

Literaturverzeichnis

- Brandl, Rudolf M. 2010. „Zur Quellenkritik der medialen Überlieferung am Paradigma der Musikaufzeichnung“. *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 1: 70–83.
- Heller, Gerhard. 1985. *Krankheitskonzepte und Krankheitssymptome: eine empirische Untersuchung bei den Tamang von Cautara/Nepal zur Frage der kulturspezifischen Prägung von Krankheitserleben*. (Medizin in Entwicklungsländern, 18). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang.
- Hoerbuerger, Felix. 1975. *Studien zur Musik in Nepal*. (Regensburger Beiträge zur musikalischen Volks- und Völkerkunde, 2). Regensburg: Bosse.
- Höfer, András. 1994. *A recitation of the Tamang shaman in Nepal*. (Nepalica, 7). Bonn: VGH-Wissenschaftsverlag.
- Höfer, András. 1997. *Tamang ritual texts II: Ethnographic studies in the oral tradition and folk-religion of an ethnic minority in Nepal*. (Beiträge zur Südasiensforschung, 66). Wiesbaden: Steiner.
- Höfer, András. 2001. Tonbandarchiv Höfer: Tonbandaufnahmen in Nepal 1968–1983. Teil I. Heidelberg. [Unveröffentlichtes Typoskript]
- Höfer, András. 2002. Tonbandarchiv Höfer: Tonbandaufnahmen in Nepal 1968–1983. Teil II. Heidelberg. [Unveröffentlichtes Typoskript]

BEDROHTE KULTUREN

KONTINUITÄT UND DISKONTINUITÄT IN DER MUSIK NORDMOSAMBIKS (AUGUST SCHMIDHOFFER)

Die jüngere Geschichte von Mosambik ist durch zwei große Einschnitte gekennzeichnet: den von 1964 bis 1974 dauernden Unabhängigkeitskrieg und den bald darauf folgenden Bürgerkrieg (1976–1992). Während dieser Zeit – und wegen der Gefahr durch Minen noch Jahre darüber hinaus – war das Land weitgehend isoliert. Dies trifft in besonderem Maße für Nordmosambik, also das über 400.000 km² große Gebiet nördlich des Sambesi, zu. Verkehrstechnisch und infrastrukturell schon vor den Kriegen benachteiligt, konzentrierten sich auch die Kampfhandlungen stärker auf diesen Teil des Landes, und der Wiederaufbau ging hier später und langsamer vonstatten als im Süden.

Wir können davon ausgehen, dass das kulturelle Leben in Nordmosambik in den Zeiten des Krieges von Perturbationen und Stagnation geprägt war. Isolation, materieller Niedergang und Zensur bremsen kulturelle Prozesse, Migration großen Ausmaßes veränderte oder zerstörte soziale Netzwerke, in denen künstlerische Betätigung bis dahin stattgefunden hatte. Viele Menschen verließen abgelegene Gebiete, um sich in Städten oder entlang größerer Straßen anzusiedeln, weil sie sich dort sicherer fühlten. Andere flüchteten in das benachbarte Ausland, wo sie in großen Lagern ausharrten.

In den 1990er-Jahren änderte sich die Lage nach und nach. Die Rückwanderung eines Teils der 3,5–4 Millionen Binnenflüchtlinge in ihre Heimatorte und die Rückkehr von 1,5 Millionen Flüchtlingen aus den Nachbarländern brachten starke kulturelle Impulse.¹ Aufgrund der sonst sehr limitierten Betätigungsmöglichkeiten für die Insassen waren die Auffanglager Orte intensiver musikalischer Aktivität gewesen.

¹ Vgl. Wenzel (1995: 213); diese Zahlen beziehen sich auf ganz Mosambik.

Viele Musiker hatten im Exil ihr Können perfektioniert, Neues kennengelernt und ihr künstlerisches Spektrum erweitert. Ein Beispiel ist der *mangolongondo*-Virtuose Willison Nani, der das Xylophonspiel in Malawi erlernt hat; er lebt heute in Chivigo, einem Dorf nahe dem Niassa-See (vgl. die Aufnahmen A. Schmidhofer vom 1.8.2005).

