

Aus: J. Fessmann, Die Pangeo, Bd. II.

Berlin (Wasmuth) 1913

Herrn Baron A. Kraus fñls  
mit besten Wünschen  
für 1914!

D. Verf.





## Abschnitt XX.

# Musik.

Von

Erich M. von Hornbostel.

(Aus dem Phonogramm-Archiv des psychologischen Instituts der Universität Berlin.)

### Vorbemerkung.

Über die Musik der Pangwe ist bisher wenig Zuverlässiges bekannt geworden. Die Aufzählungen von Musikinstrumenten, die R. Avelot<sup>1)</sup> gibt, ist weder erschöpfend, noch sind seine Beschreibungen und Abbildungen genau. Die Veröffentlichungen von P. H. Trilles<sup>2)</sup> verfolgen ausschließlich ethnologische Absichten und gehen daher auf die mitgeteilten Notenbeispiele vom musikwissenschaftlichen Standpunkte nicht näher ein. Zudem sind die Musikstücke nach dem bloßen Gehör aufgezeichnet und erscheinen für den Kenner primitiver Musikverhältnisse nicht besonders vertrauenswürdig<sup>3)</sup>. Es ist daher besonders dankenswert, daß Herr G. Tessmann auf der Lübecker Pangwe-Expedition außer Originalen, Photographien und Skizzen von Musikinstrumenten und eingehenden Beobachtungen über die musikalische Kultur des Pangwestammes auch an die hundert phonographischer Aufnahmen von Gesängen und Instrumentalmusik gesammelt hat. Auf dieses Material stützt sich die folgende Untersuchung<sup>4)</sup>.

Von den phonographisch festgelegten Melodien kann hier nur ein geringer Teil vorgelegt werden; die Auswahl der Beispiele wurde so getroffen, daß sie

1) La musique chez les Pahouins etc. L'Anthropologie XVI, 287 ff., 1905.

2) Les missions catholiques 30 (1898), 32 (1900), 34 (1902); Anthropos IV (1909), 945 ff. und V (1910), 163 ff.; Le Totémisme chez les Fang, Anthropos-Bibliothek I. 4. (1912).

3) Vgl. die Bemerkungen unten S. 356.

4) Außer einigen Ergänzungen aus der Literatur füge ich ein paar Angaben bei, die ich dank der Freundlichkeit von Herrn P. H. Neckes von einem Jaunde erhielt.

sowohl die charakteristischen Züge der Pangwemusik als die verschiedenen musikalischen Gattungen möglichst vollständig zur Anschauung bringen.

Wie bei allen sogenannten Naturvölkern spielt die Musik auch im Leben der Pangwe eine überaus große Rolle. Die Vokalmusik überwiegt vor der Instrumentalmusik, doch werden die Gesänge meist von rhythmusgebenden, oft auch von melodietragenden Instrumenten begleitet, so die kultlichen Chorgesänge von Trommeln, Xylophon oder (Röhren-)Mirliton. Von den Tänzen ist der alte, von Holz- und Felltrommeln begleitete Festtanz *ebān* eigentlich kultlich, wird aber fakultativ auch bei profanen Gelegenheiten aufgeführt. Ausschließlich profan dagegen sind der von den Bojelle (?) zu den Bulu und von diesen zu den Ntum eingeführte Schautanz *džā,ma III* und der von den Jaunde in das Süd-Pangwegebiet eingeführte gewöhnliche Unterhaltungstanz *mbāle III* (vgl. Notenbeispiel 10, 11), dessen Gesänge gelegentlich auch bei der Arbeit gesungen werden. Diese Tänze werden ebenfalls mit Holz- und Felltrommeln begleitet. Außer dem Liebestanz *bekṛkṛē* kennt man noch verschiedene Liebesgesänge: *akūm*, mit dem Kastenmirliton begleitet; *beabanduman*, Chorgesänge der Frauen (vgl. Notenbeispiel 8, 9) und Ständchen, die die Männer zur Harfenzither *mṛōt IV* singen. Den größten Melodiereichtum zeigen die Chöre, die ohne Instrumentalbegleitung beim *Seelenfest* gesungen werden. Sie zerfallen in zwei Gruppen: alte, historisch-epische, *sō* (vgl. Notenbeispiel 1—3), und neue, *nkān I* (vgl. Notenbeispiel 4—7), die, wie die *mbāle*-Chöre, auch gelegentlich bei der Arbeit gesungen werden.

Die profanen, von melodietragenden Instrumenten begleiteten Gesänge heißen nach diesen: die Chöre zum Holmxylophon, zu dem sich öfters Trommeln gesellen, *mendžān* (vgl. Notenbeispiel 12), die zum Tragxylophon *oboč*; Solo- oder Chorgesänge erklingen zur Flöte, *ndžing* (vgl. Notenbeispiel 13), und zur Harfe, *ngūčme IV* (vgl. Notenbeispiel 14). (Diese Instrumente werden auch ohne Gesang gespielt; andere, wie der Musikbogen, die Holztrompete, sind ausschließlich Soloinstrumente.)

Zu den genannten Gesangsgattungen kommen endlich noch die Rezitativgesänge, Gesangeinleitungen und -einlagen bei Märchenerzählungen und die Spiellieder der Erwachsenen und der Kinder (vgl. Notenbeispiel 15).

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß die Pangwe auch Melodien mit dem Munde pfeifen und außerordentlich geschickt sind in der Nachahmung von Vogelstimmen.

## 1. Musikinstrumente.

Nach der Natur des primär schwingenden Körpers kann man die Musikinstrumente in vier Klassen teilen: 1. feste Körper, 2. (gespannte) Membranen, 3. (gespannte) Saiten, 4. Luft. Zur I. Klasse gehören Klangstäbe, Holztrommeln,

Glocken und Raseln, zur II. Klasse außer den Felldrums das Mirilton; die IV. Klasse fällt, da Schwirraparate bei den Pangwe fehlen, hier mit den Blasinstrumenten zusammen.

### Klasse I.

Einfache Schlaghölzer, d. h. zwei

Das *Holmxylophon*, besteht aus einer Serie von (höchstens 18) Klangstäben, die auf zwei parallele Bananenstämme gelegt sind; am Verrutschen werden sie durch in die Holme gesteckte Pflöcke gehindert, die das eine Ende jedes Klangstabs flankieren, das andere durchbohren. Für die Klangstäbe verwendet man bestimmte Holzarten: *arölôge* (*Trema guineensis*), *atūin* (*Haronga paniculata*), *ojáng* (*Xylopia aethiopica*) oder *mpfo* (*Enantia chlorantha*)<sup>1)</sup>. Um sie abzustimmen, werden die Klangstäbe in der Mitte der Unterseite ausgehöhlt. Die Tonleiter hat höchstwahrscheinlich sieben gleichgroße Intervalle in der Oktave, wie die birmanische und siamesische<sup>2)</sup>. Die Stäbe werden aber nicht immer einfach der Tonhöhe nach angeordnet.

Als Schlägel dienen einfache Stäbe aus beliebigem Holz, vielfach aus Raphiablattstielstücken<sup>3)</sup>. Das Xylophon wird zwei- oder vierhändig, als Soloinstrument, wie auch zur Chorbegleitung gespielt.

b) Die vollkommeneren Form, das *Bügelxylophon* (s. Abb. 119), ist bei den Pangwe heute schon fast ganz verschwunden. Die (8) Klangstäbe sind auf Holzträger aufgebunden, die mit Rindenzeug umwickelt sind, und

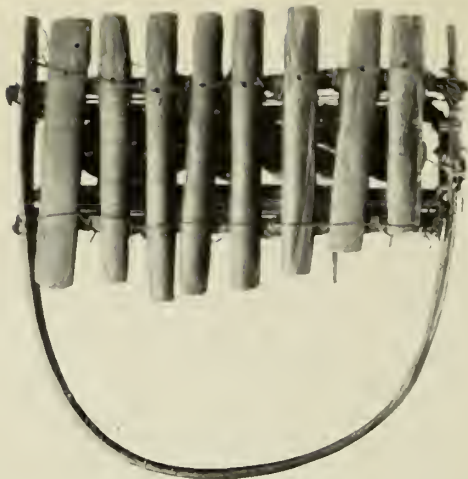


Abb. 119. Tragxylophon (heute nicht mehr im Gebrauch) Fang.

rhythmisch gegeneinandergeschlagene Stäbe, werden von den Pangwe im Kult verwendet (vgl. S. 48). Sie sind wahrscheinlich das primitivste aller Musikinstrumente und Vorläufer des Xylophons, *mendzari*, Mz.

a) Die einfachere Form, das

<sup>1)</sup> Letztere auch bei den Jaunde. Nach H. Trilles (Revue musicale, V., 473) im Congo français vorzugsweise *kā* (*Dichostemma glaucescens*), gelegentlich auch *alo* (*Desbordesia insignis*) oder Rotholz.

<sup>2)</sup> Diese Annahme gründet sich u. a. auf Versuche mit einem Jaunde. Aus Phonogrammen lassen sich Xylophontöne wegen der kurzen Klangdauer und der starken Obertöne schlecht bestimmen und eine direkte Messung des Originals (in Lübeck) war mir bisher leider nicht möglich.

<sup>3)</sup> Im Congo français mit Kautschukknöpfen (Trilles).



Abb. 120.

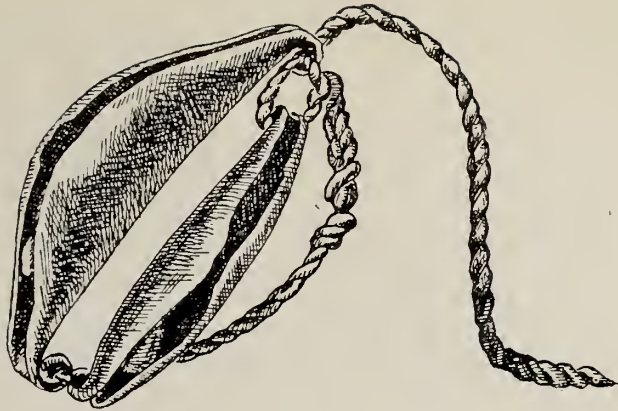


Abb. 121.

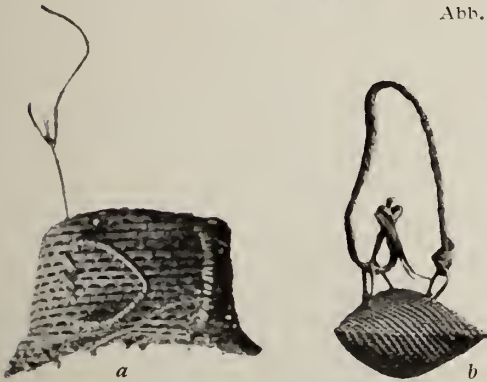


Abb. 122.

Abb. 120. Eiserne Glocke.  
1/4 nat. Gr.Abb. 121. Eiserne Schellen.  
Nat. Gr.Abb. 122. Rasselkörbe.  
122a 1/5 nat. Gr.,  
122b 1/6 nat. Gr.

unter jedem Klangstab ist ein Kürbisresonator <sup>1)</sup> aufgehängt; das Instrument wird an einem Gurt um den Hals gehängt und durch einen großen Bügel, der zugleich die Holme trägt, vom Körper des Spielers abgehalten.

Die Holztrommel, *nkū I* (s. Taf. XXIV), wird aus bestimmten Holzarten gefertigt und mit Schlägeln aus Holz oder Raphiablattstielstücken geschlagen. Sie wird meist zusammen mit Felldrums zur rhythmischen Begleitung von Musikstücken, aber auch zu einfachen Signalen, verwendet; nur die Mwele haben eine etwas besser ausgebildete Signalsprache (Trommelnamen und Sprichwörter) und die Jaunde eine echte, auch das Sprachmelos berücksichtigende Trommelsprache.

Einfache eiserne Klöppelglocken, *ongō, lō, omvōk* oder *ongō* (siehe Abb. 120), und eiserne Doppelschellen (s. Abb. 121) werden bei Tänzen, namentlich kultlichen, gebraucht. Auffallend ist das Fehlen der Doppelglocke

<sup>1)</sup> Nach Trilles nimmt man im französischen Gebiet nicht Kalebassen, sondern härtere Fruchtschalen, die — wie auch sonst bei den meisten westafrikanischen Tragxylophonen — mit Membranen (Spinneneierhaut) verklebte Löcher haben.



