

Kremser, Manfred

- 1972 "Musikalische Tonaufnahmen von den Azande der Republik Zaire." Archiviert und protokolliert im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien. Prot.Nr.: B 15 959-19 019.
- 1976 "Zur Problematik der Interpretation des 'Mangu'-Systems bei den Azande." *Wiener Ethnohistorische Blätter* 12: 27-45.
- 1977 *Hexerei ("Mangu") bei den Azande. Ein Beitrag zum Verständnis kulturspezifischer Krankheitskonzeptionen eines zentralafrikanischen Volkes.* Ph. D. dissertation, Universität Wien.
- 1981 "Archetypische Motive im Hexenwesen und ihre kulturspezifischen Formen bei den Azande in Zentralafrika." *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 111: 16-32.
- 1984 "Die Musikinstrumente der Azande. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Zentralafrikas." In *Bericht über den fünfzehnten österreichischen Historikertag in Salzburg 1981*, ed. Verband Österreichischer Geschichtsvereine, 295-300. Wien. (Veröffentlichungen des Verbandes Österreichischer Geschichtsvereine 23)
- 1988 "Psychische Menschenfresser - Reflexionen über historische Quellen und eigene Feldforschungsaufzeichnungen betreffend Hexerei und Kannibalismus in Zentralafrika." In *Methodische Probleme bei der Auswertung von Primärquellen: Magische Vorstellungen und Praktiken vom Mittelalter bis zur Gegenwart im überregionalen Vergleich*, ed. Heide Dienst. (in press)
- 1994 "Nächtliche Flüge afrikanischer Hexer und ihre Bewertung bei den Azande." In *Fliegen und Schweben: Interdisziplinäre Annäherung an eine menschliche Situation*, ed. Wolfgang Behringer. (in press)

Kubik, Gerhard

- 1964 "Harp Music of the Azande and Related Peoples in the Central African Republic." *African Music* 3/3: 37-76.

Lagae, C.-R.

- 1926 *Les Azande ou Niam-Niam.* (L'Organisation Zandé, Croyances Religieuses et Magiques, Coutumes Familiales). Bruxelles: Vromant & Co. (Bibliothèque Congo XVIII)

Prinz, Armin

- 1978 "Azande" (Äquatorialafrika, Nordost-Zaire). Filme und Begleitveröffentlichungen der Encyclopaedia Cinematographica: E 2321, 2326, 2379-2380. Göttingen: IWF.
- 1986 "Die traditionelle Heilkunde der Azande Nordost-Zaires. Ethnomedizinische Forschungsergebnisse aus Zentralafrika." *Mitt. Österr. Ges. Tropenmed. Parasitol.* 6 (1984): 143-155.
- 1988 *3x trommeln täglich.* Fernsehfilm ARD-Bayerischer Rundfunk.
- 1994 "Initiation von Schamanen bei den Azande Zentralafrikas." *Curare* 2. (in press)

AUGUST SCHMIDHOFER, Wien

Kabôsy, mandoliny, gitara**Zur Entwicklung neuerer Populärmusikformen in Madagaskar**

Auf der Suche nach alten, weit in die Geschichte zurückreichenden Traditionen hat die Ethnomusikologie nur zu oft das Spektrum populärer musikalischer Unterhaltungsformen außer acht gelassen. Viele Stile und wichtige Musikerpersönlichkeiten wurden nie dokumentiert oder fanden erst Beachtung, als die Quellenlage eine umfassende Erforschung nicht mehr zuließ. Einige Arbeiten Gerhard Kubiks, die sich schon in den 60er Jahren neuen Musikformen in Schwarzafrika widmeten, waren hier jedoch wegweisend.

Die Forschung zur Populärmusik Madagaskars steckt noch in ihren Anfängen. Die wesentlichsten Ergebnisse finden sich auf CD- und Schallplattenbeihften (z. B. Mandelson 1986) und in populärwissenschaftlichen Zeitschriften. Dabei werden nur einzelne Erscheinungen des breiten Spektrums beleuchtet. Vorliegende Arbeit widmet sich einem Instrumententypus, dem in der Entwicklung neuerer Populärmusikformen eine Schlüsselrolle zukommt: der Halslaute. An ihrem Beispiel läßt sich aufzeigen, wie aus verschiedenen von außen kommenden Einflüssen in ihrer Einbettung in die eigene Kultur ein synkretistisches Gefüge entsteht, das unter fortschreitender Umformung und Anpassung schließlich als Erscheinung der eigenen Kultur gedeutet wird.

Gezupfte und mit Plektrum gespielte Lauteninstrumente sind heute überaus populär in Madagaskar, sowohl in den Städten als auch in ländlichen Gebieten.¹ Lediglich im Norden der Insel, der Provinz Antsiranana, begegnet man ihnen nur selten, während man selbstgebaute Lauten in den übrigen Regionen nahezu in jedem Dorf vorfindet. Kein anderes Instrument erfreut sich heute so großer Beliebtheit.

