

mente mit Hilfe der Inventare der Dresdner Kunstkammer, dem *Theatrum Instrumentorum* von Michael Praetorius sowie Philipp Hainhofers Dresdner Reiserelation (1629) zu ermitteln sucht und Herbert Heyde die sächsischen Streichinstrumente in einen größeren geschichtlichen Rahmen stellt, rekonstruiert Bernhard Hentrich das Schicksal der Dresdner Instrumente in neuerer Zeit. Eine der beiden Amati-Bratschen wurde 1947 aus der provisorischen Aufbewahrung gestohlen und 1988 von einem Treuhänder an das Musikinstrumenten-Museum Berlin (West) verkauft. Im Gefolge von Hentrichs Ermittlungen konnte dieses Instrument im März 2004 (nach der Drucklegung des Konferenzberichtes) an die Sächsische Staatskapelle zurückgegeben werden.

Eingeleitet werden die Einzelbeiträge des gesamten Bandes durch Wolfram Steudes „Plädoyer für eine klingende Kunstkammer“ und Winfried Schrammeks Überlegungen zu „Muse – Museum – Musica“. Vor allem in Steudes Beitrag wird die eigentliche Motivation aller vier Tagungen erkennbar: Gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Heinrich Magirius und anderen propagiert der Autor die Rekonstruktion der 1737 aufgehobenen Schlosskapelle als Konzertraum für ‚Alte‘ Musik und gleichzeitig als Stätte musealer Präsentation der wenigen in Dresden noch vorhandenen älteren Musikinstrumente. Abgesehen von der völlig unzureichenden Quellenbasis für eine solche Rekonstruktion gerät Steude jedoch in einen markanten Selbstwiderspruch, wenn er einerseits vehement für die Wiedergewinnung eines seit mehr als zweieinhalb Jahrhunderten definitiv verloren gegangenen Raumes plädiert und sich andererseits gleichzeitig von dessen „mythischer Überhöhung“ distanziert. Seine strikte, aber nicht weiter begründete Unterscheidung von Kunst und deren ideologischer Instrumentalisierung ist ausschließlich den Überlegungen zur historischen Aufführungspraxis der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts verpflichtet, während die kulturwissenschaftliche Diskussion der letzten Jahrzehnte zu diesem Thema völlig unbeachtet bleibt. Die jahrelange öffentliche Debatte um den historischen Wiederaufbau von Teilen der Dresdner Altstadt hat aber in aller Deutlichkeit gezeigt, dass sich ein ‚reiner‘ Begriff von Kunst in diesem Zusammenhang als nicht tragfähig erweist. Steude

beschwört mehrfach die Vorstellung von ‚Alter‘ Musik als „klingendem Exponat“ – ein museumstechnischer Terminus –, doch dient ihm dies offenbar als eine Art Zauberformel, mit deren Hilfe weiterreichende Fragen ferngehalten werden sollen.

Flankiert werden die Wünsche für den Wiederaufbau der Schlosskapelle durch einige Beiträge im Zusammenhang mit der ebenfalls beabsichtigten Rekonstruktion der (verlorenen, aber von Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum* beschriebenen) Fritzsche-Orgel aus dem Jahre 1612. Durch diese (als beschlossene Sache vorausgesetzte) Rekonstruktion (Frank-Harald Greß) geraten die informativen Texte zu den übrigen Orgeln von Gottfried Fritzsche (Rüdiger Wilhelm), den Zungenregistern dieser Instrumente (Reinhardt Menger) und möglichen Konsequenzen für die Musizierpraxis (Klaus Eichhorn, Christopher Stemberge) in ein gewisses Zwielicht. Auch die im Anhang wiedergegebene Projektion des Orgelprospekts aus der Abbildung in Johann Andreas Gleich, *Annales Ecclesiastici* (1730), in eine Photographie des Raumes im Rohbauzustand macht das gesamte Vorhaben nicht plausibler.

Die Herausgeber des vorliegenden Bandes haben es vermieden, die ursprüngliche Selbstständigkeit der vier Kolloquien ebenso wie die Heterogenität der einzelnen Texte nachträglich zu harmonisieren. Eine Information über die nicht veröffentlichten Beiträge aus den vier Tagungen wäre aber durchaus hilfreich gewesen. Lediglich der nachträglich aufgenommene Aufsatz von Frank Legl über das Schicksal der Laute von Johann Adolf Faustinus Weiß nach 1815 ist mit einer Kennzeichnung versehen. Insgesamt bleibt der Eindruck wertvoller Detailerörterungen vor dem Hintergrund eines höchst problematischen Gesamtkonzepts.