Abb. 123. Felltrommel aus Mabungo (Fam. Ngbüe), Span. Guinea.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

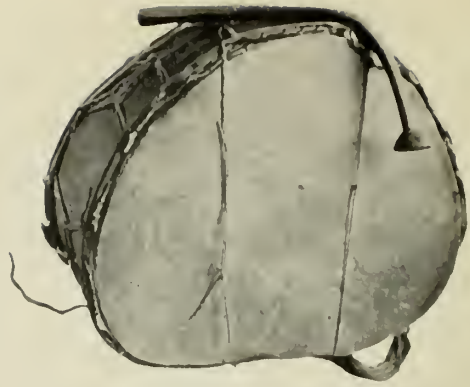


Abb. 125. Doppelfellige Trommel der Mwele mit Holzschlägel. (Kombokotto, Jibikollo.)  $\frac{1}{3}$  nat. Gr.



Abb. 124. Kriegstrommel mit Holzschlägel aus Raphiamark, Ebängon. (Fam. Esseng.)  $\frac{2}{15}$  nat. Gr.

bei den Pangwe, da sie alle Nachbarstämme haben, so die Wute im Norden, die Maka und Njem im Osten und die Bafioté im Süden.

Über hölzerne, seltener eiserne Glocken, die den Hunden bei der Jagd umgehängt werden, vgl. Abschnitt V S. 137.

Von Rasselinstrumenten besitzen die Pangwe eine hauptsächlich bei kultlichen, seltener bei profanen Tänzen gebrauchte Korbrassel (s. Abb. 122) und eine sehr eigentümliche, heute zum Kinderspielzeug degradierte Stabbrassel, *asók*, eine mit Samenkörnern gefüllte und kreuz und quer mit Stiften gespickte Röhre<sup>1)</sup>.

## Klasse II.

Von den *Felltrommeln* mit der für Kamerun (nicht speziell für die Pangwe) charakteristischen Keilspannung wird die lange, *mbēi I* (s. Abb. 123),

<sup>1)</sup> Vgl. G. T e s s m a n n , Die Kinderspiele der Pangwe. Baeßler-Archiv II (1912) S. 265.



beim Tanz, die kurze, *ngôm IV* (s. Abb. 124), ausschließlich im Kriege verwendet. Die Tanztrommel wird mit den Händen (und zwar in der Mitte des Fells mit den Fingerspitzen, am Rande mit den mittleren Phalangengliedern),



Abb. 126.  
Holzmirlitons.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.

die Kriegstrommel mit hakenförmigen Schlägeln aus Raphiamark geschlagen.

Wahrscheinlich durch ihre nördlichen Nachbarn haben die Mwele und nördlichen Bene eine Doppelfelltrommel mit (Zickzack-)Schnurspannung

von sudanischem Typus (Hausa) mit einem gebogenen und am Ende zu einem Knopf erweiterten Holzschlägel bekommen (s. Abb. 125). Sie begleitet Tänze und den Marsch der Karawanen.

Nicht zu den eigentlichen Musikinstrumenten gehört das Mirliton, da es nur zur Veränderung der Klangfarbe der menschlichen Stimme dient. Da es im Kult die Stimme des Sängers maskieren soll, wird es vor den Frauen geheimgehalten<sup>1)</sup>. Es ist im wesentlichen ein am einen Ende mit einer Membran verschlossenes Rohr, in das gesungen oder gesprochen wird. Herr Tessmann sah drei Formen dieses Instruments:

- a) einfaches Röhrenmirliton, das nur für Kultzwecke verwendet wird (vgl. S. 54 u. 75). Bennett (l. c.) erwähnt ein Mirliton (*mbang akôm*) aus einem Elefantenzahn. Avelot<sup>2)</sup> zitiert einen Fall, in dem ein Priester das Mirliton in einem Nasenloch trug, im anderen ein Sprachrohr aus Horn (*efame*), das auch allein benutzt wird;
- b) hölzernes Kastenmirliton, *mbāñ-akūm I* oder *endōñ-akūm* (s. Abb. 126), mit einem Rohr;
- c) (Kasten-)Doppelmirliton mit zwei Röhren. Die Kastenmirlitons sind heute profan, doch deutet der Gebrauch, sie „hinter den Häusern“, d. h. nicht in der Öffentlichkeit zu spielen, sowie die Ausbildung des einen Doppelmirlitons zu einer menschlichen Figur darauf hin, daß auch sie früher Kultgeräte waren.

Als Membran wird bei allen Formen die zähe Haut benutzt, mit der gewisse Spinnen ihre Eier umhüllen.

### Klasse III.

Musikbogen, *elém*, so genannt nach dem Baum *Olx tessmannii* Engl. (*elém*), aus dessen Holz der Bogen verfertigt wird. Als Saite ist zwischen den Bogenenden ein Streifen vom Stämmchen der Schlingpalme *Oncocalamus* ausgespannt. Die Linke hält den Bogen nahe dem einen Saitenende und zugleich ein kurzes Stäbchen, mit dem die Saite verkürzt wird, während die Rechte die Saite mit einem dünnen Stabe schlägt; man läßt die Saite zwischen den

<sup>1)</sup> Vgl. A. L. Bennett, Ethnographical Notes on the Fang, Journ. Anthrop. Inst., N. S. 2, 1899.

<sup>2)</sup> l. c.



Abb. 127. Ntumjungen aus Bébai (Fam. Esseng) spielen die Kinderzither (*medzan me bongo*).

Zähnen in den Mund hineinschwirren, wie die Lamelle einer Maultrommel, und verstärkt verschiedene Obertöne durch Resonanz, indem man die Mundhöhlengröße variiert <sup>1)</sup>. Der Musikbogen dient ausschließlich als Soloinstrument.

Bogengitarre, *ndōña III* (veralteter Name: *akā'dankā,ma III*, vgl. Abb. 128). Der rechteckige Resonanzkasten wird aus Raphiamark hergestellt, durch das die drei Saitenträger — Raphiablattstielstreifen — einfach durchgesteckt werden. Jede Saite hat ihren besonderen Träger, durch dessen Federkraft sie gespannt wird, je nach der Länge (und Durchbiegung) des Trägers, mehr oder weniger straff. Da auch das untere Saitenende an seinem Träger — und zwar an dessen aus der unteren Kastenwand hervorstehendem Teil — festgebunden ist, erscheint das ganze Instrument als eine Reihe durch den gemeinsamen Resonanzkörper verbundener Musikbogen. Das Saitenmaterial ist dasselbe wie bei der Harfe (s. u.). Die Bogengitarre, die mit den bloßen Fingern gezupft wird, wird nur als Soloinstrument verwendet. (Auch bei den Jaunde.)

Stabzither, *medžan me bongo* = Knaben-*medžan* (vgl. Xylophon), s. Abb. 127. Wohl die älteste Form der Zithern und, neben dem Musikbogen, eines der primitivsten Saiteninstrumente überhaupt. Der Schallkörper wird von einem der Länge nach halbierten Raphiablattstiel — daher wird diese

<sup>1)</sup> Vgl. die Abbild. *Anthropos IV*, 950 oben.



Abb. 128. Fang aus Nschäbot (Fam. Essauong) spielt Gitarre (*ndönga*).

Zither auch scherzweise *ndoŋgo-nnön* = „Herr von Bettstab“ genannt — gebildet, aus dessen Epidermis ein (einziger) schmaler Streifen losgelöst, an den Enden durch Umwicklungen gesichert und durch zwei Stege (Palmmüsse) vom Resonanzkörper abgehoben ist. Ein Spieler schlägt die Saiten mit einem Stück Raphiabblattstiel, während ein zweiter sie durch Aufdrücken einer Achatina-schneckenschale verkürzt. Außer dieser Spielweise und der Konstruktion spricht für das hohe Alter des Instruments die Erniedrigung zum Kinderspielzeug, die auch schon durch die Namen angedeutet ist. (Ebenfalls als Kinderspielzeug bei den Jaunde.)

Harfenzither, *myöt IV* (vgl. Abb. 129). Das Instrument, eine Weiterbildung des vorigen, besteht aus einem Raphiabblattstiel, von dessen Rinde vier dünne Streifen als Saiten losgelöst sind; diese sind an den Enden durch Umwicklungen (Ringe) vor dem Abreißen gesichert und können zugleich

durch Verschieben dieser Ringe stärker gespannt werden; ungefähr in der Mitte des Instruments laufen die Saiten über einen einzigen treppenförmig ausgezählten Holzsteg. Unter diesen ist eine Kürbis- (sehr selten eine Ton-)Schale angebunden, die der Spieler gegen den Körper drückt. Die Saiten werden zu beiden Seiten des Stegs mit den bloßen Fingern gezupft. Da die Saiten durch den Steg ungleich geteilt werden, hat das Instrument acht Töne. Die Harfenzither dient (im Süden, bei den Fang) als Soloinstrument, aber auch (mehr im Norden, bei den Jaunde) zur Gesangbegleitung.

Bügelharfe, *ngomo* IV F., *ngūme* IV Nt. (vgl. Abb. 130 u. 131).

weder aus Raphiapiassave (*kaŋga džān*) oder (weniger gut) aus den Stengeln der Orchidee *Myrsacidium productum* K r a n z l. (*anzuma, oko ojob*), die von der äußersten Rindenschicht befreit sind, oder (noch weniger gut) aus Ölpalmpiassave (*kaŋgamalēn*); endlich nimmt man, als Notbehelf, wenn z. B. während des Spiels eine Saite reißt, gedrehte Stengelstreifen (*ndēn*) von *Sarcophrynium velutinum* (und zwar nicht frische, sondern alte, mit denen Kassaverollen umschlungen sind). Die Saiten werden mit den bloßen Fingern gezupft. Die Harfe wird zur Gesangbegleitung verwendet. Die Bügelharfe der Pangwe ist der am weitesten nach Südwesten vorgedrungene Nachkomme des altägyptischen Instruments.



Abb. 129. Fang aus Nschäbot (Fam. Essauong spielt das Raphiainstrument (*mvōt*).

Der trogförmige Resonanzkörper aus dem Holz von *Alchornea caloneura* P a x (*ndamaba*) ist mit einer Decke aus der Rinde der *Ficus vogeliana* Miq. (*tō, elito*) überzogen, die durch zwei Schalllöcher durchbrochen ist. An dem oberen, zuweilen in Form eines (Tier- oder Menschen-)Kopfes geschmittenen Fortsatz des Schallkörpers ist der bogenförmige Saitenträger aus dem Holz der *Uapaca guineensis* Muell. Arg. (*asūm*) angebunden. Die acht<sup>1)</sup> Saiten laufen von Wirbeln (aus beliebigem Holz) durch die Resonanzdecke hindurch und sind unter dieser durch kurze Querriegel aus Raphiamark (für jede Saite ein besonderer!) befestigt. Die Saiten werden hergestellt ent-

<sup>1)</sup> Die schöne Photographie eines Harfenspielers bei Trilles (Miss. cath. 31, S. 431) zeigt ein 7-saitiges Instrument.

## Klasse IV.

Pfeifen, d. h. Röhren ohne Grifflöcher, die durch einen bandförmigen, gegen eine Kante des oberen Endes gerichteten Luftstrom angeblasen werden, gibt es in mehreren Formen, die aber alle am unteren Ende geschlossen sind:

- a) einfache hölzerne Pfeifen (s. Abb. 132) für Kriegssignale;
- b) Doppelpfeifen, bestehend aus zwei nach Art der Panpfeife nebeneinander gebundenen Röhren (Jaunde <sup>1)</sup>);
- c) einfache eiserne Pfeifen — die in Abb. 133 dargestellte ist aus dem oberen Teil eines Gewehrlaufs hergestellt —, die meist bei Kultfesten geblasen werden (s. Ahnenverehrungsfest S. 122) <sup>2)</sup>);
- d) kleine Pfeifen aus der Daumenschere eines Taschenkrebses als Kinderspielzeug <sup>3)</sup>.



Abb. 130. Ntum beim Harfenspiel.

Querflöten, d. h. am oberen Ende geschlossene Röhren mit seitlichem Blasloch und Grifföchern, die wie die Pfeifen angeblasen werden. Die Flöten der Pangwe, *ndžĩñ I* oder *edžĩñ* (s. Abb. 134), werden aus dem Stämmchen der Palme *Calamus deeratus* Mann et Wendl. (*edžĩñ*) hergestellt und haben nur ein einziges Griffloch. (Wie man auf diesem Instrument, selbst mit Hilfe von Überblasungstönen, Melodien wie die des Notenbeispiels 13 zustandebringen kann, ist mir unverständlich.) Die Flöte wird allein oder zur Gesangbegleitung geblasen, bei den Jaunde angeblich nur von Frauen <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Vgl. Ankermann, Afrikanische Musikinstrumente, Ethnol. Notizblatt III. 1. (1901) S. 39, Abb. 74. (Solche Pfeifen mit einem, zwei oder drei [?] Rohren werden von den Jaunde beim *sò* geblasen, und zwar viele zugleich.)

