordnung der Welt:

„Übers Mittel der Zahl wuchs die Musik aus dem Element des akustisch Hörbaren

---

<sup>667</sup> Weiter heißt es: „Die Art und Weise des Auftretens ist darauf völlig dem Wirken des fahrenden Spielmanns nachgebildet. Der Tod als Reigenführer (...) zeigt, von der Verzerrung als nacktes Skelett abgesehen, wesentliche Seiten und Merkmale des lebenden Spielmanns in Dorf und Stadt“ (Salmen, 1960, S. 67).

<sup>668</sup> Otterbach, a.a.O., S. 27

<sup>669</sup> Otterbach, a.a.O., S. 74.

<sup>670</sup> Wiora, 1957, S. 87 f. „Das dumpf-unbewusste Volk mit seinen Musikanten aber erhebt sich hier im Grunde nicht über den Stand der Vögel und anderer Tiere, die vernunftlos Laute erzeugen. In diesem Sinne bezeichnen Guido von Arezzo, Thomas von Aquin und andere den Volksmusikanten als *bestia*“ (ebd.).

hinaus, wurde sie zum Abbild des Kosmos und Sinnbild der Schöpfung Gottes. (...) Die Sphäre des Überirdischen und Göttlichen, die Sphäre der Transzendenz, die der Musik anhaftete, machte sich vor allem in der Kirchenmusik, insbesondere im Gregorianischen Choral bemerkbar. (...) Vor diesem Hintergrund nimmt es nicht wunder, dass im Mittelalter (und auch später noch) kirchliche Musik von weltlicher, ‚gemeiner‘, und damit auch von weltlicher Tanzmusik, bewusst abgesetzt wurde und sich die Tanzmusik, im Gegensatz etwa zum Gregorianischen Choral, schließlich an der Peripherie der mittelalterlichen Musikgeschichte wiederfand. Kirchenmusik stand, vereinfachend gesagt, dem Guten, Göttlichen nahe, wogegen die von vagabundierenden Spielleuten ausgeführte Tanzmusik weltlicher Provenienz verabscheuungswürdig und dem Teufel verbunden war.“<sup>671</sup>

*Blaukopf* (1982) erkennt hier den Beginn einer ‚Entsinnlichung‘ der Musik, deren Kennzeichen die Unterordnung der Idee des Schönen unter die Gottesidee ist.

*Augustinus* schrieb am Ende des 4. Jahrhunderts: „Nicht das Singen an sich gehört der Kinderstufe an, sondern das Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente und Tanzen und Stampfen“<sup>672</sup>.

Die solchermaßen inaugurierte Loslösung des Gesangs von der körperlichen Bewegung bereitete letztlich den Boden für die Autonomisierung des Musikalischen und damit für die Polyphonie. *Paul Honigsheim*, ein Schüler *Max Webers*, bemerkt dazu:

„Das offizielle Christentum hat in einem stärkeren Grade als andere religiöse Gruppengebilde, z.B. der Konfuzianismus, den Körper als etwas angesehen, das mit Erbsünde verknüpft ist. Es hat ihn und seine tanzrhythmische Verwendung deshalb aus dem Gottesdienst ausgeschaltet (...) Die geschilderte Nichtschätzung und Nichtverwertung des Körpers hat dies zur Folge: Das Schwergewicht verlagerte sich vom Rhythmus auf den Melos, zugleich aber auch vom Körper auf die anderen Musikerzeuger, Stimme und Instrument. Hierdurch wird das Gewichtlegen auf Instrument und Melodie erleichtert und schließlich eine sowohl körper- wie wortgesanglose, rein instrumentale und primär melodiebeflissene Musik ermöglicht.“<sup>673</sup>

An anderer Stelle zitiert er einen Gedanken *Webers*, demzufolge das Christentum die einzige unter den Schriftreligionen sei, welche nie einen kultischen Tanz gekannt habe:

---

<sup>671</sup> Otterbach, a.a.O., S. 41.

<sup>672</sup> Zit. nach: *Blaukopf*, 1982, S. 206.

<sup>673</sup> *Honigsheim*, 1955, S. 35.

„Es (*das Christentum; Anm. d. Verf.*) perhorreszierte nämlich den Körper. Dadurch wurde eine körperlose Musik möglich, die nicht primär auf Rhythmus eingestellt ist und dementsprechend auf Melodik aus sein kann, und zwar in einem Grade, wie sonst kaum irgendwo“.<sup>674</sup>

Das Spannungsfeld zwischen Natur und Geist, das *Nietzsche* zufolge in der griechischen Antike als Kampf zwischen dem ‚dionysischen‘ und dem ‚apollinischen‘ Prinzip erstmals offen zutage trat<sup>675</sup>, wurde zunächst im Christentum und später, in der Periode der neuzeitlichen Wissenschaft, endgültig zugunsten der Vernunft entschieden<sup>676</sup>.

Für die Kunst bedeutete dies die Verlagerung des ästhetischen Genusses in den Bezirk des Geistes. Abendländische Kunstmusik zielt seither meist auf emotionale, seltener auf motionale Momente. Ihr Rhythmus dient der Verstärkung *innerer* Bewegung. Letztlich resultiert die große Errungenschaft der abendländischen Musik, die Mehrstimmigkeit, gewissermaßen aus einer Logifizierung des Rhythmus, verbunden mit einer Domestizierung des Leibes.

„Denn wenn viele zusammen musizieren, und wenn vollends die Stimmen verschiedene Melodien singen, dann müssen sie sich um so fester an gewisse stereotype und leicht festzuhaltende Rhythmen binden, wenn nicht ein völliges Chaos entstehen soll. Daher führte die Polyphonie alsbald zur Mensuralmusik (...).“<sup>677</sup>

Insbesondere in der Militärmusik, wo die Spielleute des Mittelalters einen neuen, sozial akzeptierten Wirkungsbereich fanden<sup>678</sup>, konnte sich die körperbezogene Funktion des Rhythmus bis heute erhalten, da es dort ja um die einheitliche Gliederung einer Truppenbewegung geht. Die Folge war eine Dominanz der eindimensionalen Rhythmik mit den Schwerpunkten auf den vier Zählzeiten des Grundschlags, insbesondere auf der „1“ und der „3“; Off-beat-Akzente wären kontraproduktiv. Auch hier dient also der Rhythmus vornehmlich einer Disziplinierung des Körpers.

---

<sup>674</sup> Zit. nach: Blaukopf, a.a.O., S. 211.

<sup>675</sup> Vgl. Nietzsche, 2000.

<sup>676</sup> Vgl. hierzu besonders: Horkheimer und Adorno, 1969.

<sup>677</sup> Stumpf, 1911, S. 47. „Wir haben uns also erst in den letzten Jahrhunderten in den Fesseln eines starren Taktschemas verfangen, das allen metrischen Fluss in das Stampfwerk gleichmäßig abfolgender Hebungen und Senkungen zwingt. Es ist unser harmonisch-akkordischer Satz, der das auf dem Gewissen hat, und nur aus der Enge dieses Stiles heraus ist unser Glaube entstanden, die nivellierende Einförmigkeit sei etwas Natürliches. Die Natur selbst kennt sie nicht. Für sie wie für die Melodien der Naturvölker ist eben der Takt ein falsches Maß“ (Sachs, 1959, S. 70).

<sup>678</sup> Vgl. Ernst, 1945.

Die Differenz zwischen ‚fließendem Rhythmus‘ und fester Struktur - also dem Rhythmus als statischem Ordnungsprinzip - erschließt sich beim vergleichenden Hören einer Samba-Gruppe und einer Militärkapelle.<sup>679</sup>

*Zur Lippe* (1990) fasst die Entstehung des problematischen Gegensatzes wie folgt zusammen:

„Spätestens manifest mit der Teilung der Hochkultur und Folklore (...) wurde das abstrakte Moment des Rhythmus, die Metrik und die Bedeutungslehre gezählter Zeiten, abgehoben von dem Primitiv-Vitalen der gelebten Seite. Ebenso wurde Rhythmus im Laufe der Geschichte gegen die melodische Figur abgesetzt wie die ‚animalische Körperlichkeit‘ gegen den ‚allein zum Menschen machenden Verstand‘ (...).“<sup>680</sup>

### ‚Wilde‘ Tänze

In der sich allmählich konstituierenden bürgerlichen Gesellschaft kam es im Zuge einer auch kulturell sich vollziehenden Liberalisierung zu ‚Auflehnungen gegen die Körperfremdheit‘<sup>681</sup>.

So tanzte man im Deutschland des 19. Jahrhunderts die *Galoppade*, bei der Paare in schnellem 2/4-Takt über den Tanzboden stampften. Aus ihr entwickelte sich in Pariser Tanzlokalen, den *bal publiques*, mit dem *CanCan*<sup>682</sup> die erste ‚wilde‘ Tanzwelle der bürgerlichen Gesellschaft, die auch die höheren Schichten und das übrige Europa erfasste: Männer und Frauen hoben „mitunter ihre Beine so hoch sie konnten, wobei die dessous der Tänzerinnen, sofern sie welche trugen, hervorblitzten. Schamlose, meist von schrillen Geschrei begleitete Gebärden (...) brachten diesen Tanzereien den Namen ‚Chahut‘ ein, was soviel wie Radau, Rempeln und Durcheinanderpurzeln bedeutete. Der Volksmund wandelte ihn bald lautmalerisch zu ‚CanCan‘ ab. Die Paare vollführten dabei die unglaublichsten Faxen (...).“<sup>683</sup> Es ist aufschlussreich, dass *Heinrich Heine* 1854 im *CanCan* „die Wiederbelebung vorchristlicher, sinnenhafter Riten“<sup>684</sup> erkannte und ihn

---

<sup>679</sup> Andererseits erzeugt etwa ein gut gespielter Walzer bedeutend mehr ‚Swing‘ als jeder hölzern-mechanisch dargebotene Sambarhythmus, wie er in Deutschland durchaus oft zu hören ist. Oder man denke an die Schlagwerk-Kompositionen Steve Reichs: komplex, kunstvoll - und in hohem Maße statisch wirkend, eher den Geist affizierend als den Körper.

<sup>680</sup> *Zur Lippe*, 1990, S. 40.

<sup>681</sup> Vgl. Blaukopf, a.a.O., S. 218.

<sup>682</sup> Anfangs ein freier Paartanz, der erst später zur Revuenummer stilisiert wurde.

<sup>683</sup> Eichstedt, 1985, S. 7.

<sup>684</sup> Ebd.

einen ‚Freudentanz des Heidentums‘ nannte.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wurden zahlreiche, meist aus Amerika stammende Modetänze nach Europa importiert, wie der *Cakewalk* (ab ca. 1903)<sup>685</sup>, *Two-Step* (um 1909), *Tango* und *Foxtrott* (ca. 1918), *Shimmy* und *Charleston* (um 1920); es folgten *Boogie Woogie* (1946), *Rock ‘n ‘Roll* (1956), *Twist* (1962), *Beat* (1964), *Disco* (1974), *Jazzdance* (70er Jahre), *Pogo* (1978) und *Breakdance* (1983).

All diese Tanzformen entstammen transkulturellen Verschmelzungsprozessen. Die meisten von ihnen wären ohne afrikanische Wurzeln nicht denk- bzw. tanzbar; sie weisen jedoch, wie auch die jeweils zugrunde liegende Musik, vorwiegend abendländisch geprägte Strukturmerkmale auf.<sup>686</sup>

In den 80er Jahren schließlich begann der Einzug westafrikanischer, karibischer und brasilianischer Tänze (z.B. *Kpanlogo*, *Salsa* oder *Samba*<sup>687</sup>) in Europa. Sie basieren auf den zahlreichen Off-beat-Akzenten in der deutlich rhythmisch geprägten Musik. Diese Entwicklung führte, über eine allgemeine Aufwertung der Trommeln, des Rhythmus und des Körpers hinaus, auch zu einem für uns Europäer neuen Erlebnishorizont: der polyzentrischen Bewegung.

Wie die Komplexität der polyphonen Musik das ästhetische Bedürfnis des Menschen auf geistig-emotionaler Ebene in hohem Maße zu befriedigen vermag, so zielt die Polyrythmik vor allem auf den Körper und eröffnet ihm vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten.

Stand zumindest in der populären Musik über lange Zeit hinweg lediglich die Assimilation ‚fremder‘ Stile im Zentrum des Interesses, so geht es heute auch darum, etwas von jenen fremden Kulturen zu lernen, was wir bislang entweder nicht kannten oder möglicherweise verloren haben.

---

<sup>685</sup> Jahreszahlen aus: Eichstedt, a.a.O.

<sup>686</sup> So wird der Rhythmus i.d.R. vom *Drumset*, teilweise sogar vom Drumcomputer erzeugt und ist zwar synkopiert, aber noch immer hauptsächlich Beat-bezogen. Dem entsprechen die Tanzbewegungen.

<sup>687</sup> Gemeint ist die authentische Form, nicht die stark veränderte und europäisierte Variante der Tanzschulen.

98-100: Der Tod als Trommler



„Les danses des mortes“



„Der doten dantz mit figuren“



„Daß Alt weyb“

# 101: Alt-Preußischer Zapfenstreich

*Alt-Preußischer Zapfenstreich (Hörte daselbe Signal)* (Wahrscheinlich um 1730—1800)

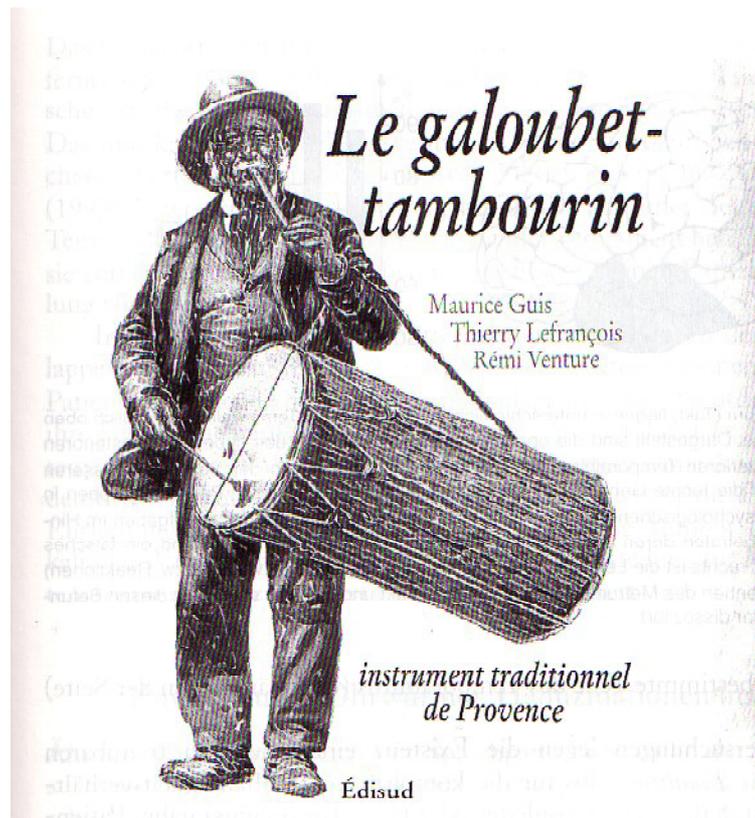
The musical score is written for two staves: the upper staff is for the flute (Pfeife) and the lower staff is for the drum (Trommel). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked with a dynamic of *8<sup>mo</sup>* (piano). The score consists of six systems of music, each with a double bar line at the end. The flute part features a melodic line with various rhythmic values, while the drum part provides a steady, rhythmic accompaniment.



102: Das Feldspiel, bestehend aus einem Pfeifer und einem Trommler



103: Schraptopf



104: Galoubetpfeifer mit Einhandflöte und Provenzalischer Trommel (,tambourin‘)



105: Trommelkurs in Münster



106-107: ‚Trommelfest‘ (Schülergruppen)

## 3.2 Trommeln im Musikunterricht

### 3.2.1 Vorbemerkung

Es wurde gezeigt, dass die Musikkultur in Deutschland u.a. gekennzeichnet ist durch folgende Merkmale:

- (a) die weitgehende Ignorierung der körperlichen Qualität des Rhythmus,
- (b) eine Marginalisierung der Trommeln bzw. ihre weitgehende Reduktion auf den militärischen Bereich,
- (c) die Unterordnung des Rhythmus unter das Prinzip des Melos bzw. der Mehrstimmigkeit,<sup>688</sup>
- (d) die Entwicklung der Polyphonie,
- (e) das einem linearen Zeitverständnis entstammende Prinzip des Fortschreitens und
- (f) eine schriftliche Notationsweise.

Demgegenüber sind die traditionellen Musikformen Westafrikas, Brasiliens und der Karibik insbesondere geprägt durch

- (a) eine vorwiegend kinetische Weise des Erlebens,
- (b) eine Vielfalt an verschiedensten Schlaginstrumenten und eine vorwiegend perkussive Spielweise auch der übrigen Instrumente,
- (c) die weitgehende Unterordnung von Melodik und Harmonik unter den Rhythmus,
- (d) eine polyrhythmische Organisation,
- (e) das in einer ‚vertikalen Zeitauffassung‘<sup>689</sup> begründete Prinzip zyklischer Wiederholung sowie
- (f) die oral-kinetische Tradierung.

Eine Verknüpfung dieser beiden konträren Musikauffassungen findet sich in dem (aus Prozessen der Transkulturation hervorgegangenen) Bereich der Gegenwartsmusik, der vielfach mit dem Label ‚Weltmusik‘<sup>690</sup> etikettiert wird. Dazu gehört u.a. die aktuelle

---

<sup>688</sup> Vgl. hierzu die im ersten Kapitel zitierte Studie von White, derzufolge bei Mitgliedern des europäischen Kulturkreises die melodische Repräsentation gegenüber der rhythmischen überwiegt.

<sup>689</sup> Vgl. Schütz, 1996, S. 188.

<sup>690</sup> Vgl. Ausländer u. Fritsch, 1981, 1982, 1986; ferner Broughton u.a., 2000.

Populärmusik Afrikas und Lateinamerikas, die ebenso eine hohe rhythmisch-harmonische Komplexität wie auch eine gleichermaßen motional und emotional besetzte Wirkungsweise aufweist, und in der die Schlaginstrumente den Aero- und Cordophonen gleichgestellt sind.

Die Fragen, die im Folgenden untersucht werden, lauten:

Welche Gründe sprechen für eine Integration westafrikanischer und afroamerikanischer Trommelmusik in den Musikunterricht, und wie könnte die konzeptionelle Gestaltung aussehen?

### Zur Motivation

Bei der Befragung der Teilnehmern von Trommelkursen nach ihrer musikalischen Sozialisation<sup>691</sup> ergibt sich naturgemäß ein komplexes Bild; im Wesentlichen jedoch lassen sich die Personen in zwei kategorial unterschiedliche Gruppen einteilen: (1.) Personen mit eher geringer und/oder als unbefriedigend empfundener musikalischer Sozialisation, (2.) Personen mit eher intensiver, aber als unvollständig empfundener musikalischer Sozialisation.

Zu (1.)

Angehörige dieser Gruppe berichten, in der Vergangenheit wenig bzw. gar keinen Musikunterricht erhalten oder aber ihren außerschulischen Instrumentalunterricht abgebrochen zu haben. In letzterem Fall werden die Unterrichtserfahrungen wie folgt geschildert: Leistungsdruck, erzwungene und von Versagensangst geprägte Vorspielsituationen, Schwierigkeiten beim Notenlesen, Frustration durch schlechte Zensuren u. dgl. mehr führten zu einer negativ besetzten affektiven Koppelung, so dass insgesamt mit Musikunterricht tendenziell unangenehme Erfahrungen assoziiert werden. Diese Teilnehmer halten sich i.d.R. für ‚unmusikalisch‘ und nennen u.a. als wesentliches Anliegen, ‚es doch noch einmal zu probieren‘ - also die Hoffnung auf eine *korrigierende Erfahrung*.

---

<sup>691</sup> Der Verfasser bezieht sich zum einen auf regelmäßige, nicht schriftlich fixierte Interviews in zahlreichen Unterrichtsgruppen (u.a. an freien Institutionen, Musikschulen, Volkshochschulen, Universitäten und Fachhochschulen) seit 1987 (n >1000), zum anderen auf eine 1995 durchgeführte qualitative Befragung (n = 36), deren Ergebnisse vorliegen.

Zu (2.)

Demgegenüber handelt es sich bei der zweiten Gruppe um Personen, die über intensivere und überwiegend befriedigende musikpraktische Erfahrungen verfügen - vom Instrumentalunterricht bis hin zur Mitgliedschaft in einem Ensemble (Blockflötenkreis, Chor, Orchester etc.). Hier wird häufig eine starke Abhängigkeit von notierten Vorlagen, also die Festlegung auf eine bestimmte, häufig als rational bezeichnete Zugangsweise zur Musikausübung, beklagt. Als Motivationshintergrund für die Anmeldung zu einem Trommelkurs wird zumeist der Wunsch nach einem alternativen, vornehmlich körperbezogenen sowie rhythmischen Musikerleben (als Ergänzung zur ‚klassisch‘ ausgerichteten Ausbildung) angegeben.

In diesem Zusammenhang ließe sich von der Hoffnung auf eine *integrative Erfahrung* sprechen.

In allen Fällen wird, zumeist ausgelöst durch entsprechende Hörerfahrungen, der westafrikanischen bzw. afroamerikanischen Trommelmusik eine besondere Wirkung zugeschrieben.

Beiden Personenkreisen ist gemeinsam, dass ein großes Interesse an polyrhythmischer Musik, an der Beschäftigung mit den Trommeln sowie konkret an dem (west-) afrikanischen, karibischen und/oder brasilianischen Kulturkreis besteht. Die Teilnehmer der Trommelkurse weisen in der Regel eine ‚transkulturelle Binnenverfassung‘ auf: Ihre musikbezogene Sozialisation ist geprägt von Anschluss- und Übergangsphänomenen zur schwarzafrikanischen bzw. afroamerikanischen Musikkultur (Jazz, Rock- und Popmusik, lateinamerikanische Tanzmusik, Gospel, Spiritual etc.).<sup>692</sup> Unter diesen Bedingungen „kann es zur Entwicklung einer eigenen, von anderen unterschiedenen musikbezogenen Identitätsform, auch zur Anerkennung unterschiedlichster Identitätsformen bei anderen Menschen innerhalb unserer Gesellschaft kommen. Unweigerlich führt dieser Prozess zur Erfahrung der Begrenztheit der musikbezogenen Ausdrucksformen der eigenen Kultur.“<sup>693</sup> Infolgedessen kann die Auseinandersetzung mit den Trommelrhythmen Westafrikas, Brasiliens und der Karibik als

---

<sup>692</sup> Vgl. Schütz, 1996, S. 78 f.

<sup>693</sup> Schütz, 1996, S. 79.

Auseinandersetzung mit den Grenzen der eigenen Musikkultur verstanden werden. Offenbar wird die in der heimischen Kultur bestehende Marginalisierung rhythmischer bzw. körperlicher Elemente als Versäumnis aufgefasst, welches durch eine *transkulturelle Erfahrung* nachgeholt werden soll. Möglicherweise ist hier, in Anlehnung an ein Wort *Freuds*, ein ‚Unbehagen in der (Herkunfts-)Kultur‘ auszumachen; dass es dabei keinesfalls um eine Negierung der eigenen kulturellen Tradition geht, lässt sich aus einem nach wie vor bestehenden Interesse an mitteleuropäischen Musikformen schließen. Stattdessen könnte man sagen: Im Erleben fremdartiger kultureller Qualitäten wird die Vervollständigung des schon Bekannten gesucht.

Zwei bereits existierende musikdidaktische Ansätze, die einem solchen Anliegen Rechnung tragen sollen, werden im Folgenden kurz skizziert und kritisch diskutiert. Anschließend wird das Konzept einer Integration westafrikanischer, karibischer und brasilianischer Trommelrhythmen in den deutschen Musikunterricht erläutert.

### **3.2.2 Ansätze zur Interkulturalität**

#### **a) Interkulturelle Erziehung**

Interkulturelle Erziehung ist, *Bastian* (1997) zufolge, „die pädagogische Antwort auf die aktuelle Herausforderung einer zunehmend multikulturell und pluralistisch verfassten Lebenswelt“.<sup>694</sup> Mit diesen gesellschaftlichen Entwicklungen, so der Autor weiter, können Verhaltensweisen „auch bei Schülerinnen und Schülern einhergehen (z.B. Ab- und Ausgrenzungstendenzen, Aufbau von Feindbildern, Fremdenfeindlichkeit, westliche Überlegenheitsphantasien), die für die Schulpädagogik und die einzelnen Fachdidaktiken Anlass geben, ein offenes Handlungskonzept zu entwerfen, das dieser veränderten und sich weiter verändernden politischen und psycho-sozialen Situation Rechnung trägt und Lernprozesse auf den Weg bringt, die - mit oder ohne direkten Bezug zu fremden (Musik-) Kulturen und Lebensformen - die Bereitschaft und Befähigung der Schülerinnen und Schüler zu einem offenen, toleranten, vorurteils- und konfliktarmen Miteinander erhöhen sollen“.<sup>695</sup>

---

<sup>694</sup> Bastian, 1997, S. VIII.

<sup>695</sup> Ebd.

Mit diesen Worten umreißt *Bastian* die Bedingungen und Zielsetzungen der ‚Interkulturellen Erziehung‘, die sich als Konzept in den 1980er Jahren aus der sogenannten ‚Ausländerpädagogik‘ - mit deren Hilfe die Integration der Arbeitsmigranten und ihrer Familien befördert werden sollte - entwickelte<sup>696</sup>. Ursprünglich lediglich von kompensatorischen Bestrebungen geleitet und daher auf Sprachförderung konzentriert, begann man bald mit der Erweiterung des Blicks auf die gesellschaftliche Problematik des Aufeinandertreffens verschiedener Kulturen; ausgelöst durch wachsende soziale Spannungen, die zunehmend in gewaltsamen Konflikten und rassistisch motivierten Übergriffen gipfelten, wurden - zunächst eher programmatisch - Empfehlungen und Richtlinien formuliert, die auf Verständnis und Respekt gegenüber ‚fremden‘ Lebenswelten abzielten<sup>697</sup>.