Schon die Tatsache, daß dieser Instrumententypus in der Literatur zur Musik Madagaskars kaum aufscheint, deutet darauf hin, daß hier rezente Entwicklungen entscheidend das Bild geprägt haben. Dennoch aber muß angenommen werden, daß die ersten Lauten bereits im Zuge der arabischen Kontaktnahme mit der großen Insel im Indischen Ozean eingeführt wurden. Darauf verweist der bis heute in den meisten Gebieten gebräuchliche Name des Instruments, *kabôsy*², welcher sich aus dem arabischen *qanbus* bzw. *qabus* herleitet (Poché 1984: 168). Bis in das 19. Jahrhundert war der arabische Einfluß auf Madagaskar von großer Bedeutung. Er konzentrierte sich auf die Nordwestküste, wo Handelsniederlassungen bestanden. Aber die arabische Kultur strahlte auch auf andere Landes-

teile aus. Noch der Merina-König Radama I. beherrschte die arabische Sprache, entschied sich aber um 1820 aufgrund seiner freundschaftlichen Beziehungen zu europäischen Missionaren für das lateinische, nicht das arabische Alphabet (Andriananjason 1969: 46). Auch das arabische Lautenspiel dürfte in vielen Teilen Madagaskars bekannt gewesen, aber nicht in das eigene Musikleben integriert worden sein. Rouget spricht noch 1946 von „cordes pincées ou frottées“ im Zusammenhang mit der Behandlung arabischer Musiktraditionen auf Madagaskar und ordnet sie „en marge de la musique proprement malgache“ ein (Rouget 1946: 92).

Die *kabôsy* arabischer Prägung wird heute noch vereinzelt von Exilkomorianern im Nordwesten Madagaskars gespielt. Materielle Relikte dieser Tradition finden sich auch in Museen in Madagaskar und Europa. Das Museum für Völkerkunde in Wien besitzt eine *kabôsy*, die 1886/87 in Madagaskar erworben wurde (Inv. Nr. 27429; vgl. Janata 1975: 159). Als ethnische Herkunftsbezeichnung vermerkt das Protokoll „Sakalava“. Der Korpus ist halbkugelig und hat ein Schalloch an der Unterseite, eine Hautdecke ist mit Holznägeln befestigt. Der Hals mit halbkreisförmigem Querschnitt ist an den Korpus angeschnitten und endet in einer „Schnecke“. Die Gesamtlänge beträgt 70 cm, wobei dem Korpus nur 17 cm zukommen. Ein dünnes, auf den Hals aufgenageltes Griffbrett und die Seitenwirbel sind aus einem Hartholz gefertigt, während für das Instrument selbst ein leichtes Holz Verwendung gefunden hat. Die *kabôsy* ist bundlos und mit 5 Saiten aus pflanzlichen Fasern ausgestattet. Es ist nicht dokumentiert, wie das Instrument gestimmt gewesen war, jedoch sind zwei Saitenpaare und eine einfache Saite, also eine partiell doppelchörige Stimmung festzustellen. Obwohl das Protokollblatt das Instrument als „mandolinenförmig“ bezeichnet, kann an der Nähe zu ähnlichen Formen im Bereich der ostafrikanischen Suahelikultur (Zanzibar, Komoren) und dem Jemen kein Zweifel bestehen (vgl. Anon. 1906; Poché 1984).³

Der Königshof der Merina war ab der Zeit der Herrschaft von Radama II.⁴ insbesondere ein Zentrum der Pflege europäischer Musik. „En 1889, la reine Ranavalona III avait à son usage une fanfare, un chœur de chanteuses et un petit quatuor de violon, violoncelle, guitare et mandoline“ (Colin 1980: 65). Eine 20 Jahre später angefertigte Zeichnung, die ein madagassisches Wohnzimmer darstellt, zeigt eine an der Wand hängende Gitarre.⁵ Gitarre und Mandoline scheinen jedoch bis um die Mitte unseres Jahrhunderts wenig Gefallen gefunden zu haben. Sie blieben Instrumente der in Madagaskar lebenden Europäer und Bevölkerungsgruppen, die diesen besonders nahe standen. Ihre Verbreitung beschränkte sich im wesentlichen auf das Hochland. Dies steht im Gegensatz beispielsweise zur Fiedel, die möglicherweise schon im 16. Jahrhundert (Domenichini-Ramiaramanana 1983: 10), nachweislich aber in der Zeit der holländischen Kontakte mit der Insel das Interesse der Einheimischen fand.⁶ Auch das ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eingeführte Akkordeon beeindruckte spontan die Bevölkerung. Es entwickelte sich eine unvergleichliche Tradition des Akkordeonspiels, die heute am wirtschaftlichen Niedergang zu zerbrechen droht.

Warum hatten Gitarre und Mandoline an dieser Begeisterung für europäische Musikinstrumente zunächst keinen Anteil? Eine mögliche Erklärung ist darin zu erblicken, daß sie im Gegensatz zu den vorher genannten weniger Instrumente der Tanzbegleitung als vielmehr Instrumente stiller Hausmusik waren. Aus diesem Grunde wurden sie im madagassischen Verständnis in der Nähe der arabischen *kabôsy*, einem Instrument der Gesangsbegleitung angesiedelt. Die Bezeichnung *kabôsy* war übertragbar auf Saiteninstrumente anderer Formgebung, sofern die Funktion die gleiche war. Somit blieb der Terminus erhalten als der arabische Kultureinfluß zurückging und schließlich nur noch an der Nordwestküste weiterlebte.

Wir haben somit von drei Modellen, *kabôsy*, Mandoline und Gitarre auszugehen. Diese drei Instrumente wurden von den Einheimischen als kulturfremde Elemente angesehen. Aber sie waren der Ausgangspunkt für eine Entwicklung, die vor 30 bis 40 Jahren einsetzte und Traditionen entstehen ließ, die heute allgemein als madagassische Erscheinungen eingestuft werden.