Da die FRELIMO (*Frente da Libertação de Moçambique*), die Mosambik ab der Unabhängigkeit regierte, grundsätzlich eine anti-tribale Politik verfolgte, wurden ethnische Zuordnungen kultureller Phänomene vermieden.² Nach der herrschenden Doktrin war traditionelle Musik die Musik der Landbevölkerung, die sich von Region zu Region unterschied und auf deren Vielfalt man stolz sein konnte. 1979 wurde ein Nationalensemble, welches sich ab 1983 *Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCD)* nannte, gegründet. Es hatte den Auftrag, die Diversität der Musik- und Tanzkultur in meisterhaften Darbietungen zu präsentieren. Das Ensemble existiert auch heute noch. Ein erstes nationales Festival traditioneller Musik fand bereits 1981 in der Hauptstadt Maputo statt (Bender 1985: 189). Nach und nach wurden überall im Lande dem Kulturministerium unterstellte regionale Kulturbüros eröffnet, die – bis heute – Musiker und Tänzer für regionale und nationale Veranstaltungen rekrutieren.³ Die Bedeutung von Musik und Tanz für *nation-building* lag in der Erzeugung eines „Gefühl[s] für die gesamte Nation“ (Dorsch 2010) bzw. eines gemeinsamen Gefühls der „Moçambicanidade“ (Mkaima 2005: 18). So wurden sogar an Schulen und Universitäten in Kuba, wo viele junge Mosambikaner studierten, Tänze und Musikstile der verschiedenen Regionen Mosambiks durch mosambikanische Lehrer unterrichtet, gleichzeitig die jungen Menschen

2 In einem zum Festival traditioneller Musik 1981 in Maputo herausgebrachten Buch über die traditionelle Musik Mosambiks (Ministério da Educação e Cultura 1980) finden sich – mit einer einzigen Ausnahme (*timbila*-Xylophone der Chopi) – keine Bezeichnungen ethnischer Gruppen.

3 Wohl müssen diese Entwicklungen in Mosambik auch im gesamtafrikanischen Kontext einer kulturellen Rück- und Neubestimmung seit der Zeit der Erlangung der Unabhängigkeit gesehen werden. Mosambik war aufgrund der späten Unabhängigkeit gewissermaßen ein „Nachzügler“ in einer Bewegung, die Anfang der 1960er-Jahre begonnen hatte (vgl. Bender 1985, Hanna 1965).

aber angehalten, Portugiesisch statt ihrer jeweiligen ethnischen Sprache zu lernen und zu sprechen, um ein Gefühl der Gemeinsamkeit zu erzeugen (Dorsch 2010). In der nationalen Identitätskonstruktion waren die kulturellen Besonderheiten der einzelnen Völker nicht viel mehr als Regionalkolorit vor dem Hintergrund einer sich festigenden, dominierenden luso-mosambikanischen Kultur.

Inzwischen sind die *grupos etnicos* wieder stärker in das Bewusstsein der Kulturpolitik und der Medien zurückgekehrt, wie ich beim zweiten nationalen Musikfestival (*Segundo Festival Nacional da Canção e Música Tradicional*), das vom 26.–30. Juli 2006 in Pemba, Nordmosambik, stattfand, erleben konnte. Die Veranstaltung ging unter Teilnahme von 500 Musikern und Tänzern aus allen elf Provinzen unter dem Motto *Celebrando a Diversidade Cultural* („Die kulturelle Vielfalt feiern“) über die Bühne. Das Festival, dessen Eröffnung Staatspräsident Armando Guebuza persönlich vornahm, war ein farbenfrohes folkloristisches Spektakel, das stark von ethnischen Stereotypen geprägt war. So war die nordmosambikanische Provinz Cabo Delgado u.a. mit dem *mapiko*-Maskentanz des Makonde-Volkes vertreten. Die *mapiko*-Masken stellen Ahnengeister dar und treten traditionellerweise bei Initiationsfeiern in Erscheinung. Das große Interesse europäischer und amerikanischer Kunstsammler an den hölzernen Gesichtsmasken (*lipiko*) hat dazu beigetragen, dass der *mapiko*-Tanz zum Aushängeschild der Makonde-Identität geworden ist.