<sup>2)</sup> Auch von Trilles (Totémisme S. 353f.) unter dem Namen *ekima* beschrieben.

<sup>3)</sup> Siehe Tessmann, Kinderspiele I. c. Largeau (Encyclopédie Pahouine, Paris 1901) erwähnt auch eine Pfeife aus einem Elefantenzahn, die am weiten Ende angeblasen wird, also wahrscheinlich unten geschlossen ist.

<sup>4)</sup> Vgl. Ankermann, I. c., S. 42. — Trilles leugnet das Vorkommen von Pfeifen (oder Flöten) aus Holz oder Rinde. Dagegen führt er (Längs- oder Quer-?) Flöten aus den Tibien von Menschen oder Antilopen an (*oviara*), die bei Krankenheilungen verwendet werden.

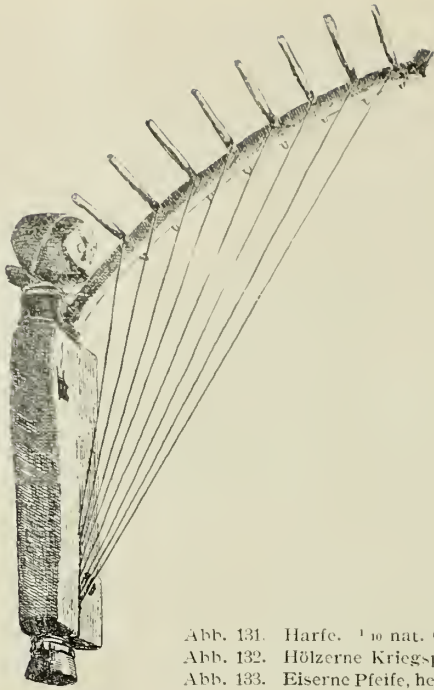


Abb. 131.



Abb. 132.



Abb. 133.

Abb. 131. Harfe.  $\frac{1}{10}$  nat. Gr.

Abb. 132. Hölzerne Kriegspfeife.  $\frac{2}{3}$  nat. Gr.

Abb. 133. Eiserne Pfeife, hergestellt aus der Spitze eines Gewehrlaufes.  $\frac{1}{2}$  nat. Gr.

Quertrumpeten, d. h. mit Lippenvibration angeblasene Instrumente mit seitlichem Blaseloch, finden sich in drei Formen:

- a) Holztrompeten, *tôn IV* (s. Abb. 135), die für Signale im Kriege, beim Aufbruch von Karawanen usw., aber auch zu musikalischen Vorträgen gebraucht werden;
- b) Hörner der Antilope *Cephalophus longiceps* Gray (*mv̄ IV*), s. Abb. 136;
- c) Trompeten aus Elfenbein; nur bei den Jaunde.

Überblickt man das musikalische Instrumentarium der Pangwe, so findet man eine nicht gewöhnliche Mannigfaltigkeit von Typen. Neben sehr altertümlichen Formen, die sie in voller Ursprünglichkeit bewahrt haben (Schlaghölzer, Musikbogen, Stabzither), sind ihnen für höhere Kulturen charakteristische Typen zugetragen worden (Querflöte, Doppelfelltrommel) oder sie haben sie selbst aus ihrem früheren Wohnsitzen mitgebracht (Harfe). Die meisten Instrumente sind ihnen heute mit ihren Nachbarn gemein; doch zeigt ihr Inventar auch charakteristischen Besitz (Harfenzither, Stabrassel, Mirliton) und charakteristische Lücken (Doppelglocke, Sansa)<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Im Widerspruch zu Herrn Tessmanns Beobachtungen stehen die Herkunftsangaben einer Sansa im Berliner Museum für Völkerkunde („Fang“,



Abb. 134. Flöten aus dem Stämmchen der Schlingpalme (*Calamus deerratus*).  $\frac{1}{7}$  nat. Gr.

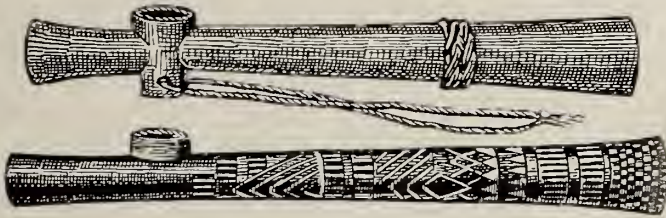


Abb. 135. Holztrompeten.  $\frac{1}{4}$  nat. Gr.



Abb. 136. Trompete aus dem Horn einer Antilope (*Limnotragus gratus*).  $\frac{1}{3}$  nat. Gr.

## 2. Melodien.

### A. Notenbeispiele und Analysen.

Bei der Übertragung der Phonogramme in Notenschrift wurde das Verfahren befolgt, das Otto Abraham und ich <sup>1)</sup> vorgeschlagen haben. Immerhin sind in der gewöhnlichen Notenschrift nicht allgemein übliche Zeichen äußerst sparsam verwendet. Es sind die folgenden:

+ oder - über der Note für geringe Erhöhung oder Vertiefung (bis zu einem Viertelton); ist ein bestimmter Ton durch das ganze Stück hindurch regelmäßig erhöht, so steht + über dem Versetzungszeichen (s. Nr. 9, 10, 13, 14). (p) bedeutet, daß der betreffende Ton bald etwas höher, bald etwas

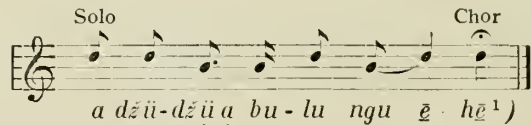
vgl. Ankermann l. c. S. 34) und zweier ähnlichen Exemplare im Metropolitan Museum (Crosby-Brown Collection) in Newyork, von denen ebenfalls das eine den Fang, das andere den Mpongwe zugeschrieben wird. Mit Rücksicht auf die letztere Angabe läßt sich der Widerspruch vielleicht dahin auflösen, daß diese Instrumente aus einer Zeit stammen, da die Pangwe ihr heutiges Gebiet noch nicht vollständig okkupiert hatten.

<sup>1)</sup> Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. Sammelbände der Internat. Mus.-Ges, IX, 1909.

tiefer intoniert wird. Notenstiele ohne Kopf bezeichnen Töne von unbestimmbarer Höhe.  $\smile$  über der Note steht für geringe Verkürzung, die den Gesamtrhythmus nicht beeinträchtigt.  $\vee$  = kurze Pause ohne rhythmische Bedeutung (Atempause). Doppelter Legatobogen bedeutet sehr starke Verschleifung (Glissando). In derselben Zeile notierte Solo- oder Chorstimmen sind durch die Richtung der Cauda ( $\bullet$   $\blacktriangleright$ ) unterschieden. Noten in ( ) kehren nicht in allen Wiederholungen wieder. Noten in [ ] sind im Phonogramm nicht hörbar, sondern aus Parallelstellen ergänzt; ebenso Textsilben in [ ].

Die Gesänge beim Seelenfest werden mit einer stereotypen Formel eingeleitet und beschlossen, die sich tonal der Hauptmelodie anpaßt, aber keinen Rückschluß auf die Haupttöne zu gestatten scheint.

Die Formel verwendet in Nr. 3, 4, 5 die Töne *h* und *d*, in Nr. 2 *g* und *h*, in Nr. 6 *d* und *g*, in Nr. 1 *c* und nur einen tieferen Ton (*g*?) auf der Sechzehntelnote.



I. (Phonogr. - Nr. 63 a = 65 a) so, Gesang beim Seelenfest (alt).  
Essandun-Leute.

$\bullet = 116$  (126)

Solo Chor

*a zañ, o lö ma ě zañ-e a zañ o lö ma*

d e f

*ě zañ-e n-tō-to(a) je-ne kun, e-ku-ma-nga' je-ne-ngan*

g h

*mol e-men a je-ne džam(ane) ma je-ne [a ta-ma tob'a-ne m'a-na]*

r<sup>1</sup> r<sup>2</sup> Chor Solo

[>] [ ] ( )

*zañ a jem' a jem', a zañ zañ a jem' a jem' a - zañ(e)*

1) [a džüme, džä, a b'lä ngü ě, hē

Einstimmen ins Lied, o Bulu, mit Stärke, he, d. h. Stimmt ein ins Lied, ihr Bulu, feste! (T.)



i Chor Solo usw. Variante f g

e mōn nie la  
zāñ a jem' a jem-e

Der Hauptton *f* wird erst beim Refrain (r) erreicht; der Refrain wird von da an (in jedem Takt) vom Chor wiederholt (rhythmisierter Bordun). Die Terz ist in 63 a groß (*a*), in 65 a klein, aber merklich gegen die neutrale zu vergrößert (*ās*). In b bis h erscheint uns das zweite Achtel als guter Taktteil; der Refrain — namentlich in der Chorwiederholung — erzwingt aber dann die im Notentext wiedergegebene Auffassung. (Man könnte aber ebensogut das erste Achtel des Refrains als betonten Auftakt schreiben.) Je zwei  $\frac{3}{4}$ -Takte schließen sich zu einer rhythmisch-melodischen Gruppe zusammen.

Melodisch verwandt durch die Schlüsse auf der Sekunde: b ~ d ~ f ~ h; rhythmisch: a ~ i; b ~ d; f ~ h; textlich identisch a b = c d.

Gesamtaufbau im wesentlichen in Gruppen von fünf Doppeltakten:

a b c d — — — — | e f g h | r' |  
 a b c d a b — — — — | (e f g h)  
 i h i h i h — — — — | e f g h |  
 a b c d a b /c d/ | e f g h  
 a b /c d/ |<sup>1)</sup>

I. a zāñ o lö ma, ā zāñe, oder: a  
 O Nashornvogel <sup>2)</sup>, du rufst mich, o weh, Nashornvogel, O  
 zāñ o tēle, ā zāñe oder: a zāñ o  
 Nashornvogel, du stehst, o weh, Nashornvogel, O Nashornvogel, du  
 rñle, ā zāñe ntōtā a jēne kun  
 gehst, o weh, Nashornvogel. Ameise Paltothyreus <sup>3)</sup>, sie sieht Seelen. Ameise  
 ekāmāngā[s] a jēne ngān. mōt emēn a jēne džām  
 Camponotus maculatus <sup>4)</sup> sie sieht Rätsel. Mann, er selbst, er sieht (die) Sache,  
 ane ma jēne, a tama tōb' ane ma ana, e mōn nie la, a  
 wie ich (sie) sah, er muß bleiben wie ich nun, das Kind, es (hat) Vater, es  
 tama tōb' ane ma ana, e mōn nie nie, a tama tōb' ane ma  
 muß bleiben wie ich nun, das Kind, es (hat) Mutter, es muß bleiben wie ich  
 ana. zāñ a jēmejēm', (nzāñ a lude ejēmejēme).  
 nun. Nashornvogel, er Luft, (Nashornvogel, er fliegt durch [die] Luft).

<sup>1)</sup> ( ) fehlt in 63 a, // fehlt in 65 a.

<sup>2)</sup> *Bycanistes sharpei* (E 11.).

<sup>3)</sup> *Paltothyreus tarsatus* F.

<sup>4)</sup> *Camponotus maculatus* F. Var. der Rasse *brutus* F o r. (*ekāmāngāngā's*).

Freie Übersetzung: O Nashornvogel, du rufst mich, o weh, Nashornvogel. O Nashornvogel, du stehst, o weh, Nashornvogel. O Nashornvogel, du gehst, o weh, Nashornvogel. Die Ameise Paltotlyreus sieht die Seelen (d. h. kommt ins Seelenland). Die Ameise Camponotus maculatus sieht das Rätsel. Dem Mann selbst wird es genau so gehen, wie es mir ergangen ist, er wird dasselbe Schicksal haben wie ich. Das Kind, das einen Vater (eine Mutter) hat, wird dasselbe Schicksal haben wie ich. Der Nashornvogel fliegt durch die Luft.