## **b) Interkulturelle Musikerziehung**

### Überblick: Entwicklung

Die Musikpädagogik reagierte: Anfangs vereinzelt, dann in steigendem Maße wurden Lieder fremder Kulturen in die Schulbücher aufgenommen<sup>698</sup>; einige Pädagogen - Wissenschaftler und engagierte Lehrer - haben vor allem in den 1990er Jahren mit der Veröffentlichung didaktischer Materialien oder Konzeptionen begonnen;<sup>699</sup> theoretische Abhandlungen sind erschienen, und Symposien wurden veranstaltet<sup>700</sup>.

Auch afrikanische, karibische und brasilianische Rhythmen fanden Berücksichtigung - allerdings kaum in den Schulbüchern, sondern fast ausschließlich in Periodika.<sup>701</sup>

Gleichwohl scheint die unterrichtspraktische Realisierung einer ‚Interkulturellen Musikerziehung‘ nur zögerlich voranzuschreiten, wie beispielsweise aus *Dannhorns*

---

<sup>696</sup> Vgl. zur Interkulturellen Erziehung allgemein: Kalb, 1983; Krüger-Potratz, 1999; Auernheimer, 1996 (1990).

<sup>697</sup> Vgl. etwa die Empfehlungen der Kultusministerkonferenz vom 25.10.1996.

<sup>698</sup> *Sollinger* (1993, 1996) kritisiert allerdings ‚eurozentristische Darstellungen‘ in zahlreichen Büchern. Außerdem sind vorwiegend Lieder aus europäischen Ländern oder den USA vertreten, während afrikanische, asiatische oder lateinamerikanische Musikformen zumeist durch wenige Beispiele repräsentiert sind. So vertritt das Lied „Guantanamera“ oftmals die gesamte karibische Musik, und brasilianische Lieder fehlen i.d.R. ganz.

<sup>699</sup> Vgl. Merkt, 1985; Merkt u. Schnellen, 1991; Klebe, 1983, 1996 u. 2001; Kaya, 1996; Budde und Kronfli, 2001; Jakubeit, 1988; Löwensprung, 1998; Lücking, 1997.

<sup>700</sup> Vgl.: Böhle, 1993, 1996 (a) und (b); Bastian, a.a.O.; Gruhn, 1998; Schormann, 1996; Ulrich, 1997; Stroh, 2000 u. 2001; Barth, 2000.

<sup>701</sup> Z.B. bei: Lück, 1996; Meyberg, 1990; Ott, 1996; Schütz, 1996; Claus-Bachmann, 1995; Ratsch, 1997; Schormann, 1998.

(1996) Untersuchung hervorgeht.

Ein Grund dafür dürfte in der bislang marginalen Berücksichtigung der Thematik im Rahmen der Hochschulausbildung liegen<sup>702</sup>. In aller Regel werden entsprechende Kenntnisse und Fähigkeiten in Workshops und Kursen erworben. Dadurch ist zwar eine hohe primäre Motivation gewährleistet (denn die selbstfinanzierte Teilnahme an Kursen in der Freizeit setzt ein gesteigertes Interesse voraus)<sup>703</sup>; andererseits bleibt so eine interkulturell orientierte Ausbildung in musikalischer Praxis und Theorie eher den Enthusiasten vorbehalten, wohingegen der größere Teil der Musikpädagogen auf die didaktischen Aufbereitungen der Fachblätter angewiesen bleibt bzw. sich damit begnügt. Es dürfte jedoch klar sein, dass kein noch so gutes Lehrbuch<sup>704</sup> und kein noch so ausgefeiltes Stundenbild die Voraussetzungen schafft, um eine musikalische Form als Ganzes zu begreifen geschweige denn zu vermitteln: „Ein Student, der Musiklehrer werden möchte, braucht, wenn er interkulturelle Dimensionen in seinen Unterricht mit einfließen lassen soll, die Möglichkeit, neue musikalische Erfahrungen aus anderen Kulturen zu machen. Ein Lehrer, der selbst in seiner Ausbildung Erfahrungen gemacht hat, ist eher in der Lage, Strategien zu entwickeln, die seinen Schülern Erfahrungen ermöglichen, als ein Lehrer, dessen Beschäftigung mit anderen Musikkulturen lediglich von kognitiver Art war.“<sup>705</sup>

Hier ist bislang ein Defizit zu beobachten, zu dessen Ausgleich im Schlusskapitel Vorschläge unterbreitet werden sollen.

Ein weiterer Grund ist administrativer Natur:

In den Richtlinien für die Sekundarstufe I in Nordrhein-Westfalen, die mit Wirkung vom 1.8.1994 in Kraft traten<sup>706</sup>, wurde das Prinzip eines interkulturellen Lernens zwar programmatisch festgelegt. Jedoch werden nach Auffassung *Böhles* konkrete Aufgaben und Ziele in den Lehrplänen nur angedeutet: „Von einer Ausrichtung auf dieses Prinzip kann nicht gesprochen werden. (...) Die Leistungen der Menschen anderer Kulturen werden weitestgehend ausgeklammert (...).“<sup>707</sup>

---

<sup>702</sup> Vgl. Barth, 2002; Böhle, 1996 b, S. 285 ff.

<sup>703</sup> Zur Motivation vgl. Stroh, 2001.

<sup>704</sup> Karibische und brasilianische Rhythmen tauchen in für den Schulunterricht konzipierten Lehrbüchern freilich gar nicht auf. Zur westafrikanischen Musik vgl.: Koch, 1993; Konaté/Ott, 1997; Schütz, 1992.

<sup>705</sup> Schormann, 1996, S. 19.

<sup>706</sup> Vgl. KuMi 1993; Böhle, 1996 b, S. 220 ff.

<sup>707</sup> Böhle, 1996 b, S. 243.

Im Lehrplan für den Grundschulbereich<sup>708</sup> werden dem Musikunterricht die Funktionen des Kennenlernens und des Verstehens von fremder Musik im sozialen Kontext zugedacht; jedoch ist auch hier die musikwissenschaftliche und inhaltliche Ausrichtung noch immer eurozentristisch geprägt<sup>709</sup>. Immerhin werden „die Unterrichtsverantwortung und die Konkretisierung der Richtlinien und Lehrpläne (...) letztlich in die Hand des Unterrichtenden gelegt, der im Gegensatz zur Sekundarstufe I größere organisatorische Freiheiten hat“.<sup>710</sup>

### Positionen<sup>711</sup>

*Merkt* entwarf 1993 ein vorläufiges Konzept für eine „Interkulturelle Musikerziehung“:

1. Voraussetzung ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Material.
2. Den Ausgang sollte die Suche nach ‚Schnittstellen‘ - also kulturübergreifenden Gemeinsamkeiten - bilden. Dem folgt die Erfahrung der Differenz.
3. Die musikalische Produktion steht an erster Stelle. Mit den Worten *Merchts*: „Interkulturelle Musikerziehung beginnt mit *Musikmachen*, nicht mit *Musikhören*“<sup>712</sup>
4. Reflexion und Vergleich anhand von Instrumenten und Liedern sollten folgen.
5. Der Kontext (Bedeutungen, Musikleben usw.) sollte thematisiert werden.
6. Der musikalischen Praxis folgt der rezeptive Zugang.
7. Die Ergebnisse sollten öffentlich präsentiert werden.

Außerdem plädiert *Merkt* in einem späteren Aufsatz u.a. für fächerübergreifende Projekte. Diese könnten die Vermittlung einer „Sichtweise von Musik als Reflexion bzw. Objektivierung gesellschaftlichen Lebens“<sup>713</sup> ermöglichen.

*Schütz* definiert Kultur als konstanten und kontinuierlichen Prozess der Produktion von Bedeutungen (in Texten, Musik, Bildern etc.) in Abhängigkeit von sozialen Systemen und Erfahrungen oder, anders ausgedrückt, als „all das, was sich der Mensch zur Bewältigung seines Daseins aufgrund eigener Leistung aufgebaut hat: die Summe der

---

<sup>708</sup> Vgl. KuMi, 1985.

<sup>709</sup> Vgl. Böhle, a.a.O., S. 247.

<sup>710</sup> Ebd.

<sup>711</sup> Vgl. dazu bes. Striegel (1998), Merkt (1993, 2001), Schütz (1997), Bastian (1997) und Böhle (1996 a u. b, 1997).

<sup>712</sup> Merkt, 1993, S. 7

<sup>713</sup> Merkt, 2001, S. 5.

Denk-, Gefühls- und Handlungsformen (...), die von Menschen erfunden und von einer Generation zur anderen weitergegeben und weiterentwickelt worden sind und kontinuierlich weiterentwickelt werden“<sup>714</sup>. Davon ausgehend, benennt er folgende Funktionen der „IME“<sup>715</sup>:

1. Der Verweis auf die weltweite Vielfalt musikalischer Ausdrucksformen; die Relativierung *und* Würdigung der ‚eigenen‘ Musikkultur (Stichworte: Polyphonie, Verschriftlichung, Entkörperlichung).
2. Die Reflexion des eigenen kulturellen Standortes.
3. Die Erweiterung des Repertoires musikbezogener Ausdrucksformen.
4. Die Förderung der Bereitschaft zu Neugier und Offenheit und die Erkenntnis der prinzipiellen Unerschöpflichkeit menschlicher Kreativität.
5. Die Wertschätzung aller musikalischen Teilkulturen (Volks- und Kirchenmusik, Pop- und Kunstmusik, verschiedene Stilistiken), damit verbunden die Thematisierung jugendspezifischer Teilkulturen (Techno, Metal, Hip Hop etc.).

Somit wird auch die Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Herkunft zu einem wesentlichen Arbeitsfeld der IME. Aus der Distanz - etwa der Beschäftigung mit afrikanischen Rhythmen - kann ein tieferes Verständnis des Naheliegenden, beispielsweise der deutschen Musikkultur, erfolgen.

*Striegel* (1998) thematisiert das Dilemma einer interkulturellen Musikpädagogik, insbesondere die zwangsläufigen Einschränkungen und Vereinfachungen beim Erfassen fremder Kulturerzeugnisse.

Diese Problematik findet sich dezidiert ausgearbeitet bei *Böhle* (1997), der auf die Problematik einer (zunächst sicher unvermeidbaren) didaktisch motivierten Reduktion fremder Kulturformen hinweist<sup>716</sup>.

Nach *Ullrich* lassen sich heute drei wesentliche Einstellungen zur Integration unterschiedlicher Kulturen im deutschen Musikunterricht erkennen: Pluralismus,

---

<sup>714</sup> Schütz, 1997, S. 5.

<sup>715</sup> „IME“ = Interkulturelle Musikerziehung.

<sup>716</sup> „Jedoch erscheint die Variante, die mit dem Selbstbau von Primitivinstrumenten (bespannte Joghurtbecher als afrikanische Trommeln) verbunden ist, als äußerst zweifelhafte Methode zur Kulturbegegnung“ (Böhle, 1997, S. 136). Diesem Einwand ist insofern zuzustimmen, als die ausschließliche Verwendung selbst gebauter Membranophone eine Abwertung der Trommeln impliziert.

Antirassismus und Globalismus. „Im Pluralismus wird das Nebeneinander verschiedener Musikkulturen in einem Lande praktiziert. Beim antirassistischen Ansatz sollen gezielt Vorurteile gegenüber Minderheiten abgebaut werden. Im Globalismus sucht man die kulturelle Vielfalt zu erhalten und in Verantwortung um die Ökologie der Erde in einer Völkergemeinschaft zu leben.“<sup>717</sup>

Als ‚Schlüsselbegriff interkulturellen Lernens‘ bezeichnet *Ullrich* die ‚Immersion, nämlich das Eintauchen in eine andere Kultur und Sprache‘.<sup>718</sup>

*Stroh* (2000) schlägt vor, das scheinbar noch immer grassierende ‚monokulturelle Identitätskonzept‘ endgültig aufzugeben und es durch ein ‚Leitbild der multikulturellen musikalischen Identität‘<sup>719</sup> zu ersetzen.

### c) Terminologische Aspekte

#### Erziehung, Pädagogik, Didaktik oder Unterricht?

Die Begriffsbildung ist nicht ganz eindeutig: *Merkt* (1993, 2001) und *Schütz* (1997) sprechen von ‚Interkultureller Musikerziehung‘. Denselben Begriff verwendet *Böhle* (1996 a), der an anderer Stelle (1996 b) über ‚Interkulturell orientierte Musikdidaktik‘ und ‚Interkulturell orientierten Musikunterricht‘ schreibt. *Bastian* (1997) favorisiert die Formulierung ‚Interkulturelles Lernen im Musikunterricht‘, während *Striegel* (1998) die Bezeichnung ‚Interkulturelle Musikpädagogik‘ bevorzugt.

In der musikpädagogischen Diskussion scheint sich der Begriff ‚Interkulturelle Musikerziehung‘ durchzusetzen, „auch wenn er wissenschaftlich nicht gesichert ist“.<sup>720</sup>

Der Terminus *Erziehung* bezieht sich vornehmlich auf die Vermittlung normativer Inhalte. So zielt eine ‚Interkulturelle Erziehung‘ im weitesten Sinne auf Aspekte einer Persönlichkeitsentwicklung hinsichtlich einer Bewusstwerdung von Vorurteilen und rassistischer Einstellungen, Förderung der Toleranz usw. (s.o.).

Demgegenüber bezeichnet der Begriff *Didaktik*, als ‚Lehre vom Lernen und Lehren‘, in erster Linie die Theorie der Vermittlung von Kompetenzen.

---

<sup>717</sup> Ullrich, 1997, S. 51. Eine vierte Einstellung, die der Assimilation, kann dagegen inzwischen als obsolet betrachtet werden.

<sup>718</sup> Ebd., S. 53.

<sup>719</sup> Stroh, 2000, S. 147.

<sup>720</sup> Ullrich, 1997, S. 49.

Der allgemeinere Terminus *Pädagogik*, definiert als ‚Theorie und Praxis der Erziehung und Bildung‘, muss - wörtlich genommen - vorrangig auf das Kindes- und Jugendalter bezogen werden.

Für den Gegenstand der vorliegenden Arbeit wird der Begriff *Unterricht* bevorzugt, weil er in deskriptiver Weise eine Vermittlungspraxis bezeichnet und auf die einschränkende Festlegung auf bestimmte Altersstufen und Zielsetzungen verzichtet. Letztere können unterschiedlicher Natur sein, also musikimmanent (Erlernen bestimmter Formen) oder auch auf außermusikalische Aspekte bezogen (Abbau rassistischer Einstellungen, inter- bzw. transkulturelles Bewusstsein, Sensomotorische Aspekte etc.).

### Inter-, multi- oder transkulturell?

Der Begriff *interkulturell* wird in der fachlichen Diskussion favorisiert, da er - anders als die Kennzeichnung *multikulturell* - eine gegenseitige Bezugnahme diverser kultureller Systeme impliziert<sup>721</sup>. Das Präfix ‚*inter-*‘ bezeichnet jedoch zwar den Austausch, aber nicht unbedingt die gegenseitige Durchdringung und die dadurch bedingte Transzendierung verschiedener kultureller Ausdrucksformen.

In Anlehnung an den Begriff der Transkulturation, der vornehmlich kulturübergreifende Aspekte - also die Verschmelzung, wechselseitige Befruchtung und Überschreitung verschiedenartiger kultureller Inhalte - thematisiert, würde die Bezeichnung *transkulturell* der prozessualen Entwicklung am ehesten Rechnung tragen.<sup>722</sup>

Für die Formulierung *transkulturell* sprechen folgende Argumente:

1. Die jeweiligen Kulturen verschiedener Regionen sind nicht konsistent, sondern ‚Resultate‘ transkultureller Verschmelzungsprozesse und somit gewachsene, fluktuierende Gebilde; sie sind zusammengefügt aus Stilen und Gattungen verschiedener Provenienz und in permanenter Entwicklung begriffen. Jede Kultur, in ständigem Wandel begriffen, transzendiert sich permanent selbst. Dies wurde an den Beispielen der westafrikanischen, karibischen und brasilianischen Musik demonstriert.<sup>723</sup>

---

<sup>721</sup> Vgl. Auernheimer, a.a.O.

<sup>722</sup> Wolfgang Welsch bezeichnet die neuartige kulturelle Verfassung von Gesellschaften, in bewusster Kritik der Begriffe ‚multikulturell‘ und ‚interkulturell‘ als *transkulturell* (Welsch, 1994).

<sup>723</sup> S. Kapitel 2.

2. Die pädagogische Praxis kann und sollte sich nicht auf die bloße Vermittlung unterschiedlicher kultureller Einheiten beschränken. Schon das Imitieren einer afrikanischen, karibischen oder brasilianischen Musikform bringt zwangsläufig eine Veränderung des Originals mit sich<sup>724</sup>. Darüber hinaus ist eine Transformation traditioneller Formen als gleichrangig einzustufen mit dem Versuch ihrer Nachahmung<sup>725</sup>. Im Zentrum sollte nicht das strikt reglementierte Erlernen einer bestimmten musikalischen Konzeption stehen, sondern der spielerische und schöpferische Umgang mit ihren wesentlichen Elementen und ihren Ressourcen.<sup>726</sup> Zum Erkennen der *Wirklichkeit* einer Kultur gehört das Erkennen ihrer *Möglichkeiten*.
3. Die qualifizierte Überschreitung einer Form setzt allerdings ihre profunde Kenntnis voraus<sup>727</sup>. Andernfalls wäre der Ansatz nicht trans-, sondern akulturell und würde schlimmstenfalls den kommerziellen Trend zur Einebnung der weltweiten kulturellen Vielfalt verstärken.

Diese Thesen können durch folgendes Zitat verdeutlicht werden: „Die Musik hat sich schon immer verändert und entwickelt. Sänger und Orchester und ihre Instrumente sind verschwunden und nur noch als Bilder oder in der Erinnerung übrig geblieben. Einflüsse kamen und gingen, reisten über Kontinente und Meere, wurden andernorts aufgenommen und führten zu neuen Formen und Kreuzungen. Schon viele Male schienen Musiken auf dieser Welt unterzugehen, um dann doch wieder zu neuem Leben erweckt zu werden und aufzublühen. Hoffen wir, dass die verschiedensten Abteilungen des Weltorchesters auch in Zukunft zusammen (und jeweils für sich alleine) erklingen werden.“<sup>728</sup>

Der transkulturelle Ansatz schließt die Vermittlung unterschiedlicher kultureller

---

<sup>724</sup> ‚Deutscher‘ Samba klingt immer anders als der brasilianische. „Musiken, die aus ihren ursprünglichen kulturellen Zusammenhängen genommen und in deutsche Schulräume importiert werden, verändern zwangsläufig ihre Bedeutung und meistens auch sich selbst“ (Barth, 2000, S. 36).

<sup>725</sup> So wird man den Bedürfnissen jugendlicher Schüler oftmals eher gerecht, wenn man beispielsweise Samba mit Hip Hop verbindet oder Popmusik mit Trommeln begleitet.

<sup>726</sup> Gemeint ist etwa die Polyrythmik. „Zum Beispiel kann gefragt werden: Wie kann es gelingen, dass die Schüler/innen an einer ihnen fremden Musik neue musikalisch-ästhetische Erfahrungen machen können? Wie können sie motiviert werden, sich mit neuartigen Klängen und Rhythmen auseinanderzusetzen?“ (Barth, ebd.)

<sup>727</sup> Die Schüler sollten durchaus auch erfahren, wie ‚traditioneller‘ Samba ‚funktioniert‘ - auch wenn dieses nur ansatzweise gelingen kann, sollte zumindest die Lehrperson über weitreichende Kompetenzen verfügen.

<sup>728</sup> Reck, 1991, zit. nach: Merkt, 1993, S. 7.

Manifestationen ein und weist darüber hinaus. Er umfasst die Positionen des Pluralismus, des Antirassismus und des Globalismus und transzendiert sie zugleich. Barth zufolge ist ein ‚transkulturelles Individuum‘ dadurch gekennzeichnet, dass es „mehreren (musikalischen) Kulturen angehören kann, (...) kulturelle Grenzen durchschreitet und somit selbst kulturenübergreifend verfasst ist“. <sup>729</sup>

Transkulturation ist nicht bloß als wünschenswertes Ziel zu begreifen, sondern bezeichnet ohnehin bereits die Verfassung unserer modernen Gesellschaft. So wenig, wie sich Kulturen als abgrenzbare, voneinander unabhängige Entitäten verstehen lassen - ‚die deutsche‘ Kultur ist bestenfalls eine Projektion, ebenso wie ‚die türkische‘ oder ‚die afrikanische‘ <sup>730</sup> - , so wenig darf auch übersehen werden, dass sich etwa Kinder und Jugendliche nicht zwangsläufig ‚ihrer‘, also einer bestimmten Herkunftskultur zuordnen lassen. <sup>731</sup>

Aus den genannten Gründen wird in der vorliegenden Arbeit der Terminus ‚*Transkulturell orientierter Musikunterricht*‘ verwendet.

#### **d) Fazit**

Trommelrhythmen aus Westafrika, der Karibik und Brasilien eignen sich insbesondere auf Grund ihrer hohen Popularität als Ansatzpunkt für einen Transkulturell orientierten Musikunterricht.

Die sozialen Probleme um die Zu- oder Einwanderung von Migranten und die Aufgabe, eine gleichberechtigte Koexistenz aller Angehöriger unterschiedlicher Kulturen in Deutschland sicherzustellen, erfordern selbstverständlich politische Maßnahmen. <sup>732</sup>

Voraussetzung für die Akzeptanz solcher Schritte ist eine Grundhaltung, die sich als *Transkulturelles Bewusstsein* beschreiben lässt, denn „die Entdeckung und Akzeption

---

<sup>729</sup> Barth, 2000, S. 37. Die Autorin entscheidet sich aus pragmatischen Gründen dennoch für die Bezeichnung ‚interkulturell‘ als Oberbegriff, da diese am meisten verwendet wird (vgl. ebd.).

<sup>730</sup> Türkische und andere Einflüsse auf die mitteleuropäische (und ‚deutsche‘) Musik wurden bereits angesprochen, desgleichen die europäischen Einflüsse auf die afrikanische, brasilianische und karibische Musik sowie die große Heterogenität innerhalb dieser Kulturkreise.

<sup>731</sup> Deswegen ist es zweifellos gut gemeint, kann aber auch problematisch sein, Kinder aus Migrantenfamilien mit der Volksmusik ihrer ursprünglichen ‚Ethnie‘ (Nation, Kultur etc.) zu konfrontieren. „Ein türkischer Jugendlicher glaubt sich erfolgreich in die deutsche Gesellschaft integriert, doch er hört am liebsten Arabesque-Musik. Es mag einen anderen türkischen Jugendlichen geben, der sich eher als türkisch sozialisiert beschreiben würde, doch ausschließlich englischen Mainstream hört.“ (Barth, a.a.O., S. 40). Gleiches gilt beispielsweise für eine deutsche Jugendliche, die im Musikschulorchester Bach spielt und sonst am liebsten Hip Hop hört.

<sup>732</sup> Vgl. hierzu u.a. Bade (1997), Frank (1995).

der transkulturellen Binnenverfassung der Individuen, also unserer eigenen transkulturellen Binnenverfassung, ist eine Voraussetzung, um mit der gesellschaftlichen Transkulturalität überhaupt zurechtzukommen“.<sup>733</sup>

Hier kann dem Musikunterricht die Aufgabe zukommen, die besondere Qualität ‚fremder‘ Kulturen sinnlich erfahrbar zu machen.

### **3.2.3 Ansätze zur Verbindung von Rhythmus und Bewegung**

#### **a) Vorbemerkung**

Unsere Gesellschaft ist geprägt durch zwei gegenläufige Tendenzen: Einerseits prägen von den Medien propagierte Bilder ‚perfekter‘ Körper unsere Lebenswelt - Schlankheit, Muskeln und ‚Fitness‘ bestimmen das Wertesystem. Die Studios haben Hochkonjunktur; Popstars werden weitgehend nach optischen Kriterien ‚gecastet‘; verschiedenste Unternehmen überbieten sich gegenseitig mit einschlägigen Kursangeboten.<sup>734</sup> Auf der anderen Seite ist, ausgelöst u.a. durch Veränderungen in der Arbeits- und Freizeitwelt und die weitestgehend motorisierte Fortbewegung, ein anwachsender Verlust an Bewegung konstatierbar. Zu den Folgen zählen zunehmend häufige psychomotorische Einschränkungen bei Kindern und Jugendlichen oder etwa Herz- und Kreislauferkrankungen bei Erwachsenen.

Freilich scheinen die beschriebenen zwei Strömungen auf den ersten Blick gar nicht so konträr zu sein. Macht es nicht Sinn, die aus dem Alltag elimierten natürlichen Bewegungsmöglichkeiten durch substituierende Maßnahmen gleichsam ‚künstlich‘ zurückzuholen? Oder handelt es sich bei dem ökonomisch überformten Körperkult doch eher um einen Versuch, den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben?

Bei der Erörterung dieser Fragen stößt man auf das Problem der Abspaltung des Körperlichen von dem, was für den modernen Menschen spätestens seit Descartes zum Eigentlichen geworden ist: dem Geist. Wir sind nicht mehr unser Körper, wir besitzen

---

<sup>733</sup> Schütz, 1996, S. 77.

<sup>734</sup> Dass die gesetzten Standards neben durchtrainierten ‚Bodys‘ auch eine kontinuierlich steigende Zahl an Essstörungen nach sich ziehen, tut ihnen offenbar keinen Abbruch.

ihn<sup>735</sup>. Zuerst kommt die Arbeit, dann der einstündige Ausgleich im Fitness-Center - falls nicht doch eher der Bildschirm, das Internet oder das Kino die Oberhand gewinnen. Evident wird die Problematik bei Jugendlichen: Den vielen Stunden des Sitzens am Schreibtisch stehen wenige Stunden Sport gegenüber; zu Hause warten Fernseher und Computer. Dort werden mit dem Betrachten fremder, gestylter Körper<sup>736</sup> sehnsüchtige Träume genährt, während das Verhältnis zum eigenen Leib zumeist krisenhaft bleibt. Das natürliche Bedürfnis nach Bewegung scheint bei allzu vielen schon in der Kindheit zu verkümmern, um in der Pubertät durch das virtuelle Wunschbild des Traumkörpers ersetzt zu werden, für den Bewegung bloß Mittel zum Zweck ist. Das Ziel ist, dem jeweiligen Idol annähernd zu gleichen oder zumindest auf dem Beziehungs-Markt zu bestehen. Mit zunehmendem Lebensalter kommt die Sorge um die Erhaltung der Gesundheit hinzu; der motivationale Schwerpunkt verschiebt sich vom ‚Styling‘ hin zur ‚Wellness‘.