Zunächst wurde die Gitarre plötzlich aufgegriffen. In den legendären Aufnahmen des *Trio ny Antsaly* aus den 60er Jahren⁷ hat sie schon einen prominenten Platz neben der Röhrenzither *valiha*. Die Gitarre wurde insbesondere von der jungen madagassischen Elite, die vielfach in Europa studiert hatte, und mit der Revival-Bewegung und ihren nordamerikanischen Vorbildern in Berührung gekommen war, belebt. In Stücken wie jenen von *Mahaleo* zeigt sich der europäische Einfluß deutlich. Ebenso deutlich zeigt sich aber auch hier schon eine bewußte Hinwendung zu madagassischen Idiomen.

Als noch bedeutsamer für die Entwicklung madagassischer Populärmusikformen sollte sich jedoch der Kontakt mit afrikanischer Populärmusik erweisen. Diese gelangte nun in immer größerem Ausmaß auf die Insel. Der Import von Schallplatten aus Zaïre und Ostafrika nahm solche Ausmaße an, daß ein eigener Terminus dafür entstand: *tapany maintso* (zur Hälfte grün), der sich vom Farbmuster der Plattenhüllen ableitete, aber in der Folge dann auch zur Kennzeichnung der eingeführten Musikstile diente. Insbesondere war damit die Musik der westkongolesischen Gitarrenbands angesprochen, welche sich auch über den Rundfunk ihren Weg nach Madagaskar bahnte. „Mozika kongo“ und „mozika mozambika“⁸, die man in den späten Abendstunden im Radio hörte, wurden in der Folge von Musikern nachgespielt, wobei madagassische Texte unterlegt wurden.

Es begannen sich zwei unterschiedliche Traditionen herauszubilden, jene der Gitarre (*guitare, gitara*), die sich zunächst vorwiegend an europäischen, dann auch afrikanischen Leitbildern orientierte, und jene der *kabôsy*, die mehr afrikanischen Mustern folgte, aber auch Einflüsse der Mandoline verarbeitete. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal ist die Spielweise: Die Gitarre wird in der aus Afrika bekannten Zweifinger-Technik gezupft oder geschlagen, die *kabôsy* jedoch generell mit Plektrum gespielt. Trotz der anfangs so unterschiedlichen Inspirationsquellen können Gitarre und *kabôsy* nicht als zwei voneinander unabhängige Traditionen angesehen werden. Mit dem Wandel der Bezeichnung der Gitarre

von frz. *guitare* zu madag. *gitara* ging auch inhaltlich eine Malgасchisierung einher. Analog dazu erfuhren auch die aus Schwarzafrika kommenden Einflüsse ihre Umformung. Die Malgасchisierung brachte eine Angleichung der beiden Traditionen *gitara* und *kabôsy* mit sich, sodaß sie heute nicht immer klar voneinander getrennt werden können. Regionale Stile mit eigenständigem Profil, jenseits der Unterscheidung einer europäischen und einer afrikanischen Herleitung, gewinnen indessen an Bedeutung. Nicht selten finden sich in ihnen Anleihen sowohl aus der Gitarren- wie auch der *kabôsy*-Tradition.

Da industriell gefertigte, importierte Gitarren heute wegen der fortschreitenden Geldentwertung nicht mehr erschwinglich und daher auch schon weitgehend vom Markt verschwunden sind, findet man vielerorts selbstgebaute Instrumente. Auch hierin besteht eine Annäherung an die *kabôsy*, die von Anfang an ein „home-made-Instrument“ gewesen war. Häufig weisen diese Substitutionsinstrumente die Formgebung der Elektrogitarre auf (siehe Abb. 4), ohne daß die Möglichkeit besteht, sie als solche einzusetzen, weil zumeist das dafür erforderliche high-tech-Zubehör nicht vorhanden ist. Während die Gitarre in den Aufnahmen des *Trio ny Antsaly* noch als dezente Begleitung im Hintergrund verblieb, herrscht heute die Dreierbesetzung, Lead-, Begleit- und Baßgitarre vor. Ensembles dieser Formierung, oft zusätzlich mit Schlagzeug, findet man vorwiegend in Städten, auch in Kleinstädten abgelegener Gebiete, ja mitunter sogar in kleinen Dörfern. Aus einer ursprünglich städtischen Tradition ist eine Erscheinung geworden, die sich immer mehr auch in ländlichen Gebieten ihr Terrain erobert. Hier trifft die Gitarre auf die *kabôsy*, die den umgekehrten Weg geht. Sie gilt als Tradition des Dorfes („instrument de la brousse“), etabliert sich aber heute immer mehr auch als städtisches Phänomen. Die Aufnahme der *kabôsy* in bekannte Gruppen wie *Mahaleo* und *Rossy* hat das Instrument sozial aufgewertet. Weit mehr als die Gitarre hat die *kabôsy* heute ihren Platz unter den Garanten einer madagassischen Identität. In ihr etwa die „Armenversion“ von europäischen oder amerikanischen Vorbildern zu erblicken, wäre eine Verkennung dieser einzigartigen und facettenreichen Tradition.