Erklärung: Dieser Gesang ist, wie die meisten älteren Seelenfestgesänge (*so*), zur Zeit der Kämpfe zwischen Bulu und Ntum nördlich vom Kampo entstanden. Sie wurden vielleicht zu Ehren der getöteten Kriegerleute gesungen und später allgemein ins Seelenfest übernommen. Daher atmen die meisten eine kriegerische Stimmung. In dem vorliegenden, nicht leicht verständlichen Lied wird a — d einem Kriegsgefangenen, der getötet werden soll, in den Mund gelegt. Der Nashornvogel ist der Todesverkünder <sup>1)</sup>; hier steht er direkt für: Seele. Der Gefangene sieht in der Todesangst, wie eine Seele ihn abholen will <sup>2)</sup>, wie sie ihn ruft, wie sie stehen bleibt, wie sie ihm nachgeht. Nun kommt die Seele eines verstorbenen Feindes und vergleicht den Gefangenen zweimal mit Ameisen, da er ebenso klein und machtlos ist wie eine Ameise, die ja auch ein Kriegermann (!) ist. Zuerst, sagt sie, wird er die Seelen sehen, also mit anderen Worten: sterben. Dann wird er das Rätsel sehen. *ngän* <sup>3)</sup> heißt: etwas, was nach zwei Seiten geht, zweideutiges (Rätsel), Zweideutliches (in der Religion: Leben — Tod). Der Tod ist den Pangwe das Rätsel par excellence <sup>4)</sup>. Mit anderen Worten: der Gefangene wird sterben. Der Schluß ist verständlich: Dem Gefangenen wird es genau so gehen, wie es dem toten Feinde gegangen ist: er wird sterben. T. <sup>5)</sup>

2. (Phonogr.-Nr. 63 b) *so*, Gesang beim Seelenfest (alt). Essandunleute.

(Chor) ♩ = 100  
A<sup>1</sup> Solo

mie a boa fei, ma m(a)-bo a dža he-e he-e ho-ko mie

<sup>1)</sup> Vgl. G. T e s s m a n n, Das Verhältnis der Fangneger zur umgebenden Tierwelt. Zeitschrift für Ethnologie, Heft 4 u. 5, 1907, S. 755.

<sup>2)</sup> Vgl. Bd. II, Abschnitt XI, S. 103.

<sup>3)</sup> Vgl. Bd. I, Abschnitt II, Sprache, S. 23.

<sup>4)</sup> Vgl. das Rätsel Bd. II, Abschnitt XI, S. 30.

<sup>5)</sup> Die Texte mit Übersetzungen sowie die Erklärungen dazu stammen von G. Tessmann (T.).

B  $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$  Chor Solo

a nga džī fek bi-dži be a nnam wüi he-e he-e ko-ko a  
nga to-bo a-ba be(a) nnam wüi

C Chor usw. Variante A<sup>2</sup>

mi(e) ma, ma nga bo ya he-e he-e ko-ko mie a bo a-fan, mam(a) boa džā

Hauptton: *fis*; *Mi*- oder *Si*-Modus.

Eine ungewöhnliche Abwechslung der Rhythmen zeichnet die kurze Melodie aus. Der Chorrefrain, langsame  $\frac{3}{4}$ , gibt das Zeitmaß, das auch vom Solisten streng eingehalten wird. Nur in C ist der Solotakt auch dreigliedrig ( $\frac{9}{8}$ ), dafür aber mit Synkopen gewürzt; in A sind die sechs Achtel beibehalten, aber in zwei Gruppen phrasiert ( $\frac{6}{8}$ ); in B treten gar  $\frac{4}{4}$  an Stelle der  $\frac{3}{4}$ , wie gesagt, ohne das Tempo der  $\frac{3}{4}$  zu ändern (Quartole). Diese Rhythmen werden streng durchgeführt in allen Wiederholungen.

Das Motivschema A B C bleibt in allen Wiederholungen gleich, nur einmal tritt B B C auf.

1. A.  $m\bar{i}\bar{e}$ , a bo a $\bar{f}\bar{e}$ i, ma ma bo a džā. Chor: hē  
Schwager, er schläft im Busch, ich, ich schlafe im Dorf. O,  
kōkō.  
böser Mann <sup>1)</sup>.
2. B.  $m\bar{i}\bar{e}$ , n'ā nga džī fek bi-dži be a  
Schwager, er nicht lebt essen, mehr Essen, es im  
nnām(e) wüi, hē kokō.  
Land hier.
3. C. a  $m\bar{i}\bar{e}$ , ma, ma nga bö ya, h. k.  
O, Schwager mein, ich lebe tun was?
4. B.  $m\bar{i}\bar{e}$ , n'ā nga tōb(o) abā be a nnām (e)wüi, h. k.  
Schwager, er nicht lebt zu sitzen im Versammlungshaus, welches im Land hier,
5. B.  $m\bar{i}\bar{e}$ , n'ā nga [turupe?] abā be a nnām(e) wüi, h. k. 6. C = 3.
7. A.  $m\bar{i}\bar{e}$ , a bo a $\bar{f}\bar{a}$ n, m'mā bo a džā, hē koko.  
Schwager, er schläft (im) Busch, ich, ich schlafe im Dorf.
8. B. = 2. 9. C. = 3. 10. A. = 7. 11. B. = 4. 12. C. = 3. 13. A. = 7.  
14. B. = 4. 15. C. = 3.

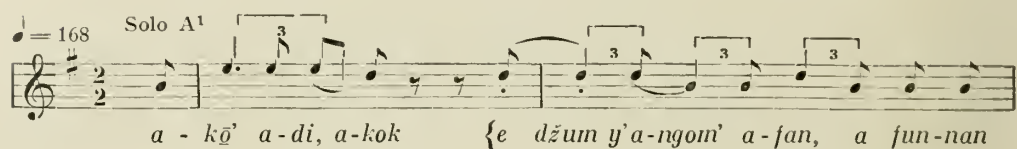
Freie Übersetzung: Mein Schwager schläft im Busch, ich schlafe im Dorf. Mein Schwager, was soll ich machen? Mein Schwager lebt nicht mehr von den Feldfrüchten seines Geburtsortes. Mein Schwager sitzt nicht mehr im Versammlungshause seines Geburtsortes.

<sup>1)</sup> *kōkō-boŋgo*, d. h. böser Mann für die Kinder; er ist dasselbe, was bei uns der „schwarze Mann“ für unsere Kinder ist; im besonderen heißt das Schwirrholtz so.

**E r k l ä r u n g:** Dieses Kriegslied ist leicht verständlich. Die Feinde haben ein Dorf eingenommen und dessen Bewohner sind in den Busch geflüchtet. Nun spottet der Sieger über den Besiegten, den er „Schwager“ nennt. Der Name „Schwager“ hätte in Friedenszeiten einige Berechtigung, da es möglich wäre, daß die Sieger früher Frauen aus der Familie der Besiegten geheiratet hätten, diese also Brüder ihrer Frauen wären. Später ist der Name „Schwager“ auf alle möglichen Neubekannten ausgedehnt, in demselben Sinne wie „mein Freund“ bei den Pangwe und bei uns. T.

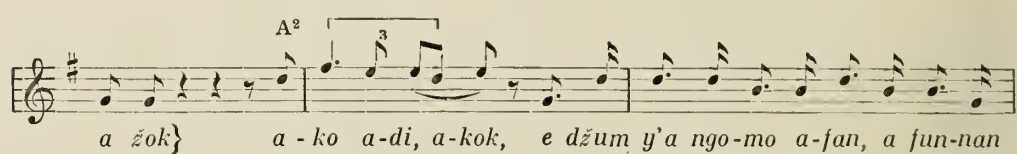
3. (P h o n o g r. - N r. 59 b) so, Gesang beim Seelenfest (alt).

$\text{♩} = 168$  Solo A<sup>1</sup>



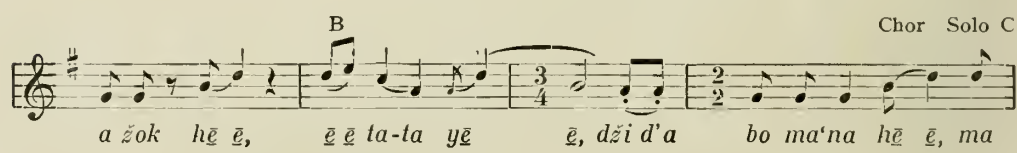
a - kō' a-di, a-kok {e džum y'a-ngom' a-fan, a fun-nan

A<sup>2</sup>




a žok} a - ko a-di, a-kok, e džum y'a ngo-mo a-fan, a fun-nan

B Chor Solo C



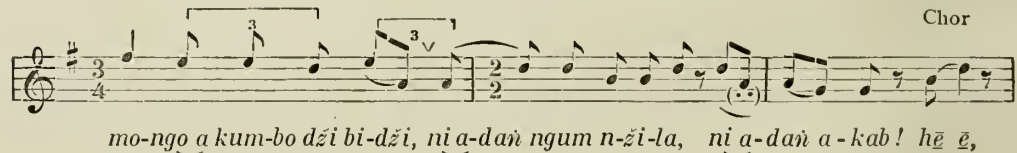
a žok hē ē, ē ē ta-ta yē ē, džī d'a bo ma'na hē ē, ma

Chor Solo D



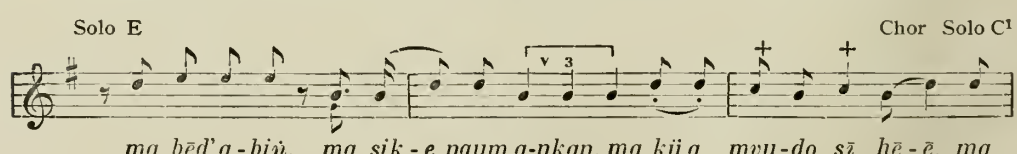
se be-le ta - te e e e, džī d'a bo ma'na hē - ē, e

Chor



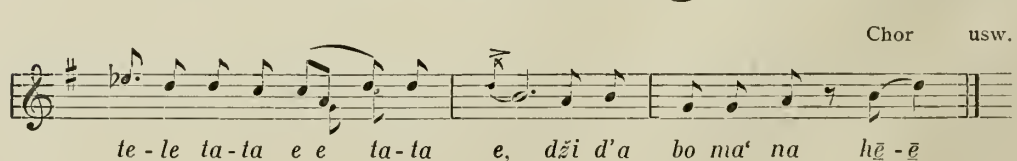
mo-ngo a kum-bo džī bi-dži, ni a-daŋ ngum n-ži-la, ni a-daŋ a-kab! hē ē,

Solo E Chor Solo C<sup>1</sup>



ma bēd'a-biŋ, ma sik - e ngum a-nkan, ma kü a mpu-do sī hē - ē, ma

Chor usw.



te - le ta-ta e e ta-ta e, džī d'a bo ma' na hē - ē

Hauptton: *g* (?); auf diesem schließen A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, B und D; C und C<sup>1</sup> — Schlußteil des ganzen Stücks — auf *a*; E auf *c*<sup>†</sup>. Der Chorrefrain führt stets zum Halbschluß (?) auf der Quinte *d*. Die (durch kleine Noten bezeichnete) Variante in C — *c* statt *h* (häufig!) — charakterisiert die wirkliche melodische Bedeutung der Terz: sie ist (variabler) Zwischenton zwischen *d* und *g* (*d — h — g* nicht „zerlegter Dreiklang“!).

Rhythmus, namentlich in A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, D und E, schwer wiederzugeben; die Notierung kann nur als Annäherung gelten.

D (allenfalls auch E) = Variante von A; B und C parallel durch den Schluß (Reim).

Gesamtaufbau:	A <sup>1</sup>	A <sup>2</sup>	B	C	
	D	E	—	C	
	A <sup>2</sup>	D	E	C	C C
	C	D	E	C	C C

*ako adi, akok, e džum y'a ngomo afan, a funan a žōk,*

Stein dieser, Stein, Ding, es im dicksten Urwald, es ähnelt einem Elefanten,  
*hē, ē, ē, ē tata yē, ē, džī da bo ma na, hē ē, ma se bele tāle, —,*  
 o, o, o, o Vater, o, o, was es macht mich so, o, o, ich nicht habe Vater <sup>1)</sup>

*e moŋgo, a kumbo džī bidžī, ni adañ ngum nžila, ni adañ*  
 der Knabe, er möchte essen Essen, der geht über (eine) alte Hure, die übertrifft

*akab, hē ē, ma bēd abīñ, ma sīk e ngum a*  
 abzugehen, o, o, ich klettere auf Petersia, ich klettere hinunter an großem

*nkān ma kūe mudo sī, he, ē, ma tele, tata.*

Ancistrophyllum, ich erreiche festen Boden, o, o, ich stehe, Vater.

Freie Übersetzung: Es ist ein Stein, ein Ding im tiefsten Urwald, das sieht aus wie ein Elefant, o Vater, o, wie geschieht mir. O, ich habe keinen Vater mehr, d. h. ich bin sehr unglücklich. — Der Knabe, der gern etwas Schönes essen möchte, er geht zu einer alten Hure, die gibt sich allen gern hin. — O, ich steige auf eine *Petersia minor* Niedenzu hinauf und komme auf einem dicken *Ancistrophyllum acutiflorum* Becc. wieder herunter: doch ich erreiche festen Boden. Na, nun geht's mir wieder gut!