Mit der Patrimonialisierung von Phänomenen wie dem *mapiko* ging eine Folklorisierung einher, musste das wertvolle Kulturgut doch über seine gewöhnliche Umgebung hinaus bekannt gemacht werden. Vom religiös tabuisierten Umfeld der Initiation bis zur Festivalbühne war es ein weiter Weg, aber auf diesem Weg gab es Zwischenstationen. Schon 1970 berichten Jorge und Margot Dias von einem Prozess des Wandels: Früher hätten Frauen und Kinder die *mapiko* nur aus einer gewissen Distanz zu Gesicht bekommen. „Hoje já nao se diz às mulheres e crianças que o mapiko é um defunto ...“ (Dias & Dias 1970: 392; dt.: „Heute sagt man den Frauen und Kindern schon nicht mehr, dass es sich bei *mapiko* um einen Toten handelt ...“). Die Komik und Theatralik der Maskenfiguren, die auch Europäer darstellen und

parodieren können, sei Anziehungspunkt für Menschen benachbarter Dörfer, die zu *mapiko*-Auftritten herbeikommen (Dias & Dias 1970: 395, 408). Bestehende Tabus wurden also nach und nach entschärft, der Unterhaltungsaspekt gewann an Bedeutung.

Festivals und ähnliche Veranstaltungen sind eine neue bzw. zusätzliche kulturelle Option, die sich durch einen größeren geographischen und sozialen Aktionsradius für die Musiker auszeichnet. Hinzu kommt, dass die Gruppen je nach Reputation und Popularität für ihre Auftritte entschädigt werden. Dies führte zur Gründung zahlreicher Tanzensembles in der jüngeren Vergangenheit. Die überwiegende Zahl der Gruppen wurde nach dem Bürgerkrieg gegründet (Holzhausen 2005: 41, Queiroz de Souza 2005: 20). Als besonders erstrebenswert gilt es, in den Netzwerken von Kulturinstitutionen und ausländischen NGOs, die auch vielfach Kulturarbeit unterstützen, präsent zu sein. Darin ist die Stellung der Musiker zwar eine instabile, weil Konkurrenz diese Szene bestimmt, jedoch wird dies mehr als Ansporn denn als Hindernis empfunden. Die Attraktivität des Wettbewerbs liegt in einer Art Demokratisierung des Erfolgs: jede und jeder kann ihn haben, unabhängig von sozialer Herkunft, Geschlecht und Alter. In den Tanzgruppen überwiegen Frauen und Jugendliche, die hier durch Fleiß und Talent große Anerkennung erlangen können. Dies konterkariert die gängige Rangordnung sozialer Verhältnisse, in der die Ältesten – durchwegs Männer – das größte Ansehen genießen.



Abb.: Die Gruppe „Silila“, den *chioda*-Tanz vorführend; Chuanga (Provinz Niassa), 10.8.2005 (Foto: A. Schmidhofer).

Die Arbeit des Kulturministeriums und der in Mosambik tätigen NGOs hat zu einem „Kultur-Boom“ geführt, der allerdings ungleich verteilt ist. Einzelne musikalische Genres werden in den Fokus gerückt und hochgradig mit Prestige aufgeladen; im Gegenzug werden andere immer weniger beachtet. Für die Bühne sind eher Gruppen als Einzelpersonen und eher Tänze als bloßes Instrumentalspiel geeignet, soll doch dem Publikum eine Show präsentiert werden, die auch das Auge erfreut. Eine weitere Selektion bringen die Aktivitäten der vielen in Mosambik tätigen Entwicklungsorganisationen, die sich u.a. der AIDS-Aufklärung und Frauenfragen widmen. Viele Theater-, Tanz- und Musikgruppen sowie Kulturzentren verdanken ihnen ihre Existenz. Finanzielle Zuwendungen etwa durch die UNICEF kommen dabei nicht nur großen Projekten wie dem Musikfestival des Jahres 2006, bei dem zum Kampf gegen AIDS aufgerufen wurde (*Artistas de todo o pais unidos contra SIDA* – „Künstler aus dem ganzen Land vereint im Kampf gegen AIDS“), zugute; auch kleinere Ensembles werden gefördert, vorwiegend jedoch in größeren Städten und deren Umgebung. Veränderte Rahmenbedingungen haben zu einer Fokussierung künstlerischer Arbeit auf soziale und politische Anliegen geführt.