Bau einer *kabôsy*

Zum Bau einer *kabôsy* wurden noch vor 10 Jahren vielfach große Kalebassen oder Schildkrötenpanzer, die mit Tierhaut überzogen wurden, verwendet. Hierin sind noch Spuren des arabischen Erbes zu erblicken. Heute findet ein *kabôsy*-Bauer zumeist mit folgenden Materialien das Auslangen: Holz, Nägel, ein Stück Blech oder Fell und eine Fischerleine oder ein Fahrradbremskabel.

Es ist zumeist der Spieler selbst, der sein Instrument herstellt. Er benötigt zunächst einen gut getrockneten Holzblock in der Länge des daraus zu formenden Instruments. Zahlreiche Holzarten eignen sich dafür, unter ihnen *manga*, *pamba*, *bonara*, *famba*, *ranomitigny*, *beholitsy*, *arofy*, *hazo malagny*, *voandelaky*

und *darô*. Sodann wird die *kabôsy* mit Korpus, Hals und Wirbelkasten aus diesem einen Stück Holz geformt und der Korpus ausgehöhlt. Auf die Korpusöffnung wird ein dünnes, mit einem Schalloch versehenes Brett aufgenagelt, seltener mit geschmolzenem Plastik aufgeklebt. Der Korpus ist in den meisten Fällen rechteckig, gelegentlich findet man auch Gitarreimitationen oder ovale Formen.

Eine interessante Sonderform findet man unter den Sakalava von Menabe, benachbarten Bara-Populationen und den Masikoro (Provinz Tuléar). Hier sind die Instrumente zumeist mit einem oder zwei dünnen, an der Decke angeklebten Stäbchen aus einem Hartholz ausgestattet. Sie sind ein Trommellersatz, was auch in ihrer Bezeichnung zum Ausdruck kommt: *langoro* (Trommel).⁹ Die rechte Hand des Spielers schlägt an bestimmten Stellen, meist zur Markierung des Beats, dieses Stäbchen an, wodurch es in Schwingung gerät und einen trommelartigen Klang hervorbringt (siehe Abb. 1). Da dieser Klang eine identifizierbare Tonhöhe aufweist, ist das Stäbchen mit den Saiten abgestimmt. Bei Vorhandensein von zwei Stäbchen sind beide verschieden gestimmt.

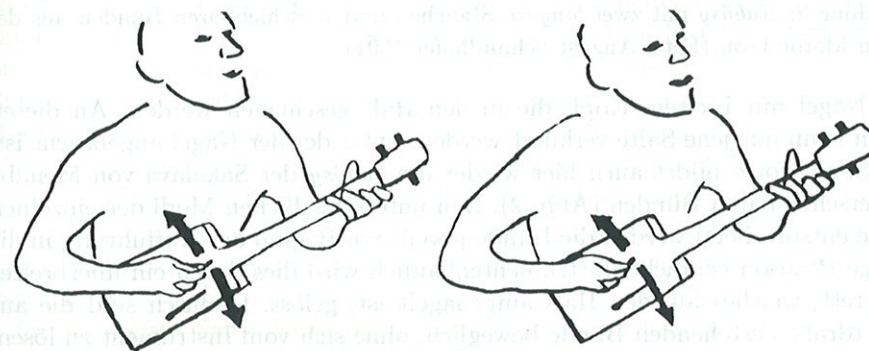


Abbildung 1: Schematische Darstellung des Spiels einer *kabôsy* der Menabe-Sakalava. Links: Soll der *langoro*-Stab nicht mitklingen, werden die Saiten in der Nähe des Halses angeschlagen. Rechts: Ist der „Trommelklang“ erwünscht, wird ein tieferer Ansatz gewählt.

Alle *kabôsy*-Lauten sind mit Bündeln ausgestattet. Dafür werden Stücke aus dickem Kupferdraht, welcher aus Stromkabeln stammt und breitgeklopft wird, aus Plastik oder einem Hartholz, z. B. Palisander (*magnary*), verwendet. Sie werden in die in den Hals geschnitzten Kerben eingefügt. Die Positionierung der Bündel orientiert sich an den musikalischen Erfordernissen. Da die Stücke nie in verschiedene Tonlagen transponiert werden, findet man zumeist mit vier bis sechs Bündeln das Auslangen. Aber auch spieltechnische Gründe sind für die Anlage der Bündel von Bedeutung. Oft erstrecken sich nämlich nicht alle Bündel über die ganze Breite des Halses; sie sind also verkürzt. An den betreffenden Stellen können somit nur bestimmte Saiten gegriffen werden, andere nicht. Besonders trifft man auf dieses Phänomen im Hochland. Als Bundersatz dienen vielfach