(Juni 2005)

Gerhard Poppe

GERD GRUPE: *Die Kunst des Mbira-Spiels. The Art of Mbira Playing. Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*. Tutzing: Hans Schneider, 2004. XX, 618 S., Abb., Nbsp., (Audio-CD auf Anfrage) (Musikethnologische Sammelbände. Band 19.)

Gerd Grupe hat mit seiner – im Gegensatz zu der zeitgleich entstandenen und thematisch

eng verwandten Monographie des Rezensenten (Brenner 1997) erst 2004 publizierten – Habilitationsschrift eine profunde Untersuchung der überwiegend impliziten Grammatik der *mbira-dzavadzimu*-Musik der Zezuru-Shona Zimbabwes vorgelegt. Dabei knüpft er an die in dieser Hinsicht zwar inspirierenden, aber keineswegs erschöpfenden Arbeiten vor allem Andrew Traceys (zwischen 1961 und 1989) und Paul Berliners (1978) an und verfolgt – im Gegensatz zu Brenners evolutionärer, mithin diachroner Rekonstruktion – einen rein synchronen Untersuchungsansatz. In den Mittelpunkt stellt Grupe die für die Shona-*mbira*-Musik so typischen harmonischen und motio-rhythmischen Strukturen (nicht ‚motor-rhythmischen‘, um nicht die irreführende Vorstellung von rein mechanischen Fingerbewegungen zu erwecken), wobei sein Interesse sowohl deren Verschränkung zu identifizierbaren Einzelstücken als auch deren systemischer Vernetzung auf Repertoire-Ebene gilt. Beides analysiert er – anhand eines repräsentativen Samples von Stücken – akribisch, stets bemüht, die Strukturanalyse zumindest durch Indizien für die emische Relevanz (‚emisch‘ im Kenneth Pike’schen, nicht im Marvin Harris’schen Sinne) zu validieren. Nicht zuletzt bekennt Grupe sich mit diesem ganz der musikalischen Strukturanalyse gewidmeten Buch zu einer Ethnomusikologie im nachdrücklichen Wortsinn und – in methodologischer Hinsicht – zur Kombination feldforschungsgestützter und kognitionsorientierter Regionalforschung mit einer – im Dienste des Erkenntnisprinzips der wechselseitigen Erhellung stehenden – interkulturell-vergleichenden Perspektive, wobei er sich insbesondere auf Simha Arom (1991) beruft.

Kapitel 1 enthält einen Literaturbericht, in dem Grupe zuvörderst Andrew Traceys bis Mitte der 1990er-Jahre unübertroffene Pionierleistung auf dem hier diskutierten Forschungsgebiet würdigt, zugleich aber an dessen Klassifikation der harmonische[n] Progressionen kritisiert, dass sie subjektive, nicht als emisch validierte, tonale Zentren als Kriterium einbezieht und dadurch verwirrende Ambiguitäten produziert; Grupe entwickelt (unabhängig von Brenner 1997, aber übereinstimmend mit diesem) eine alternative Klassifikation, die das Problem der tonalen Zentrität vorläufig ausklammert.

In Kapitel 2 widmet Grupe sich der Interpretation des Tonsystems, wobei er umsichtig auch die akustischen und psychoakustischen Voraussetzungen berücksichtigt, indem er spektrographische Daten von *mbira*-Lamellen mit den Tonhöhenurteilen einiger Testpersonen vergleicht und diese mit Bezug auf aktuelle Theorien zur Perzeption von Idiophonklängen (Ernst Terhardt / Martin Seewann 1984) und ihre Implikationen für die Bildung von Tonsystemen im Allgemeinen (Albrecht Schneider / Andreas Beurmann z. B. 1991) diskutiert. Die (etische) Variabilität der *mbira*-Stimmungen wirft angesichts der vorkommenden Rückung der zwölfgliedrigen ‚standard Shona chord sequence‘ (Andrew Tracey 1970) auf alle sieben Stufen des heptatonischen Tonsystems erneut die alte Frage nach der emischen Beschaffenheit des Tonsystems auf: Handelt es sich bei den Rückungen um ‚Transpositionen‘ im Rahmen einer ‚elastischen‘ (Gerhard Kubik 1983) Äquiheptatonik (messbare Intervalldifferenzen = Toleranzen, d. h. emisch irrelevant) oder um ‚Modalverschiebungen‘ im Rahmen ungleichstufig konzipierter heptatonischer Skalen (messbare Intervalldifferenzen emisch relevant)? Einerseits belegen intrakulturelle Benennungen und Geschmacksurteile eindeutig die emische Relevanz der intervallischen Differenzen zwischen individuellen *mbira*-Stimmungen. Andererseits jedoch weist Grupe solch signifikante intervallische Differenzen nicht nur zwischen den Stimmungen verschiedener Instrumente, sondern interessanterweise auch zwischen den verschiedenen Oktavlagen ein und desselben Instruments tonometrisch nach. Da dies einer klaren Ausprägung feststehender, identifizierbarer (diatonischer) Modi entgegensteht, lehnt Grupe es – der unstrittigen emischen Ungleichstufigkeit zum Trotz – ab, den musikologischen ‚Modus‘-Begriff (Harold Powers 2001) auf dieses Phänomen auszuweiten und – so wie Brenner – von ‚Modalverschiebungen‘ zu sprechen. Stattdessen beschreibt er das Tonsystem als eine „funktionale Äquiheptatonik“, bei der zwar – zur Erzeugung „individueller Färbungen“ aus „klangästhetischen Gründen“ – die Skalenschrittgrößen emisch variieren, aber eben keine konsistenten Modi erzeugen, und bezeichnet die Rückungen folglich als ‚Transpositionen‘.