Allem Anschein nach erweisen sich aber letztlich die primär kompensatorischen Anstrengungen als Irrweg.

Könnte im Aufspüren bzw. Wiederentdecken der natürlichen Lust an Bewegung Notwendiges liegen?

Welchen Beitrag könnte die musikalische Erfahrung leisten, wie müsste diese gestaltet sein und wie sähe die Vermittlung aus?

## **b) Rhythmus und Bewegung im Musikunterricht**

Die „Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung“ (*Rolle*, 1994) und somit auch die körperliche Dimension im Erleben von Musik ist in den vergangenen Jahren vielerorts diskutiert worden.<sup>737</sup>

Seit dem Beginn des vergangenen Jahrhunderts kamen entscheidende Impulse für den Musikunterricht: *Emile Jaques-Dalcroze* begann 1903 mit der Konzeption einer ‚Rhythmischen Gymnastik‘<sup>738</sup>; seine Schülerin *Elfriede Feudel* entwickelte seine

---

<sup>735</sup> Daher wird von manchen Phänomenologen der Begriff ‚Leib‘ dem des Körpers gegenübergestellt (vgl. Merleau-Ponty, 1966). Zum Problem der Verdinglichung des Körpers vgl. auch Fellsches, 1991.

<sup>736</sup> Etwa Madonna und Michael Jackson oder ihre Epigonen, die Boy- und Girl-Groups.

<sup>737</sup> Z.B. von Haselbach, z. Lippe und Pütz (alle 1990); vgl. auch Drewer (2000), Schurian (1986), z. Lippe (1987), Kükelhaus (1985), Holzkamp (1973).

<sup>738</sup> Vgl. hierzu u.a. Ring (1996) sowie Glathe u. Krause-Wichert (1997).

Methode unter der Bezeichnung ‚Rhythmisch-musikalische Erziehung‘ in musikpädagogischer Hinsicht weiter<sup>739</sup>. Anfänglich inspiriert vom Ausdruckstanz *Mary Wigmans* entstand etwa zur selben Zeit eine andere Strömung: *Carl Orff*, der als musikalischer Leiter der ‚Güntherschule für Gymnastik und Tanz‘ arbeitete, konzipierte - auf der Suche nach ‚dem Elementaren‘ in der Musik - in Zusammenarbeit mit *Gunild Keetmann* um 1932 das ‚Schulwerk‘, das in seiner 2. Fassung (ab 1950) weltweite Verbreitung fand<sup>740</sup>.

Beiden Richtungen, wenngleich sie sich stark voneinander abgrenzen, ist das Anliegen gemeinsam, Musik als „lebendige Kraft“<sup>741</sup> zu verstehen und sie, in der wechselseitigen Durchdringung von Musik- und Bewegungserziehung, körperlich-sinnlich erfahrbar zu machen. Dabei wird dem Rhythmus, der überdies weniger als rationales, sondern primär als motionales Prinzip begriffen wird, eine besondere Bedeutung zugemessen. Rhythmus wird demzufolge nicht bloß auditiv und kognitiv wahrgenommen, sondern körperlich erlebt und mit vollzogen<sup>742</sup>.

„Der Rhythmus ist das Kennzeichen der Musik, das die Bewegung herausfordert und sie unterstützt. Es ist möglich, dass komplexe Bewegungsmuster (...) mit der Unterstützung von Rhythmus keine Komplikationen mehr machen. Der Rhythmus übernimmt die Aufgabe zur Entscheidung bzw. Auslösung und dem Ausführenden bleibt ‚nur noch‘ die Konzentration auf die Bewegung selbst.“<sup>743</sup> Umgekehrt kann mit Hilfe körperlicher Bewegung das Erfassen und Umsetzen einer rhythmischen Struktur wesentlich erleichtert werden; nicht nur die Rezeption, sondern auch die Produktion des Rhythmus speist sich aus der Bewegung.<sup>744</sup>

In der offiziellen Musikdidaktik wurde dieser Gedanke zunächst von *Leo Kestenber*g verankert. Wenngleich die Integration der beiden Ansätze (‚Rhythmik‘ bzw. ‚Orff-Schulwerk‘) in die Unterrichtspraxis zunächst eher zögerlich vonstatten ging, können sie heute als etabliert angesehen werden - allerdings vorwiegend für den Bereich der musikalischen Früherziehung und Grundausbildung, während sie für ältere Musikschüler

---

<sup>739</sup> Vgl. Feudel, 1949. Rudolf Bode, ebenfalls ein Schüler Jaques-Dalcrozes, schlug mit seiner ‚Ausdrucksgymnastik‘ einen anderen Weg ein.

<sup>740</sup> Vgl. Liess (1977) sowie Jungmair (1992), ferner Dorf Müller (1986), der übrigens die Rolle Keetmanns hervorhebt, indem er darauf hinweist, dass „Orff selbst ganz im Gegensatz zu Gunild Keetmann tänzerisch nicht aktiv war“ (ebd., S. 58).

<sup>741</sup> Widmer, 1997, S. 130.

<sup>742</sup> Vgl. dazu insbes. Rolle, 1994.

<sup>743</sup> Serschen, 1995, S. 28.

<sup>744</sup> Eine Konzeptualisierung der Rhythmik findet sich bei Frohne (1981).

als weniger relevant eingestuft werden<sup>745</sup>. Obgleich sowohl *Jaques-Dalcroze* als auch *Orff* anfangs hauptsächlich mit Jugendlichen und Erwachsenen gearbeitet hatten, konzentriert sich heute der Einsatz ihrer Methoden auf die Arbeit mit Kindern.<sup>746</sup>

Gründe dafür mögen zum Teil im geringeren Bewegungsbedürfnis und in einem häufig zu beobachtenden schambesetzten Verhältnis zum eigenen Körper in der Adoleszenzphase zu finden sein<sup>747</sup>; vielfach werden die traditionellen Konzepte aber auch von vielen Jugendlichen und Erwachsenen als nicht mehr zeitgemäß empfunden bzw. einer auf die Kindheit bezogenen Unterrichtspraxis zugeordnet und daher abgelehnt.<sup>748</sup>

Dass aber ein Interesse an rhythmischer Bewegung auch über die Kindheit hinaus besteht, zeigt sich etwa in der weit verbreiteten Begeisterung für verschiedenste Tanzformen.<sup>749</sup> Dabei scheint u.a. das Ausmaß an Identifikationsmöglichkeiten mit bestimmten Trends oder Idolen ausschlaggebend für die Motivation zu motionalem Musikerleben zu sein.

### **c) Fazit**

Beispiele für die Praxis motionalen Musikerlebens und -lernens finden sich vor allem in den Musikkulturen Westafrikas, Brasiliens und der Karibik. Damit ist auch, aber nicht in erster Linie das Tanzen gemeint. Hier geht es um das leibliche Begreifen der Rhythmen, bevor sie auf Instrumenten umgesetzt werden.

Wie zuvor dargelegt wurde, ‚zielt‘ rhythmische Trommelmusik primär auf den Körper; anders formuliert: Von Schlaginstrumenten gespielte Rhythmen bewirken kinetische Reaktionen. Bei einer polyrhythmischen Struktur kommt es nun zu Irritationen, weil die

---

<sup>745</sup> Vgl. Widmer, 1997; Günther, 1990; Hartmann, 1984 und Regner, 1984.

<sup>746</sup> Auch neuere Konzepte (Meyer-Denkman, Abel-Struth, Auerbach, Küntzel-Hansen, Friedemann) stellen die Arbeit mit Vor- und Grundschulkindern in den Mittelpunkt. Gleiches gilt für die am Salzburger Orff-Institut entstandene Bearbeitung des Schulwerks („Musik und Tanz für Kinder“). Vgl. auch Kraus-Wichert u. Schilling (1994) sowie Glathe (1992).

<sup>747</sup> Dies belegen Erfahrungen aus der jugend- und erwachsenenpädagogischen und -psychiatrischen Praxis.

<sup>748</sup> Dieser Eindruck ergibt sich zumindest aus den Erfahrungen des Verfassers sowie zahlreicher in Musikpädagogik und -therapie tätiger Kollegen. Und selbst ein Orff-Biograf schreibt, das Instrumentarium sei „kindereigen; die primitiven rhythmischen Instrumente, besonders auch die hierfür eigens gebauten Stabspiele, Xylophone, Metallophone und Glockenspiele, entsprechen dem kindlichen Unmittelbarkeitsmusizieren besser als die mit Kunsttradition und Technik beschwerten des Klaviers, der Geige“ (Liess, 1977, S. 59).

<sup>749</sup> Hier zeigen sich positiv zu bewertende Auswirkungen des Starkultes: Es sind die bereits erwähnten Vorbilder, die Boy- und Girl-Groups, die Jugendliche auch zur Imitation anregen können, so dass auch scheinbar ausgeprägte ‚Bewegungsmuffel‘ beim Hören ihrer Lieblingsmusik plötzlich zu tanzen beginnen. Innerhalb der Tanzpädagogik sind übrigens inzwischen Impulse aus den verschiedensten (im weiteren Sinne) körpertherapeutischen Richtungen aufgegriffen worden, z.B. aus der Eutonie (G. Alexander), der Bioenergetik (A. Lowen), dem Tai Chi Chuan und dem Qi Gong, der Feldenkrais-Methode usw.

ekstatischen Akzente den Körper ‚aus dem Takt‘ bringen. Die zahlreichen Off-beat-Impulse erzeugen permanent subjektiv empfundene Beschleunigungen, Verzögerungen oder gar Wechsel innerhalb der Beat-Struktur; infolgedessen kommt es leicht zu einem Verlust des Beat-Gefühls.<sup>750</sup>

Das Erlernen polyrhythmischer Musik setzt daher die Entwicklung eines *polyzentrischen Körpergefühls*<sup>751</sup> voraus und sollte in Verbindung mit körperlicher Bewegung erfolgen. In diesem Zusammenhang sei auf Befunde der auf der neueren Hirnforschung basierenden Musikpsychologie verwiesen, denen zufolge Lernprozesse um so effektiver werden, je stärker sie bilateral (bezogen auf die beiden Gehirnhälften) verlaufen. Sofern ein Musikstück lediglich im analytisch-logischen (links-hemisphärischen) Modus erlernt wurde, klingt es mechanisch und hölzern, und häufig genügen minimale Anforderungen - etwa der Versuch, gleichzeitig zu singen -, um heillose Verwirrung hervorzurufen. Eine intuitiv-ganzheitliche (rechtshemisphärische) Verarbeitung dagegen sorgt dafür, dass die Musik gefühlt wird.<sup>752</sup>

Die Vermittlung der westafrikanischen, karibischen und brasilianischen

Trommelrhythmen erfordert eine oral-kinetisch orientierte Methodik.

Dabei kann an die Ansätze einer ‚Rhythmischen‘ (*Jaques-Dalcroze*) bzw. ‚Elementaren‘ (*Orff*) Musikpädagogik angeknüpft werden.

Die zentrale Grundidee der Rhythmisch-musikalischen Erziehung (*Feudel*) und des Orff-Schulwerks - die Verbindung von musikalischem Rhythmus und körperlicher Bewegung - kann in ihrer Bedeutung für Musikkultur und -Unterricht in Deutschland nicht hoch genug eingeschätzt werden<sup>753</sup>; allerdings scheint es heute sinnvoll, die bereits bestehenden

---

<sup>750</sup> Sogar Musikwissenschaftler erlagen diesem Phänomen, so dass etwa Hornbostel Taktwechsel zu erkennen glaubte, Nketia und Kubik von Kreuzrhythmik sprachen oder Dauer polymetrische Strukturen vermutete (vgl. Kap. 2.2.4).

<sup>751</sup> Der Begriff der Polyzentrik bezeichnet ein Bewegungsprinzip, bei dem verschiedene Teile des Körpers scheinbar unabhängig voneinander bewegt werden und somit eigene Zentren bilden (vgl. insb. Günther, 1982, S. 11 ff.).

<sup>752</sup> Daher plädiert beispielsweise Wiedemann (1985) für eine „am L-R-Modus orientierte Klavierdidaktik“.

<sup>753</sup> So heißt es z.B. bei Orff: „Von der Einheit des Musizierens, von der rhythmischen Bindung soll die moderne Schulung ausgehen. Die rhythmisch gegliederte Bewegung, die sich anfänglich in einen gegebenen Rhythmus einführt, wird selbständig aktiviert, bis sie selbst Rhythusträger wird. So ist das musikalisch-rhythmische Gefühl aus der Bewegung abgeleitet (...)“ (zit. bei Jungmair, 1992, S. 100). Orff spricht von der „Einheit des Sensomotorischen“ (a.a.O., S. 102); „Nicht Musik zu irgendeiner Bewegung oder Bewegung zu einer Musik, zwei Faktoren, die selbstverständlich immer zusammenfließen können, sondern die von Anfang an bestehende, nicht wegzudenkende Einsverbundenheit ist das Entscheidende“ (ebd.).

Konzepte zu aktualisieren und zu erweitern, etwa um den Aspekt eines *Polyrhythmisch orientierten* Musikunterrichts.

Westafrikanisches, karibisches und/oder brasilianisches Trommeln kann insofern eine Bereicherung und Ergänzung ‚unserer‘ abendländischen Kultur und Unterrichtspraxis sein, als es

(1.) das historisch bedingte Defizit an körperlichem Musikerleben auszugleichen hilft, und

(2.) überdies eine uns unbekannt Qualität körperlicher Erfahrung beinhaltet: das Zusammenwirken von Stasis und Ekstasis in der polyzentrischen Bewegung bzw. in einem polyrhythmischen Körpergefühl.

### **3.2.4 Trommeln im Transkulturell und Polyrhythmisch orientierten Musikunterricht**

#### **a) Vorbemerkungen**

In den vergangenen Jahren erschienen zahlreiche Aufsätze, in denen verschiedene Aspekte eines auf Rhythmus und Trommeln bezogenen Musikunterrichts auf vielfältige Weise thematisiert wurden:

*Schütz* (1996), *Otto* (1998), *Hofner* (1998) und *Ott* (1995, 1998) nehmen Bezug auf das Trommeln in Schwarzafrika. *Schormann* (1998) und *Claus-Bachmann* (1995) stellen Entwürfe zur Didaktik afrokubanischer Trommelmusik vor. *Seidel* (1997), *Ratsch* (1997), *Lücking* (1997) und *Tischler u. Paarmann* (1996) beschäftigen sich mit dem Samba im Musikunterricht. *Dahmen* (1998), *Steffen-Wink* (1997), *Rohrbeck* (1997) und *Hafke* (1996) beschreiben Modelle einer kinetisch orientierten Vermittlungspraxis. *Studer* (2001), *Gruhn* (1997), *Englert* (1998) und *Dethlefs* (1996) behandeln weitere, z.T. allgemeine Aspekte.

Ausführlicheres Material liegt insbesondere zur Didaktik des schwarzafrikanischen Trommelns vor (*Schütz*, 1992; *Billmeier*, 1999; *Fuhlendorf*, 1995; *Koch*, 1993; *Konaté u. Ott*, 1997, *Branscheid-Diabaté*, 2002)<sup>754</sup>. Zu den Bereichen des karibischen und

---

<sup>754</sup> S. Literatur zu Kapitel 2.2.

brasilianischen Trommeln wurden bislang im deutschsprachigen Raum nur wenige fundierte Lehrbücher veröffentlicht (*Redeker, 2001; Pinto und Tucci, 1992; Assis, 2002*)<sup>755</sup>.

Auf eine differenzierte Analyse der einzelnen Publikationen wird an dieser Stelle verzichtet<sup>756</sup>. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass - abgesehen von Unterschieden in einzelnen Details - weitgehende Übereinstimmungen hinsichtlich der Schwerpunkte und des grundsätzlichen Aufbaus bestehen. So ist das methodisch-didaktische Vorgehen in der Regel folgendermaßen strukturiert:

- Vom Körper (Füße, Hände, Stimme: Gehen, Klatschen, Singen) zum Instrument;
- vom Einfachen (Beat, divisive Rhythmen, Elementarpuls) zum Komplexen (additive Rhythmen, Off-beat, Double-Off-beat, Polyrhythmen);
- vom körperlichen Erleben (Hören, Fühlen) zum kognitiven Verstehen (Reproduzieren, Notieren).

Nachfolgend wird das Unterrichtskonzept des Verfassers dargestellt. Sämtliche Übungen sind mit zahlreichen Teilnehmergruppen verschiedener Altersstufen erprobt worden.

## **b) Konzepte einer unterrichtspraktischen Realisierung**

### Überblick

Zunächst werden grundlegende Übungen dargestellt, die der Entwicklung und/oder Verbesserung des Zusammenspiels, des Timings und des polyrhythmischen Körpergefühls dienen (1). Es folgen (2) die Beschreibungen der Erarbeitung je eines Rhythmus‘ aus Westafrika (*Kpanlogo*), Kuba (*Palo*) und Brasilien (*Samba*).

---

<sup>755</sup> S. Literatur zu Kap. 2.3 und 2.4.

<sup>756</sup> So enthalten etwa die Artikel von Dethlefs (1996) und Claus-Bachmann (1995) zahlreiche inhaltliche Fehler: Dethlefs stellt z.B. Notationen der Rumba, einer sog. ‚Macumba‘ und weiterer Rhythmen vor, die weit von den Originalen entfernt sind (abgesehen davon, dass Macumba kein Rhythmus, sondern eine volkstümliche Bezeichnung für afrobrasilianische Kulte ist). Demgegenüber ist beispielsweise der Aufsatz Schormanns (1998) gut recherchiert.

## 1: Body-Percussion - polyrhythmische Übungen<sup>757</sup>

Der Begriff Body-Percussion hat sich etwa seit den 1980er Jahren in der Trommelszene etabliert und bezeichnet allgemein das Erzeugen von Rhythmen mit dem Körper und der Stimme<sup>758</sup>. Das Ziel ist, (poly-)rhythmische Strukturen oral-kinetisch zu erfassen und umzusetzen. Insofern stellt Body-Percussion zum einen eine Methode dar, afrikanische, brasilianische und karibische Rhythmen adäquat - analog zur Tradition der Herkunftsländer und zugleich bezogen auf die Fähigkeiten und Bedürfnisse der europäischen Adressaten - zu vermitteln.

Zum Anderen bildet sie das Übergangsfeld zwischen den Trommelrhythmen und den in den jeweils entsprechenden Tanzformen verorteten polyzentrischen Bewegungsmustern.

*Konaté und Ott* (1997) weisen auf eine Reihe typischer Probleme hin, denen Europäer beim Erlernen afrikanischer Rhythmen begegnen:

„Afrikanische Musik stellt hohe Anforderungen an das Zeitgefühl und fordert absolute rhythmische Exaktheit. Vom ‚Metronomsinn‘ der Afrikaner sind wir aber in der Regel weit entfernt.

- Afrikanische Musiker erleben ihre Musik nicht nur auf einer, sondern auf zwei, drei oder mehr körperlichen Ebenen. Außer dem gerade gespielten Part sind zumindest die Elementarpulsation und der Beat ständig präsent - als zusätzliche Bewegung (Füße, Beine, Rumpf oder Kopf), als Innervation und / oder als inneres Hören.

- Die häufigen Off-beat-Gestalten werden von Anfängern oft unexakt ausgeführt, verlieren dadurch leicht ihren Reiz und stiften Verwirrung. Wir neigen dazu, die Akzente ‚neben‘ dem Beat zum Beat hinzuziehen oder umgekehrt. Dadurch kommt es leicht zu Temposchwankungen (meist: Temposteigerungen) und die innere Spannung des Patterns ist dahin.“<sup>759</sup>

Daher ist es erforderlich, dem Vermitteln spezieller Rhythmen einige basale Übungen zur

---

<sup>757</sup> Die Übungen können, bei genügend zeitlichem Spielraum (etwa an einem Wochenende) zusammenhängend durchgeführt werden; alternativ können sie auszugsweise eingesetzt werden, in der Regel zu Beginn einer Stunde (Aufwärmen) oder zwischendurch, zur Auflockerung oder zur gezielten Vorbereitung für einen Rhythmus.

<sup>758</sup> Vgl. Reiter, 1998; Zimmermann, 1999.

<sup>759</sup> Konaté und Ott, 1997, S. 46.

Entwicklung eines polyrhythmischen Körpergefühls voranzustellen.<sup>760</sup>

Lernziel ist das ganzheitliche (leiblich-kognitive) Erfassen der Parameter *Stasis*, *Pulsation* (*Beat*, *Double-time*, *Elementarpuls*), *Ekstasis*, *Off-beat*, *Double-Off-beat*, *Clave-Pattern* (*Phrase-Referent-Formeln*, *additive Rhythmen*), *binäre und ternäre Struktur*, *„Zwei gegen Drei“* („*Bi*“- oder „*Polymetrie*“).

### **1.1: Stasis**

Die Teilnehmenden (TN) stehen im Kreis. Der Lehrer (L) gibt folgende Anweisungen:

*L: ...Stelle dir vor, du seist eine Holzpuppe. Der ganze Körper ist steif...*

*...Nun verwandelst du dich in einen Gummimenschen: Dein Körper ist so flexibel, dass du zusammensackst...*

*...Jetzt suche die Mitte zwischen den beiden Zuständen: weich und entspannt, zugleich stabil und aufrecht.“*

*Die TN erfahren verschiedene Spannungszustände.*

Im Zentrum dieser Übung steht das Gespür für eine ausgewogene Körperspannung (Stabilität und Beweglichkeit).

Bei der folgenden Übung soll das Gefühl für Zentrierung und Verankerung im Boden entwickelt werden - wichtig für ein stabiles Beat-Gefühl:

*L: „Stell dir vor, du bist ein Baum. Deine Füße sind Wurzeln, die langsam in den Boden hineinwachsen, so dass du tief in der Erde verankert bist. Dein Körper - Stamm, Äste und Zweige - ist weich und biegsam. Allmählich kommt Wind auf und du bewegst dich wiegend, wobei die Füße (Wurzeln) stabil auf dem Boden bleiben. Der Wind wird stärker und bewegt deinen Rumpf (Becken, Bauch, Brust, Arme, Kopf): seitwärts, nach*

---

<sup>760</sup> „Üben - und möglichst auch Musizieren - sollte man immer mit dem ganzen Körper. Dies entspricht der Art und Weise, wie Afrikaner ihre Musik ausführen und erleben, und ist eine große Hilfe, wenn es darum geht, die verschiedenen Ebenen der Musik - Pattern, Beat und Pulsation - gleichzeitig zu erfahren“ (Konaté und Ott, a.a.O., S. 47).

vorn und nach hinten, im Kreis...

Du kannst ausprobieren, wie stark die Bewegung werden muss, bis du das Gleichgewicht verlierst und ‚kippelst‘...“

Die TN erfahren das Gefühl einer stabilen körperliche Basis.

## 1.2: Pulsationsebenen (Beat, Double-time, Elementarpuls)

L: „Wir stehen wieder still; allmählich beginnen wir, seitwärts zu schwingen und dabei jeweils einen Fuß zu heben, so dass wir schließlich auf der Stelle gehen.

Stelle dir vor, du bist ein Riese und sehr schwer. Versuche, wie ein Riese zu laufen...

...Stelle dir nun vor, du schrumpfst und wirst ein kleiner Zwerg, ganz leicht. Versuche, wie ein Zwerg zu gehen...

Jetzt wächst du wieder zur normalen menschlichen Größe. Wir gehen nun alle im gleichen Tempo:“

<u>1</u>	.	.	.	<u>2</u>	.	.	.	<u>3</u>	.	.	.	<u>4</u>	.	.	.
Rechts				Links				Rechts				Links			(Schritte)

Die TN erleben verschiedene Pulsationsebenen.

L: „Dazu stellen wir uns eine große Glocke vor und singen:“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
ding				dong				ding				dong			(Stimme)
Rechts				Links				Rechts				Links			(Schritte)

L: „Wir laufen bzw. schwingen weiter im Tempo und singen eine kleinere Glocke, die genau doppelt so schnell erklingt:“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
ding	dong			ding	dong			ding	dong			ding	dong		(Stimme)
Rechts				Links				Rechts				Links			(Schritte)

L: „Wir klatschen in diesem Tempo...“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
ding		dong		ding		dong		ding		dong		ding		dong	(Stimme)
x		x		x		x		x		x		x		x	(Klatschen)
Rechts				Links				Rechts				Links			(Schritte)

L: „Jetzt stellen wir uns eine dritte, noch kleinere Glocke vor, die abermals in doppeltem Tempo erklingt:“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.	
di	di	di	di	(Stimme)												
x		x		x		x		x		x		x		x		(Klatschen)
Rechts				Links				Rechts				Links				(Schritte)

Die TN laufen im Beat (Viertel), klatschen die Double-time (Achtel) und singen den Elementarpuls (Sechzehntel).

Es werden gleichzeitig drei temporäre Ebenen körperlich realisiert.<sup>761</sup>

Geeignet zur Vokalisierung sind auch Eigennamen:

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
Hans				Hans				Hans				Hans			
Pe -	ter			Pe -	ter			Pe -	ter			Pe -	ter		
An-ne-liese				An-ne-liese				An-ne liese				An-ne-liese			

Auch Begriffe aus dem Alltag (etwa: „Quark, Apfel, Apfelsine“ o.ä.) oder die Imagination dreier Uhren können verwendet werden:

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.	
Tik				tak				tik				tak			(„Turmuhr“)	
tik	tak			tik	tak			tik	tak			tik	tak		(„Standuhr“)	
ti	ke	ta	ke	(„Taschenuhr“)												

<sup>761</sup> Die Vorstellung eines Glockenklangs wurde gewählt, um den Charakter einer Schwingung zu verdeutlichen.

Einige Autoren bevorzugten Silben, die bereits an Begrifflichkeiten anderer Kulturkreise erinnern, z.B. „Ka-le-ba-shi“<sup>762</sup> oder „Ta-ke-ti-na“<sup>763</sup>.