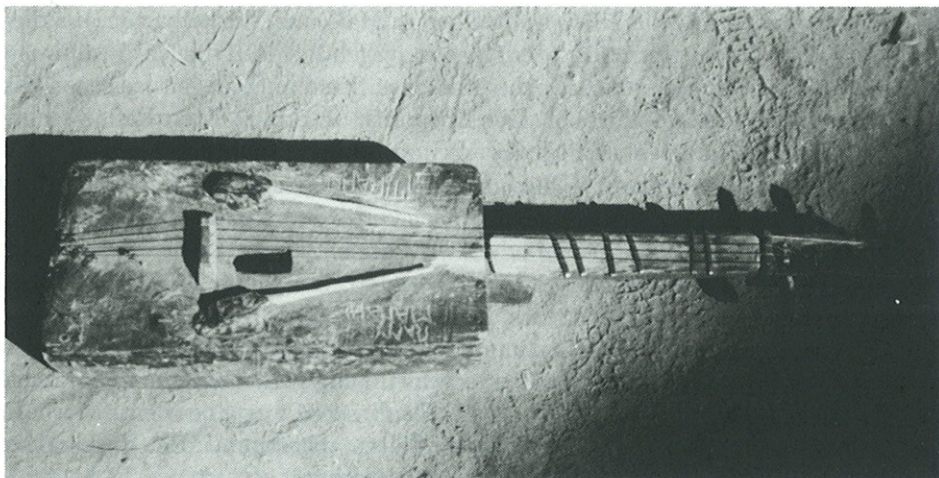


Abbildung 2: *Kabôsy* mit zwei *langoro*-Stäbchen und verschiebbaren Bündeln aus der Region Morondava. (Foto: August Schmidhofer 1991)

auch Nägel mit breitem Kopf, die in den Hals geschlagen werden. An diesen Stellen kann nur jene Saite verkürzt werden, unter der der Nagel angebracht ist. Eine Sonderform bildet auch hier wieder die *kabôsy* der Sakalava von Menabe mit verschiebbaren Bündeln (Abb. 2). Den unterschiedlichen Modi der einzelnen Stücke entsprechend werden die Bündel jeweils vor Beginn der Aufführung in die richtige Position gebracht. Instrumentenbaulich wird dies durch ein überbreites Griffbrett, welches auf den Hals aufgenagelt ist, gelöst. Dadurch sind die aus Kupferdraht bestehenden Bündel beweglich, ohne sich vom Instrument zu lösen. Die Wirbel, die manchmal auch aus einem härteren Holz als der Korpus gefertigt sind (etwa *magnary*), werden in die vorgebohrten Löcher gesteckt. Mitunter sind mehr Löcher vorgebohrt, als Saiten vorhanden sind. Die überzähligen Löcher sind als Reserve angelegt. Wenn sich durch die Stimmvorgänge ein Loch vergrößert hat und ein Wirbel sich nicht mehr befestigen läßt, kann in ein Ersatzloch ausgewichen werden. Im Norden und Osten überwiegen Hinter-, im Süden Seitenwirbel, während Vorderwirbel kaum vorkommen.

Die Saiten werden am unteren Ende an einem Saitenhalter aus Blech oder Fell befestigt und über einen unbefestigten Steg geführt. Die bevorzugten Materialien für die Saiten sind Fischerleinen, manchmal in unterschiedlicher Dicke für tief und hoch gestimmte Saiten, sowie dünne Stahldrähte, die aus Fahrradbremskabeln gewonnen werden. Die Instrumente weisen entweder Metall- oder Kunststoffsaiten auf, nie Kombinationen aus beiden Materialien.

Die *kabôsy* ist zumeist mit vier Saiten bespannt, aber es gibt auch ein-, zwei-, drei- und fünfsaitige Instrumente. In einer sehr abgelegenen Ortschaft namens Bemaharivo in der Provinz Mahajanga konnten wir sogar ein sieben-saitiges Instrument dokumentieren, welches allerdings zwei Saitenpaare, also

eine partiell doppelchörige Stimmung aufwies: $c/c' - d/d' - g - h - d'$.¹⁰ Dies ist als Relikt aus der Zeit arabischer Einflüsse, die im Nordwesten der Insel noch in vielerlei Form anzutreffen sind, zu werten. Ein- und zweisaitige Instrumente sind nur im Südwesten vorzufinden. Sie sind eine junge Erscheinung und mit einer Tradition verbunden, die erst in den letzten Jahren entstanden ist. Wir finden hier Ensembles, die sich zumeist aus drei, seltener vier oder fünf Lauten, die *mandoliny* genannt werden, zusammensetzen. Die Bezeichnung *mandoliny* stammt vermutlich von den Betsileo, die in großer Zahl aus dem südlichen Hochland hier zugezogen sind. Dort war die europäische Mandoline weit verbreitet gewesen. Die Instrumente folgen in ihrer Bauweise aber dem Muster der *kabôsy*. Die drei *mandoliny* tragen folgende Bezeichnung: *solo* (Solo; drei- oder zweisaitig), *deuxième solo* (Zweites Solo; zwei- oder einsaitig) und *beso* (Baß; einsaitig). Das Leitbild für diese Formation ist die Gitarrenband.

Die absolute Tonhöhe der Stimmung variiert innerhalb eines großen Rahmens, so wie auch die Größe der Instrumente sehr unterschiedlich sein kann. Die Gesamtlänge der *kabôsy* bewegte sich bei den untersuchten Instrumenten zwischen 60 und 140 cm. Sehr kleine und hoch gestimmte Instrumente findet man bei den Sakalava von Menabe (Provinz Tuléar), das größte Instrument wurde bei den Boina-Sakalava der Region Soalala (Provinz Mahajanga) dokumentiert. Eine Vielzahl an verschiedenen Stimmungen ist festzustellen, und viele Musiker verwenden mehrere. Die meisten beinhalten jedoch einen Durdreiklang. Dies verweist auf Prinzipien der Mehrstimmigkeit. Die kleine Terz in der Stimmung ist typisch für die Antandroy im äußersten Süden Madagaskars. Hier einige der verbreitetsten Stimmungen (relative Notierung; die absolute Tonhöhe liegt bei c für die tiefste Saite der größten und e'' für die höchste Saite der kleinsten Instrumente):

a - g - h - d'	(in allen Teilen des Landes)
f - g - h - d'	(in allen Teilen des Landes)
d - g - h - d'	(besonders Ostküste)
a' - d - g' - h' - d''	(Hochland)
d' - g - h - d'	(weit verbreitet)
g - h - d	(weit verbreitet)
a - g - h	(weit verbreitet)
es' - f' - d' - f'	(Boina-Sakalava)
h - g - c' - g'	(Sakalava/Menabe)
es' - b - b - f'	(Sakalava/Menabe)
as - b - b - f'	(Sakalava/Menabe)
h - g - d' - g'	(Bara)
g' - f' - d' - a'	(Antandroy)
g' - f' - f - d'	(Antandroy)