Will man weiter zurückliegende Veränderungsprozesse in der Musik Nordmosambiks untersuchen, kann man sich nur auf wenige Quellen stützen. Dafür ist nicht nur die durch den Krieg entstandene Forschungslücke von über 30 Jahren verantwortlich; schon davor zählte dieses Gebiet zu den in der Ethnomusikologie am wenigsten erforschten Afrikas. Das größte musikbezogene Forschungsprojekt in Nordmosambik war jenes von Gerhard Kubik und Helmut Hillegeist im Jahr 1962.⁴ Innerhalb von drei Monaten wurden zahlreiche Musiker in den Regionen Milange, Nova Freixo (Cuamba), Maua, Marrupa und Mueda aufgenommen.⁵ Während meiner eigenen je einmonatigen

4 Forschungen zur Musik in Nordmosambik führten auch Margot & Jorge Dias durch. Sie unternahmen zwischen 1957 und 1961 mehrere Reisen zu den Makonde (vgl. Dias 1966, 1970; Dias & Dias 1970). Zu erwähnen sind ferner die Forschungen von Moya Aliya Malamusi bei Mosambikanern in Flüchtlingslagern in Malawi.

5 Die dabei entstandenen Tonaufnahmen sind im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter den Nummern B 8993–9033, B 9038–9148 und B 9155–9159 archiviert.

Feldforschungen in Nordmosambik in den Jahren 2005 und 2006⁶ besuchte ich u.a. mehrere Orte, in denen G. Kubik 1962 geforscht hatte. Wegen der in Anbetracht der Größe des bereisten Gebietes relativ kurzen Dauer der Forschungen ist ein Vergleich der Ergebnisse im Detail nicht sinnvoll, wohl aber lassen sich Tendenzen feststellen.

Wenn man heute in Dörfern Nordmosambiks nach Musikern fragt, wird man in der Regel zuerst auf Tanzgruppen verwiesen, sofern es in dem Ort solche gibt. Sehr populär sind auch die großen kalebassenresonierten Xylophone, die im Gebiet der Makua als *marimba* und bei den Sena als *valimba* bekannt sind. Diese Instrumente werden von mehreren Musikern gespielt, und oft gehören auch Tänzerinnen zum Ensemble. Die kleineren Holmxylophone *mangolongondo*, *mangwilo* und *mambirira*, die durch Publikationen von Gerhard Kubik bekannt geworden sind, treten hingegen schon etwas seltener in Erscheinung, im Gegensatz zum *dimbila*-Holmxylophon der traditionsbewussten Makonde, das man dort fast in jedem Dorf finden kann. In den östlichen Gebieten Nordmosambiks sind die unter verschiedenen Bezeichnungen vorhandenen Brettzithern (*bangu*, *jeje*, *rapeka*) weit verbreitet. Diese Instrumente dienen der Begleitung von Gesängen, in denen AIDS und das Trauma des Krieges die Hauptthemen sind. Zwei Instrumente, die unter den Aufnahmen von Kubik noch gut vertreten sind, müssen heute als sterbende Traditionen betrachtet werden: das Lamellophon *chityatya* und die einsaitige Fiedel *kanyembe*. Ich konnte nur noch wenige alte und manchmal etwas belächelte Personen finden, die diese Instrumente spielen.⁷ Warum einzelne Traditionen „unmodern“ werden, lässt sich häufig schwer sagen. In der Regel hören Traditionen aufgrund eines Nachwuchsproblems auf zu existieren. Junge heranwachsende Künstler interessieren sich nicht mehr für die Kunst ihrer Eltern, sondern für etwas anderes, oft etwas Neues (vgl. dazu auch Kubik 2008: 5).

6 Diese Forschungen fanden im Rahmen des von Gerhard Kubik geleiteten und vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF geförderten Forschungsprojektes P17751 „Musikkulturen Ost- und Südafrikas – Historische Perspektiven“ statt. Sie führten in die Provinzen Niassa, Cabo Delgado und Nampula. 2011 folgte ein einwöchiger Kurztrip in die Provinz Tete. Ein Überblick der in Nordmosambik gemachten Aufnahmen findet sich online unter <<http://homepage.univie.ac.at/august.schmidhofer/Feldaufnahmen.html>> (2/2/2012).