### **1.3: Ekstasis (Off-beat, Double-Off-beat)**

#### 1.3.1: Vorbereitende Übungen

a) „Klatschen zuwerfen“ (Kreisform):

*L: „Wir werfen uns gegenseitig ‚Klatscher‘ zu, und zwar etwa so wie einen Ball, der nicht gefangen wird: A blickt jemanden an (B) und klatscht; B blickt daraufhin eine weitere Person (C) an und klatscht; C ‚wirft‘ den Klatscher wiederum weiter...*

*Wir beginnen langsam und steigern das Tempo allmählich....“*

*Die TN ‚werfen‘ sich Klatscher zu.*

*L: „Nun klatschen wir nacheinander im Kreis: A beginnt, dann die Person rechts usw.; wieder beginnen wir langsam und steigern dann das Tempo.“*

*Die TN klatschen reihum.*

Ziel dieser Übungen ist eine erhöhte Konzentration der TN.

b) „Flamenco-Klatschen“:

*L: „Alle schließen sich zu Paaren zusammen. A klatscht in einem regelmäßigen Tempo; B klatscht genau in die Zwischenräume. Das Tempo darf variiert werden.“*

Hier soll der Einstieg in die Dualität von Beat und Off-beat erleichtert werden.

---

<sup>762</sup> Vgl. Klöwer, 1994.

<sup>763</sup> Diese Silbenfolge ist allerdings rechtlich geschützt, da Flatschler, der Urheber des TA KE TI NA-Konzepts, der Meinung ist, er habe sie erfunden (vgl. ders., 1994).

### 1.3.2: Off-beat-Übungen (Kreisform)<sup>764</sup>

L: „Wir gehen in regelmäßigem Tempo und sprechen zu jedem Schritt die Silbe ‚um‘:“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um				um				um				um			(Stimme)
Rechts				Links				Rechts				Links			(Schritte)

L: „Zwischen den Schritten sprechen wir die Silbe ‚pa‘, dabei macht der jeweils freie Fuß einen Kick nach vorn, etwa wie bei manchen Volkstänzen.“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um	pa			um	pa			um	pa			um	pa		(Stimme)
<b>R</b>	l			<b>L</b>	r			<b>R</b>	l			<b>L</b>	r		(Schritte)

(l und r = Kick nach vorn)

L: „Anstelle des Kicks setzen wir jetzt den freien Fuß leicht auf:“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um	pa			um	pa			um	pa			um	pa		(Stimme)
<b>R</b>	l			<b>L</b>	r			<b>R</b>	l			<b>L</b>	r		(Schritte)

(l und r = Aufsetzen der Füße ohne Gewicht)

L: „Wir klatschen nun bei jedem ‚pa‘:“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um	pa			um	pa			um	pa			um	pa		(Stimme)
	X				X				X				X		(Klatschen)
<b>R</b>	l			<b>L</b>	r			<b>R</b>	l			<b>L</b>	r		(Schritte)

L: „Jetzt klatschen wir nacheinander, das heißt: jede(r) klatscht nur einmal.“

<sup>764</sup> Schwierigkeitsgrad: hoch.

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um		pa		um		pa		um		pa		um		pa	(Stimme)
		X				X				X				X	(Klatschen)
		(A)				(B)				(C)				(D)	(TN)
<b>R</b>		l		<b>L</b>		r		<b>R</b>		l		<b>L</b>		r	(Schritte)

### 1.3.3: Double-Off-beat-Übungen<sup>765</sup>

*L: „Wir verdoppeln das Tempo der Stimme, nicht aber der Schritte:“*

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um	pa	um	pa												
<b>R</b>		l		<b>L</b>		r		<b>R</b>		l		<b>L</b>		r	(Schritte)

*L: „Jetzt klatschen wir wieder bei jedem ‚pa‘:“*

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um	pa	um	pa												
	X		X		X		X		X		X		X		X
<b>R</b>		l		<b>L</b>		r		<b>R</b>		l		<b>L</b>		r	(Schritte)

*L: „Wieder klatschen wir nacheinander:“*

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
um	pa	um	pa												
	X		X		X		X		X		X		X		X
	A		B		C		D		E		F		G		H
<b>R</b>		l		<b>L</b>		r		<b>R</b>		l		<b>L</b>		r	(Schritte)

*L: „Wir klatschen die Double-Off-beats; zu den einfachen Off-beats wird nicht mehr gesprochen, sondern statt dessen mit den Fingern geschnippt:“*

<sup>765</sup> Schwierigkeitsgrad: sehr hoch.

1	.	+	.	2	.	+	.	3	.	+	.	4	.	+	.
um	pa		pa	um	pa		pa	um	pa		pa	um	pa		pa
	X	+	X		X	+	X		X	+	X		X	+	X
<b>R</b>	l		<b>L</b>	r		<b>R</b>	l		<b>L</b>	r		<b>R</b>	l		<b>L</b>

(Stimme)  
(Klatschen,  
+ = Schnippen)  
(Schritte)

*L: „Zuletzt kombinieren wir beide Off-beat-Formen folgendermaßen:“*

1	.	+	.	2	.	+	.	3	.	+	.	4	.	+	.
um		pa		um		pa		um	pa		pa	um		pa	
		x				x			x		x			x	
<b>R</b>	l		<b>L</b>	r		<b>R</b>	l		<b>L</b>	r		<b>R</b>	l		<b>L</b>

(Klatschen)  
(Schritte)

(bzw.:)

1	.	+	.	2	.	+	.	3	.	+	.	4	.	+	.
um	pa		pa	um		pa		um	pa		pa	um		pa	
	x		x			x			x		x			x	
<b>R</b>	l		<b>L</b>	r		<b>R</b>	l		<b>L</b>	r		<b>R</b>	l		<b>L</b>

*L: „Wir bilden zwei gleich starke Gruppen und sprechen Folgendes:“*  
(„Takedimi“)

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .

**A**

Gruppe 1: ta ke di mi di mi di mi di mi ta ke di mi di mi di mi  
(weiter:) ta ke di mi ta ke di mi ta ke di mi ta ke di mi  
(weiter:) ta ba ta ba

**B**

Gruppe 2: di mi di mi ta ke di mi di mi di mi di mi ta ke di mi  
di mi ta ke di mi ta ke di mi ta ke di mi ta ke  
ba ta ba ta

Jede Sequenz erstreckt sich über drei Zyklen (,Takte‘); Gruppe 1 spricht die Version A und klatscht jeweils auf der Silbe ‚ta‘; Gruppe 2 tut dieses ebenfalls, spricht aber die zweite Version (B) und klatscht somit den ‚Gegenschlag‘. Es entsteht folgende Struktur:



L: „Wir sprechen nun den ‚Cinquillo‘:“

(Cinquillo)

<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3 . + .</u>	<u>4 . + .</u>	
In	Brasi - li-en	In	Brasi - li-en	(Stimme)
<b>R</b>	l	<b>L</b>	r	(Schritte)

L: „Dazu klatschen wir:“

<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3 . + .</u>	<u>4 . + .</u>	
In	Brasi - li-en	In	Brasi - li-en	(Stimme)
x	x x	x	x x	(Klatschen)
<b>R</b>	l	<b>L</b>	r	(Schritte)

L: „Wir laufen weiter und sprechen die Son-Clave:“

(Son-Clave)

<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3 . + .</u>	<u>4 . + .</u>	
pa	pa um	pa um	pa pa	(Stimme)
<b>R</b>	l	<b>L</b>	r	(Schritte)

L: „Wir klatschen zu jedem ‚Pa‘:“<sup>766</sup>

<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3 . + .</u>	<u>4 . + .</u>	
pa	pa um	pa um	pa pa	(Stimme)
x	x	x	x x	(Klatschen)
<b>R</b>	l	<b>L</b>	r	(Schritte)

L: „Das dritte ‚pa‘ verschiebt sich nun nach hinten:“

<sup>766</sup> Diese Übung muss sukzessiv ausgeführt werden: Zunächst nur beim ersten ‚pa‘ klatschen, dann beim ersten und zweiten usw.

(Rumba-Clave)

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.	
pa				pa	um			pa	um			pa				(Stimme)
x				x				x				x				(Klatschen)
R				l				L				r				(Schritte)

Die TN erlernen wesentliche Phrase-Referent-Pattern und damit gleichzeitig verschiedene additive Akzentstrukturen (auch diese Rhythmen können anschließend mit entsprechenden Instrumenten ausgeführt werden).

### 1.5: Ternäre Struktur

L: „Wir laufen und sprechen diese Silben:“

<u>1</u>	.	.	.	<u>2</u>	.	.	.	<u>3</u>	.	.	.	<u>4</u>	.	.	.	
Ca	xi	xi		Ca	xi	xi		Ca	xi	xi		Ca	xi	xi		(Stimme) <sup>767</sup>
R				L				R				L				(Schritte)

L: „Wir klatschen zu jedem Schritt:“

<u>1</u>	.	.	.	<u>2</u>	.	.	.	<u>3</u>	.	.	.	<u>4</u>	.	.	.	
Ca	xi	xi		Ca	xi	xi		Ca	xi	xi		Ca	xi	xi		(Stimme)
x				x				x				x				(Klatschen)
R				L				R				L				(Schritte)

L: „Wir klatschen nun zu dem ersten ‚xi‘ nach jedem ‚Ca‘...“

<u>1</u>	.	.	.	<u>2</u>	.	.	.	<u>3</u>	.	.	.	<u>4</u>	.	.	.	
Ca	<u>xi</u>	xi		Ca	<u>xi</u>	xi		Ca	<u>xi</u>	xi		Ca	<u>xi</u>	xi		(Stimme)
	x				x				x				x			(Klatschen)
R				L				R				L				(Schritte)

<sup>767</sup> Gesprochen: „Ka-schi-schi“. Th. Sukiennik verwendet das Wort „Xicara“ (port.; deutsch: ‚Tasse‘; sprich: „Schi-ka-ra“); Flatischler bevorzugt die Silben „Ga-ma-la“, Klöwer dagegen „U-me-la“. Geeignet ist auch das Wort „Omele“, da später die gleichnamige Glockenfigur geübt wird (s.u.).

L: „... jetzt zu dem zweiten ‚xi‘, also vor jedem Schritt...“

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Ca	xi	<u>xi</u>									
		x			x			x			x
R			L			R			L		

(Stimme)  
(Klatschen)  
(Schritte)

L: „...und nun zu beiden ‚xi‘s“:

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Ca	<u>xi</u>	<u>xi</u>									
	x	x		x	x		x	x		x	x
R			L			R			L		

(Stimme)  
(Klatschen)  
(Schritte)

(Alternative:)

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
O	me	le									

(Stimme)

L: „Wir sprechen jetzt die folgenden Silben:“

(Omele)

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
pa			pa	um	pa	pa	um	pa		pa	pa
R			L			R			L		

(Stimme)  
(Schritte)

L: „Jetzt klatschen wir zu jedem ‚pa‘“:<sup>768</sup>

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
pa			pa	um	pa	pa	um	pa		pa	pa
x			x		x			x		x	
R			L			R			L		

(Stimme)  
(Klatschen)  
(Schritte)

<sup>768</sup> Sukzessive Ausführung (s.o.)!

Die TN lernen Rhythmen mit ternärer Struktur kennen und sind nun in der Lage, die wichtigste Clave-Figur der ‚12-er-Rhythmen‘ zu klatschen.

Im nächsten Schritt soll ein Gefühl für ‚bi-‘ oder ‚polymetrische‘ Rhythmen, d.h.: die gleichzeitige Ausführung von ternären und binären Impulsstrukturen, entwickelt werden.

### 1.6: ‚Zwei gegen Drei‘

Kreisform, sitzend:

*L: „Wir sprechen folgende Silben:“*

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Kalbs-	le-	ber-	wurst	Kalbs-	le-	ber-	wurst				

*L: „Dazu klatschen wir folgendermaßen auf die Oberschenkel:“*

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Kalbs-	le-	ber-	wurst	Kalbs-	le-	ber-	wurst				
x		x		x		x			x		(rechte H.)
x	x		x	x	x		x		x		(linke H.)

*L: „Wir betonen die Schläge der rechten Hand:“*

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Kalbs-	le-	ber-	wurst	Kalbs-	le-	ber-	wurst				
<u>x</u>		<u>x</u>		<u>x</u>		<u>x</u>			<u>x</u>		(rechte H.)
x	x		x	x	x		x		x		(linke H.)

*L: „Wir betonen die Schläge der linken Hand und sprechen Folgendes:“*

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Zwei	ge-	gen	drei	Zwei	ge-	gen	drei				
x		x		x		x					(rechte H.)
<u>x</u>	(linke H.)										

*L: „Nun sprechen wir: ‚Marmelade‘; dabei treten wir abwechselnd mit dem rechten bzw. linken Fuß auf, und zwar zu den Silben ‚Mar‘ und ‚la‘:“*

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
<b>Mar</b>	me	<b>la</b>	de	<b>Mar</b>	me	<b>la</b>	de				
R		L		R		L					(Füße)

*L: „Wir setzen dieses fort und klatschen zu den Silben ‚Mar‘, ‚me‘ und ‚de‘ in die Hände:“*

<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Mar	me	la	de	Mar	me	la	de				
R		L		R		L					(Füße)
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	(Hände)

## 2: Trommeln - Laufen, Singen, Klatschen, Spielen

Da der Verfasser vorwiegend karibische und brasilianische Trommelrhythmen unterrichtet, stehen auch in der folgenden Unterrichtssequenz zunächst die Congas im Mittelpunkt. Überdies fehlt für diesen Bereich bislang didaktisches Material, was für das Spiel auf der Djembé nicht gilt<sup>769</sup>. Idealerweise sollte ein Sortiment folgende Instrumente umfassen: Zehn Congas; evtl. ebenso viele Djembés; evtl. eine Kpanlogo-drum und eine Atabaque (zu Demonstrationszwecken); sechs Basstrommeln (je drei Dununs bzw. Surdos); verschiedene Glocken (Campanas, Agogos); Tamborims; Caixas oder Tarois; Repinique; Kalabash bzw. Chekere; Ganzás; Pandeiros; Güiro, Maracas und Claves; mehrere Bongos; möglichst auch Cuíca, Berimbau, Timbales, Timbas u.a.

<sup>769</sup> Zur Didaktik des Djembé-Spiels vgl. insb. Konaté und Ott, 1997.

## 2.1: Spieltechnik und Konzentration

L und TN sitzen im Kreis; vor ihnen steht jeweils eine Conga.

*L: „Wir schlagen mit der ganzen Handfläche mitten auf das Fell und erzeugen einen dumpfen Ton; stellt euch dabei Elefantenfüße vor. Diesen Schlag nennt man ‚Bass‘.“*

*Die TN erproben die Schlagtechnik.*

*L: „Nun ziehen wir die Hände etwas zurück und berühren die Fellmitte nur leicht mit entspannten Fingern; stellt Euch dabei Katzenpfoten vor. Dieser Schlag heißt ‚Tap‘.“*

*Die TN erproben Taps.*

*L: „Zieht die Hände noch etwas weiter zurück und streckt die Finger, so dass diese jetzt gespannt sind. Wenn wir jetzt auf das Fell schlagen, soll die Hand zurückfedern wie beim Sprung auf ein Trampolin, so dass der Kontakt nur kurz ist. Der Schlag ist offen und das Fell kann schwingen. Er heißt ‚Open‘.“*

*Die TN erproben Open Tones.*

*L: „Dieser Ton klingt bei jeder Conga anders. Um den Klang jeder Conga besser hören zu können, spielen wir jetzt gegen den Uhrzeigersinn der Reihe nach jeweils einen Open mit der rechten Hand.“*

*Die TN schlagen einmal reihum.*

*L: „Jetzt spielen wir die ‚Klangkette‘ in die andere Richtung, also im Uhrzeigersinn, und zwar mit links.“*

*(TN: s.o.)*

*L: „Wir schlagen wieder rechts herum, beginnen langsam und steigern das Tempo.“*

*Die TN schlagen mit der rechten Hand, mit zunehmendem Tempo.*

*L: „Nun das gleiche wieder links herum.“*

*Die TN schlagen mit der linken Hand.*

*L: „Wir versuchen - nun wieder rechts herum -, ein gleichmäßiges Tempo zu spielen.“*

*Die TN finden ein stabiles Tempo.*

*L: „Das Ganze nun links herum mit geschlossenen Augen.“*

*Die TN orientieren sich auditiv.*

*L: „Bitte öffnet wieder eure Augen. Nun kommt ein Spiel. Wir schlagen wieder rechts herum; wenn jemand zwei Mal schlägt (einmal mit rechts und dann mit links), wechselt die Richtung: Alle spielen links herum mit der linken Hand, bis wieder jemand zwei Mal schlägt usw.“*

## **2.2: Erarbeiten des Kpanlogo<sup>770</sup> (Westafrika; binäre Struktur)**

*L: „Ihr habt drei Schlagtechniken erlernt und außerdem das Gefühl für Tempo, Zuhören und Zusammenspiel entwickelt. Wir kommen zum ersten westafrikanischen Rhythmus, dem Kpanlogo. Singt bitte Folgendes nach:“*

---

<sup>770</sup> Traditionell wird dieser Rhythmus auf Kpanlogo-drums gespielt. In Anbetracht des zumeist begrenzten Budgets für Musikinstrumente empfiehlt sich die Verwendung von Congas, die (1.) funktionelle Vorteile bieten (Stimmbarkeit und Haltbarkeit der Felle) und (2.) universeller einsetzbar sind als Kpanlogo-drums (viele afrikanische sowie die meisten karibischen und brasilianischen Rhythmen können auf Congas gespielt werden).

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>		<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Stimme <sup>771</sup> :	di gi di gi dum		di gi di gi dum	(usw.)

L: „Dazu spielen wir:“

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>		<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
	di gi di gi dum		di gi di gi dum	
(l.Hand) <sup>772</sup>	O      O		O      O	
(r.Hand)	O      O      B		O      O      B	
	r l r l r		r l r l r	(Hände)

L: „Diese Figur verändern wir nun leicht, indem ein Schlag ausgelassen wird:“

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>		<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
	di      di gi dum		di      di gi dum	
(l.H.)	O		O	
(r.H.)	O      O      B		O      O      B	
	r      r l r		r      r l r	

L: „Wir beginnen mit der ersten Figur und spielen dann die Variation:“

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>		<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
	di gi di gi dum		di      di gi dum	
(l.H.)	O      O		O	
(r.H.)	O      O      B		O      O      B	
	r l r l r		r      r l r	

L: „Im nächsten Schritt kommen zwei Taps hinzu: Nach jedem Bass, der ja in der Fellmitte gespielt wird, ‚krabbeln‘ wir mit zwei Taps rückwärts hin zu den Opens.“

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>		<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
	di gi di gi dum		ta ka di      di gi dum      ta ka	
(l.H.)	O      O		T                      O                      T	
(r.H.)	O      O      B		T      O      O      B      T	

<sup>771</sup> Die Silben sind lautmalerisch.

<sup>772</sup> Die hier verwendete Schreibweise auf zwei Ebenen erlaubt ein schnelles Erkennen des ‚Handsatzes‘.

L: „Nachdem die erste Stimme komplett ist, folgt eine neue Figur. Zunächst singen wir:“

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta ta ka

L: „Wir schlagen diese Figur mit den Händen seitlich gegen den Trommelkorpus:“

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 ta ta ka ta ta ka ta ta ka ta ta ka  
 x x x x x x x x  
 x x x x x x x x  
 r r l r r l r r l r r l (Hände)

L: „Das Pattern spielen wir später auf der Rassel. Jetzt sprechen wir es mit anderen Silben:“

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 dum ta ka dum di gi dum ta ka dum di gi

L: „Wir spielen auf dem Fell:“

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 dum ta ka dum di gi dum ta ka dum di gi  
 T O T O  
 B T B O B T B O

L: „Wir bilden zwei Gruppen. Gruppe 1 spielt die erste, Gruppe 2 die zweite Stimme. Auf das Sprechen der Silben verzichten wir nun.“

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
 1: O O O O B T T O O O B T T  
 2: B T T B O O B T T B O O

Auf die gleiche Weise wird die dritte Stimme erarbeitet, so dass schließlich drei Gruppen zusammen spielen:

<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
O O O O B . T T O . O O B . T T	1. Trommel (Support, tief gestimmt)
B . T T B . O O B . T T B . O O	2. Trommel (Masterdrum, hoch)
O O . T B . T T O . T T B O O .	3. Trommel (Support, mittel)

Der Slap wird erst jetzt eingeführt, da er in der Regel große Schwierigkeiten bereitet.

*L: „Stellt euch vor, eure Hände sind schlaff wie Waschlappen.<sup>773</sup> Die entspannten Finger ‚klatschen‘ nun auf das Fell.“*

*TN üben die Slap-Technik.*

*L: „Nun spielen wir die zweite und dritte Stimme mit Slaps anstelle von Taps.“*

<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
B . S S B . O O B . S S B . O O	2. Trommel
O O . S B . S S O . S S B O O .	3. Trommel

Die Pattern der Glocken werden anschließend wie bereits beschrieben vermittelt<sup>774</sup>, ebenso die Stimme der Kalabash.<sup>775</sup>

Jetzt kann der gesamte Rhythmus getrommelt werden:

---

<sup>773</sup> Die Verwendung bildhafter Beschreibungen (Elefant, Katzenpfötchen, Trampolin, Waschlappen) hat sich für die meisten TN als sehr hilfreich erwiesen.

<sup>774</sup> Siehe unter: ‚Body Percussion, Clave-Pattern‘.

<sup>775</sup> S.o.

<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
O O O O B . T T O . O O B . T T	1. Trommel (Support, tief gestimmt)
B . S S B . O O B . S S B . O O	2. Trommel (Masterdrum, hoch)
O O . S B . S S O . S S B O O .	3. Trommel (Support, mittel)
x . . x . . x . . . x . x . . .	Glocke 1
. . . . . x . . . x . . . x .	Glocke 2
x . x x x . x x x . x x x . x x	Kürbisrassel (Kalabash)

Auf dieselbe Weise können nachfolgend die beiden Solo-Pattern vermittelt werden:

(1)        1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
           B . S S S . S . B . S S S . S .    (Hände)  
           O                                    O  
           o - ba   wa -na   o - ba   wa -na    (Stimme)

weiter:    S . . S . . . . S . . S . . . .  
           dja    se                    dja    se

(weiter:) S . . S . . S . . . S S O . O .  
           dje    dje    dje            ko   na   ni

(weiter:) S . . S . . . . S S S . B . . .  
           bo -   lue                    fo -lo   yo

(2)        1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
           S . . S . . O . S . . O O . O .  
           fine fine   ba -by    you no go

S . . S . . O . S . S . . . . .  
           fine   pass your mo-ther

**2.3: Erarbeiten des Palo** (Kuba; ternäre Struktur, ‚Zwei gegen drei‘)

L: „Wir erlernen nun einen ternären Rhythmus aus Kuba. Dazu singen wir zunächst die folgende Figur:“

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	di    du du pa    di    du du pa

L: „Die FüÙe sollten möglichst im Beat ‚mitlaufen‘. Dazu spielen wir:“

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	di    du du pa    di    du du pa
linke H.:	B                                  B
rechte H.:	O    B    S    O    B    S
FüÙe:	R            L            R            L

L: „Den gleichen Rhythmus singen wir nun mit veränderter Reihenfolge der Silben:“

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	pa    pa du di    pa    pa du di

L: „Wir spielen:“

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	pa    pa du di    pa    pa du di
linke H.:	B                                  B
rechte H.:	S    S    O    S    S    O

L: „Jetzt fügen wir beide Figuren aneinander:“

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	di      du du pa      pa      pa du di

linke H.:	B	B
rechte H.:	O      B      S      S      S      O	

*L: „Nachdem wir die erste Stimme erarbeitet haben, folgt nun das Pattern der zweiten Trommel. Wir singen zunächst:“*

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	pa      pa      di di pa      pa      di di

*L: „Dazu spielen wir:“*

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>	
	pa      pa      di di pa      pa      di di	
links:	O	O
rechts:	S      S      O      S      S      O	

*L: „Das dritte Pattern ähnelt der ersten Stimme:“*

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	pa      pa pa di      pa      pa pa di

*L: „Dazu spielen wir:“*

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>	
Stimme:	pa      pa pa di      pa      pa pa di	
links:	S	S
rechts:	S      S      O      S      S      O	

*L: „Die Glockenstimme hat dieselbe rhythmische Struktur. Wir singen zunächst:“*

	<u>1 . . 2 . . 3 . . 4 . .</u>
Stimme:	di      di di di      di      di di di

L: „Dazu klatschen wir:“

	<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Stimme:	di			di di di			di			di di di		
Klatschen:	x			x x x			x			x x x		

Abschließend wird die Omele-Figur<sup>776</sup> wiederholt, so dass nun der gesamte Rhythmus gespielt werden kann:

### **Palo**

(12)	<u>1</u>	.	.	<u>2</u>	.	.	<u>3</u>	.	.	<u>4</u>	.	.
Glocke 1: (,Omele')	x	.	x	.	x x	.	x	.	x	.	x	.
Glocke 2:	x	.	x x x	.	x	.	x x x	.				.
Caja o. Tumba: (tief)	O	.	B B S	.	S	.	S B O	.				.
Mula o. Conga: (mittel)	S	.	S	.	O O S	.	S	.	O O			.
Cachimbo o. Quinto: (hoch)	S	.	S S O	.	S	.	S S O	.				.

---

<sup>776</sup> S. unter: „Body-Percussion“.