Erklärung: Dieses Lied ist — im Gegensatz zu den vorigen — ein Spottlied auf die älteren „Mädchen“, die sich nicht schnell verheiraten, sondern solange als möglich das freie Liebesleben mit den jungen Leuten genießen. Diese Mädchen („*nžila*“), für die etwa „Hure“ der entsprechende Name ist, geben sich allen hin und werden von Anspruchsvolleren wenig begehrt, um nicht zu sagen: verachtet. So ein Mädchen wird mit einem Stein verglichen, weil sie

<sup>1)</sup> Das heißt einfach: ich bin unglücklich.

immer an demselben Platze bleibt, sich also nicht verheiratet, ferner mit einem Dings (mißachtender Ausdruck) im tiefsten Urwald, weil es einen etwas „dunklen“ Lebenswandel führt, schließlich ist es einem Elefanten ähnlich (dicke Frauen werden oft scherzweise „Elefanten“ genannt). Ein Jüngling, der sich offenbar in ein solches Mädchen verliebt hat, ruft: „O, mein Vater, wie geschieht mir; ich bin sehr unglücklich!“ Nun wird ohne Verschleierung gesagt: Ein Knabe, der gern etwas Gutes essen möchte (Geschlechtsverkehr = Essen), der geht zu einem solchen Mädchen, die gibt sich allen hin (wörtlich: die gibt allen etwas ab, nämlich von dem Geschlechtsgenuß, den sie verschaffen kann). Sehr nett ist der letzte Vergleich: Der Liebhaber eines solchen Mädchens sagt: Ich steige auf eine *Petersia minor* hinauf. (Die *Petersia minor* hat erstens einen schönen glatten Stamm, zweitens leben auf ihr eßbare Raupen, die der Kletterer holen möchte.) Aber als er sich den Schaden besieht, nämlich wieder heruntersteigt, befindet er sich auf einer *Aneistrophyllum acutiflorum*, einer Schlingpalme mit vielen Stacheln, auf der es gar nichts zu holen gibt. Schließlich erreicht er aber doch festen Boden, und nun geht es ihm wieder ganz gut. T.

4. (Phonogr.-Nr. 19 = 48) *nkan*, Gesang beim Seelenfest. Vorgesänger: Ngi-Nkompfa; Chor (Jünglinge) unison, in 48. in Oktaven (außer in Takt 2).

♩ = 92

1 2 3 4 5

A Chor (b) (b) (b) (b) B Chor Solo

hē - ē - ē hē - ē - ē hē - ē - ē hē - ē - ē, hē - ē - ē oa

6 (mit Chor) 7 8

vui mot a mrom ra, oa vui mot a mrom ra, oa vui mot a mrom ra,

9 10 Chor 11 12 Varianten

C Chor Solo 1 (19 Anfang)

hē - e - e e mōn-e ngon e-bō, za a lö ma he - e - e, hē hē

2 6 7 8 10

hē - ē - ē - ē

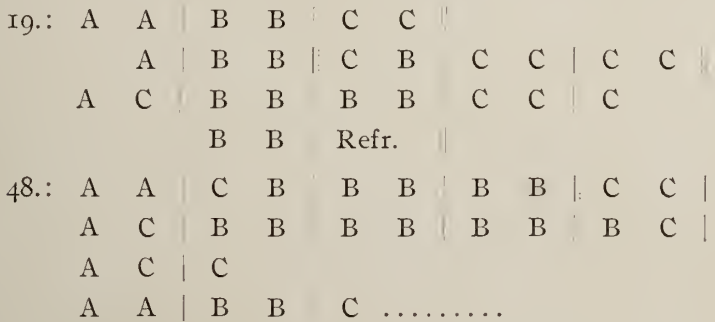
Hauptton: *g*. Intonation sehr schwankend, namentlich bei der Terz (*b — h*) und Sexte (*es — e*); *g — ḃ* klein bis neutral; *ḃ — d* neutral; *c — e* (*es*) in 19. groß, in 48. klein, bei der Wiederholung von A (in 48.) neutral; *fis* in 48. und *g* in Takt 10 tief.

Scheinbare rhythmische Verschiebung durch die starken Akzente auf dem vierten und achten Achtel in B (und durch die Luftpausen in Takt 6 und 7); die gewählte Einteilung rechtfertigt sich durch die Analogie von A und das Wegfallen des Auftakts (wie in der Variante von Takt 7) bei manchen Wiederholungen von B. Verkürzung in Takt 8 (negative Fermate).

B = Variante von A: durch den Text (Solo) bedingte rhythmische Auflösung. In C Parallelismus zu A und B: Anfang (Chorrefrain, Takt 9) und Ende (Reim, Takt 12) gleich; Takt 11 Umkehrung von Takt 3.

Motivschema: A (B) = a b a c  
C = a d a c.

Anordnung der Teile nach drei-, sechs- oder zwölfgliedrigen Gruppen:



Phonogr.-Nr. 19. 1. A. *hē* | : *hē hē hē* : |<sup>3 ×</sup>. 2. A. = 1. 3. B. *he* | :  
He he, he, he

*oa vūi mot a mvōm ra* : |<sup>3 ×</sup>. 4. B. *hē* | : *o seke m'opjufus* (aus  
Du tötetest große Riesenschlange dort. Du gibst nicht mir (ein)

*ma opjufus*) : |<sup>2 ×</sup>. *o seke m'ots̄ts̄t* (aus *ma ots̄ts̄t*) 5. C. *he o sē*  
Fleischfinzelchen. Du gibst mir nicht (ein) Fleischstückchen. Du nicht

*džū ma masuñ, za a lö ma, hē*. 6. C. *hē* | [*a manem abōšoo?*]  
stimmst ein mir (in) Seelenfestlieder, wer er ruft mich. O Manem-Aböschoo,

*za a lö ma, hē*. 7. A. = 1. 8. B. *hē* | : *za a lö ma a mvō'm*  
wer er ruft mich. Wer er ruft mich zur Riesenschlange

*ra* : |<sup>3 ×</sup>. 9. B. : | *o seke m'opjufus* : |<sup>3 ×</sup>. 10. C. = 5.  
dort. Du gibst nicht mir (ein) Fleischfinzelchen.

11. B. = 9 (?). 12. C. *he e mone ngon ebo, za a lö ma, he.*  
Das Kind (des) Mädchens aus Ebo, wer er ruft mich.  
13. C. = 6. 14. C. *a bo a bulu ngu e, za a lö ua, he.*  
Zu machen ihr Bulu (mit) Stärke<sup>1)</sup>, nicht!, wer er ruft mich, he.  
15. A. = 1. 16. C. = 3. 17. B. = 3. 18. B. = 9. 19. B. = 3. 20. B. = 9.  
21. C. = 5 (?). 22. C. = 12. 23. C. = 6. 24. B. *he | : [o se džü ma uatoya? ] :*<sup>3</sup> ×.  
25. B. = 24 (?). 26. *he. T.]*

Phonogr. - Nr. 48: 1. A. = 19. 1. 2. A. = 19. 1. 3. C. = 19. 6. (?).  
4. B. = 19. 3. 5. B. = 19. 4. 6. B. = 19. 3. 7. B. = 19. 4. 8. C. = 19. 6.  
9. C. = 19. 12. 10. C. *he [a mó 'ay tuřuuhá?] za a löuá, he.* — 11. A. = 19. 1.  
12. C. = ? 13. B. = 19. 24. 14. B. = 19. 25. 15. B. = 19. 3. (?). 16. B. =  
19. 4. 17. B. = 19. 3. 18. B. = 19. 9. 19. C. *he [a ma tú mu ta yiu tó?] zá  
a löuá, he.* 20. C. = 19. 12. 21. C. = 19. 6. — 22. A. = 19. 1. 23. C. =  
19. 12 (?). 24. C. = 19. 12. — 25. A. = 19. 1. 26. A. = 19. 1. 27. B. =  
19. 3. (?). 28. B. = 19. 4 (? ) usf. <sup>2)</sup>

[Freie Übersetzung: Du hast eine große Riesenschlange getötet und mir doch kein Fleischfinzelchen abgegeben. Du stimmst mir nicht einmal in die Seelenfestgesänge ein (als Chorsänger), wozu rufst du mich denn überhaupt. O, Manem-Aböschoo, wozu rufst du mich denn. Wozu rufst du mich her, wo eine Riesenschlange erlegt ist und gibst mir nichts ab usw. Wozu rufst du mich, das Kind einer geborenen Ebo (Familienverband der Mwaí).

Erklärung: Der Inhalt des Liedes zielt auf den Geiz der Dorfbewohner, die dem von weit hergerufenen Vorsänger nichts abgegeben haben und ihn nicht einmal bei den Seelenfestgesängen als Chorsänger ordentlich begleiten. Weshalb haben sie ihn denn gerufen? Wahrscheinlich ist der Dichter ein „Kind einer geborenen Ebo“ (Yebo)<sup>3)</sup>. T.]

5. (Phonogr. - Nr. 45 b = 61 b) *nkan*, Gesang beim Seelenfest. Vorsänger in 45 b: Ngi Kompfa; in 61 b: Esona-budo.

♩. = 88 (84)  
a<sup>1</sup> Solo b<sup>1</sup>

*1. e ngüe ua, ngüe ma, he* <sup>2.</sup> } *e kö-nta uol a vüi ntuk, Be-booa vo(y)a*  
<sub>4.</sub>

<sup>1)</sup> Das heißt: den Chorgesang.

<sup>2)</sup> Die hier wiedergegebene Reihenfolge ist durch wiederholte Vergleichung beider Phonogramme festgestellt; die Silben in [ ] geben lediglich, was ich aus dem Phonographen höre, ließen sich aber sinnvoll nicht interpretieren. [v. H.]

<sup>3)</sup> Vgl. Bd. I, S. 47.



a<sup>2</sup> Chor b<sup>1</sup> Solo

3. e-r̄n̄(e) n̄ōmo n̄iā - bie dma [Be]booa vo(y)a 6. e-r̄ne n̄ōmo n̄iā bie dma  
 5. e n ne me n̄iā - bie dma

Chor Solo c d

h̄ē 7. ē ē ē ē - 8. ē ē ē  
 [Be-]booa vo(y)a [Be-]booa vo(y)a [Be-]booa vo(y)a

b<sup>2</sup> a<sup>2</sup> usw.

o mie-mie kaa v̄iū n̄luk e nḡüe ma, nḡüe ma,  
 [Be-]booa vo(y)a [Be-]booa vo(y)a

Variante d<sup>2</sup>

ne ma dua - da - a  
 [Be-]booa vo(y)a [Be-]booa vo(y)a

Die Terz *gis* — *h* in beiden Aufnahmen klein; dagegen *h* — *d̄* in 45 b sehr klein, in 61 b groß; *h* — *d̄* fast = *h* — *dis*. Eine in afrikanischer Musik ganz vereinzeltete Erscheinung ist die Chromatik bei c. Die Stelle macht den Eindruck des Kläglich-Schauerlichen, wozu auch die Stimmfärbung beiträgt; ob wirklich eine musikalische Illustration des Textes beabsichtigt ist, ist zweifelhaft.

Im Verlaufe des Gesangs treten einige Parlandotakte (p) auf, in denen aber der Hauptrhythmus und der gesungene Chorrefrain (*h* — *d*) erhalten bleiben; in der zweiten Aufnahme (61 b) paßt sich dieser improvisierte Zwischenruf auch tonal der gesungenen Melodie an.

Motivschema:

45 b.: a<sup>1</sup> b a<sup>2</sup> b a<sup>2</sup> b c d<sup>1</sup>  
 b a<sup>1</sup> b a<sup>2</sup> a<sup>3</sup> b d<sup>1</sup> d<sup>2</sup> p p d<sup>1</sup> b a<sup>2</sup>.

61 b.: a<sup>1</sup> b b a<sup>2</sup> b a<sup>2</sup> b p p  
 a<sup>2</sup> a<sup>1</sup> a<sup>3</sup> a<sup>1</sup> b c a<sup>1</sup> b p.

[1. A. ē nguēma, nḡüe ma h̄ē. 2. B. ē kō n̄ta mol,  
 Erbarmen, Erbarmen, o. Wenn du siehst (einen) Mann,  
 a v̄iū n̄luk, bebooa vo ya, zusammengezogen in 'booa voya.  
 er ist verdorben, Bebo, du hast gehört es?