7 Zum Sterben der Lamellophon-Traditionen siehe auch Kubik (2008: 5).

Eine solche neue und inzwischen äußerst populäre Tradition in der Provinz Niassa sind die Bands mit meist lokal erzeugten Banjos, Gitarren und Schlagzeug. Kubik begegnete 1964 nur eine einzige solche Gruppe, die sich aus einem Banjo- und einem Gitarren-Spieler zusammensetzte. Er schrieb dazu: „The recording we made of the music of these two ‘modern’ musicians may have some documentary value, because it shows a new musical style in its embryonic state.“ (Kubik 1964: 82). Die von Kubik dokumentierten Musiker hatten längere Zeit in Malawi gelebt und den Stil von dort nach Mosambik mitgebracht. Heute sind diese Gruppen in Städten ebenso wie auf dem Lande äußerst beliebt. Typischerweise besteht eine solche Formation aus jungen männlichen Instrumentalisten. Dazu kommen in vielen Fällen noch junge Tänzerinnen und Tänzer. Die selbstkomponierten Stücke basieren auf den die populäre Musik Mosambiks dominierenden Rhythmen *pasada*, der vom karibischen *zouk* herrührt, und dem älteren *marrabenta*, einer „Synthese aus portugiesischer Tanzmusik mit afrobrasilianischen und afrikanischen Elementen“ (Bender 1985: 186). Gesungen wird in den lokalen Sprachen Chiyao oder Chinyanja, oder auf Portugiesisch; die Lieder behandeln aktuelle soziale und politische Themen.

Nordmosambik, fern musikalischer Zentren und Schnittstellen und zudem über Jahrzehnte von kriegerischen Auseinandersetzungen betroffen, ist durch eine spezielle Situation von Abgeschiedenheit gekennzeichnet, in der Einflüsse, die anderswo starke Wirkung gehabt haben, nicht im selben Ausmaß zur Geltung gekommen sind. Hinzu tritt ein hoher Grad an ethnischem Selbstbewusstsein, besonders bei den Makonde, das eine Beharrung im Tradierten und eine gewisse Resistenz gegen Einflüsse von außen zur Folge hat. Heute werden globale Trends jedoch stärker wirksam und beeinflussen Kleidung, Musik, Tanz und Lifestyle der Jugend (Holzhausen 2007: 2). Dies führt u.a. auch zur Kreation neuer Tänze. Holzhausen (2007: 5) bringt das Beispiel des *Mapiko Na Upanga*, der Einflüsse von Musikvideos und Filmen zeigt. Er wurde von Burschen aus Muatide (Muidumbe) erfunden und hat sich in der ganzen Region verbreitet.

Ein Blick auf die demographische Entwicklung lässt erahnen, welche großen Auswirkungen solche Veränderungen in der Zukunft haben

werden: 2005 waren 64% der Bevölkerung Mosambiks jünger als 24 Jahre (Holzhausen 2007: 2). Durch den Mangel an entsprechender Infrastruktur sind diese Prozesse in ländlichen Gebieten noch etwas verzögert. Dort aber, wo es elektrischen Strom gibt, kommt der Einfluss audiovisueller Medien, insbesondere des Fernsehens, stark zum Tragen. Der Vorläufer des Fernsehkonsums breiter Bevölkerungsschichten ist hier der Fernseher in Bars und Videoclubs, den man heute auch bereits in abgelegenen Gebieten findet. Musikvideos und Telenovelas erfreuen sich dabei besonderer Beliebtheit (Holzhausen 2007: 3). Der Fernseher hat einen großen Impact auf die Jugendkultur und birgt einerseits ein beachtliches Innovationspotential, andererseits aber auch die Gefahr, dass kreative Betätigung passivem Konsum weicht, wie dies anderswo der Fall ist (vgl. Malamusi 2011). Hier bahnen sich tiefgreifende Veränderungen der Unterhaltungskultur an, mit großen sozio-kulturellen Folgewirkungen.