## 2.4: Erarbeiten des Samba (Brasilien; Polyquantisation)

Nachfolgend soll die Vermittlung einer *prototypischen* Form der Samba-Batucada (Straßen-Samba) beschrieben werden, die für den Unterricht mit Anfängern ohne Vorerfahrungen geeignet ist.<sup>777</sup>

### Samba-Batucada: Grundstimmen

#### Surdos

L: „Kennt ihr den Film ‚King Kong‘? Wir laufen auf der Stelle und stellen uns dabei den Riesen-Gorilla ‚King Kong‘ vor. Dazu sprechen wir:“<sup>778</sup>

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
King				Kong				King				Kong			
R				L				R				L			

L: „Wir erweitern die Figur folgendermaßen:“

<u>1</u>	.	+	.	<u>2</u>	.	+	.	<u>3</u>	.	+	.	<u>4</u>	.	+	.
King				Kong				King				Hong-	kong		
R				L				R				L			

L: „Nun brauchen wir zwei Spieler für die großen Basstrommeln, die Surdos. Auf dem kleineren, höher gestimmten Contra-Surdo wird bei ‚King‘ mit dem Schlegel gespielt. Quasi das Gegenteil spielt der tiefere Surdo, und zwar bei jedem ‚Kong‘ bzw. ‚Hongkong‘. Alle anderen sprechen weiter:“

<sup>777</sup> Diese Form der Samba-Batucada - Besetzung: Surdos, Ganzá, Agogo, Tamborim und Repinique - kann bereits mit sechs Teilnehmern gespielt werden; sinnvoll ist allerdings eine Mindestbesetzung von neun Personen (je zwei pro Instrument plus Leiter an der Repinique). Es handelt sich um ein vereinfachtes Konzept für die erste Unterrichtseinheit (zwei Unterrichtsstunden). Spezielle Techniken wie die Tamborim-Drehtechnik werden ebenso ausgeklammert wie diejenigen Instrumente, die eine wesentlich längere Vorbereitungszeit erfordern: Caixa/Tarol, Repinique, Pandeiro, Cuíca.

<sup>778</sup> Die Verwendung derartiger narrativer Assoziationen hat sich als äußerst motivationsfördernd erwiesen.

	<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3 . + .</u>	<u>4 . + .</u>
Stimmen:	King	Kong	King	Hong- kong
Schritte:	R	L	R	L
Contra-				
Surdo:	O	T	O	T (T)
(hoch)				
Surdo:	T	O	T	O O
(tief)				

### Ganzá

L: „King Kong entführte bekanntlich eine weiße Frau. Wir sprechen.“

	<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3</u>
<b>Die wei-</b>	Be Frau	<b>die wei-</b>	Be Frau <b>die</b> (usw.)
	R		L

L: „Wie ihr bemerkt, beginnt der Spruch jeweils vor dem Schritt bzw. Beat; außerdem gibt es zwei betonte und zwei unbetonte Silben. Dementsprechend klatschen wir nun je zwei mal kräftig und zwei mal leise:“

	<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3</u>
Stimme:	<b>Die wei-</b>	Be Frau <b>die wei-</b>	Be Frau <b>die</b> ...
Klatschen:	<b>X X</b> x x	<b>X X</b> x x	<b>X X</b>
Schritte:	R		L

L: „Alle nehmen sich eine Ganzá. Wir halten das Instrument horizontal und schütteln es vor- und rückwärts, wobei wir auf der ‚1‘ mit einer kräftigen Vorwärtsbewegung beginnen; es folgen zwei kleinere Bewegungen rück- und vorwärts, dann wieder eine große Rück- und Vor-Bewegung:“

	<u>1 . + .</u>	<u>2 . + .</u>	<u>3</u>
<b>Die wei-</b>	Be Frau	<b>die wei-</b>	Be Frau <b>die</b>
	> < >	< > <	> <
			(> = vorwärts, < = rückwärts)

## Agogo

L: „Nun brauchen wir, neben den zwei Surdo-Spielern, nur weitere zwei Ganzá-Spieler. Wir haben jetzt vier Instrumente, während alle anderen mir nachsprechen:“

	<u>1</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>2</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>3</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>4</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>
Stimmen:	Blitz	und			Sturm	und			Donner				Ge-wit-	ter		
Contra-																
Surdo:	O				T				O				T	(T)		
Surdo:	T				O				T				O	O		
Ganzá:	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	< <sup>779</sup>

L: „Eigentlich handelt es sich um eine Melodie mit zwei Tönen, die besser gesungen wird. Dazu spielt man auf dem zweitönigen Agogo:“

	<u>1</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>2</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>3</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>4</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>
Stimmen:	<b>Blitz</b>	<b>und</b>							<b>Donner</b>				<b>Ge-</b>	<b>wit-</b>	<b>ter</b>	
Agogo:	x	x			+	+			x	x			x	+	+	
(x = hoch, + = tief)																
Contra-																
Surdo:	O				T				O				T	(T)		
Surdo:	T				O				T				O	O		

## Tamborim

L: „Zwei Personen können nun den Agogo spielen, während die Übrigen wieder nachsprechen (es handelt sich um das Leibgericht King Kongs) und dazu klatschen:“

	<u>1</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>2</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>3</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>	<u>4</u>	<u>.</u>	<u>+</u>	<u>.</u>
Stimmen:	Brat-	kar-	toffeln	sind	mein	Leib-	ge-	richt								
Klatschen:	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

<sup>779</sup> Zusätzlich kann dasselbe Pattern auf einen Reco-Reco übertragen werden.

L: „Diese Figur wird auf dem Tamborim geschlagen:“

	<u>1</u>	.	<u>+</u>	.	<u>2</u>	.	<u>+</u>	.	<u>3</u>	.	<u>+</u>	.	<u>4</u>	.	<u>+</u>	.
Stimmen:	Brat-		kar-		toffeln		sind		mein		Leib-		ge-		richt	
Tamborim:	X		X		X X		X		X		X		X X			
Agogo:	x		x		+		+		x x		x		+		+	
Contra-																
Surdo:	O				T				O				T		(T)	
Surdo:	T				O				T				O		O	
Ganzá:	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<

### Auftakt und Call

L: „Ich zähle vier Schläge vor. Auf dem vierten Schlag beginnt der Surdo mit dem ‚Hong-kong‘ und gibt so den Auftakt für alle anderen, die auf der ‚1‘ beginnen:“

	<u>4</u>	.	<u>+</u>	.	<u>1</u>	.	<u>+</u>	.	<u>2</u>	.	<u>+</u>	.	<u>3</u>	.	<u>+</u>	.	<u>4</u>	.	<u>+</u>	.		
Tamborim:					X		X		X X		X		X		X		X		X		X	
Agogo:					x		x		+		+		x x		x		+				+	
Contra-																						
Surdo:					O				T				O				T				(T)	
Surdo:	O		O		T				O				T				O				O	
Ganzá:					>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<	>	<

L: „Anstatt zu Zählen spiele ich nun einen Call auf meiner Repinique, der auf dem vierten Schlag endet, wo dann wieder der Surdo einsetzt:“

	<u>1</u>	.	<u>+</u>	.	<u>2</u>	.	<u>+</u>	.	<u>3</u>	.	<u>+</u>	.	<u>4</u>	.	<u>+</u>	.	
Rep.:	R	.	R	.	.	.	O	.	O	O	x	x	S	R	.	.	.
Surdo:													O	.	O	.	(Auftakt)>
	>																Einsatz der Bateria

## Polyquantisation

L: „Beim Samba gibt es noch eine Besonderheit: Das ‚Samba-Feeling‘. Es klingt etwas ‚eierig‘; um es zu verstehen, sprechen wir gemeinsam:“

1...../.....+...../.....2...../.....+...../.....3  
Kar- tof- fel-brei Kar- tof- fel-brei Kar-

(... = Mikropuls)

L: „Die Silben ‚Kar‘ und ‚tof‘ sind ein wenig auseinandergezogen, während die Silben ‚fel‘ und ‚brei‘ näher zusammenliegen. Bitte nehmt euch alle noch einmal eine Ganzá. Jetzt dehnen wir die kräftige Rück- und Vorwärts-Bewegung räumlich und zeitlich ein wenig aus, während die kleinere Bewegung dazwischen entsprechend zusammengezogen wird. Das klingt so:“

1...../.....+...../.....2...../.....+...../.....3  
Ganzá: > < > < > < > < >  
Kar- tof- fel-brei Kar- tof- fel-brei Kar- to

Die TN üben das Feeling der Polyquantisation.

## Breque

L: „Im Samba gibt es Frage- und Antwort-Figuren, sogenannte Breques, die im Wechsel zwischen Repinique und Gruppe gespielt werden. Mein Ruf klingt so:“

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
Stimme: da du du da da du da

L: „Dies ist eure Antwort:“

1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .  
Stimme: bum bum bum bum bum bum



1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + . 1

Apito: x \_\_\_\_\_ . x x . x x . . . .

Repinique: 0 x x S 0 x x 0 0 x x S 0 . 0 . 0

L und die TN üben nun gemeinsam Beginn, Groove und Schluss.

Anschließend kann auf Grund des erlernten Materials ein komplettes Stück gespielt werden:

*L: „Nun fügen wir alles zu einem Stück zusammen. Achtung: Wenn ich auf eine Instrumentengruppe zeige und dann den Schluss-Call pfeife, bedeutet das: diese Gruppe hat ein Solo und spielt weiter. Außerdem gebe ich Zeichen zur Veränderung der Lautstärke oder des Tempos. Wir beginnen mit dem Breque, dann setzt der Groove ein. Daran schließen sich Soli der verschiedenen Instrumente an. Es folgt noch einmal der Breque; im anschließenden gemeinsamen Groove werden wir zunächst leiser und jedes Instrument tritt noch einmal in den Vordergrund. Schließlich werden wir ganz laut und zusätzlich sehr schnell, um eine Steigerung zu erzielen. Den Abschluss bildet, nach dem Schluss-Pfiff, unser Breque.“*

## Samba-Batucada (Arrangement)<sup>781</sup>

Tempo: Allegro

Dynamik: Mezzoforte

**Breque** („Intro“; Repinique - Tutti)

Auftakt (Rep., Surdo)

**Groove** (Tutti)

Apito (Schluss-Call)

**Solo** Ganzá

Auftakt

**Groove**

Apito

**Solo** Agogo

Auftakt

**Groove**

Apito

**Solo** Tamborim

Auftakt

**Groove**

Apito

**Solo** Surdos

Auftakt

**Groove**

Apito

**Breque**

Auftakt

**Groove:** Decrescendo (mf > p)

Crescendo: Ganzá (p < f > p)

(sukz.) Agogo „

Tamborim „

Surdos „

Tutti (p < ff)

Accelerando (bis: Presto)

Apito (Schluss-Call)

**Breque**

---

<sup>781</sup> Besondere Ereignisse (z.B. Soli) werden manuell angezeigt. Für einzelne Parameter (Dynamik, Tempo) werden nachfolgend die Termini der europäischen Musiktheorie verwendet.

## c) Zusammenfassung und Ausblick

### Zusammenfassung

Zunächst wurden spezielle Übungen aus der sogenannten Body-Percussion dargestellt. Dabei stehen folgende Lernziele im Mittelpunkt:

- Stasis (körperliche Zentrierung als Voraussetzung für ein stabiles Beat-Gefühl),
- Pulsation (Erfahrung und Training der beiden Ebenen *Beat* und *Elementarpuls*),
- Ekstasis (Kennenlernen und Üben des *Off-* und *Double-Off-beat*),
- Phrase-Referent-Formel (Erlernen wesentlicher *Clave-Pattern*),
- Binäre und Ternäre Struktur (Erlernen der beiden *Impulsstrukturen*), und
- ‚Zwei gegen Drei‘ (Training der Kombination *binärer* und *ternärer* Rhythmen).

Mit Hilfe dieser Übungen können die wesentlichen Grundlagen für das Erlernen afrikanischer und afroamerikanischer Trommelrhythmen geschaffen werden.

Anschließend erfolgte die Beschreibung der Vermittlung dreier Trommelrhythmen aus den drei Kulturräumen Westafrika, Karibik und Brasilien:

- Kpanlogo (Ghana; Beispiel für einen binären Rhythmus)
- Palo (Kuba; Beispiel für die Kombination von ternärer und binärer Impulsstruktur, allerdings auf der Basis *eines* ternären Beat<sup>782</sup>)
- Samba (Brasilien; Beispiel für Polyquantisation bzw. Mikropuls, außerdem Erarbeitung eines Arrangements).

### Ausblick

Die bereits existierenden und zuvor beschriebenen Ansätze der ‚Interkulturellen Erziehung‘ und der ‚Verbindung von Rhythmus und Bewegung‘ können mit Hilfe des Transkulturell und Polyrhythmisch orientierten Musikunterrichts sowohl weiterentwickelt als auch miteinander verbunden werden.

Der Unterricht westafrikanischer, karibischer und brasilianischer Trommelrhythmen an allgemeinbildenden Schulen sollte möglichst projektbezogen stattfinden und in ein

---

<sup>782</sup> Daher werden die Begriffe ‚Bi‘- bzw. ‚Polymetrie‘ vermieden.

fächerübergreifendes Unterrichtskonzept eingebettet sein.

So können beispielsweise historische, soziologische, politische und ethnologische Aspekte im Erd- und Sozialkunde- sowie im Geschichtsunterricht thematisiert werden.

Die afrikanischen und afroamerikanischen Religionen lassen sich den Fächern Religionslehre und Philosophie zuordnen.

Darüber hinaus bietet der Sportunterricht einen Rahmen für die Vermittlung westafrikanischer und afroamerikanischer Tanzformen.

Als Bindeglied könnte jeweils das Trommeln fungieren, dessen Sinn damit vom Selbstzweck des ‚l‘art pour l‘art‘ (‚für sich‘) zu dem übergreifenden Ziel eines transkulturell und ganzheitlich orientierten Lernens (‚für sich und anderes‘) transformiert wird.

Dass derartige Vernetzungen im Übrigen die Chance nachhaltiger Synergie-Effekte bergen, ist offenkundig.

Auch im Rahmen kommunal oder privat verwalteter Musikschulen sowie in Einrichtungen der Weiterbildung bietet die Didaktik westafrikanischer und afroamerikanischer Trommelrhythmen die Möglichkeit einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Komplex der Weltmusik und bildet somit eine sinnvolle und zeitgemäße Erweiterung des traditionellen Fächerkanons, von der Schlagzeugschüler ebenso profitieren können wie auch die Schüler anderer Instrumente:

- Erweiterung musikalischer *Kompetenzen*:

Die oral-kinetische Vermittlungspraxis ermöglicht einotionales Musikverständnis und trägt somit bei zu einer Überwindung der „Spannung zwischen kognitivem Erkennen und einem in den Bewegungsgesten unseres Leibes gründenden gestalt-haften Wahrnehmen“.<sup>783</sup>

- Erweiterung musikalischer *Kenntnisse*:

Das Kennenlernen der afrikanischen Grundlagen ermöglicht die Erfahrung von Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen vertrauten (mitteleuropäischen) und fremden (hier: afrikanischen und afroamerikanischen) Kulturen und führt auch zu einem

---

<sup>783</sup> Pütz, 1990, S. 12.

tieferen Verständnis der ‚eigenen‘ musikalischen Teilkultur (Pop, Rock, Hip-Hop usw.).

- Erweiterung musikalischer *Möglichkeiten*:

Die Verbindung von Elementen schülereigener Teilkulturen mit solchen afrikanischer und afroamerikanischer Musik ermöglicht transkulturelle Verschmelzungsprozesse und führt bisweilen zu neuartigen Formen, wie die folgenden Beispiele illustrieren:

(1)

**Afro-Brasil-Latin-Funk** (Drewer)

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Surdo 1:	O O O O . . . . O . O . . . . .	(Kpanlogo)
(hoch)		
Surdo 2:	T . . . O . O . T . . . O O . O	(Samba)
(tief)		
Caixa:	x x x x <b>X</b> x x x x x x x <b>X</b> x x <b>X</b>	(Funk)
Ganzá:	<b>X</b> x x <b>X X</b> x x <b>X X</b> x x <b>X X</b> x x <b>X</b>	(Samba)
Maracas:	x . x x x . x x x . x x x . x x	(Mambo, Kpanlogo)
(auch: Calabash, Güiro)		
Agogo:	. + + + x . + . x . + . x . + x	(Mozambique)
(oder Cencerro)		
Tamborim:	x . . x . . . x . . x . x . . .	(Rumba)
(oder Clave)		
Timba:	B . S S S . O O B S S S S . O O	(Timbalada)
(oder Djembé, Kpanlogo-Drum)		
Congas:	B T S T B T O O B T S T B T O O	(Tumbao)
Repinique:	O o o S O o o O O o o S O o o O	(Samba)
Pandeiro:	O T B T O . S . O T B T O . S .	(Baião)

Dieses rhythmische Konzept kombiniert Elemente verschiedener westafrikanischer, karibischer und brasilianischer Stile mit typischen Merkmalen der Hip-Hop-Musik. Alle Stimmen sind dennoch aufeinander bezogen und das Verhältnis von Stasis und

Ekstasis sorgsam ausbalanciert worden.

Auf ein derartiges Gleichgewicht wurde auch im zweiten Beispiel geachtet:

(2)

**Candomblé-Santería-Son-Reggae** (Drewer)

	<u>1 . + . 2 . + . 3 . + . 4 . + .</u>	
Okonkolo:	O . S . O . S . O . S . O . S .	(Cha Cha- Lo Ka Fu)
Itotele:	. . . O S . M S . . . O S . M S	
Iyá:	O . . . . . . . . . . . . . . . S . . . . . . . . . . . . . . .	
Lê: (oder Quinto)	S . . . S . O . S . . . S . O .	(Ijexá)
Rumpi: (oder Conga)	S . . S S . O . S . . S S . O .	
Rum: (oder Tumba)	S . . O O . S . S . . O O . S .	
Bongos:	M . O . M . <u>O</u> . M . O . M . <u>O</u> .	(Son)
	<u>T Th T Th T Th T Th</u>	
Surdos:		
1: (Grundton)	O . . . . . . . . O . . . . . . . .	(Samba- Reggae)
2: (Sekunde)	. . . . O . . . . . . . . O . . . .	
3: (Terz oder Quarte)	O . . . . . . . . . . . . . . O O O O	(Merengue)
4: (Quinte)	. . . . . . O . . . . . . . O . O	

außerdem: Rasseln (z. B. Caxixi), Glocken etc.

In diesem Konzept wurden rituelle Formen mit einem modernen Groove verbunden.

Alternativ oder zusätzlich können weitere Trommeln integriert werden. Auf diese Weise

ist es möglich, eine umfangreiche Rhythmusgruppe zu bilden<sup>784</sup>. Zusammen mit Zupf-, Streich-, Blas- und Tasteninstrumenten lassen sich nun selbstkomponierte Stücke wie auch ‚Cover-Versionen‘ bekannter Lieder orchestrieren.

### Ausbildung

#### a) Zur gegenwärtigen Situation

Während einer Tagung im Jahr 2001 setzte sich die Bundesfachgruppe Musikpädagogik mit der Frage auseinander, inwiefern eine Begegnung mit ‚anderen Kulturen‘ in die Ausbildung der Musiklehrer integriert werden könne. Mit ‚anderen Kulturen‘ waren all jene Kulturen gemeint, „denen Lehrende und Studierende im jeweils eigenen Enkulturationsprozess nicht begegnet sind, denen sie sich selbst neugierig und fragend nähern müssen“.<sup>785</sup> Ausgangspunkt war u.a. die Diskrepanz zwischen einer zunehmend vorzufindenden „multikulturellen Situation im Klassenzimmer“<sup>786</sup> auf der einen Seite und einem an den Hochschulen nach wie vor anzutreffenden Selbstverständnis als „Hort des abendländischen Kulturgutes und als Bollwerk gegen dessen Verwässerung“.<sup>787</sup>

Böhle konstatierte 1996: „Insgesamt gesehen orientiert sich jedoch die fachwissenschaftliche Ausbildung und die Musikpraxis schwerpunktmäßig an der Geschichte Europas.“<sup>788</sup> In der Praxis habe dies zur Folge, „dass die zukünftigen Lehrer/innen unzureichend ausgebildet in die Schule treten“.<sup>789</sup>

Afrikanische oder karibische Trommelrhythmen sind bisher lediglich in Mannheim, Würzburg, Lüneburg und Berlin zumindest partiell in das Lehrangebot der Hochschulen integriert worden. Die Musikhochschule Münster plant die Einrichtung eines Fachbereiches ‚Weltmusik‘, zeigt sich jedoch bisher an einer Auseinandersetzung mit der Thematik der westafrikanischen und afroamerikanischen Trommelrhythmen nicht interessiert.<sup>790</sup>

In Oldenburg hat *Stroh* (2000) mit seiner „*eine welt musik lehre*“ einen ersten Ansatz

---

<sup>784</sup> Durch Mehrfach-Besetzungen lässt sich problemlos eine komplette Schulklasse versorgen. Den stets vorhandenen unterschiedlichen musikalischen Ressourcen der Schüler kann durch die Zuordnung bestimmter Instrumente mit ihren verschiedenen spieltechnischen bzw. rhythmischen Anforderungen entsprochen werden.

<sup>785</sup> Barth, 2002.

<sup>786</sup> Ebd.

<sup>787</sup> Ebd.

<sup>788</sup> Böhle, 1996 b, S. 285.

<sup>789</sup> Ebd., S. 286.

<sup>790</sup> Froleyks, 2003 (mündl. Mitteilung).

zur Konzeptualisierung eines transkulturell orientierten Hochschul-Lehrangebotes im Fachbereich Musik vorgelegt.

Von einem eigenständigen Studienschwerpunkt im Bereich ‚ethnischer Percussion‘, wie er beispielsweise an verschiedenen Hochschulen in den Niederlanden schon in den 1970er und -80er Jahren etabliert wurde<sup>791</sup>, ist man indes in der BRD noch weit entfernt. An den meisten bundesdeutschen Universitäten und Musikhochschulen wird das Fach Percussion bislang von Schlagzeugern vertreten, die zwar über eine ‚klassische‘ Ausbildung sowie Jazz-Erfahrung verfügen, jedoch keine oder bestenfalls rudimentäre Kenntnisse der ‚ethnischen‘ Trommelmusik besitzen. Dementsprechend werden Trommelrhythmen aus Afrika, Brasilien und der Karibik in der Lehre entweder gänzlich vernachlässigt oder aber weitgehend marginalisiert und in verfälschter Form vermittelt.

#### b) Vorschläge

Die Einrichtung eines Studienschwerpunktes ‚Weltmusik‘ wäre ein maßgeblicher und sinnvoller Beitrag zur Integration transkultureller Inhalte in die Ausbildung von Musiklehrern. Dabei sollte der Bereich der westafrikanischen und afroamerikanischen Trommelrhythmen - aus den in dieser Arbeit dargelegten Gründen - ausreichend vertreten sein.

Das Lehrangebot müsste allerdings durch *entsprechend ausgebildete* Lehrkräfte vertreten werden. Die somit ermöglichte perspektivische Erweiterung des Faches Musik birgt freilich ein Potenzial, das vertraute curriculare Strukturen und Prinzipien einer Veränderung unterziehen könnte. So bedeutet eine angemessene Vermittlung afrikanischer und afroamerikanischer Rhythmen die Anerkennung bzw. Einbeziehung der oralen und kinetischen Notation, der Polyrhythmik und der polyzentrischen Bewegung. Denkbar wäre in diesem Zusammenhang auch eine Aktualisierung der Fächer Rhythmik und Orff-Musikerziehung.

Die vorliegende Arbeit soll dazu einen Beitrag leisten.

---

<sup>791</sup> Beispielsweise in Rotterdam und Enschede.

## 4 Anhang

### 4.1 Quellen

Neben der aufgeführten Literatur stützt sich die Arbeit auf folgende Quellen:

1) Teilnehmende Beobachtungen

- von Konzerten zahlreicher afrikanischer, kubanischer und brasilianischer Musikgruppen in Deutschland, Kuba und Brasilien in den Jahren 1986 bis 2002;
- verschiedener Candomblé-Rituale in Salvador da Bahia (Brasilien) in den Jahren 1990, 1992, 1994, 1996, 1998, 2000;
- verschiedener Santería-Rituale in Santiago de Cuba im Jahr 1988;

2) Teilnahme an Proben verschiedener Sambaschulen in Rio de Janeiro (*Estácio de Sá, São Clemente, Mangueira, Beija-Flor*) sowie verschiedener Blocos Afro und Afoxés in Salvador (*Muzenza, Olodum, Ilê Aiyê, Filhos de Gandhy, Timbalada, Ara Ketu*);

3) Zusammenspiel mit brasilianischen Künstlern wie der Gruppe *Maracatu Elefante* (Recife), dem Musiker *Luizinho Viera* (Rio), den Capoeiristas *Mestre Marreta* (Brasilien/Amsterdam) und *Professor Adenilson Cardoso de Oliveira* (Brasilien/Bochum), sowie Mitarbeit in der internationalen Brasil-Show *Phoenix* (Düsseldorf);

4) Schallplatten zahlreicher westafrikanischer, karibischer und brasilianischer Musikgruppen (s. Discografie);

5) Interviews mit verschiedenen Spezialist/innen für afrokaribische bzw. -brasilianische Musik: *Angela Lühning* (Professorin für Ethnomusikologie, Salvador, Brasilien), *John Santos* (Perkussionist, San Francisco), *Jürgen Fischer* und *Rainer Redeker* (Perkussionisten, Münster), *Thomas Sukiennik* (Perkussionist, Köln), *Georg Simon* und *Meike Besser* (Perkussionist/innen, Münster), *Tiago de Oliveira Pinto* (Musikwissenschaftler, Brasilien/Berlin), *Murah Soares* (Tänzer und ‚Filho do Santo‘,

Brasilien/Berlin), *Jorge Riba* (Perkussionist, Ogâ und Instrumentenbauer, Olinda, Brasilien), *Dinho* (Instrumentenbauer, Salvador, Brasilien), *Michael Sztenc* (Perkussionist, Saarbrücken);

6) Perkussionsunterricht seit 1986 bei verschiedenen Spezialisten für afrikanische, brasilianische bzw. karibische Trommelrhythmen: *Rainer Redeker* (Münster), *Gilson de Assis* (Brasilien/München), *Dudu Tucci* (Brasilien/Berlin), *John Santos* (USA), *Giba Conceição*, *Zé Ricardo*, *Gaby Guedes* (Salvador, Brasilien), *Tata Güines*, *Los Papines*, *José Luis Quintana* (,Changuito'), *Milian Gali* (Kuba), *Nils Fischer* (Rotterdam), *Ottmar Köhler* (Berlin), *Daniel Basanta* (Kolumbien/BRD), *Marcos Suzano* (Rio, Brasilien), *Emmanuel Gomado* (Ghana) u.a.;

7) 1995-2001 Zusammenarbeit mit dem Candomblé-Tänzer und "Filho-do-Santo" *Murah Soares*;

8) seit 1987 berufliche Tätigkeit als Perkussionist in verschiedenen Formationen (*Abacua*, *Die Bearbeitung der Mütze e.V.*, *Der Entenlocker*, *Samba de Cebola*, *Cebolinha*, *Madrugada*, *Canarinhos*, *Bahia Blue*, *Mangue Seco*, *Mandrill*) sowie Unterrichtspraxis mit vielen Schüler/innen (Kinder, Jugendliche, Erwachsene), ferner Gründung bzw. Leitung und/oder Coaching verschiedener Sambagruppen in Münster, Frankfurt, Hamburg, Berlin, Minden, Bielefeld, Osnabrück, Coesfeld;

9) Fotografien aus den persönlichen Archiven des Verfassers sowie der folgenden Personen:

*Meike Besser*, *Heike Gruber*, *Anja Witzens*, *Friederike Trillhaas* und *Susanne Stahlhut*.