3. A. *e (e)ra', e nomo nie abi nujâ, bebo oa vo ya*  
 Ewu, sie kackt ihm Kot (in das) Gedärme, Bebo, du hast gehört es?

4. B. = 2. 5. A. *e, nuuu, e ni (?) abi nujâ, bebo oa vo ya.*  
 Zauberer, er legte Kot (in das) Gedärme.

6. A. = 3. 7. C. *e e e.* 8. C. *e e e.* 9. B. *e miemie kaa vüi ntuk.*  
 Lichtmensch nicht verdorben.

10. = 1. 11. = 4. 12. = 3. 14. = 5 (?). 15. = 8. 16. *e'' [ma ma dua daa-e?].* 17. u. 18. gespr. *nia n'osü li* usw. 19 = 8. 20. = 2. 21. = 3 (?).

Freie Übersetzung: Erbarmen sei mit mir! O, wenn du einen Mann verdorben (d. h. durch Zauberei getötet) siehst — Bebo, hast du gehört —, so entleerte sich ihm die Ewu (= Sitz der Zauberkraft) in das Gedärme. Ein Zauberer entleerte sich ihm in das Gedärme — Bebo <sup>1)</sup>, hast du es gehört —, ein Lichtmensch wird nicht verdorben.

Ich verweise auf die Anschauungen über Zauberglauben, Abschnitt XIII.

Erklärung: In diesem Liede kommt der Zwischenruf: *nia n' osü li*, = er ist vorn da (er ist da vorn) vor. Damit ist die Seele des Toten gemeint, der gerade im Seelenfest abgefieiert wird (vgl. Bd. II, S. 109). T.

6. (Phonogr. - Nr. 46 a) Gesang beim Seelenfest. Vorsänger: Ngi Kompfa.

*♩ = 126*

a Solo

(he), ki - ni ma kui a - baa - ra - nau' (he) a ra ma ngal a - rum, bo - e - du - me - džä

b

Chor e Solo

pji - dia rum, ma bi bo - le e pji - dia ma - ne bo - le a - yok

Hauptton vermutlich *g*; außer seiner Funktion als Anfangs- und Schlußton und überwiegenden Frequenz auch durch die Unterquarte *d* (?) und die Wechsnote *as* charakterisiert; merkwürdig berührt uns der Choreinsatz auf dem langausgezogenen *f*. Die Melodik — ebenso wie die offenbar vollständig durch den Text gegebene Rhythmik — hat Recitativcharakter; man sollte daher hier am ehesten Übereinstimmung der Melodiebewegung mit den Sprachtonhöhen erwarten. Dennoch geht die Melodie bei der tiefen Silbe (*a*) *vu*, *m* hinauf!

<sup>1)</sup> Bebo oder Engoschoo, berühmter Dichter und Sänger von Seelenfestliedern aus der Familie Essangbuak (Ntum).

Die Wiederholungen bringen nur ganz unbedeutende, textbedingte Varianten.

[Vorsänger: *he, kini ma kui abā avanama*  
O, geh mir erreichen Versammlungshaus von Awanamma

(oder *edumedsa* oder *ešī'idžibe*), *he, a ra ma ngal awūm, bopfidi*  
(oder *Eäume-dscha* oder *Eschieidschibe*), er geben mir Gewehre zehn, Pulverfässer  
*awūm, ma bi bote e.* Chor: *pfidi a mane bol ayök.*  
zehn, ich fange Leute, o. Pulver, es macht fertig Leute mit Gewalt.

Freie Übersetzung: O, geh mir sofort ins Versammlungshaus des Awanamma, er soll mir zehn Gewehre und zehn Pulverfässer geben, ich will Menschen (Feinde) töten. Chor: Das Pulver rottet die Menschen aus. T.

7. (Phonogr. - Nr. 66 b) Gesang beim Seelenfest. Essandun.

Solo

♩ = 112

The musical score is written in 3/4 time with a tempo of 112 beats per minute. It consists of a solo part and a choral part. The solo part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The choral part is written in a two-staff system with a treble clef and a key signature of one flat. The score is divided into several systems, each with a label above the solo part and a label below the choral part. The labels are: a<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, d<sup>2</sup>, d<sup>3</sup>, a<sup>2</sup>, b<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, d<sup>1</sup>, d<sup>4</sup>, e<sup>2</sup>, a<sup>3</sup>, b<sup>2</sup>, c<sup>3</sup>, usw. The solo part features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The choral part is characterized by a steady eighth-note accompaniment with occasional rests and triplet markings. The score ends with 'usw.' (etc.).

Solo

Chor

usw.

*Mi*-Modus (vgl. 63 b). Leittonartige Zwischentöne in  $b^1$ , die Tonschritte enger als ein Halbton ( $\bar{c}is - cis, \bar{h} - h$ ), eine auch bei uns häufige, offenbar melodisch bedingte Nügentümlichkeit der Intonation.

Der Chor wiederholt seinen kurzen Refrain beständig, unbekümmert um Härten des Zusammenklangs mit dem Vorsängersolo (*Ostinato*).

Die Motive a, b, c und e sind einander melodisch und rhythmisch analog, eigentlich nur Varianten eines Motivs auf verschiedenen Leiterstufen (*a, h, g, fis*); e ist zugleich eine verkürzte Variante des Refrains r; d ist ein (im Wortsinne) monotones Motiv auf der Tonika. Die Teile sind zwölfaktig, der erste Teil um zwei Takte verkürzt; den Abschluß bildet eine Rekapitulation der beiden Anfangstakte, an die unmittelbar der Chorrefrain tritt.

Motivschema:

$a^1$	$b^1$	$c^1$	$d^1$		r	$d^2$	r	$e^1$	r	$d^3$	—	—
$a^2$	$b^1$	$c^2$	$d^1$		r	$d^1$	r	$d^4$	r	$d^4$	r	$e^2$
$a^3$	$b^2$	$c^3$	$d^1$		r	$d^1$	r	$d^1$	r	$d^4$	r	$d^4$
$a^3$	$b^2$	—	—		r							

8. (Phonogr. - Nr. 40 a) Liebesgesang. Solo mit Chor. Vorsänger: Essassummann aus Edabedan.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4. The tempo is marked as 108. The score is divided into four systems, each representing a different variation of the melody. The first system is labeled 'Solo' and 'Chor'. The second system is labeled 'a<sup>2</sup> Chor u. Solo' and 'Chor u. Solo b'. The third system is labeled 'c<sup>1</sup>' and 'Chor'. The fourth system is labeled 'a<sup>3</sup>' and 'Chor u. Solo'. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings. The tempo is marked as 108. The score is divided into four systems, each representing a different variation of the melody. The first system is labeled 'Solo' and 'Chor'. The second system is labeled 'a<sup>2</sup> Chor u. Solo' and 'Chor u. Solo b'. The third system is labeled 'c<sup>1</sup>' and 'Chor'. The fourth system is labeled 'a<sup>3</sup>' and 'Chor u. Solo'. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Das  $c$  (Hauptton) meist etwas hoch. Die enge Umspielung der Oberquinte ( $as - fis - g$ ) in  $a^2$  vergleiche man mit Takt  $b^1$  in Nr. 66 b!

Einzelne Chorsänger singen in der höheren Oktave. Händeklatschen auf jedem Viertel. Von  $a^3$  an wiederholt sich beständig die Gruppe a b, mit unwesentlichen, offenbar textbedingten Varianten in a; c kehrt nicht wieder.

## 9. (P h o n o g r. - N r. 58 a) Weibergesang. Solo mit Chor.

The musical score consists of seven staves of music in 2/2 time, with a tempo marking of  $\text{♩} = 108$ . The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into sections for Solo and Chorus, with specific performance instructions:

- Staff 1:** Solo (A), Chorus (r<sup>1</sup>), 1. v. (first ending).
- Staff 2:** 2. v. B<sup>1</sup> Solo, Chorus (r<sup>2</sup>).
- Staff 3:** B<sup>2</sup> Solo (mit Chor), Chorus C (dreimal), r<sup>2</sup>.
- Staff 4:** Solo, Chorus, B<sup>3</sup> Solo mit Chor.
- Staff 5:** Solo, Chorus, B<sup>4</sup> Solo (mit Chor) Solo, Chorus.
- Staff 6:** B<sup>5</sup> Solo mit Chor, Solo, Chorus, B<sup>6</sup> Solom. Chor Solo.
- Staff 7:** Solo, B<sup>7</sup> Solom. Chor.

The score includes various musical notations such as triplets, first and second endings, and repeat signs. The tempo is marked as  $\text{♩} = 108$ . The key signature is one flat (B-flat).

Hauptton: *c*: die Terz neutral ( $\overset{+}{e}s$ ). Intonation, namentlich im Chor, schwankend; hierauf sind wohl, soweit die Abweichungen nicht melodisch bedingt sind, die Töne *ges* (*fis*) und *e* zurückzuführen. Die Terzen in B<sup>2</sup> und B<sup>3</sup> sind offenbar nicht beabsichtigt, sondern zufällig durch melodische Abweichungen des Chors vom Vorsänger entstanden („Heterophonie“). Die Melodie erinnert mehrfach (namentlich in C) an europäische Volksweisen.

Durchaus uneuropäisch sind aber die Triolen in B. Die scheinbare Verkürzung der  $\frac{2}{2}$  zu  $\frac{3}{4}$  in B<sup>6</sup> und B<sup>7</sup> kommt dadurch zustande, daß der Chorrefrain schon auf dem letzten Viertel des Vorsängersolos einsetzt, eine in Afrika

sehr häufige und für die Anfänge der Mehrstimmigkeit bedeutungsvolle Erscheinung (vgl. auch den Anfang von B<sup>2</sup>). Die Teile sind durchweg viertaktig: 2 Takte Solo (in B mit Chor) + 2 Takte Chorrefrain. Die Verkürzung im Einleitungsteil (A) — nur ein Takt Solo — wird, wenigstens das erstmal, durch längeres Aushalten der Schlußnote ausgeglichen.

10. (Phonogr. - Nr. 38 b) Leute aus *Bebai*, Tanzgesang „*ala ma vui*“ beim *mbale*. Solo mit Chor.

(Solo und Chor)

Varianten:  
B<sup>3</sup>

Die Terz des Haupttons (*c*) neutral (zwischen *es* und *e*).

Der Chor fällt beim Refrain (R) in der höheren Oktave ein.

Sehr intrikat ist der Rhythmus in C; die Niederschrift versucht die tatsächlichen Zeitlängen so genau als möglich wiederzugeben, ohne Rücksicht auf unsere Auffassung, nach der der erste Ton des zweiten Takts (*c*) zum vorigen und der letzte Ton (*d*) zum nächsten gehören würde. Der dritte und vierte Takt entsprechen jeder genau zwei Halben, wie alle anderen; das Tempo bleibt auch völlig konstant. Der erste Takt von C scheint melodisch dem ersten Takt von B, der dritte von C dem zweiten von A zu entsprechen; jedenfalls ist B eine einfache, C eine erweiterte Variante von A.

Ob das Schema A R A R | B R A R | C R B R || auch weiter eingehalten wird, geht aus dem Phonogramm, das vorzeitig abbricht, nicht hervor.

II. (P h o n o g r. - N r. 16) Tanzgesang beim *mbale*. Jaunde. Solo mit Chor.

The musical score is written in 3/2 time with a tempo of quarter note = 96. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'A Solo' and contains a melodic line with several triplet markings. The second staff is labeled 'B Solo' and continues the melody with some chromaticism and triplet markings. The third staff is labeled 'Chor C Solo' and features a more rhythmic, chordal accompaniment with some triplet markings. The fourth staff is labeled 'Chor usw.' and continues the accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Tonal sehr eigentümlich: der beständige Wechsel von *b* und *h*, die — auch der Messung nach — durch ein deutliches Halbtonintervall geschieden sind. Dagegen ist *a* meist sehr hoch intoniert, nur etwa einen Viertelton tiefer als *b*. Bemerkenswert die chromatische Stelle im zweiten Takte von R (vgl. dazu Nr. 45 b!). Am Schlusse der Soloteile (A, B und C) wechseln, anscheinend willkürlich, die beiden Formen *b — a* (wie in A<sup>1</sup> im Notentext) und *a — a — a* (wie in B, C); in späteren Wiederholungen kommt auch die erste Form in B und C häufig vor. Die sechstaktigen Perioden (2 Takte Solo + 4 Takte Chorrefrain) folgen sich im Phonogramm nach diesem Schema:

A R B R  
 A R C R B R  
 A R C R  
 A R B R C R C R C R,

mit geringfügigen, offenbar nur durch die Freiheit des Sängers bedingten Varianten.

12. (P h o n o g r. - N r. 74) Chor mit Xylophonbegleitung.