Ein weiterer Faktor mit sehr unmittelbarer Auswirkung auf gesellschaftliche und kulturelle Sachverhalte liegt im enormen Zuwachs der verschiedenen evangelikalen und charismatischen Kirchen. Überall im Lande schießen kleine und große Kirchen aus dem Boden. 2007 etwa startete in Mosambik das mit 30 Millionen Dollar dotierte Projekt des Baues von 1001 Kirchen der *Seventh Day Adventists*.⁸ Private Radiostationen wie *Rádio Esperança* in Lichinga, betrieben von der *Assembleia de Deus*, einer Pfingstkirche, senden in den regionalen Sprachen und verwirklichen damit ihren Missionsauftrag in sehr effizienter Weise. Die Gläubigen werden vielfach angehalten, ihre Lebensführung umzustellen und auf Vergnügungen wie etwa das Tanzen zu verzichten. Die unduldsame Strenge mancher Pastoren zielt auf den Bruch mit der traditionellen Lebensweise, somit auf eine partielle Deskulturation der ihnen Anvertrauten ab.

Der Streifzug durch die rezente Geschichte der Musik in Nordmosambik zeigt musikalische Traditionen in kontinuierlicher Anpassung an sich ändernde soziale, ideologische und kulturpolitische Hintergründe. Die im Sprachgebrauch verbreitete biologistisch

⁸ Siehe dazu <http://www.adventist.org/mission_and_service/features/mozambique.html> (2/2/2012).

anmutende Metapher von der Bedrohung kultureller Vielfalt erweist sich insofern als unpassend, als kulturelle Prozesse hier eher als Übergänge, denn als abrupte, sprunghafte Veränderungen zu beschreiben sind. Diskontinuitäten, Brüche sind allenfalls dort vorzufinden, wo soziale Kontrolle und Verbote wirksam werden.

Literaturverzeichnis

- Bender, Wolfgang. 1985. *Sweet Mother: Moderne afrikanische Musik*. München: Trickster.
- Dias, Jorge & Margot Dias. 1970. *Os Maconde de Moçambique*. Vol. III: *Vida social e ritual*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Dias, Margot. 1966. „Os instrumentos musicais de Moçambique“. *Geographica – Revista da Sociedade de Geografia de Lisboa* 2 (6): 2–16.
- Dias, Margot. 1970. „Gruppenbildende und individuelle Musikinstrumente in Moçambique“. In: *VII^{me} Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, Moscou (3 août – 10 août 1964)*. Vol. VII. Moskau: Izdatelstvo „Nauka“, 293–308.
- Dorsch, Hauke. 2010. „Indépendance Cha Cha – Afrikanische Popmusik in der Unabhängigkeitsära“. *Zeitgeschichte-online* Juni 2010. Online: <<http://www.zeitgeschichte-online.de/Themen-Dorsch-06-2010>> (2/2/2012).
- Elschek, Oskár. 2001. „Folklore Festivals and Their Current Typology“. *The World of Music* 43 (2–3): 153–169.
- Hanna, Judith Lynne. 1965. „Africa’s New Traditional Dance“. *Ethnomusicology* 9 (1): 13–21.
- Holzhausen, Bettina. 2005. *Traditional Dance in Transformation: Opportunities for Development in Mozambique*. MA dissertation, University of Leeds. Online: <http://nestcepas.ch/_pdf/dissertation.pdf> (2/2/2012).
- Holzhausen, Bettina. 2007. „Youth culture in rural Mozambique: a study about the situation of young people in rural areas and their affiliation to culture, based on fieldwork in the districts of Nangade (Cabo Delgado), Mossurize (Manica) and Chókwe (Gaza)“. Online: <http://nestcepas.ch/_pdf/Youth_culture_in_rural_Mozambique_summary.pdf> (2/2/2012).
- Kubik, Gerhard. 1964. „Recording and Studying Music in Northern Moçambique“. *African Music* 3 (3): 77–100.
- Kubik, Gerhard. 2008. „Small Voices Doomed – A Keynote“. *Yearbook for Traditional Music* 40: 1–7.