Allen genannten Gruppen und Personen sei an dieser Stelle sehr herzlich gedankt!

## 4.2 Samba: Polyquantisation

Bei den nachfolgend abgebildeten Kurven handelt es sich um die grafischen Darstellungen einer Samba-Basis, die vom Verfasser zwei Mal gespielt und aufgezeichnet wurde, und zwar zuerst mit einem Pandeiro und dann mit einer Conga. Die beiden ausgewählten Ausschnitte umfassen jeweils einen Zyklus.

### 1. Pandeiro:



1...../...../...../.....2...../...../...../.....3...../...../...../.....4...../...../...../.....1  
(Mikropuls)

5 5 5 8 6 5 6 8 6 5 5 8 6 4 6  
(Abstände)

23 25 24 24  
(Mikropulse pro Beat)

Der Abstand vom ersten zum zweiten Beat umfasst nur 23 Mikropulse, da der zweite Beat verfrüht gespielt wurde. Auch die Abstände zwischen den gespielten Elementarpulsen weisen geringfügige Unregelmäßigkeiten auf; der Raum zwischen dem vierten Schlag und dem nachfolgenden Beat-Akzent umfasst jeweils acht (anstatt neun) Mikropulse.

2. Conga:



O (T) T S O (T) T O O (T) (T) S O (T) T O O

1...../...../...../.....2...../...../...../.....3...../...../...../.....4...../...../...../.....1

5 5 6 8(=24) 5 5 5 9(=24) 5 5 6 8(=24) 5 5 5 9(=24)

1...../...../...../.....2...../...../...../.....3...../...../...../.....4...../...../...../.....1

6 6 6 6 usw. (theoretischer, regelmäßiger Elementarpuls)

(Einige Taps wurden beim Spielen nur angedeutet und sind daher kaum oder gar nicht erkennbar)

Auch in diesem Beispiel sind die Abstände zwischen den Elementarpulsen leicht unregelmäßig, die zwischen den Beats aber konstant.

Die folgende Grafik zeigt eine längere Sequenz (der oben dargestellte Zyklus ist markiert):



3...4...1...2...3...4...1...2...3...4...1...2...3...4...1...2...3...4...1...2...3...4...1...2...3...4...1...2...3

### 4.3 Samba-Gruppen in Deutschland<sup>792</sup>

#### A

ABACAXÍ	Hamburg
ABSURDO	Emden
ADICTO DE SAMBA	Rosenheim
AFOXÉ-LONI	Berlin
AIXOTIC SAMBISTAS	Aachen
ALEGRIA	Coesfeld
ALEGRIA DO SAMBA	Berlin
ALEGRIA GERAL	Syke
ALEGRIA TROPICAL	Erlangen
ALLES BLECH	Frankfurt / Main
ALMA NEGRA	Bamberg
ANA BONFIM & SAMBA FUSION	Köln
AO ACASO	Bad Neustadt / Nordbayern
APITO FIASKO	Wuppertal
AQUARELAS DO BRASIL	München
ARA MAÇÃO	Köln
AS DANZARINHAS	Bad Münstereifel
AS MATARENGUINHAS	Hamburg
AS PALAVRAS	Remscheid
AS VACAS LOCAS	Köln
ATÉ LOGO	Dortmund
ATREVIDO	Traunstein
AVENIDA BRASIL	Düsseldorf

#### B

BAHIA DANCE GROUP	Frankfurt / Main
BAHIA NORTE	Bremen
BAIANO	Giessen
BALANÇÃO	Essen
BALANÇO DO SAMBA	Hamburg
BANDA DE MOLEQUES	Passau
BANDA LOCA	Stade
BANDA LUCIA	Mülheim an der Ruhr
BANDA MARACATÚ	Stuttgart
BANDA PIPOCA	Hamburg
BANDA SOL DA BAHIA	Hamburg
BANDA UM	Berlin
BandAuê	Saarbrücken
BANDEIRADA	Kiel
BATANG	Hamburg

---

<sup>792</sup> Copyright © 1997-2002 SambaConnection - All rights reserved

BATERIA BACANA	Dettingen / Rottenburg
BATERIA BARULHO	Hamburg
BATERIA CAIPIRINHA	Ginsheim / Rüsselsheim
BATERIA INFERNAL	Mainz
BATIDA DE SAMBA	Sinzig
BATIDA DO SAMBA LIVRE	München
BATUCADA CHOCO BRANCO	Mönchengladbach
BATUCADA RIO RENO	Düsseldorf
BATUCADA VAI	Ludwigsburg
BATUQUE	Bünde
BEIJA BRASIL feat. Juliana + Fauzia	Stuttgart
BEOBEO	Stuttgart
BETINA IGNACIO BAND	Leonberg / Stuttgart
BLOCO CALANGO	Berlin
BLOCO EXPOÇÃO	Berlin
BLOCO LOCO	Düsseldorf
BLOCO MEL-BO	Melle
BOIADA	Rüsselsheim-Bauschheim
BORBOLETA	Berlin
BRASCON	Regensburg
BRASIL AVENIDA	München
BRASIL SAMBA SAMBA	München
BRASILIAN DREAMS	Hamburg
BRÁSILICUM	Berlin
BRASILO PLUS - SAMBA SI ARBEIT NO	Köln
BRAZIL CONNECTION	München
BRISAS DO BRASIL	Hamburg
<b>C</b>	
CACAO DO BRASIL	Moers
CAIPIRANHA	Allgäu
CAIPIRANHA	Tübingen
CAIPIRANHAS	Berlin
CAIPIRINHAS	Bückerburg
CANARINHOS	Münster
CASAMBA	Köln
CHEGANÇA	Bückerburg
CHICCA PIMENTA	Bremen
CHUCRUTE COM BANANA	Tübingen
CLOUHASA	Cluvenhagen
COCODÉ - SAMBATUCADA	Ulm
COCOLORES	Brühl
COLOGNE STREETBEAT	Köln
COMBAI-DI-SAMBA	Hachenburg / Westerwald

COMPARSA BLOCO LOCO	Bocholt
CONFUSÃO	Bremen
CORES DO BRASIL	Saarbrücken
CORRE FOGO	Erding
CRASH-TEST-DRUMMIES	Stade
<b>D</b>	
DANACAO	Hamburg
Dance & Bande Grupo Beleza Brasileira	Freiburg / Breisgau
DE ZUCKERHÖÖTCHER	Köln
DEIXA FALAR	Minden
DIE KIFRIE DRUMMERS	Berlin
DIE ROTEN PFOTEN E.V.	Engen / Bodensee-Schwarzwald
DIE SAMBANSKIS	Essen
DIVAS BRASILEIRAS	München
DIVERTIMENTO DO SAMBA	Bayreuth
DownTownSamba Hof	Hof
DREISAMBA	Freiburg / Breisgau
DRUM & DRAM	Köln
DRUM FATAL	Berlin
<b>E</b>	
E.D.S. EM BREMEN ALEGRIA	Bremen
E.D.S. PRIMEIRA DE ERLANGEN	Erlangen
EMBOLADA	Hofheim am Taunus
ENCONTRO	Mühdorf
ESCADA ESCURA	Bremen
ESCOLA DE SAMBA BADEN e.V.	Pforzheim
ESPÍRITO DA DANÇA BRASIL	München
<b>F</b>	
FALADORES	Mittelhessen
FANTASMA	Köln
FEIERWERK SAMBA	München
FEIJOADA	Neumünster
FEMALE SAMBA CONNECTION	Frankfurt / Main
FEUERSALASAMBA	Oldenburg
FLORENTINE GOES FISHING	Berlin
FOGO DO SAMBA	Hamburg
FORRÓKRAINER	Berlin
FUEGO DANCE COMPANY	Augsburg
FURIOSA	Berlin
FURIOSA	Potsdam
<b>G</b>	
G.R.E.S. 1. SAMBA-SCHULE-BERLIN AMASONIA	Berlin
GANZA AB SURDO	Düsseldorf

GINGADO	Koblenz
GO2GROOVE	Köln
GRUPO OBONZO	Bonn
GRUPO ARABRASIL	Hagen / Westfalen
GRUPO GUARANI	Frankfurt / Main
GRUPO MORANGO	Bonn
GRUPO NOSSA TERRA	Walldorf / Rhein Neckar Kreis
GRUPO UIRAPURU	Stuttgart
<b>H</b>	
HAND TO HAND	Köln
HORA DE SAMBA	Düsseldorf
HOT STOCKS	Erftstadt / Köln
<b>I</b>	
INCOGNITO	Bremen
<b>J</b>	
JACARÉ	Bremen
JARANA	Berlin
<b>K</b>	
KA-TAK	Engelskirchen
KABIYESALA	Tittmoning
KASSADONDO	Giessen
KATAKICHI COLOGNE	Köln
KIBOKO	Berlin
KLÜNGEL TROPICAL	Köln
<b>L</b>	
LARANJA LOUCA	Hamburg
LAS CARIBENAS	Mülheim-Ruhr
LAUSCHANGRIFF	München
LESBENITAS	Bielefeld
LEVANTA POEIRA	Papenburg / Emsland
LOCO LUNES	Köln
<b>M</b>	
MADRUGADA	Hamburg
MAGIC BRASIL	Nordrhein-Westfalen
MANGUE SECO	Münster
MARACATU GIRAFINHA	Berlin
MARACATÚ JABIRÚ	Osnabrück
MARACATU NATION STERN DER ELBE	Hamburg
MARCA PASSO	Neuss
MARIA FUMASA	Berlin
MARIMBISSIMO	Berlin
MATARENGA	Hamburg
MIRA SOL	Erlangen

MORENAS TROPICANAS	Reutlingen
MOSAICO	München
MULATAS DO BRASIL	Königswinter
MÜNCHNER RUHESTÖRUNG	München
<b>O</b>	
O WEI BRAZIL	Klein-Krotzenburg / Hanau
ONDA DE SAMBA	Hamburg
ORQUESTRA BATUCADA	Hannover
OS PEIXES DO SAMBA - DIE FISCHE DES SAMBA	Schweinfurt
OUTRA VEZ	Landsberg am Lech
<b>P</b>	
PALPITAÇÕES	Berlin
PATUSCO	Neuwied / Gladbach
PERCUSSION POPULAR	Weimar
PICA-PAU	Augsburg
PIMENTA FEIJÃO	Bremen
PIMENTA MALAGUETA	Köln
PIMENTO	Lauingen
PINHA COLÓN	Köln
PIRANHAS OP JÜCK	Bonn
PIRI PIRI	Koblenz
POUCO LOUCO	Köln
PRIMERA E.D.S. DE BERLIM	Berlin
PURA VIDA	Peiting / Bayern
PURO SAMBA	Kelkheim / Main Taunus Kreis
<b>Q</b>	
QUARTA-FEIRA	Oberursel / Frankfurt
QUASI DO BRASIL	Köln
QUERBEAT	Essen
QUERSCHLÄGER	Paderborn
QUINTA FEIRA	Hamburg
QUIZUMBA	München
<b>R</b>	
RABATZ	Köln
RADÄU	Bremen
RADIO PEMBA	Ortenberg / Frankfurt
RAÍZES DO BRASIL	Saarbrücken
RAIZES DO SAMBA	Berlin
RAKATAK	Berlin
RAMBA SAMBA BLIESEN	St. Wendel / Saarland
RAMBA SAMBA ELZ	Elz bei Limburg / Lahn
RAMBA SANDALE	Bremen
RAMBA ZAMBA	Markdorf / Bodensee

RAMBA-SAMBA, 1. E.D.S. DE BAMBERG	Bamberg
RED HOT KNIPP	Bremen
RHEIN PØRKASCHN OHRKÄSTA	Düsseldorf
RHYTHM 'N' VOICES	Karlsruhe
RIO SAMBA BAND	Mannheim / Bobenheim am Berg
RIOSAMBA	Leonberg / Stuttgart
RITMO CON GAS	Rhein-Main-Lahn
RÜTT-MIX	München
<b>S</b>	
SABEDOR	Bremen
SAMBA - O	Orsingen Hegau / Bodensee
SAMBA ABSURDO	Kassel
SAMBA ABSURDO	Köln
SAMBA BATTUE	Köln
SAMBA BATUCADA MAX-BRAUER-SCHULE	Hamburg
SAMBA BRASIL	Pforzheim
SAMBA BRINCADEIRA	Kiel
SAMBA CANDERA	Kandern / Südbaden
SAMBA CARBONICA	Aachen
SAMBA COCOLATA	Hamburg
SAMBA COLADA	Rottenburg am Neckar
SAMBA COLIBRI	Stuttgart
SAMBA COLORIDO	Coburg
SAMBA DA MINHA ABA	Hannover
SAMBA DA SILVA	Hildesheim
SAMBA DA VIDA	Bremen
SAMBA DE BRAZIL	Hannover / Hamburg / Berlin
SAMBA DE SPORTIVO	Emden
SAMBA DI PIÙ	Würzburg
SAMBA DO BRASIL	Regensburg
SAMBA LIBRE	Hohenstein-Breithardt / Untertaunus
SAMBA LIVRE	Hamburg
SAMBA O'LECK!	Saarbrücken
SAMBA OSENGA	Würzburg
SAMBA PA TI	Westerburg / Westerwald
SAMBA PA TU	Bevergern / Westfalen
SAMBA PINNEBERG	Pinneberg
SAMBA RAO	Minden
SAMBA SABOR	Bremen
SAMBA SAMBUCA	München
SAMBA SCHLIMM	Bonn
SAMBA SOLE LUNA	München
SAMBA TORMENTA	Trier

SAMBA TOTAL	Marpingen
SAMBA TROPICAL	Treuchtlingen / Bayern
SAMBA TROPICAL BRASIL	Nürnberg
SAMBA TUQUE BRASIL	München
SAMBA ZAMBA	Wuppertal
SAMBA-AG der Gesamtschule Voerde	Voerde / Niederrhein
SAMBA-LÄUSE	Köln
SAMBA-X	Wachtendonk / Linker Niederrhein
SAMBACABANA	Köln
SAMBACANA	Köln
SAMBADEIRA	Solingen
SAMBAGAGE	Dillingen / Saarland
SAMBAHIA	München
SAMBAHOLICS	Berlin
SAMBAJAZZO	Bad Neustadt / Nordbayern
SAMBAKOWSKI	Essen
SAMBALABIM	Heidelberg
SAMBALEGRIA	Möln
SAMBALETTEN	Möln
SAMBALOU	Geisenheim / Rheingau
SAMBALUGA	Bremen
SAMBAMAGICA	Essen
SAMBAMANIA	Augsburg
SAMBANANA	Bremen
SAMBANANA	Marburg
SAMBANDA	Nürtingen
SAMBANDITOS	Mosbach / Neckar-Odenwald-Kreis
SAMBANELA	Bettenfeld / Eifel
SAMBAPITO II	Ingolstadt
SAMBARIA	Hannover
SAMBARRACUDA	Wilhelmshaven
SAMBASCHULE DER IGS BUNTEKUH	Lübeck
SAMBASCHULE ROSTOCK	Rostock
SAMBASCHULE STADE	Stade
SAMBASURIUM	Sanitz / Rostock
SAMBATIDA	Göttingen
SAMBATUCI	Neuwied
SAMBAVENTURA	München
SAMBAZILLUS	Düsseldorf
SAMBÓDROMO - BATERIA DE SAMBA	Hamburg
SAMBRASSA	Bremen
SAMBUCADA	Tostedt
SAMBUCO	Nürnberg

SAMBUCUS PERCUSSIONGROUP	Rostock
SAPUCAIU NO SAMBA	Berlin
SARARÁ	Regensburg
SARAVA MUNDO	Nürnberg
SaTruBus	Bonn
SEGUNDA FEIRA DE CARNAVAL	Porta Westfalica
SEMPRE SAMBA	Bad Wildungen
SERGIO IGLESES & BANDA	Heidelberg
SESAMBA	Konstanz / Bodensee
SEXTA FEIRA	Potsdam
SO´SAMBA	Landsberg am Lech
SOL E SAMBA	Stade
SOLEIL DO BRASIL	Koblenz
SOME BUSTERS	München
STADTPIRATEN	Kornwestheim
STICK CONNECTION	Celle
STICKS & STÖCKL	Hamburg
SURDO & GOMORRHA	Berlin
<b>T</b>	
TAM TAM BLOFONIO	Mannheim
TAMBELA	Frankfurt / Main
TAMBOR AXÈ	Jülich
TANGARA BRASILDANCE	Berlin
TERRA BRASILIS	Berlin
TIM SEIN LADA	Köln
TOCA!	Coesfeld
TROMMELKIDS	Berlin
TROPICALSHOW	Frankfurt - Stuttgart - Mannheim
TUCURUI	Coburg
TUMA BEO	Köln
<b>U</b>	
UNIÃO DO SAMBA	Augsburg
uSAMBAras	Berlin
<b>V</b>	
VAMOS	Lüneburg
VENENO DA LATA	Köln
VILA CRUZ	Berlin
VINCIVI	Nürnberger Land
VIRADA	Hamburg
VIROUMANIA	Dresden
VISION BRASIL	Stuttgart
VIVA BRASIL	Kaiserslautern
VIVACIDADE	Hamburg

**W**

WIGZZ

**X**

XAYA

**Z**

ZUSCHLAG

Sendenhorst

Schwäbisch Hall

Reinfeld / Schleswig-Holstein

#### 4.4 Discografie

##### Afrikanische Musik

**100 % African Beat.** TCD 2524

**Africa Djolé: Live.** Free Music Prod., 1986

**African Worldbeat.** Eurostar 39810132

**Aja Addy: Power and Patience.** Weltwunder 103-2

**Angelique Kidjo: Parakou.** Island

**Artur Simon (Hg.): Rhythmen der Malinke - Guinea.** Museum Collection Berlin, 1991

**Famoudou Konate: Hamana Föli Kan.** Buda Musique, 2001

**Farafina: Faso Denon.** Real World Records, 1993

**Kpanlogo Party with Oboade.** Tangent TGS 115

**Le djembé. 10 Rythmiques de base.** Dianke Prod./Africa Prod. (Paris)

**Mamady Keita, Sewa Kan: Wassolou.** Fonti Musicali, 1989

**Mamady Keita: Afö.** Fonti Musicali, 1998

**Mamady Keita: Hamanah.** Fonti Musicali, 1996

**Mamady Keita: Mügöbalu.** Fonti Musicali, 1995

**Mamady Keita: Nankama.** Fonti Musicali, 1992

**Manu Dibango: Electric Africa.** Polydor

**Musique du monde: Guinée - Percussions Et Chants Malinke.** Buda Musique, 1998

**Musique du monde: Les ballets Africains.** Doundoumba Records.

**Mustapha Tettey Addy: Master Drummer from Ghana.** Tangent TGS 113

##### Karibische Musik

**Afro Cuban All Stars: A toda Cuba le gusta.** World Circuit/Night & Day, 1997

**Antología de la música afrocubana. 7 LP's: *Viejos cantos afrocubanos; Oru de igbodu; Música iyesá; Música arará; Tambor yuka; Fiesta de bembé; Tumba francesa.*** Egrem, 1981.

**Antologìa integral de son. 2 LP's.** Siboney, 1987

**Buena Vista Social Club.** World Circuit, 1997

**Celeste Mendoza: Mi Rumba.** Biem/Stemra, 1998

**Cuba. Les danses des dieux.** Ocora, 1988.

**David Kuckhermann: Congarhythmen aus Afrika, Cuba und Brasilien.** Münster, 2000.

**Estos Son Los Amigos.** Egrem, 1988.

**Gérard Krémer: Cuba. Afro-Cuban Songs and Rhythms.** Arion, 1988.

**Gloria Estefan: Abriendo Puertas.** Sony, 1995.

**Irakere: Éxitos. 11 CD's.** Egrem, 1995

**Israel Lopez „Cachao“: Master-Sessions.** Sony, 1994.

**Juan Formell y Los Van Van. 15 CD's.** Egrem

**Los Munequitos de Matanzas y Folklore Matancero: Oyelos de nuevo.** Qbadisc, 1994

**Los Papines: Guaguancó.** Música del Sol, 1998

**Milton Cardona: Bembé.** American clavé, 1987

**Olavo Alén Rodriguez: From Afrocuban Music to Salsa.** Piranha, 1998.

**Omar Sosa: Spirit of the roots.** Midnight Sun/Night & Day, 1999

**Rhythms Of Rapture. Sacred Musics Of Haitian Vodou.** Smithsonian Folkways, 1995.

**Sacred rhythms of cuban santeria.** Smithsonian Folkways, 1995.

**The Cuban All Stars (Tata Guines & Miguel Angá): Pasaporte.** Enja, 1995

#### Brasilianische Musik

**Adriana Calcanhotto: Público.** Brasilien (BR.), 2000

**Afros e Afoxés da Bahia.** São Paulo, BR., 1988

**Alceu Valença: 7 Desejos.** BR., 1992

**Angélique Kidjo: Black Ivory Soul.** Sony, 2002 (Benin/Brasilien)

**Aquarela Carioca.** BR., 1989

**Aquarela Carioca: Contos.** BR., 1989

**Ara Ketu: Dividindo Alegria.** Rio de J., BR.

**Axé Bahia - Samba Reggae.** Manaus, BR., 1992

**Badi Assad: Chameleon.** Polygram, 1998

**Batacoto.** Österr., 1993

**Brasil - A Century Of Song. 4 CDs: Carnaval; Folclórico e Tradicional; Era Da Bossa Nova; MPB.** Canada, 1995

**Brasil Acoustico** (Compilation). London, 2000  
**Brazilian Divas**. BR., 2001  
**Caetano Veloso: 20 músicas do Século XX**. BR., 1998  
**Caetano Veloso: Circulado**. BR., 1991  
**Caetano Veloso: Livro**. BR., 1997  
**Caetano Veloso: Minha história**. BR., 1994  
**Caetano Veloso: Noites do norte**. BR., 2000  
**Caetano Veloso: Prenda minha**. BR.  
**Caetano Veloso: Tieta do Brasil**. RF, 1996  
**Canarinhos & Mangue Seco: Canto Pro Mar**. Münster, 2000  
**Carlinhos Brown: alfagamabetizado**. Salvador, BR., 1996  
**Carlinhos Brown: Bahia do mundo - mito e verdade**. Salvador, BR., 2000  
**Carlinhos Brown: Omelete Man**. BR., 1998  
**Chico César: Cuzcuz Clã**. BR., 1996  
**Chico Science & Nação Zumbi: afrociberdelia**. BR., 1996  
**Cores do Brasil: Samba**. Music Collection Int., 1991  
**Daniela Mercury: Feijão com arroz**. BR., 1996  
**Daniela Mercury: Sol da liberdade**. BR., 2000  
**Daniela Mercury: Sou de qualquer lugar**. BR.  
**Daúde: # 2**. Natasha records, 1997  
**Daúde: Daúde**. Totem Records, 1996  
**Daúde: Simbora**. Rio / Manaus, BR.  
**Dedicated to Antonio Carlos Jobim, Vol 1., 2**. Sarabandas, 1995  
**Djavan: Seduzir**. BR., 1980  
**Dudu Tucci: Oduduá**. Berlin, 1990  
**Dudu Tucci: Orishás**. Berlin, 1994  
**Egberto Gismonti u. Nana Vasconcelos: Duas vozes**. München  
**Eliane Elias plays Jobim**. Blue Note, 1990  
**Elis Regina: Fascinação**. BR., 1990  
**Elis Regina: os sonhos mais lindos**. BR., 2000  
**Filhos de Gandhy: Coração De Oxalá**. Salvador, BR.  
**Gera Samba: È o tchan**. Salvador, BR., 2000

**Gera Samba: Gera Samba.** Salvador, BR., 1999

**Gilberto Gil: Acoustico.** BR.

**Gilberto Gil: O sol de Oslo.** BR., 1998

**Gilberto Gil: Quanta.** BR.

**Gilberto Gil: Um banda um.** BR.

**Ivan Lins: Awa Yió.** BR., 1992

**Ivan Lins: Dois em um.** BR., 1993

**Ilê Aiyê: Canto Negro.** BR., 1989

**Jaime Sodré e Carlos Maguari: Música sacra do Candomblé.** Salvador, BR., 1998

**João Bosco: Colecao Obras-Primas.** BR.

**Joyce: Astronauta.** USA, 1998

**Joyce: The essential 1970-1996.** London

**Lenine & Marcos Suzano: Olho de peixe.** BR., 1993

**Lenine: Na Pressão.** Manaus, BR., 1999

**Lenine: O dia em que faremos contato.** BR.

**Marcos Suzano: Sambatown.** BR., 1996

**Marisa Monte: Barulhinho Bom.** BR.

**Marisa Monte: Green Blue Yellow Rose And Charcoal.** BR., 1994

**Marisa Monte: Memories, Chronicles and declarations of Love.** BR.

**Martinho da Vila: Canta canta, minha gente.** BR., 1993

**Milton Nascimento: Milton.** USA, 1976

**Milton Nascimento: Miltons.** BR., 1988

**Milton Nascimento: O Planeta Blue Na estrada Do Sol.** BR., 1991

**Milton Nascimento: Sentinela.** BR., 1989

**Milton Nascimento: Txai.** BR., 1990

**Nação Pernambuco: Maracatú.** BR., 1993

**Ney Matogrosso & Aquarela Carioca: As aparências enganam.** BR., 1993

**Olodum: Dose Dupla.** BR., 1987

**Olodum: O Movimento.** BR., 1993

**Olodum: Roma Negra.** BR., 1996

**Otto: Samba Pra Burro.** Manaus, BR., 2000

**Povo Brasileiro.** Manaus, BR., 1999

**Raça Negra: Raça negra.** Manaus, BR., 1993  
**Rio's Carnival Sambas.** Paris, RF, 1994  
**Rosanna e Zélia: Coisário.** BRD, 1999  
**Samba-Reggae. Música Popular Brasileira.** Frankf./M., 1994  
**Sergio Mendez: Brasileiro.** USA, 1992  
**That's Rio Brazil Sound.** Hamburg, 1989  
**Timbalada: Andei Road.** Manaus, BR., 1995  
**Timbalada: Cada Cabeça É Um Mundo.** Salvador, BR., 1994  
**Timbalada: Mãe de Samba.** BR., 1998  
**Timbalada: Mineral.** BR., 1996  
**Timbalada: Timbalada.** BR., 1993  
**Tupi Nagó: Abra cada brasil.** RF  
**Vinicius de Moraes, Maria Creuza, Toquinho: Tristeza.** Zillion Rec., 1992  
**Virgínia Rodrigues: Nós.** USA, 2000  
**Wille Schulte Wien: A Vontade.** Münster, 2002  
**Yelé Brazil.** EMI, 1994  
**Zizi Possi: Mais simples.** BR., 1996  
**Zizi Possi: Millenium.** BR., 1998

## 4.5 Bibliografie<sup>793</sup>

### Allgemeine Literatur

- Allesch**, Christian: Untersuchungen zum Einfluss von Musik auf Puls- und Atmungsfrequenz. In: Zeitschrift für Klinische Psychologie und Psychotherapie 29, 1981, S. 353-382
- Allesch**, Christian: Das Musikerleben als personaler Gestaltungsprozess. In: Harrer, G. (Hg.): Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Stuttgart 1982, S. 123-152
- Altenmüller**, Eckhard et al.: Neuronale Grundlagen der Verarbeitung musikalischer Zeitstrukturen. In: Müller, K. u. Aschersleben, G. (Hg.), 2000, S. 59-78
- Brünenberg**, Kerstin; Horstmann, Britta und Kronfli, Josefine: Mit und ohne Ketten. Sklaverei und Abhängigkeit in 2 Jahrtausenden. Münster (Westfälisches Museum für Naturkunde), 2001
- Bake**, Arnold Adriaan: Indien. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 190 - 225
- Becker**, Judith: Südostasien. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 318 - 344
- Behne**, K.E.: Wirkungen von Musik. In: Musik und Unterricht 18, 1993, S. 4-9
- Behne**, K.E.: Wirkungen von Musik. In: Helms, Schneider, Weber (Hg.): Kompendium der Musikpädagogik. Kassel 1995, S. 333-348
- Bose**, Fritz: Musikalische Völkerkunde. Freiburg 1953
- Buchner**, Alexander: Musikinstrumente der Völker. Prag 1968
- Brand**, Dirk: 1000 faces of drumstyles. Brühl, 1997
- Bruhn**, Herbert, Oerter, Rolf u. Rösing, Helmut (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek 1994
- Bruhn**, Herbert (a): Zur Definition von Rhythmus. In: Müller, K. u. Aschersleben, G. (Hg.), 2000, S. 41-58
- Bruhn**, Herbert (b): Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus. In: Müller, K. u. Aschersleben, G. (Hg.), 2000, S. 227-244

<sup>793</sup> Zur besseren Zuordnung erfolgt eine themenbezogene Einteilung der verwendeten Literatur: Zunächst werden allgemeine Publikationen aufgeführt; es folgen die Titel zur (west-)afrikanischen Trommelmusik, darauf diejenigen zur karibischen, anschließend die Titel zur brasilianischen Trommelmusik. Danach werden zunächst die Veröffentlichungen zum Bereich Mitteleuropa und abschließend diejenigen zum Thema (Musik-)Unterricht aufgelistet.