The musical score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 152. It features two staves: the top staff is for the 'Chor A(6)' and the bottom staff is for the 'Xylophon'. The choir part consists of a simple, rhythmic melody. The xylophone accompaniment is more complex, featuring a steady eighth-note pattern with some syncopation and rests. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

B<sup>3</sup>

First system of musical notation, measures 1-2. The bass staff contains whole rests. The treble staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

Second system of musical notation, measures 3-4. The bass staff contains whole rests. The treble staff continues the rhythmic pattern with accents.

C<sup>1</sup>

Third system of musical notation, measures 5-6. The bass staff contains whole rests. The treble staff continues the rhythmic pattern with accents.

D<sup>1</sup>

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The bass staff contains whole rests. The treble staff continues the rhythmic pattern with accents.

E<sup>1</sup>

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The bass staff contains whole notes. The treble staff continues the rhythmic pattern with accents.

Sixth system of musical notation, measures 11-12. The bass staff contains eighth notes and a triplet. The treble staff continues the rhythmic pattern with accents.



D<sup>2</sup>

F<sup>1</sup>

usw.

Es ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob die notierten Xylophontöne, namentlich der Oberstimme, Grund- oder Obertönen der Holzstäbe entsprechen. Bei starkem Anschlag sind die Obertöne oft lauter und es ist sogar nicht unmöglich, daß sie, und nicht die Grundtöne, intendiert sind. Auch über die Intervalle ließe sich Sicheres nur nach direkter Messung des Instruments sagen; ich hatte Grund, zu vermuten, daß die Leiter der Fang-Xylophone siebenstufig gleichstufig ist (vgl. oben S. 322). Die hier mitgeteilte Notierung gibt bezüglich der Tonhöhen den subjektiven Eindruck.

Die Xylophonstimmen in den Teilen A, D, E und F kann man als eine Art Doppelostinato auffassen; das Motiv der Oberstimme ist bewegter, häufiger und stärker variiert, die Melodiebewegung in den Halbtakten (ruhend oder absteigend); das Motiv der Unterstimme ruhiger (fast durchweg gleichmäßige Viertel), mit geringen Varianten (nur auf dem zweiten Viertel), die Melodie der Halbtakte vorwiegend aufsteigend; am Taktschluß laufen beide Stimmen in der Regel zur Oktave zusammen. — Die Teile B und C sind virtuose Instrumentalzwischenspiele, in denen beide Stimmen parallel gehen (vorwiegend in Quartan). Hier ist auch der Rhythmus durch die zahlreichen Synkopen und die unregelmäßige Akzentverteilung (für uns) besonders widerhaarig.

Die Hauptmotive, die der Chor in D<sup>1</sup> und den folgenden Teilen bringt, ist weniger kurzatmig als die Instrumentalmotive, schließt sich aber diesen an, indem sie bald der oberen, bald der unteren Nylophonstimme parallel geht (in Oktaven, Quinten, Quartan). Sie wiederholt in allen Teilen außer E den (zweitaktigen) Refrain, den der Chor auch schon in A und B (außer A<sup>1</sup>) bringt und das zum Refrain hinleitende (ebenfalls zweitaktige) Übergangsmotiv. Die (sechstaktigen) Teile — von denen im Notentext nur einzelne Beispiele gegeben sind — lassen sich am besten zu fünfgliedrigen Gruppen mit Einleitungs- und Übergangsteilen ordnen:

$$\begin{aligned}
 & A_1 \mid A_2 \cdot A_3 \cdot A_4 \cdot A_5 \cdot A_6 \\
 & \quad B_1 \cdot B_2 \cdot B_3 \cdot C \cdot B_2 \mid A_7 \cdot A_8 \\
 & A_9 \mid D_1 \ E_1 \cdot D_2 \ F_1 \cdot D_1 \ E_2 \cdot D_1 \ E_3 \cdot D_1 \ A \\
 & \quad D_1 \ E_1 \cdot D_1 \ F \cdot D \dots
 \end{aligned}$$

13. (Phonogr. - Nr. 54 b) Flötensolo mit Chor.

$\text{♩} = 116$  Flöte S<sup>o</sup>

Chor (loco)

Varianten von a

Varianten von b

Varianten von c

Das Phonogramm enthält  $12\frac{1}{2}$  Wiederholungen der kurzen Melodie, alle nach dem Schema a b a b oder a b c b. Der Chor ist bloß auf dem zweiten Viertel von a und in der refrainartigen Phrase in b — c hörbar und geht in Oktavenparallelen zur Flöte; die vereinzelte Terz (drittes Achtel von b) kommt durch Gleichzeitigkeit verschiedener melodischer Varianten zustande (Heterophonie, vgl: 58 a).

Die Varianten sind so lehrreich, daß ich sie sämtlich anführe. Man erkennt mehrere Arten der Variation: 1. melismatische Auflösung längerer Noten in kürzere, z. B. die zweiten Viertel in b. 1. → b. 2., b. 4. → b. 3., das fünfte Achtel in a. 2 b → a. 2 a; 2. rhythmische Verschiebung, z. B. in b. 5 a → b. 1., die beiden ersten Viertel in c. 2. → c. 3.; 3. Vertauschung eines Tons mit seinem Nachbarton, z. B. das fünfte Achtel in a. 2 b → a. 2 c; 4. Vertauschung von Tönen mit ihrer Quarte: die Vorschlagsnote in a ist (beliebig) f oder b; erstes Viertel in b. 2. → b. 6. (a → d), in b. 2. → b. 11 (c → g), drittes Achtel in b. 10 → c. 1. (b → es), drittes Viertel in a. 3 b → b. 5 b (c — d — es → g — a — b) usw. Diese Art der Variation ist theoretisch besonders wichtig, denn sie spricht dafür, daß Quartentöne einander in derselben Art (wenn auch nicht im gleichen Grade) ähnlich sind, wie Oktaventöne; 5. Angleichung verschiedener Motive, z. B. übernimmt b. 4. (und b. 6.) die Triole von a. 3 a, c. 3 das Umspielte c von a. 1.

14. (Phonogr.-Nr. 35) Harfenlied mit Chor. Spieler und Vorsänger: Ndong-Si.

$\text{♩} = 84$   $8^\circ$   $b^\circ$  usw.

Harfe.

Gesang. A Chor

B (Solo) C Solo

\*) Chor D

Solo (Solo mit Chor usw. \*) Variante:

Haupttöne vermutlich *e* und *d*; trotz des *a* der Harfenbegleitung im Gesang auffallend tiefe Intonation des *a*, meist fast wie *as*. Auch wenn man beide Töne als identisch intendiert annimmt, kommt keine harmonische Mehrstimmigkeit in unserem Sinn heraus. Die Harfe begleitet mit einem *Doppelostinato*, das zwar die Haupttöne der Melodie (*e* und *d*; *a*) vorwiegend benützt, im übrigen sich aber um die Melodie des Gesangs nicht kümmert. Innerhalb der Harfenbegleitung könnte man allenfalls etwas wie „Auflösungen“ finden: Sekunde-Klinklang, Terz-Quart, Terz-Klinklang; in diesem Falle müßte man die (große) Terz als ebenso diskordant annehmen, wie die (große) Sekunde — was für frühe Stadien der Mehrstimmigkeit nicht unmöglich ist. Ich möchte aber doch für wahrscheinlicher halten, daß auch die Harfenbegleitung nicht akkordlich (harmonisch), sondern polyphon gemeint ist, d. h. daß jede der beiden Stimmen eine selbständige Melodie bedeutet (die obere, auf *d* und *e*, zweitaktig; die untere, auf *a* und *e*, eintaktig).

Der vergrößerte Teil tritt (an Stelle von C) im Phonogramm nur einmal auf. Der Gesang schließt (mit C) auf *e*.

15. (Phonogr. - Nr. 26 a) Gedächtnisspiel; Wechselgesang. Hauptsänger Mbe Yen, Mabungo.

$\text{♩} = 138$  a dreimal b

*zě zě? nku' o - ndü - le wō - le zě zě? tsañ - tsañ - e nia te - le*

*ni-li, a mo-me-ndō-ge zě zě? ku-lu a Bu-ma ye ma ma k'a Bu-ma zě zě?*

*bia K'a bu-man a mbu-maa nzen, ha ta-la mo-me-ndō-ge zě zě?*

*ma ki-da me-ntem-e nie-li zě zě? ma ji-da me-ntem-e nie-li zě zě?*

Die Melodie bewegt sich um den Mittelton *g* herum; das *e* scheint funktionell dem *d* gleich (vgl. *d* mit *a*!) und ist vielleicht durch die Nachwirkung von *h* (in *c*, Quinte! entsprechend *a — ḋ* in den andern Teilen) bedingt. Diese Verhältnisse sind bemerkenswert für das Verständnis sogenannter pentatonischer Leitern (*d e — g a h*).

Der eine Sänger gibt nur die Frage (*zézé, g — d* [absteigend!], Anfangsrefrain). Der Text der Antwort bedingt die Rhythmik: Wechsel von Achteln, Triolen und Sechzehntel; der Eifer des Spiels führt öfters zu vorzeitigen Einsätzen (wie in *d* und *e*). Die musikalischen Phrasen sind zweitaktig (*a* wird nur das erstemal dreimal, später nur zweimal wiederholt).

Vergleiche Abschnitt XIX S. 307 (Text des Gedächtnisspieles und Erklärung.)

## B. Zusammenfassende Charakteristik.

### a) M e l o s.

Eine in nichtharmonischer Musik sehr häufige Erscheinung findet sich auch in den Gesängen der Pangwe: die schwankende oder neutrale (d. h. zwischen den „reinen“ Tonschritten die Mitte haltende) Intonation der Töne, die eine Terz (oder Sexte) über dem melodischen Hauptton liegen (Beispiel 1, 4, 5, 9, 10). Entwicklungsgeschichtlich bleiben die Terzen „noch lange ein sozusagen weicher Bestandteil des musikalischen Knochengerüsts, nachdem die Grundkonsonanzen längst fest geworden“ (S t u m p f). Es wäre deshalb auch ganz verkehrt, einen durch einen Zwischenton (Terz) geteilten Quintenschritt (Beispiel 3) als „zerlegten Dreiklang“ aufzufassen. Die rein melodische Bedeutung der Terzen, besonders der kleinen, als „schreitender“ Intervalle von der Sekunde verwandtem Charakter ist an vielen Stellen der Pangwelieder offenkundig (Nr. 5, 8 c); häufig entstehen Terzenschritte auch durch Umspielung einer zwischenliegenden Stufe (8 a und viele andere Stellen), aber auch in diesem Falle ist die Weite des Intervalls sehr variabel (vgl. Nr. 10, erster Takt: *d a c* mit  $8 a^2$ : *as fis g*). So geht auch die Spannuweite der (eigentlichen) Sekunden gelegentlich noch unter den Halbton herunter (Nr. 7, 11). Ja sogar Folgen von Halbtonschritten kommen vor (Nr. 5, 11), eine in der Musik sogenannter Naturvölker äußerst seltene Erscheinung (echte „Chromatik“). Mit der Bevorzugung des Halbtons hängt wohl auch sein Vorkommen (als „absteigender Leitton“) oberhalb des Haupttons zusammen, wodurch die Tonalität einen Charakter gewinnt, den man in Europa von altersher gern vermieden hat („*Mi-*“ oder „*Si-*Modus“, Nr. 2, 7). Für unser Gefühl sehr befremdend ist auch das Schwanken des melodischen Schwerpunktes zwischen zwei, einen Halbton (Nr. 14) oder einen Ganzton (Nr. 6) auseinanderliegenden Tönen. — Von größeren Tonschritten

(„springenden Intervallen“) kommen Quartan (absteigend fast in allen Melodien, aufsteigend in Nr. 1, 2, 12, 13) sehr häufig, Quinten dagegen sehr selten vor (Nr. 3). Auffallend ist der sprunghafte, durch keine Zwischenstufe geteilte Tritonus in Nr. 5: er dürfte, wie die Vergleichung der beiden Aufnahmen dieser Melodie (Phonogr.-Nr. 45 b und 61 b) wahrscheinlich macht, als eine sehr eng intonierte Quinte aufzufassen sein. Die eigentümliche Tonalität dieser und der verwandten Melodie Nr. 10 ist wohl so zu verstehen, daß man die Stufe, die den Tritonus (ungefähr) distanzgleich teilt (*h* in Nr. 5, *c* in Nr. 10) als Hauptton (Mese) annimmt. Auf die Ähnlichkeit (Klangverwandtschaft) von Tönen, die im Quartanverhältnis stehen, deutet ihre Vertauschbarkeit bei der Variantenbildung (Nr. 13)<sup>1)</sup>.