Für die einzelnen Saiten konnten vereinzelt auch Namen erhoben werden. In Ankažoabo-Sud (Provinz Tuléar) beispielsweise wurde die zuunterst liegende Saite *lahiny* (Mann), die zweite *deminy* (tief) und die beiden oberen Saiten *besony* (Baß) genannt. Diese Bezeichnungen sind geläufige musikspezifische Termini, die auch bei anderen Musikinstrumenten Verwendung finden, etwa der Kastenzither *marovany*, dem Schenkelxylophon *atragnatra*, der Fiedel *lokanga*, sowie beim Pfeifenensemble *kililoky* und selbst dem Trommelensemble *paritaky*. Der Terminus *lahiny* findet Gebrauch für Saiten, Tasten, Pfeifen oder Trommeln, die innerhalb des Ganzen eine wichtige Funktion ausüben. Im Falle der *kabôsy* bezieht er sich auf jene Saite, auf der melodische Läufe ausgeführt werden. Die Bezeichnung der einzelnen Teile der *kabôsy* variiert von Region zu Region. Folgende schematische Darstellung führt die im Südwesten geläufigste Terminologie an. Sie basiert auf Analogien zum menschlichen Körper, benennt Materialien und kennzeichnet Funktionen.

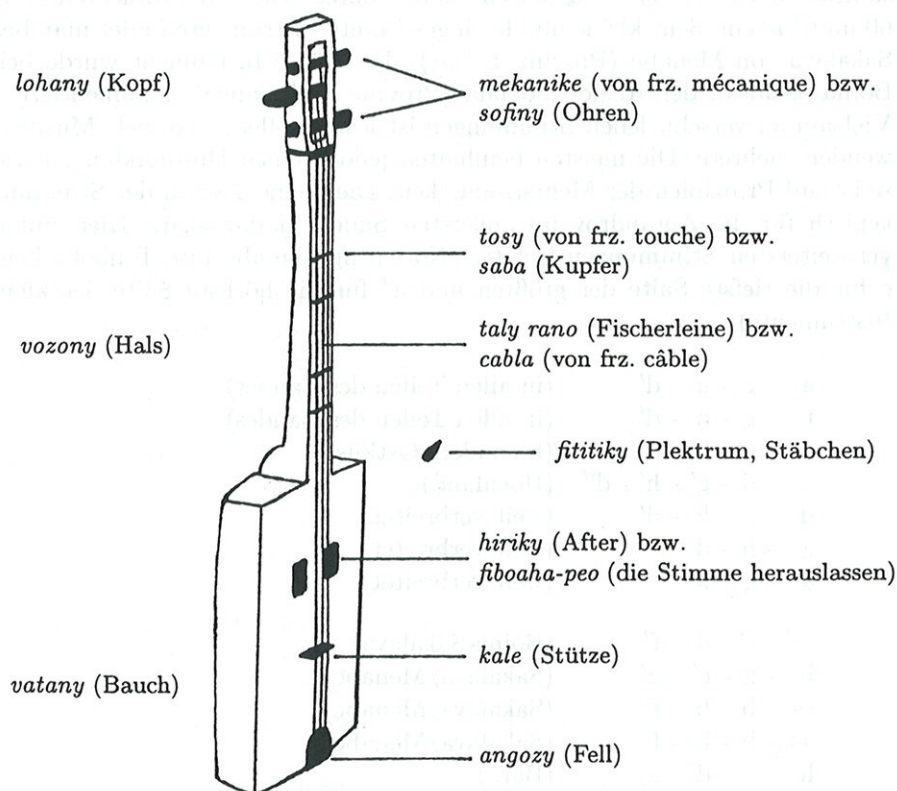


Abbildung 3

Kabôsy und Gitarre als Symbol sozialen Aufstiegs

Die *kabôsy* ist Mittelpunkt zahlreicher sozialer Ereignisse der Jugend. Sie ist ein Altersklasseninstrument. Die männliche Jugend ist Träger dieser Tradition. Die meisten Spieler befinden sich im Alter zwischen 8 und 18 Jahren. Über 25jährigen *kabôsy*-Spielern begegnet man nur äußerst selten.

Viele Spieler beherrschen nur wenige Griffe auf dem Instrument. Sie spielen für sich selbst oder zur Unterhaltung der dörflichen Jugend am Abend, besonders bei Vollmond, wenn Kinder und Jugendliche bis tief in die Nacht hinein diversen Vergnügungen nachgehen. Hier wird das Instrument vornehmlich zur Begleitung von Mädchengesängen eingesetzt. In manchen Regionen ist auch eine Rassel oder zusätzlich zur Rassel eine Trommel in dieses Ensemble eingebunden. Mädchen treten als Tänzerinnen auf, angefeuert durch das Händeklatschen der Anwesenden.