- Malamusi, Moya A. (comp.: Oral Literature Reseach Programme/Chileka, Malawi). 2011. *Endangered traditions – Endangered creativity ...: a CD/ DVD documentation*. (pamcwm, 801). Frankfurt: Popular African Music.
- Ministério da Educação e Cultura (Hg.). 1980. *Música tradicional em Moçambique*. Maputo: Direcção Nacional de Cultura.
- Mkaima, Miguel Costa. 2005. „Kulturelle Vielfalt pflegen – Zur Politik der Kulturförderung in Mosambik“. *Mosambik-Rundbrief* 68 (Dezember 2005): 18–19.
- Nettl, Bruno. 1985. *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*. New York: Schirmer Books.
- Queiroz de Souza, Andrea (in Zusammenarbeit mit Bettina Holzhausen und Atanásio Nhussi). 2005. „Alt und Neu – Traditioneller Tanz im Norden von Mosambik“. *Mosambik-Rundbrief* 68 (Dezember 2005): 20–21.
- Wenzel, Hans-Joachim. 1995. „Flüchtlinge und Flüchtlingsintegration in Mosambik“. *Afrika Spectrum* 30/2: 206–223.

4. FELDFORSCHUNGS- UND KONFERENZBERICHT

GRIECHENLAND-FELDFORSCHUNG 2011

IM EPIROS UND AUF KARPATOS

(RUDOLF M. BRANDL & BERNHARD GRAF)

Im Anschluss an einen internationalen Musikkongress in Thessaloniki¹ unternahmen wir eine musikethnologische Feldforschung im Epiros, als Fortsetzung der Langzeit-AV- und Audio-Livedokumentation² traditioneller epirotisch-griechischer Musik, die in Abständen seit 1977 und zwischen 1989 und 2003 durchgeführt wurden. Ziel war zum einen die quellenkritische Untersuchung von Konstanz und Wandel des *Skopos*-Konzepts seit Ali Pasha Tepeleni (ab 1792) auf dem griechischen Festland (als westliche Einflüsse integriert wurden), und zum anderen die Ergänzung bisher dokumentierter Regionalstile des Epiros (Zagori, Ioannina, Tzumerka, Metsovo, Kozani) zum Stil von Pogoni (in den Orten Parakalamos, Kalpaki, Koukli, nahe der albanischen Grenze) sowie der Vergleich mit Südalbanien (Dropoli, Permeti und Ali Pasha-Balladen).

Parakalamos ist neben Delvinaki, dem Sitz der Roma-Musiker-Großfamilie Chalkias, einer orthodoxen Roma-Sippe, der zweite wichtige Roma-Musikerort in Pogoni, wo die Sippe Chaliyiannis³ und

-
- 1 In diesem Rahmen wurde auch ein Folkloreabend von Studenten des Musikwissenschaftlichen Instituts (Leitung: Prof. Yannis Kaimakis) der Aristoteles-Universität Thessaloniki mit einem pangriechischen Repertoire, eingebettet in eine Spielhandlung, auf Video dokumentiert.
 - 2 Es wurde immer mit zwei SONY VX 2100-Camcordern aufgezeichnet, bei zusätzlicher Audioaufnahme (Aufnahme B. Graf) nach emischer Klangbalance (s. Brandl 2010).
 - 3 1977 nahmen Rudolf & Daniela Brandl bei einer gemeinsamen Feldforschung mit Wolf Dietrich den jetzt 90-jährigen *Alt-Mastoras* (Ensemble-Chef, meist der Klarinetist) Michalis Chaliyiannis zusammen mit einigen seiner Söhne auf. Da wir zwei NAGRA IV S hatten, konnten wir erstmals mit einem Gerät nach den Vorstellungen der Musiker beim Soundcheck die „emische“ Aufnahmetechnik einsetzen, mit dem zweiten Gerät simultan die lautstärkeschwachen Instrumente Violi und Lauto gezielt nahe aufnehmen, um deren Parts transkribierbar zu machen. Später verwendete ich die „emische“ Mikrophoneaufnahme auch in Karpathos, wo analoge ästhetische Konzepte in der Anti-Balance zwischen Sackpfeife (Tsambuna) und der Fiedel (Lyra) existieren.