#### b) Mehrstimmigkeit.

Die Melodik der Pangwemusik zeigt, neben besonderen Zügen, deutlich die Eigentümlichkeiten, die die einstimmige Musik der meisten sogenannten Naturvölker kennzeichnen. Der enge Zusammenhang mit der Homophonie läßt die mehrstimmigen Stücke, als mehrstimmige, primitiv und daher für das Studium der musikalischen Entwicklung besonders wertvoll erscheinen.

Die sehr häufigen Oktavenparallelen können als beabsichtigte Mehrstimmigkeit nicht gelten; sie treten an die Stelle des Unisono (vgl. Nr. 8), wenn die Stimmlagen der Sänger untereinander (Nr. 2, 4, 10) oder von der des Begleitungsinstrumentes (Nr. 13, hohe Flöte) zu sehr abweichen. Sicher unbeabsichtigt sind auch die ganz vereinzelt („heterophonen“) Terzen (Nr. 9, 13), die sich ergeben, wenn zufällig zwei (verschiedene) Motivvarianten zugleich erklingen, und die daher auch an den Parallelstellen bei den Wiederholungen nicht wiederkehren. Von diesen beiden Arten unbeabsichtigter Mehrklänge kann die Entwicklung mehrstimmiger Formen ausgehen: sie führt von den Parallelen zum Organum, von den Motivdivergenzen zur Heterophonie<sup>2)</sup>; die Chorlieder der Pangwe weisen aber auf eine dritte Wurzel.

Fast sämtliche Gesänge zeigen die auch sonst in Afrika häufige Form des Wechsels von Vorsängersolo und Chorrefrain; jenes bringt den Hauptinhalt des Textes und ist daher melodisch und namentlich rhythmisch reicher, dieser beschränkt sich oft auf ein kurzes Motiv, dessen Text ausschließlich (Nr. 3, 5, auch 4) oder größtenteils (Nr. 2) aus vokalreichen sinnlosen Silben (*e*, *he*) be-

<sup>1)</sup> Die gleiche, offenbar allgemein psychologisch begründete Erscheinung findet sich u. a. auch in chinesischer Musik, vgl. E. Fischer, Sammelb. d. Internat. Mus.-Ges. XII, 1910/11.

<sup>2)</sup> Vgl. Stumpf, Anfänge der Musik (Lpz. Barth 1911), S. 97 ff. und meine Ausführungen im Bericht über den III. Kongreß der Int. Mus. Ges., Wien 1908, und Anthropos IV (1909) S. 1038 ff.

steht oder den Schlußvers der musikalischen Strophe wiederholt (Nr. 1). Aber auch, wo dem Chor eine plastische Melodie zufällt (Nr. 2, 4, 9), bleibt diese doch bei allen Wiederholungen unverändert (Refrain). Es ergibt sich nun leicht, daß der Chor seine Schlußnote noch in den Beginn des Vorsängersolos hinein aushält (Nr. 8, 9 bei B<sup>2</sup>), oder, was auf dasselbe hinauskommt, der Solist vorzeitig einsetzt. (Beim Gedächtnisspiel Nr. 15 beeilt sich der Gefragte natürlich mit seiner Antwort; aber auch der Fragende wird gespannt auf sein Stichwort warten.) So wird aus dem Wechsel- ein Zwiegesang. Zunächst nur stellenweise: Nr. 5 gibt ein schönes Beispiel dieser Übergangsform (*Refrain-Ostinato*). Ist das Chormotiv länger und sind die Pausen zwischen den Wiederholungen kürzer, so entstehen echt polyphone Gebilde: der *rhythmisierte Bordun*, wenn sich das Chormotiv auf einen einzigen Ton beschränkt (Nr. 1, vgl. auch Nr. 6!), und das *Ostinato*, wenn als Refrain ein mehrtöniges Motiv auftritt (Nr. 7); ein prinzipieller und für die Entwicklungsgeschichte bedeutsamer Unterschied liegt hierin aber nicht.


Alle drei Prinzipien wirken in der komplizierteren Polyphonie des chorbegleitenden Xylophonstücks (Nr. 12) zusammen: *parallel* gehen die beiden Instrumentalstimmen in den Zwischenspielen, ferner der Chor mit der oberen Xylophonstimme im ersten Takt fast aller Teile; aber der Parallelismus ist durch manche *heterophone* Abweichungen unterbrochen. Eine *bordunartige* Fermate bildet das tiefe *a* des Chors in den D-Teilen. Die untere Xylophonstimme beschränkt sich auf ein eintaktiges *Ostinato*-Motiv, in dem bloß das zweite Viertel wechselt; auch die Melodie der Oberstimme wird im wesentlichen durch variierte Wiederholung eines eintaktigen Motivs gebildet (besonders deutlich in D<sup>1</sup> D<sup>1</sup>). Man kann daher — abgesehen von den Zwischenspielen (B, C) — den Instrumentalpart als *Doppelostinato* auffassen, das die Chormelodie begleitet.

Es liegt in der Natur der nichtharmonischen polyphonen Formen (*Heterophonie*, *Bordun*, *Ostinato*), daß neben Konsonanzen zahlreiche dissonante Zusammenklänge vorkommen, und zwar auch ohne „Auflösung“. In Nr. 7 zeigt sich immerhin eine gewisse Bevorzugung der Konsonanzen (Einklang, Quart, Quint) an melodisch markanten Stellen (den Schlüssen des Chorrefrains); ebenso in Nr. 12, wo die beiden Xylophonstimmen auf dem letzten Viertel jedes Taktes (außer in B, C) Oktaven oder Quartan (*Undezimen*) geben, die Chorstimme an den Teilschlüssen die Unterquarte (*h*), auf dem ausgehaltenen Bordunton die Unterquinte (*a*) des Haupttons (*e*) bringt <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Die eigentliche Stimmung des Instruments (vermutlich 7 stufige Temperatur), die sich in unserer Notenschrift schwer adäquat wiedergeben läßt, bringt es mit sich, daß manches im Notenbild kraus erscheint; was in Wirklichkeit so übel nicht klingt; wie der Triton *d-gis*, der wohl als Quarte hingehen mag.

Sieht man in der Harfenbegleitung (Nr. 14) von dem heterophonen Mittelton (*c*) ab, so geben die beiden Stimmen — die die Chormelodie wieder mit einem Doppel-Ostinato begleiten — ebenfalls nur Quartan und Quinten. Dieser Befund stimmt gut zu den Quartan-Parallelen, die die Harfe als Nachspiel in einem bei Trilles<sup>1)</sup> notierten Gesang ausführt; um so verdächtiger erscheinen die Terzengänge<sup>2)</sup> und noch mehr die Moll-, Dur- und verminderten Dreiklänge<sup>3)</sup>, die er demselben Instrument zuschreibt.

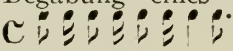
### c) Rhythmus.

Neben der Mehrstimmigkeit ist der Rhythmus das bemerkenswerteste Moment an den Pangwemelodien. Er zeigt vielfach eine Höhe der Entwicklung, der der Europäer unvorbereitet gegenübersteht. Es ist uns oft unmöglich, die rhythmischen Komplikationen beim bloßen Hören zu erfassen, und erst sorgsames Studium der Phonogramme, unter Mithilfe des Metronoms, läßt den objektiven Sachverhalt erkennen. Die Schwierigkeiten für unsere Auffassung liegen in erster Linie in der ungewohnten Verteilung der Akzente und in der Phrasierung (Atempausen). Betonung der „schlechten“ Takteile (Nr. 4), Synkopen (Nr. 8, 12 E) und betonte lange Vorschläge ( Nr. 1, 14) sind im Zusammenhang noch leicht verständlich; dagegen wirkt die Akzentverteilung in den Xylophonstücken (vgl. Nr. 12, besonders B, C) mit Synkopierungen und dem schnellen Tempo in verwirrender Weise zusammen<sup>4)</sup>. Mit besonderer Vorliebe verwenden die Pangwe Triolen im Wechsel mit zwei- oder vierteiligen Gruppen (Nr. 4, 6, 9, 10, 11). (Nur ausnahmsweise erscheint diese Rhythmisierung durch den Text gefordert [Nr. 15]). Auf dasselbe Prinzip lassen sich Bildungen zurückführen, wie sie Nr. 2 zeigt, wo an Stelle eines  $\frac{6}{8}$ -Taktes (in A) ein  $\frac{4}{4}$ -Takt, und Nr. 10, wo an Stelle eines  $\frac{2}{2}$ -Taktes ein  $\frac{3}{4}$ -Takt bei gleichbleibender (absoluter) Taktlänge auftritt; die Komplikation ist im einen Falle noch durch den — auch sonst weit verbreiteten — Wechsel von  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{6}{8}$  (vgl. auch Nr. 1, i) erhöht, im andern durch die Auflösung des ersten und dritten

1) Anthropos V, S. 172.

2) Anthropos IV, S. 954.

3) *ibid.* S. 959.

4) Bei der Niederschrift wurde die Geschwindigkeit um mehr als die Hälfte verlangsamt. Die Gewähr für die Richtigkeit der Wiedergabe liegt in der Übereinstimmung der Wiederholungen und in der glatten Durchführbarkeit des Taktschemas, das sich aus der Chorstimme ergab. — Zu beneiden ist die Begabung eines Gewährsmannes von P. Trilles, der Rhythmen wie  ohne mechanische Hilfsmittel — und ohne Fragezeichen — glatt notiert.



Viertels in Triolen. Ein Beispiel von *Polyrhythmie* gibt das Stück Nr. 14, in dem der  $\frac{6}{4}$ -Takt des Chors durch den  $\frac{4}{4}$ -Takt der Harfe begleitet wird.

Wechsel von ungleichlangen Takten kommen selten vor (Nr. 3, 9) und sind wohl sicher nicht als solche gemeint, beruhen vielmehr auf einer gewissen Freiheit in der Deklamation des Vorsängersolos, in dem es ja auf genaue Einhaltung einer konstanten Gruppenlänge weniger ankommt.

Das *Tempo* wird im allgemeinen mit großer Genauigkeit eingehalten. Wird der Rhythmus besonders markiert, wie in Nr. 8 (Händeklatschen), so ist die Konstanz des Zeitmaßes so streng, daß die Schläge das ganze Stück hindurch absolut genau mit denen eines Metronoms zusammenfallen. Auf ein gutes absolutes Tempogedächtnis lassen die zweimal zu verschiedenen Zeiten aufgenommenen Stücke schließen, die beide Male genau (Nr. 4) oder doch nahezu (Nr. 1, 5) gleich schnell genommen werden <sup>1)</sup>.

#### d) F o r m.

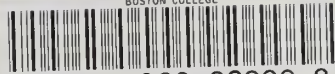
Während die rhythmische Gliederung innerhalb der Melodieteile fast in allen Musikstücken der Pangwe sich streng an ein bestimmtes Schema hält — so streng, daß ihm selbst eingeschobenes *Parlando* und Zwischenrufe (Nr. 5) angepaßt werden —, werden die Melodieteile selbst in ziemlich freier Weise aneinandergereiht. Aus den Doppelaufnahmen (Nr. 1, 4, 5) geht deutlich hervor, daß die Zahl und Reihenfolge der Wiederholungen vielfach der Willkür der Sänger überlassen bleiben. Im allgemeinen scheint eine Vorliebe für dreiteilige Perioden zu bestehen (Nr. 2, 4, 7, 10, 11), doch werden die Teile häufig durch *Einschiebsel* verlängert (Nr. 3, 7) oder auch durch Auslassungen verkürzt. Manche Melodien zeigen Annäherung an einen fünfteiligen Periodenbau (Nr. 1, 12). So erscheint der Aufbau, obwohl durchaus nicht regellos, doch nicht besonders kunstvoll. In der Gesamtform verrät sich eben der Einfluß der Improvisation, die ja die Vokalmusik der Bantu allgemein beherrscht.

Wie stark indes die formende Kraft der feststehenden überlieferten Melodien ist, zeigt sich in der schon erwähnten Anpassung der Einleitungs- und Schlußformel der Seelenfestgesänge an die Hauptmelodie und noch überzeugender darin, daß selbst ein Zwischenruf, der nicht eigentlich zum Gesangtext gehört (Nr. 5), sich dem Rhythmus des Ganzen einfügt und so die zeitlich genaue Wiederholung des Chorrefrains ermöglicht.

<sup>1)</sup> Die eingeklammerten Metronomzahlen im Notentext beziehen sich auf die zweite Aufnahme.



BOSTON COLLEGE



3 9031 020 62389 8

1875