- Buchta**, Harald: Trommeln; Europäischer Bereich. In: MGG, 1998, S. 844-853
- Campbell**, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt / M. 1978
- Danielou**, Alain: Einführung in die indische Musik. Heinrichshofen 1975
- Deuchler**, Martina und Hye-Ku, Lee: Korea. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 277 - 292
- Drewer**, Martin: Gestalt - Ästhetik - Musiktherapie. Münster, 2000
- Eliade**, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Frankfurt /M. 1975
- Flatischler**, R. : Die vergessene Macht des Rhythmus: TA KE TI NA - Der rhythmische Weg zur Bewußtheit. Essen 1984
- Flatischler**, Reinhard: Die Trommeln der Welt - Reinhard Flatischlers Enzyklopädie. In: du , Heft 1, S. 71 - 79
- Franck**, Christel: Musikrhythmen als möglicher Synchronisator für biologische Rhythmen? In: Harrer, 1982, S. 85-104
- Frederking**, Klaus und Humann, Klaus (Hg.): Rock Session 7. Das Magazin der populären Musik. Thema: Schwarze Musik. Reinbek 1983
- Gembris**, Heiner: Musikhören und Entspannung. Hamburg 1985
- Gembris**, Heiner: Situationsbezogene Präferenzen und erwünschte Wirkungen von Musik. In: Behne, Kleinen, de la Motte-Haber (Hg.): Jahrbuch Musikpsychologie, B. 7. Wilhelmshaven 1991, S. 73-95
- Gembris**, Heiner: Rezeptionsforschung. In: Decker-Voigt, Knill, Weymann (Hg.): Lexikon Musiktherapie. Göttingen/Bern/Toronto/Seattle 1996, S. 321-326
- Günther**, Helmut: Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner. Bonn 1982
- Hart**, Mickey u. a.: Die Magische Trommel. Eine Reise zu den Quellen des Rhythmus. München 1993
- Hart**, Mickey u. Lieberman, Fredric: Planet Drum. A celebration of percussion and rhythm. New York 1991
- Harrer**, Gerhart (Hg.): Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie. Stuttgart 1982
- Haydon**, Geoffrey und Marks, Dennis (Hg.): Schwarze Rhythmen. Von den Ursprüngen der afro-amerikanischen Musik zu Jazz und Pop. München 1986
- Hickmann**, Hans: Äthiopische Musik. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 91 - 95

- Hinsberger, Nicole:** Brasilianischer Rhythmus in der pädagogischen Praxis - von der besonderen Eignung eines exotischen Rhythmus'. Mainz 1997 (Examensarbeit)
- Klages, Ludwig:** Vom Wesen des Rhythmus. Zürich 1944
- Klöwer, Töm:** Die Welten der Trommeln und Klanginstrumente. Südergellersen 1994
- Klußmann, Michael:** „Erkenne, welcher Rhythmus den Menschen in seinen Banden hält...“. Betrachtungen zur Gestalt und Wirkung des Rhythmus. In: Musik und Unterricht 18, 1993, S. 49-53
- Krampe, Ralf Th. et al.:** Koordination und Synchronisation der Hände beim rhythmischen Timing. In: Müller, K. u. Aschersleben, G. (Hg.), 2000, S. 163-184
- Kuckertz, Josef:** Indische Musik. In: Stephan, R. (Hg.): Musik fremder Kulturen. Mainz 1977
- Kunst, Jaap:** Indonesische Musik. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 345 - 356
- Loos, Gertrud Katja:** Spiel-Räume. Stuttgart/Kassel 1986
- Müller, Katharina u. Aschersleben, Gisa (Hg.):** Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch. Bern/Göttingen/Toronto/Seattle 2000
- Raulf, Lucie:** Vom Klang der Welt. Vom Echo der Vorfahren zu den Musikinstrumenten der Neuzeit. München 2000
- Sachs, Curt:** Geist und Werden der Musikinstrumente. Hilversum 1965, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, 1928
- Sachs, C.:** Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig 1930
- Sachs, C.:** Musik der Fremdkulturen. Heidelberg 1959
- Sadie, Stanley (Hg.):** The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 15. London 1980
- Schlager, Ernst:** Bali. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 375 - 381
- Seidel, Wilhelm:** Rhythmus, Metrum, Takt. In: Blume, Friedrich (Begr.), Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 8, Kassel / Stuttgart 1998, S. 257 - 317
- Seidel, W.:** Rhythmus: Eine Begriffsbestimmung. Darmstadt 1976
- Seidel, W.:** Über Rhythmustheorien der Neuzeit. in: Hammerstein, Reinhold (Hg.): Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 7, Bern / München 1975

- Simon, A.:** Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie. In: Kuckertz, J. (Hg.): Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd. 9, 1978, S. 8 - 52
- Spintge, Ralph u. Droh, R. (Hg.):** Musik in der Medizin. Berlin 1987
- Spintge, Ralph u. Droh, R.:** Musik-Medizin. Physiologische Grundlagen und praktische Anwendungen. Stuttgart 1992
- Spitzer, Manfred:** Musik im Kopf. Hören, Musikzieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart 2002
- Spitznagel, Albert:** Zur Geschichte der psychologischen Rhythmusforschung. In: Müller, K. u. Aschersleben, G. (Hg.), 2000, S. 1-40
- Wolff, Karsten:** Trommeln und Teutonen. Afrikanische Musik auf dem deutschen Pop- und Musikmarkt. Bd. 1, Karben 1996

### *Afrika/Westafrika*

- Acogny, Germaine:** Afrikanischer Tanz. Frankfurt /M. 1988
- Allgayer- Kaufmann, Regine:** Die Hoquetus-Technik in der Musik Afrikas. Ineinandergreifende Spielpartien in Flöten- und Trompetenensembles. In: Kuckertz, J. u. Schumacher, R. (Hg.), Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde. Eisenach 1997
- Beer, Johannes:** Trommelrhythmen der Malinke-Hamana / Guinea, Meistertrommler Famadou Konaté. Beiheft zu CD: Rhythmen der Malinke, Museum Collection Berlin, CD 18. 1991
- Bender, Wolfgang:** Sweet Mother. Afrikanische Musik. München 1985
- Bender, W. :** Hunderte von Völkern, Hunderte von Kulturen. Materialien zur populären Musik Schwarzafrikas. In: Rock Session 7, Reinbek 1983, S. 112 ff.
- Berger, Renato:** African Dance. Afrikanischer Tanz in Vergangenheit und Zukunft. Wilhelmshaven 1984
- Bertaux, Pierre:** Afrika. Von der Vorgeschichte bis zu den Staaten der Gegenwart. Frankfurt 1966
- Billmeier, Uschi:** Mamady Keita, Ein Leben für die Djembé - Traditionelle Rhythmen der Malinké. Engerda 1999
- Boyle, T. Coraghessan:** Wassermusik. Reinbek 1990
- Branscheid-Diabaté, Ursula:** Djembé. Bergisch-Gladbach 2002

- Broszinsky-Schwabe**, Edith: Kultur in Schwarzafrika. Geschichte - Tradition - Umbruch - Identität. Köln 1988
- Calame-Griaule**, Genevieve u. Calame, Blaise: Einführung in das Studium der afrikanischen Musik. Frankf. /M. 1980
- Chernoff**, John Miller: Das Geheimnis der afrikanischen Rhythmen. In: du - Die Zeitschrift der Kultur, Heft 1, S. 31 u. 32. Januar 1997
- Chernoff**, J. M. : Die Trommeln von Dagbon. In: Haydon und Marks, 1986, S. 155 - 198
- Chernoff**, J. M.: Highlife, Pop-Musik aus Westafrika. In: Haydon und Marks, 1986/2, S. 237 - 280
- Chernoff**, J. M.: Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben. München 1994
- Collaer**, Paul: Zentralafrika. In: Blume, F. (Hg.). Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 57 - 66
- D'Amico**, **Eduardo** u. Mizzau, Francesco (Hg.): Afrika. Weltmusik-Atlas. Buch, CD - ROM und 3 Audio -CDs. Florenz 1997
- Dauer**, Alfons M. : Musiklandschaften in Afrika. In: Simon, 1983, S. 41 - 48
- Dauer**, A. M. : Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung. Kassel 1977 (3. Aufl.)
- Dauer**, A. M.: Kinesis und Katharsis. Prolegomena zur Deutung afrikanischer Rhythmik. In: Simon, 1983 (b), S. 166 - 186
- Drewer**, Marianne: Trommeln und Trommelmusik. Unveröff., 1986
- Euba**, Akin: Stellenwert und Verbreitung traditioneller afrikanischer Musik. In: The World of Music 15, 1973, S. 34 - 51
- Ewens**, Graeme: Die Klänge Afrikas. Zeitgenössische Musik von Kairo bis Kapstadt. München 1995
- Franke**, Sylvia u. Konate, Ibo: Djembé-Percussion aus Westafrika. Selbstverlag, 2001
- Fuhlendorf**, Jan: Das Djembe-Handbuch. Frankfurt (Afroton) 1995
- Hülsmann**, Monika: Zur Theorie und Praxis Westafrikanischen Trommelns. Examensarbeit Univ. Münster, 1998

- Husmann**, Heinrich: Marimba und Sansa der Sambesikultur. In: Zeitschrift für Ethnologie, Jg. 68. Berlin 1937. S. 197 - 21
- Iiffe**, John: Africans. The History of a Continent. Cambridge 1995
- Jähnichen**, Gisa: Schlitztrommeln. In: Blume, F. u. Finscher, L. (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Gemeinschaftsausgabe, Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag - Stuttgart/ Weimar Bd. 8, 1998. S. 1101 - 1110
- Jatta**, Sidia: Zum Musiker geboren, Traditionelle Musik aus Gambia. In: Haydon u. Marks 1986
- Jones**, Arthur: African Drumming - a study in the combination of rhythms in African music. In: Bantu Studies, Vol 8, 1934, S. 1 - 16
- Jones**, A.: The study of African musical rhythm. In: Bantu Studies, Vol. 11, 1937, S. 295 - 321
- Koch**, Volker: Begegnungen mit afrikanischer Musik. Materialien für den Unterricht. Mit Kassette. Hannover 1993
- Koch-Weser**, Maritta Rosmarie: Charakteristika afrikanischer Religionen. In: Staden-Jahrbuch. Beiträge zur Brasilkunde und zum brasilianisch-deutschen Kultur- und Wirtschaftsaustausch, Bd. 34/35. São Paulo 1986/87, S. 136-138
- Konaté**, Famadou und Ott, Thomas: Rhythmen und Lieder aus Guinea. Oldershausen 1997
- Kubik**, Gerhard : Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik. In: Simon 1983, S. 327 - 400
- Kubik**, G. und Simon, Arthur: Afrika südlich der Sahara. In: Blume / Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Kassel / Stuttgart Bd. 1, 1996 (neubearb. Ausg.), S. 49 - 194
- Kubik**, G.: Afrikanische Musik, Ideologischer Kolonialismus und Identitätskrise der Zöglingsgeneration 1945 - 1970. In: Bender, Wolfgang (Hg.): Perspectives On African Music. Bayreuth 1989
- Kubik**, G.: Einige Grundbegriffe und -konzepte der afrikanischen Musikforschung. In: Kuckertz, Josef (Hg.): Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd. 11, 1984, S. 57 - 102

- Kubik, G.:** Oral notation of some West and Central African time-line patterns. In: Review of Ethnology, Vol.3, / No. 22, Vienna 1972 b, S. 169 - 176
- Kubik, G.:** Zum Verstehen afrikanischer Musik. Ausgewählte Aufsätze. Leipzig 1988
- Kubik, G.:** Musikgestaltung in Afrika. In: Simon (Hg.) 1983
- Kubik, G.:** Verstehen in afrikanischen Musikkulturen. In: Simon (Hg.) 1983
- Kubik, G.:** Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik. In: Simon (Hg.) 1983
- Laade, Wolfgang:** Musik in Afrika. In: Musik und Bildung 10 / 1971, S. 482 - 491
- Mapfumo, Thomas:** „Die Leute sollen erkennen, wohin sie wirklich gehören“. In: Rock Session 7, S. 147 ff.
- Matare, Joseph:** Wie ein afrikanisches Kind Musik und Musikinstrumente kennenlernt. Zürich 1992
- Merriam, Alan P. :** African music in perspective, Critical studies on Black life and culture. Vol. 6, New York & London 1982
- Meyer, Andreas:** Afrikanische Trommeln - West- und Zentralafrika. Museum für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 65. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1997
- Nketia, Joseph H. Kwabena:** Die Musik Afrikas. Wilhelmshaven 1991 (2. Aufl.)
- Nzewi, Meki:** Music Teaching and Learning in African Cultures. In: Schütz, Volker (Hg.): Musikunterricht heute Bd. 2, Oldershausen 1998
- Ojo, Valentine:** Yoruba-Musik Gestern, Heute, Morgen. In: Jazzforschung 9, 1977
- Oyelami, Muraina:** Yoruba Dundun Music. A new notation with basic exercises and five Yoruba Drum repertoires. Iwalewa, 1989
- Polak, Rainer:** Bewegung, Zeit und Pulsation - Theorierelevante Aspekte der Jenbemusik in Bamako. In: Kuckertz, Josef u.a. : Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Bd. 16, 1997, S. 59 - 69
- Polak, R.:** Das Spiel der Jenbe-Trommel. Musik und Festkultur in Bamako (Mali). Magisterarbeit Universität Bayreuth, 1996
- Raab, Claus:** Afrikanische Musik. In: Stephan, Rudolf (Hg.): Musik fremder Kulturen, Mainz 1977, S. 66 - 108
- Raab, C.:** Über einige meiner Beobachtungen an Percussionsmusik, in: Weltmusik 2, Hg. Ausländer, Peter u. Fritsch, Johannes. S. 43 - 59, Köln 1982
- Rigert, Stefan:** Djembe Workshop. Bern 2000

- Schaeffner**, André: Westafrika. In: Außereuropäische Musik in Einzeldarstellungen. München / Kassel 1980, S. 57 - 66
- Schlichte**, Klaus: Auf dem Weg zum chaotischen Kontinent? In: Geographische Rundschau, Jg. 46, Heft 12, Dez. 1994, S. 713
- Schütz**, Volker: Musik in Scharzafrika. Arbeitsbuch für den Musikunterricht in den Sekundarstufen. Oldershausen 1992
- Senghor**, Léopold Sédar: L'esprit de la civilisation ou le lois de la culture négroafricaine. In: Presence Africaine, No. 8 - 10, Paris 1956, S. 51 - 65
- Senghor**, L. S.: Négritude und Humanismus (frz. Originaltitel: Négritude et humanisme, Hg. und Übertr. Jahn, Janheinz), Düsseldorf / Köln 1967
- Simon**, Arthur (Hg.): Musik in Afrika. Museum für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 40, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz, 1983
- Stockmann**, Erich (Hg): Musikkulturen in Afrika. Berlin 1987
- Thompson**, Robert Farris: African Art in Motion. Icon and Act in the Collection of Katherine Coyton White. Berkley, 1974
- Wegner**, U.: Afrikanische Saiteninstrumente. Berlin 1984
- Wieschhoff**, Heinz: Die afrikanischen Trommeln und ihre außerafrikanischen Beziehungen. Stuttgart 1933

### Karibik

- Altmann**, Thomas: Die Befreundung des Christentums mit der Santería. Hamburg 2001
- Altmann**, Thomas u.a.: Bata Repertory List/La Habana Style. Website der BataDrums.com discussion group, 2002
- Beckmann**, Arndt: Tambores Batá. In: Bamboleo X, 2000, S. 36 - 39
- Bilby**, Kenneth: Vom Kongo bis zur Karibik. In: Haydon und Marks 1986, S. 199 - 236
- Birkenstock**, Arne u. Blumenstock, Eduardo: Samba, Salsa, Santería. Lateinamerikanische Musik. München, 2002
- Chatelain**, Daniel: La tumba francesa. In: Percussions 45, Chailly-en-Bière 1996, S. 39-49
- Cortigo**, José J.: Latin Timbales. Bergisch-Gladbach 2002
- Deren**, Maya: Der Tanz des Himmels mit der Erde. Die Götter des haitianischen Vaudou. Wien, 1992

- Eliade**, Mircea: Die Religionen und das Heilige. Elemente einer Religionsgeschichte. Frankf. /M. 1986
- Eliade**, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Frankf. /M. 1980
- Fichte**, Hubert: Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Frankfurt/M. 1976
- Fischer**, Nils: Percussion-Workshop Vol. 1 - 5. Conservatorium Rotterdam, unveröff. Manuskript
- Friedenthal**, A.: Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas. Berlin 1913
- Galí**, Milian: Sintesis de Ritmos Afrocubanos. Santiago de Cuba 1989
- Giger**, Peter: Die Kunst des Rhythmus. Professionelles Know How in Theorie und Praxis. Mainz 1993
- Gross**, Thomas: Abschied von Kuba. Ry Cooder und sein letzter Mambo aus Havanna. In: DIE ZEIT Nr. 12, 13.3.2003, S. 45
- Hidalgo**, Giovanni: Conga Virtuoso. Begleitheft zum Video. Florida 1995
- Hofbauer**, Andreas: Afro-Brasilien. Vom weißen Konzept zur schwarzen Realität. Historische, politische, anthropologische Gesichtspunkte. Wien, 1995
- Jahn**, Janheinz: Muntu. Die neofrikanische Kultur. Köln, 1986
- Keems**, Thomas: Werkstatt: Percussion. Stuttgart, New York, 1986
- Kubik**, G. und Pinto, de Oliveira, T.: Afroamerikanische Musik. In: MGG Bd.1, Kassel/Stuttgart 1996, S. 194 - 261
- Lee**, Helene: Der erste Rasta. St. Andrä Wörtern, 2000
- Linares**, Ernesto Arminan u. Navarro, Felix: Los bailes e los tambores del oriente. Afrokubanische Tänze und Trommeln im Osten Kubas. Münster 1998
- Linares**, Ernesto Arminan: Santería Cubana. Leben nach der Regla de Ocha. Münster 1998
- Ludwig**, Egon: Música Latinoamericana. Das Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik. Berlin 2001
- Manuel**, Peter: Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae. Philadelphia 1995
- Nohlen**, Dieter (Hg.): Lexikon Dritte Welt. Reinbek 1998
- Ortiz**, Fernando: Los instrumentos de la música afrocubana, Bd. 1 - 5. Havanna 1952-55
- Pollak-Eltz**, Angelina: Trommel und Trance. Die afroamerikanischen Religionen. Freiburg, Basel, Wien 1995

- Quintana, José Luis:** Changuito. A Master's Approach to Timbales. Manhattan Music Publications 1997
- Rädecke, Karl-Arnulf:** Cuba. Köln 1984
- Randolph, Roy:** La Rumba. Wiesloch 2001
- Redeker, Rainer (a):** Die Bongos - Trommeln des Son. In: Bamboleo I, 1999, S. 11-13
- Redeker, Rainer (b):** La Clave - Schlüssel zur afrokaribischen Musik. In: Bamboleo II, 1999, S. 11-13
- Redeker, Rainer (c):** Conga Santiaguera. In: Bamboleo III, 1999, S. 12-13
- Redeker, Rainer (d):** Rumba I - Rumba de Cajon. In: Bamboleo V, 1999, S. 18-20
- Redeker, Rainer (e):** Rumba II - Yambú. In: Bamboleo VI, 1999/2000, S. 14-16
- Redeker, Rainer (f):** Rumba - Guaguancó. In: Bamboleo VII, 2000, S. 16-18
- Redeker, Rainer (g):** Salsa -eine Einführung. In: Bamboleo IX, 2000, S. 12 - 14
- Redeker, Rainer (h):** Bomba Puertoricena. In: Bamboleo XI, 2000, S. 15 - 17
- Redeker, Rainer (i):** Orff goes Latin. Materialien für einen handlungsorientierten Unterricht. Horneburg, 2001
- Redeker, Rainer (k):** Carribean Drums. Tumba Francesa und Tajona. Münster 2002
- Rodriguez, Olavo Alén:** From Afrocuban Music to Salsa. Berlin 1998
- Rodriguez, Olavo Alén:** Sacred rhythms of Cuban Santería. Washington 1995
- Rodriguez, Olavo Alén:** La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba. Habana 1986
- Rodriguez, Olavo Alén:** Die Tumba Francesa Gesellschaften in Kuba. Berlin (Diss.) 1979
- Roy, Maya:** Buena Vista. Die Musik Kubas. Heidelberg 2000
- Schreiner, Claus:** Musica Latina. Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland. Frankfurt / M. 1982
- Stingl, Miloslav:** Die schwarzen Götter Amerikas. Düsseldorf 1990
- Sulsbrück, Birger:** Latin-American Percussion.
- Thiel, Josef Franz:** Synkretismus. In: Hirschberg, Walter (Hg.): Neues Wörterbuch der Völkerkunde. Berlin 1988, S. 463 - 464
- White, Timothy:** Catch a Fire. The Life of Bob Marley. London, 2000

Brasilien

- Agier**, Michel: „Classe“ ou „Raça“? Socialização, Trabalho e Identidade Opcionais. In: Bahia Análise&Dados, CEI, Vol. 3, Salvador, 1994
- Agier**, M.: As mães pretas do Ilê Aiyê: nota sobre o espaçomediano da cultura. In: Afro-Asia 18, 1996, S. 189-203
- Almeida**, Bira: Capoeira. A Brazilian Art Form. History, Philosophy, and Practice. Berkeley, 1986
- Andrade**, Julieta de: Cururu: Liebesdichtung und Epengesang in São Paulo. In: Pinto, 1986, S. 77-88
- Assis**, Gilson de: Brazilian Percussion. Advance Music 2002
- Bacelar**, Jeferson: Etnicidade. Ser Negro em Salvador. Salvador, 1989
- Bastide**, Roger: Estudos Afro-Brasileiros. Sao Paulo, 1983
- Bastide**, Roger: Le Candomblé de Bahia (rite nagô). Paris/Den Haag, 1958
- Bastos**, Rafael José de Menezes: Zur Musikkonzeption der Kamayurá. In: Pinto, 1986, S. 48-57.
- Bax**, Daniel: Farben der Rose und der Holzkohle. In: die tageszeitung, 22.10.1997, S. 16
- Becker**, Ralph M.: Trance und Geistbesessenheit im Candomblé von Bahia (Brasilien). Münster, 1995
- Bèhague**, Gerard H.: Brasilien. In: MGG Bd. 2, 1996, S. 100-130
- Bispo**, Antonio Alexandre: Das abendländische Musik-Erbe portugiesischer Prägung. In: Pinto, 1986, S. 58-76.
- Brandão**, Carlos Rodrigues: Identidade e Etnia. São Paulo, 1986
- Burdick**, John: Brasil's Black Consciousness Movement. In: Report on the Americas, 1992, Vol. 25, No. 4, S. 23-27
- Carneiro**, Edison: Religiões Negras e Negros Bantos. Rio de Janeiro (3. Aufl.), 1991
- Crowley**, Daniel J.: African myth and black reality in Bahian Carnival. California, 1984
- Diegues Junior**, Manuel: Africa in the life and culture of Brazil. Lagos (Nigeria), 1977
- Dunn**, Christopher: Afro-Bahian Carnival: A Stage for Protest. In: Afro Hispanic Review, Vol. XI, 1992, S. 11-20