Daneben findet man den solistischen Auftritt des *kabôsy*-Spielers, der selbst singt. Spieler, die dabei interessante und lustige Inhalte vermitteln, sind oft über das eigene Dorf hinaus bekannt. Sie sind bei Festen gern gesehen, erhalten für ihren Vortrag aber nur in Ausnahmefällen ein Honorar. Manche Spieler treten mit einem weiteren Sänger oder einer bzw. mehreren Sängerinnen auf. Auch hier beschränken sich die Auftritte auf das eigene Dorf und auf Feste in Nachbardörfern.

Schließlich findet man noch Gruppen, die weitum als *sery* bzw. *sairy* oder *mpilalo* (Musiker, Künstler) bekannt sind. Sie werden zu Festen oft auch in entferntere Orte geholt. Solche Anlässe sind Totenfeste, Beschneidungs- und Besessenheitszeremonien, sowie der Nationalfeiertag. Zum Vortrag der Gruppe, die in der Regel mit *kabôsy*, Rassel und Trommel auftritt, wird von den Anwesenden oder dem Medium getanzt. Der Veranstalter hat entsprechend der Dauer des Festes ein Honorar zu bezahlen und muß für Unterkunft und Verpflegung sorgen. Die Musiker verdienen dabei an den lokalen Verhältnissen gemessen sehr viel, wenn auch für harte Arbeit, denn sie müssen fast pausenlos spielen.¹¹ Allgemein liegen aber die Honorare für *kabôsy*-Spieler weit unter jenen für Akkordeon-Spieler, die bis in die jüngste Vergangenheit vorwiegend die musikalische Unterhaltung bei Festen bestritten haben. Das Akkordeon hat einen hohen Anschaffungspreis, der bei den Auftritten wieder verdient werden muß. Dies hat einen Prozeß in Gang gebracht, welcher das Ende der Akkordeonkultur zur Folge haben wird. Selbst Veranstalter, die sich einen Akkordeonspieler leisten könnten, engagieren jetzt lieber Gruppen, die mit Elektrogitarren auftreten.

Die Prestigemusik ist jene, die aus Lautsprechern dröhnt. Kein akustisches Instrument kann mit elektrisch verstärkten Instrumenten konkurrieren. Wo immer eine Gitarrenband auftritt spricht sich dies schnell herum, und von weit her kommen die Menschen zu diesem Ereignis. Die Technik wird von der Gruppe, die über ein Auto verfügt, mitgebracht. Meist haben diese Bands einen Mäzen, etwa einen potenten indischen Kaufmann, der das Ganze ermöglicht, in der



Abbildung 4: Gitarra-Spieler in Sakaraha (Provinz Tuléar) mit selbstgebautem Instrument. (Foto: August Schmidhofer 1986)

Regel aber nicht völlig selbstlos handelt. Andere Gruppen können auf das Inventar von Missionen zurückgreifen. Viele Bands sind im Umfeld katholischer Missionen, die die Entwicklung alternativer Musikformen in der Liturgie gefördert haben, entstanden.

Die Gitarre ist – mehr als die *kabôsy* – mit der Vorstellung von Modernität und sozialem Aufstieg verbunden. Auch äußerlich versuchen die Musiker diesem Bild gerecht zu werden, beispielsweise indem sie Jeans und Sonnenbrillen tragen. Eine besondere Attraktion bilden zumeist die jungen Sängerinnen und Tänzerinnen mit ihrem betont städtischen Habitus und ihrer an der europäischen Mode orientierten Kleidung. Jede angesehene Tanzband hat nicht nur Gitarristen, Schlagzeuger und Keyborder, sondern auch Tänzerinnen, ja oft sind es gerade die Tänzerinnen, die eine Gruppe bekannt machen.

Das Repertoire weist immer starke Bezüge zu lokalen Tanzstilen auf. In Tuléar etwa findet man gegenwärtig den modernisierten *kinetsanetsa*, einen Tanz, der aus Besessenheitsriten (*tromba*) der *Vezo* stammt. Weiters sind im Repertoire die überregional bekannten Tänze, wie *salegy*, *basesa*, *sigôma* und *tsapiky* vertreten. Schließlich zeigt sich noch eine mehr oder weniger starke Ausrichtung an fremden Vorbildern. Vor fünf Jahren war es Zouk, und kein Auftritt bekannter Gruppen ging über die Bühne, ohne daß nicht einige Nummern von Kassav' gespielt worden wären. Heute dominiert Kwassa-Kwassa aus Zaïre im Repertoire

der Bands, die sich oft als „Jazz-Groupe“ bezeichnen. Diese Eigenbenennung geht vermutlich auf den kongolesischen O. K. Jazz zurück, der in Madagaskar einst sehr populär war.

Viele *kabôsy*-Spieler träumen davon, eines Tages von der selbstgebauten Laute auf die Elektrogitarre umzusteigen und bei großen Anlässen oder in einer der vielen Diskotheken (*boîte de nuit*) aufzutreten. Die meisten von ihnen geben mit dem Erwachsenwerden das Spiel wieder auf.