**EMTURSA:**

- Carnaval Salvador Bahia, História Evolução. Salvador, 1999

- História do Carnaval - Viagem no Tempo. Internet:

<http://www.emtursa.com.br/carnaval/historia1.html>, 16.12.2001 (1)

- Carnaval 450 Anos. [www.emtursa.com.br/carnaval.html](http://www.emtursa.com.br/carnaval.html), 16.12.2001 (2)

**Félix**, Anísio u. Nery, Moacir: Bahia, Carnaval. Salvador, 1993

**Flasche**, Rainer: Geschichte und Typologie afrikanischer Religiosität in Brasilien. Marburg, 1973

**Fohr**, Dieter: Trance und Magie. Die afrobrasilianischen Religionen. München, 1997

**Gerischer**, Christiane: Die blocos afro aus Bahia (Brasilien): Entwicklung eines populären Musikstils. Berlin, 1996 (Magisterarbeit)

**Góes**, Fred de: O País do Carnaval Elétrico. Salvador 1986

**Gomes**, Olivia Maria dos Santos: Impressões da festa: Blocos Afro sob o Olhar da Imprensa baiana. 1989, in: Estudos Afro-Asiáticos, Nr. 16, S. 171-187

**Gonçalves**, Guilherme und Costa, Odilon: O batuque carioca. As baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000

**Guerreiro**, Goli: História do Carnaval da Bahia. O Mito da Democracia Racial. In: Análise & Dados: O Negro, Salvador, 1994, S. 100-105

**Hegmanns**, Dirk: Capoeira. Die Kultur des Widerstandes. Stuttgart, 1990

**Hegmanns**, Dirk: Palmares. Die Republik der Sklaven. Wuppertal, 1993

**Herskovits**, Melville J.: Pesquisas etnológicas na Bahia. Afro-Àsia 4/5, S. 89-106, Salvador, 1967

**Hoffmann**, Kaye: Von Göttern besessen. München, 1991 (2. Aufl.)

**Hohenstein**, Erica Jane de: Das Reich der magischen Mütter. Eine Untersuchung über die Frauen in den afro-brasilianischen Besessenheitskulten Candomblé. Frankfurt/M., 1991

**Ilê Aiyê**: O conceito de politica nos blocos negros e afoxés. 1989, in: Luz, Marco Aurélio - Identidade Negra e Educação. Salvador, 1989, S. 33-42

**Irmberger**, Harald: Brasil, Brasil: Samba, Götter, Regenwald. Berlin, 1990

**Koch-Weser**, Maritta R. M.: Die Yoruba-Religion in Brasilien. In: Staden-Jahrbuch; Beiträge zur Brasilienkunde und zum brasilianisch-deutschen Kultur- und Wirtschaftsaustausch. Bd. 34/35, São Paulo 1986, S. 133-170

- Kroll**, Benno: Im Schattenreich Gottes. In: GEO Nr. 6, 1978, S. 12-24
- Kubik**, Gerhard: Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien. Aachen, 1991
- Kunath**, Wolfgang: Glitzernde Materialschlacht im Sambodrom. In: Frankfurter Rundschau, 4.3. 2003, S. 28
- Leopoldi**, José Sávio: Escola de Samba, ritual e sociedade. Petrópolis, 1978
- Lühning**, Angela: Die Musik im candomblé nagô-ketu. Studien zur afrobrasilianischen Musik in Salvador. Hamburg, 1990
- McGowan**, Chris und Pessanha, Ricardo: The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova und die Klänge Brasiliens. St. Andrä-Wörtern 1993 (dt. Ausgabe)
- Moreira**, Airto und Mattingly, Rick: Airto. The Spirit of Percussion. Wayne (New Jersey), 1985
- Mukuna**, Kazadi Wa: Bumba-meu-boi in Maranhão. In: Pinto, 1986, S. 108-120.
- Nina Rodrigues**, Raimundo: O animismo fetichista dos negros baianos. Rio de Janeiro, 1935
- Onori**, Piero: Sprechende Körper. Capoeira - ein afrobrasilianischer Kampftanz. St. Gallen/Köln, 1988
- Pereira de Queiroz**, Maria Isaura: Die Samba-Schulen in Rio de Janeiro. In: Pinto, 1986, S. 205-221.
- Pinto**, Tiago de Oliveira und Tucci, Dudu: Samba und Sambistas in Brasilien. Wilhelmshaven, 1992
- Pinto**, Tiago de Oliveira: Brasilien. Reihe Weltmusik, Mainz, 1986
- Pinto**, Tiago de Oliveira: Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-brasilianische Musik im Reconcavo, Bahia. Berlin, 1991
- Pütz**, Claudio: Die Samba. Examensarbeit, Universität Erlangen-Nürnberg, 1994
- Ramos**, Artur: O negro brasileiro. Sao Paulo, 1940 (2)
- Reis**, João José: Escravidão e invenção da liberdade. São Paulo, 1988
- Risério**, Antonio: Carnaval Ijexá. Salvador 1981
- Risério**, A.: Carnaval: As Cores Da Mudança. In: Afro-Asia No. 16, 1995, Salvador, S. 90 ff.
- Rocha**, José Maria Tenório u. Pinto, Tiago de Oliveira: Bandas-de-Pifanos, die Instrumental-Ensembles des Nordostens. In: Pinto, 1986, S. 89-107.
- Schaeber**, Petra: Bahia. Köln 1993

- Schelsky**, Detlev: Kultur auf Wanderschaft. Die Música Nordestina in Brasilien. Frankfurt/M., 1991
- Schreiner**, Claus: Musica Popular Brasileira. Darmstadt, 1977
- Segato**, Rita Laura u. Carvalho, José Jorge de: Musik der Xangô-Kulte von Recife. In: Pinto, 1986, S. 176-192.
- Shaffer**, Kay: O Berimbau-de-barriga e seus Toques. Monografias Folklóricas 2, Fundação Nacional de Arte, 1977
- Stam**, Robert: Carnival, Politics and Brazilian Culture. In: Studies in Latin American Popular Culture, No. 7, 1988, S. 255-263
- Travassos**, Elisabeth: Die Musik der Kayabi: Schamanen- und Kriegslieder. In: Pinto, 1986, S. 14-47
- Vasconcelos**, Ary: Die Geschichte der Choro-Ensembles von Rio de Janeiro. In: Pinto, 1986, S. 193-204.
- Verger**, Pierre Fatumbi: Flux e Reflux de la Traite des Nègres entre le Golfe de Benin et Bahia de todos os Santos du XVIIe au XIXe siècle. Paris, 1968
- Verger**, Pierre Fatumbi: Orixás. Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador, 1981
- Walger**, Christian: Olodum - A Banda do Pelô. Die schwarze Musik Brasiliens zwischen Kultur und Politik. In: Neue Zeitschrift für Musik Nr. 4, 1992, S. 19-24
- Witzens**, Anja: Blocos afro und Afoxés - afro-brasilianische Identität im Karneval von Salvador. Münster, 2000 (Magisterarbeit); Veröffentlichung: Münster, 2002 (Lateinamerika-Zentrum, Arbeitsheft Nr. 75)

### Mitteleuropa

- Blaukopf**, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft. München 1982
- Bresgen**, Caesar: Im Anfang war der Rhythmus. Wilhelmshaven 1977
- Eichstedt**, Astrid u. Polster, Bernd: Wie die Wilden - Tänze auf der Höhe ihrer Zeit. Berlin 1985
- Ernst**, Fritz: Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 44, S. 79-236. Basel 1945
- Geiringer**, Karl: Instrumente in der Musik des Abendlandes. München 1982
- Heise**, Birgit: Schlaginstrumente nach 1600. In: MGG Bd. 8, 1998, S. 1081-1095

- Honigsheim**, Paul: Musikformen und Gesellschaftsformen (1955). In: Kneif, Tibor (Hg.): Texte zur Musiksoziologie, S. 26-36. Köln 1975
- Horkheimer**, Max u. Adorno, T.W.: Dialektik der Aufklärung. Frankf./M. 1969
- Klages**, Ludwig: Vom Wesen des Rhythmus. Kampen auf Sylt, 1934
- Kneif**, Tibor: Texte zur Musiksoziologie. Köln 1975
- Michel**, Andreas: Schlaginstrumente; Mittelalter und Renaissance. In: MGG Bd. 8, 1998, S. 1070 - 1081
- Merkt**, Irmgard: Das Orff-Instrumentarium: Einfach exotisch! In: Musik und Unterricht 50, 1998, S. 38-43
- Nietzsche**, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Frankf./M. 2000
- Otterbach**, Friedemann: Die Geschichte der europäischen Tanzmusik. Wilhelmshaven 1983
- Panoff**, Peter: Militärmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin 1938
- Peinkofer**, Karl u. Tannigel, Fritz: Handbuch des Schlagzeugs. Mainz 1969
- Riemann**, Hugo: Musiklexikon. Mainz 1967
- Salmen**, Walter: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960
- Salmen**, Walter: Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter. In: Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, Jg. 6, S. 154-161. Wien 1957
- Schwaen**, Kurt: Über Volksmusik und Laienmusik. Leipzig 1952
- Schwenk**, Hans: Marschmusik. München 1965
- Stumpf**, Karl: Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911
- Wiora**, Walter: Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst. Kassel 1957

*Musikunterricht*

- Auernheimer**, Georg, Einführung in die interkulturelle Erziehung. Darmstadt 1996 (2. Ausg.).
- Ausländer**, Peter u. J. Fritsch, Weltmusik. Bd. 1: 1981, Bd. 2: 1982, Bd. 3: 1986, Vlotho

- Bade, Klaus J.:** Zuwanderung und Eingliederung in Deutschland seit dem Zweiten Weltkrieg. In: ders. (Hg.), *Fremde im Land: Zuwanderung und Eingliederung im Raum Niedersachsen*, Osnabrück 1997, S. 9 ff.
- Barth, Dorothee:** Auf nach Kuba?! Die Musik anderer Kulturen in der Lehrerbildung. In: *Neue Musikzeitung* 4, 2002, S. 52
- Barth, Dorothee:** Zum Kulturbegriff in der Interkulturellen Musikpädagogik. In: Knolle, Niels (Hg.), *Kultureller Wandel und Musikpädagogik (Musikpädagogische Forschung, Hg. Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung e. V., Band 21)*, Essen 2000, S. 27-50.
- Bastian, Dietmar:** Bedingungen und Möglichkeiten interkulturellen Lernens im Musikunterricht - Beiträge zu einer grenzüberschreitenden Musikpädagogik. Ludwigsburg, 1997 (Dissertation)
- Böhle, Reinhard C. (Hg.):** Aspekte und Formen Interkultureller Musikerziehung - Beiträge vom 2. Symposium zur Interkulturellen Ästhetischen Erziehung an der Hochschule der Künste Berlin. Frankfurt a.M. 1996 (a)
- Böhle, Reinhard C. (Hg.):** Möglichkeiten der interkulturellen ästhetischen Erziehung in Theorie und Praxis - Beiträge vom 1. Symposium zur Interkulturellen Ästhetischen Erziehung an der Hochschule der Künste Berlin. Frankfurt a.M. 1993
- Böhle, Reinhard C.:** Ziele, Aufgaben und Positionen einer Interkulturellen Musikerziehung. In: ders. (Hg.), 1996 (a), S. 23-29
- Böhle, Reinhard C.:** Interkulturell orientierte Musikdidaktik. Frankf./M. 1996 (b)
- Broughton, Simon u.a. (Hg.):** *Rough Guide Weltmusik*. Deutsche Ausgabe: Stuttgart 2000.
- Budde, Pit und Kronfli, Josephine:** *Karneval der Kulturen. Lateinamerika in Spielen, Liedern, Tänzen und Festen für Kinder*. Münster 2001
- Claus-Bachmann, Martina:** Heavy Rumba. Anregungen zur Betrachtung der Rumba im Musikunterricht. In: *Die grünen Hefte* 43, 1995, S. 24-28
- Dahmen, Udo:** Bodypercussion. In: *Musik und Unterricht* 43, 1997, S. 36-43  
Reiter, 1998
- Dannhorn, Susanne:** Interkulturelle Musikerziehung in Nordrhein-Westfalen. Eine Lehrerbefragung. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 142-157
- Dethlefs, Beate:** „Percussion-Workshop“. Rhythmische Erfahrungen in einer Projektwoche. In: *Musik und Bildung* 5, 1996, S. 38-45

- Dorfmüller**, Joachim: Gunild Keetmann. In: ders., Wuppertaler Komponisten. Wuppertal 1986, S. 49-62
- Englert**, Werner: Hit me with the rhythm sticks. In: Musik und Unterricht 49, 1998
- Fellsches**, Josef: Pädagogik der Sinne. Aussichten auf menschliche Beziehungen. Essen 1991
- Frank**, Susanne: Staatsräson, Moral und Interesse. Die Diskussion um die Multikulturelle Gesellschaft 1980-1993. Freiburg 1995
- Frohne**, Isabelle: Das Rhythmische Prinzip. Grundlagen, Formen und Realisationsbeispiele in Therapie und Pädagogik. Lilienthal 1981
- Feudel**, Elfriede: Durchbruch zum Rhythmischen in der Erziehung. Stuttgart 1949 (3)
- Glathe**, Brita: Rhythmik für Kinder. Mainz 1992
- Glathe**, Brita u. Krause-Wichert, Hannelore: Rhythmik und Improvisation. Modelle für Rhythmikunterricht und musikalische Improvisation. Seelze 1997
- Gruhn**, Wilfried: Erlebt - gespielt - gelesen. Rhythmus im schulischen Musiklernen. In: Musik und Unterricht 43, 1997, S. 4-11
- Günther**, Ulrich: Musik und Bewegung in der Unterrichtspraxis. Bericht über eine Befragung von Musiklehrern. In: Pütz (Hg.), 1990, S. 205-222
- Hafke**, Christel: Body-Percussion. Elementare Rhythmuserfahrung mit TaKeTiNa. In: Musik und Bildung 3, 1996, S. 14-17
- Haselbach**, Barbara: Zur elementaren Erfahrung leibhaftigen Musizierens. In: Pütz (Hg.), 1990, S. 83-86
- Hartmann**, Wolfgang: „...dürfen wir heute wieder was erfinden?“ Kreative Möglichkeiten im Musikunterricht. In: Musik und Bildung 12, 1984, S. 803-805
- Hofner**, Angelika: „Wir haben Besuch aus Afrika“. Ein Begegnungs-Projekt. In: Musik und Unterricht 50, 1998, S. 14-18
- Holzcamp**, K.: Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Frankf./M. 1973
- Jakubeit**, G., Materialien zur interkulturellen Erziehung im Kindergarten. Berlin 1988
- Jungmair**, Ulrike E.: Das Elementare. Zur Musik- und Bewegungserziehung im Sinne Carl Orffs. Mainz 1992
- Kalb**, Peter E. (Hg.): Wir sind alle Ausländer - Schritte zur Interkulturellen Erziehung. Weinheim 1983

- Kaya**, Ahmet: Aktivitäten mit türkischer Musik. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 108-111
- Klebe**, Dorit: Türkische Musik im Unterricht. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 94-107
- Klebe**, Dorit: Türkische Volksmusik. Informationen, Beispiele, Anregungen. Berlin 1983
- Klebe**, Dorit: „...der Groove, dass es in der türkischen Musik so richtig groovt.“ In: Musik in der Schule 4, 2001, S. 12-21
- Klebe-Wontroba**, Dorit: Aus fremden Ländern - Beispiele bi- und multikultureller Erziehung im Musikunterricht der Primarstufe. In: Musik & Bildung 9-10, 1990, S. 550-553
- Kleinen**, Günther: Musikalisches Ausdrucksverhalten in verschiedenen Kulturräumen. Die Idee eines multikulturellen musikalischen Studios. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 112-120
- Knolle**, Niels: Kultureller Wandel und Musikpädagogik. Essen, 2000
- Kraus-Wichert**, Hannelore und Schilling, Erika: Rhythmische Erziehung in der Grundschule. Hannover 1994
- Krüger-Potratz**, Marianne: Interkulturelle Pädagogik. In: Institut für soziale Arbeit e.V. (Hg.): Handbuch der sozialen Arbeit mit Kinderflüchtlingen. Münster 1999, S. 507-516
- Kükelhaus**, Hugo: Entfaltung der Sinne. Frankf./M. 1985
- KuMi**: Sekretariat der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Empfehlung "Interkulturelle Bildung und Erziehung in der Schule". KMK-Beschluß vom 25.10.1996
- KuMi**; Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen: Richtlinien und Lehrpläne, RdErl. v. 2.4.1985. Düsseldorf, 1985
- KuMi**; Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen: Richtlinien und Lehrpläne, Runderlass vom 20.8.1993. Düsseldorf 1993
- Liess**, Andreas: Orff, Idee und Werk. Zürich 1977
- Lippe**, Rudolf zur: Es ist der Leib, der die Musik macht. In: Pütz (Hg.), 1990, S. 43-55
- Lippe**, Rudolf zur: Sinnenbewusstsein. Grundlagen einer anthropologischen Ästhetik. Reinbek 1987
- Löwensprung**, Margret: Kulturelle Vielfalt im Musikunterricht. In: Musik in der Grundschule, Hg. M. Polzin, R. Schneider, M. Steffen-Wittek. Frankfurt a. M. 1998 (Arbeitskreis Grundschule - Der Grundschulverband - e.V.) S. 252-263

- Lück**, Alexander: Erfahrungen mit dem Projekt „Afrikanische Musik in Berliner Schulen“. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 52-68
- Lücking**, Bernd und Eva: Die Samba-AG. In: Praxis des Musikunterrichts 50 (1997), S. 40-44.
- Merkt**, Irmgard u. Schnellen, Ursula: Die Welt dreht sich. Ein interkulturelles Liederbuch. Dortmund, 1991
- Merkt**, Irmgard: Interkulturelle Musikerziehung. In: Musik und Unterricht 22, 1993, S. 4-7
- Merkt**, Irmgard: Musikerziehung interkulturell. In: Musik in der Schule 4, 2001, S. 4-7
- Merkt**, Irmgard: Türkische Musik. Arbeitsheft für den Musikunterricht mit Kassette. Stuttgart 1985
- Merleau-Ponty**: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966
- Meyberg**, Wolfgang: Afrikanisches Trommeln. Aspekte einer körperorientierten Musikpädagogik. In: Pütz (Hg.), 1990, S. 198-204
- Meyberg**, W.: Trommelderweise. Trommeln in Therapie und Selbsterfahrung. Bremen, 1989
- Ott**, Thomas: Didaktische Überlegungen zu afrikanischer Musik. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 48-51
- Ott**, Thomas: Der Körper als Partitur. Erfahrungen mit Musik und Musikern aus Westafrika. In: Musik und Bildung 2, 1995
- Ott**, Th.: Rhythmische Vexierspiele. In: Musik und Unterricht 50, 1998, S. 6 - 13
- Otto**, Uwe: Musik aus Ghana. Lieder und Trommeln zum Kpanlogo. In: Musik und Unterricht 49, 1998, S. 41-46
- Pütz**, Werner (Hg.): Musik und Körper. Essen, 1990
- Pütz**, Werner: Erfahrung durch die Sinne und Sinneserfahrung. Perspektiven für den Umgang mit Musik. In: ders. (Hg.), 1990, S. 65-82
- Ratsch**, Christiane: Von rhythmischer Grundübung zur Samba. Percussionspraxis in der Sek I. In: Musik und Unterricht 46/1997, S. 16-24.
- Regner**, Hermann: Musik für Kinder - Music for children - Musique pour enfants. Anmerkungen zur Rezeption und Adaption des Orff-Schulwerks in anderen Ländern. In: Musik und Bildung 12, 1984, S. 784-791
- Reiter**, Gerhard: Body Percussion. Innsbruck 1998

- Rohrbeck**, Margaretha: Rhythmuslernen in Bewegung aus der Praxis für die Praxis. In: Musik und Unterricht 43, 1997, S. 12-16
- Rolle**, Christian: „Der Rhythmus, dass ein Jeder mitmuss“ - Zur Leiblichkeit ästhetischer Erfahrung. In: Rösing, H. (Hg.), Beiträge zur Populärmusikforschung 14, Baden-Baden 1994, S. 20-33.
- Ring**, Reinhard: Rhythmus als Programm: Emile Jaques-Dalcroze. In: Musik und Bildung 5, 1996, S. 9-12
- Schormann**, Carola: Musikdidaktik und außereuropäische Musik: Der interkulturelle Imperativ. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 12-22
- Schormann**, Carola: „Baila mi Ritmo" Afrokubanische Musik und Salsa. In: Musik und Unterricht 50/1998, S. 19-27.
- Schurian**, Walter: Psychologie ästhetischer Wahrnehmungen. Opladen 1986
- Schütz**, Volker: Interkulturelle Musikerziehung - Vom Umgang mit dem Fremden als Weg zum Eigenen. In: Musik & Bildung 5, 1997, S. 4-7
- Schütz**, Volker: Über das außergewöhnliche Interesse von Musikpädagogen an schwarzafrikanischer Musikkultur. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 76-83
- Schütz**, V.: Chancen und Grenzen der schulischen Auseinandersetzung mit traditionellen Musikkulturen aus Schwarzafrika. In: ders. (Hg.): Musikunterricht heute. Beiträge zur Praxis und Theorie. Oldershausen 1996, S. 185-195
- Seidel**, Michael: Samba Batucada im Musikunterricht einer 4. Klasse. In: Musik und Unterricht 43, 1997, S. 20-27
- Serschen**, Claudia: Lernen durch Musik und Bewegung - Erlebnis als zentrales Element in der Arbeit mit geistig Behinderten. Examensarbeit, Bochum 1995
- Sollinger**, Irmgard: Fremde Länder - eigne Sitten. Rassismus und Eurozentrismus in Musikbüchern der Sekundarstufe I. In: Musik und Unterricht 22, 1993, S. 47-51
- Sollinger**, Irmgard: Haben fremde Menschen keine Lieder? Außereuropäische Lieder in Musikbüchern der Sekundarstufe I. In: Böhle (Hg.), 1996, S. 158-172
- Steffen-Wink**, Marianne: Rhythmus im Blut? Bewegungsorientiertes Rhythmuslernen. In: Musik und Unterricht 43, 1997, S. 28-35
- Striegel**, Ludwig: Interkulturelle Musikpädagogik. In: Musik und Unterricht 50, 1998, S. 4-5

- Stroh**, Wolfgang Martin: Ein schlechtes Gewissen macht noch keinen guten Musikunterricht. Über die Motivation, multikulturell Musik zu unterrichten. In: Diskussion Musikpädagogik 4, 2001, S. 6-19
- Stroh**, Wolfgang Martin: „eine welt musik lehre“ - Begründung und Problematisierung eines notwendigen Projekts. In: Knolle (Hg.), 2000, S. 138-151
- Studer**, Christoph: Schulprojekt „Musik und Tanz in Ostafrika“. In: Musik in der Schule 4, 2001, S. 41
- Tischler**, Björn u. Paarmann, Viola: So greif ich mir die Trommel prompt...Samba Batucada in der pädagogischen, sonderpädagogischen und therapeutisch orientierten Praxis. In: Musik und Bildung 5, 1996, S. 32-37
- Ullrich**, Almut: Musikunterricht in einer multikulturellen Gesellschaft. In: S. Helms, R. Schneider, R. Weber (Hg.), Handbuch des Musikunterrichts, Bd. 1., Kassel 1997, S. 49-56
- Welsch**, Wolfgang: Transkulturalität - Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: Luger, K. u. Renger, R. (Hg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien. Wien 1994, S. 147-169
- Widmer**, Manuela: Musik und Bewegung. In: Helms u.a. (Hg.), Handbuch des Musikunterrichts, Bd. 1, Kassel 1997, S. 129-139
- Wiedemann**, Herbert: Klavierspiel und das rechte Gehirn. Neue Erkenntnisse der Gehirnforschung als Grundlage einer Klavierdidaktik für erwachsene Anfänger. Kassel, 1985
- Zimmermann**, Jürgen: JUBA - die Welt der Körperpercussion. Boppard 1999

#### 4.6 Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2: Heike Gruber

Abb. 3, 4: Canarinhos

Abb. 5 aus: Iliffe, 1995, S. 128

Abb. 6, 7 aus: Redeker, 2001, S. 93 f.

Abb. 8 aus: Brand, 1997, S. 90

Abb. 9 aus: Wieschhoff, 1933, S. 15

Abb. 10 aus: ebd., S. 39

Abb. 11-15: Meike Besser

Abb. 16-36: Heike Gruber

Abb. 37 aus: Linares u. Navarro, 1998, S. 17

Abb. 38 aus: Katalog Fa. Schlagwerk

Abb. 39 aus: Linares u. Navarro, a.a.O., S. 18

Abb. 40-47: Martin Drewer

Abb. 48-56 aus: Rodriguez, 1998

Abb. 57-71: Heike Gruber

Abb. 72, 73: Anja Witzens

Abb. 74, 75: Privatbesitz Murah Soares

Abb. 76-78 aus: Pierre Verger, 1981

Abb. 79-84: Anja Witzens

Abb. 85-97: Martin Drewer, Susanne Stahlhut

Abb. 98 aus: Drewer, 1986, S. 36 (nach G. Kastner, Paris, 1852)

Abb. 99 aus: Michel, 1998, S. 1074 (nach H. Knobloch, Heidelberg, um 1485)

Abb. 100 aus: Michel, a.a.O., S. 1075 (H. Holbein d. J.: „Bilder des Todes“, um 1525)

Abb. 101 aus: Panoff, 1938, S. 126

Abb. 102 aus: ebd., S. 32

Abb. 103 aus: Michel, a.a.O., S. 1082

Abb. 104 aus: Spitzer, 2002, S. 144

Abb. 105-107: Heike Gruber