Anmerkungen

- ¹ Fiedeln, die in Madagaskar ebenfalls weit verbreitet sind, bleiben in dieser Arbeit unberücksichtigt.
- ² Die Orthographie dieser Bezeichnung ist in der Literatur uneinheitlich und je nach Region sind auch leicht abweichende Dialektvarianten vorzufinden: *kabosa*, *kabôsy*, *kabaosy*, *kabaosa* u. a.
- ³ Für eine Verbindung der madagassischen Lauten mit südostasiatischen Kulturschichten in Madagaskar spricht wenig. Organologische Parallelen, wie sie Wegner (1984: 147) feststellt, erklären sich vielmehr aus dem gemeinsamen Ursprung dieser Instrumente in der arabischen Welt. Auf die Frage einer möglichen Einfuhr von Lauteninstrumenten durch Migranten oder Sklaven aus Afrika kann derzeit keine Antwort gegeben werden, will man sich nicht in das Reich der Spekulation und Phantasie begeben. Ein Ansatzpunkt für die Erforschung dieser Frage könnte in der Bezeichnung *jenjy* gegeben sein. Die Tsimihety des nördlichen Hochlandes (um die Ortschaft Antsakabary) verwenden diesen Begriff für ihre Laute. Hugh Tracey (1973: 272) erwähnt eine Laute *nenjenje*, die von Ostzaïre bis in das Zambezi-Gebiet verbreitet ist. Daß die madagassische Lautenmusik heute durch afrikanische Leitbilder geprägt ist, muß freilich rezenteren Einflüssen zugeschrieben werden.
- ⁴ Radama II. kam 1861 an die Macht, womit eine mehrere Jahrzehnte andauernde europäerfeindliche Politik zu Ende ging.
- ⁵ Siehe Hauptgraf zu Pappenheim: *Madagaskar*. Berlin: D. Reimer, 1906: 55.
- ⁶ Eine Malerei in einem Reisebericht aus dem Jahre 1619 zeigt einen Matrosen eines holländischen Schiffes, der die Eingeborenen einer Madagaskar vorgelagerten Insel mit seiner Fiedel unterhält (siehe *Östliche Ferne - südliche See*. Gütersloh: Prisma, 1977: 89).
- ⁷ Philips 432.539, 432.559, 432.851.
- ⁸ Siehe dazu auch Domenichini-Ramiaramanana 1983: 10.

- ⁹ Die Bara am Mangoky-Fluß verwenden hingegen die Bezeichnung *balantsy*. Dies ist der Name eines Tanzes. Bei Stücken der Gattung *balantsy* kommt der Stab zum Einsatz.
- ¹⁰ Die Forschungen 1991 in dieser Region wurden gemeinsam mit Dr. Michael Weber (Wien) durchgeführt.
- ¹¹ Es ist genau geregelt, wann die Gruppe aufzutreten hat und wann Ruhepausen eingelegt werden. Bei Totenfeiern, die oft mehrere Tage dauern, ist zumeist zwischen 4 und 8 Uhr am Morgen und in der Mittagszeit eine Pause, während der die Musiker essen und schlafen.

Literatur

- Andriananjason, Victor Georges
1969 *Im Lande der Malagasy. 500 Jahre Sitten und Gebräuche*. Hangelar bei Bonn: Warnecke.
- (Anon.)
1906 „Les instruments de musique en usage à Zanzibar.“ *La Revue Musicale* 6: 165–168.
- Colin, E.
1980 „La musique malgache.“ *Ambario* 2: 65–68. (Auszugsweiser Nachdruck von *Mémoires malgaches, recueillies et harmonisées par le R. P. E. Colin S.J.* Tananarive: Impr. Miss. Catholique, 1899)
- Domenichini-Ramiaramanana, Michel
1983 „De quelques instrument de la Grande-Ile.“ In *Musique traditionnelle de l'Océan Indien. Discographie: Madagascar*, hrsg. von Chantal Nourrit und William Pruitt, 1–19. Paris: Radio France Internationale, Centre de documentation Africaine, 1983. (Radio-Thèmes 3)
- Janata, Alfred
1975 *Musikinstrumente der Völker. Außereuropäische Musikinstrumente und Schallgeräte: Systematik und Themenbeispiele*. Wien: Museum für Völkerkunde.

- Kubik, Gerhard
1971–72 „Die Verarbeitung von Kwela, Jazz und Pop in der modernen Musik von Malawi.“ *Jazzforschung/Jazz Research* 3–4: 51–115.
1981 „Neo-traditional popular music in East Africa since 1945.“ *Popular Music* 1: 83–104.
1989 „The Southern African Periphery: Banjo Traditions in Zambia and Malawi.“ *The World of Music* 31/1: 3–30.
- Mandelson, Ben
1986 *Current Popular Music of Madagascar*. Covertext zur LP Globe Style ORBD 013. London: Ace Records Ltd. (Madagasikara 2)
- Poché, Christian
1984 „Qanbus.“ In *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, hrsg. von Stanley Sadie, vol. 3, 168–169. London: Macmillan Press.
- Rouget, Gilbert
1946 „La Musique à Madagascar.“ In *L'Ethnographie de Madagascar*, hrsg. von Jacques Faublée, 85–92. Paris: Les Editions de France et d'outre-mer.
- Tracey, Hugh
1973 *Catalogue – The Sound of Africa Series*, vol. 2. Roodeport: International Library of African Music, 1973.
- Wegner, Ulrich
1984 *Afrikanische Saiteninstrumente*. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. (Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin, Neue Folge 41, Abteilung Musikethnologie V)