In Kapitel 3 klassifiziert Grupe die Erscheinungsformen der harmonischen Standardsequenz – ausgehend von einem strukturellen Referenzton – nach ihren sieben tonräumlichen Transpositionen und zwölf zeitlichen Permutationen. In der ungeklärten Frage der tonalen Zentrität formuliert er als Desiderat für ein zukünftiges Projekt gezielte Kognitionsforschung auf Grundlage interaktiver Versuchsanordnungen, die implizites Wissen unter Umgehung von Verbalisierungen zu Tage fördern. Vorläufig vermutet er eine feste Korrelation zwischen dem (von ihm jeweils eruierten) emischen Startpunkt eines *mbira*-Stücks und dem emischen tonalen Zentrum – eine Vermutung, die allerdings aus mehreren Gründen problematisch erscheint: Denn sofern man hier überhaupt von der Existenz einer festen intrakulturellen Konvention (im Gegensatz zu ‚kaleidophonischer‘ Beliebigkeit) ausgehen will, spricht erstens nichts gegen die gegenteilige Annahme, dass die emische Segmentierung der zyklischen Akkordsequenz – vergleichbar dem Verhältnis zwischen ‚Metrum und Gruppierung‘ (David Temperley 2000) – zeitlich und harmonisch ebenso gut ‚off of the tonic‘ beginnen kann. Und zweitens ist auch ein Einfluss der individuellen *mbira*-Stimmung auf die Ortung des tonalen Zentrums im Klangbild eines gegebenen Stückes nicht auszuschließen. Gleichwohl passt die signifikante statistische Dominanz der Stufen 1 und 4 des *mbira*-Stimmplans als mutmaßlichen Trägerinnen der tonalen Zentrität, zu der Grupe durch systematische Anwendung der besagten Hypothese auf sein Sample gelangt, bemerkenswert gut zu der – auf eher intuitivem Wege gewonnenen – diesbezüglichen Aussage Paul Berliners (1978). Eine demgegenüber unstrittige Korrelation weist Grupe zwischen den in seinem Sample vorkommenden Transpositionsstufen und zeitlichen Segmentierungen der zyklischen Akkordsequenz nach. Ferner zeigt er eine generelle Unschärfe in der Abgrenzbarkeit aufeinanderfolgender Akkorde auf, die die eindeutige Bestimmung eines ‚harmonic rhythm‘ (Paul Berliner 1978) problematisch macht.

In Kapitel 4 diskutiert Grupe die Vor- und Nachteile verschiedener Möglichkeiten, *mbira*-Musik graphisch zu repräsentieren, und begründet seine Entscheidung für eine ‚Hörbild‘ und ‚Spielbild‘ (Andrew Tracey 1961) – und zugleich

die vier Segmente einer Periode – synoptisch darstellende Kombination aus konventioneller Fünfliniennotation und Tabulatur, wobei letztere die vier Spielbereiche der *mbira* (rechtes Manual / Zeigefinger- und Daumenbereich, linkes Obermanual, linkes Untermanual) visuell differenziert.

Kapitel 5 beleuchtet den Zusammenhang zwischen motionaler und tonaler Realisierung der Stücke und präsentiert eine hierarchische Typologie der aus dem untersuchten Sample extrahierten motio-rhythmischen Patterns. Diese weist auf der allgemeinsten Ebene zwei Kategorien auf: „den Beat stützende“ und „den Beat verschleiernde Patterns“. Die gelegentlich in der afromusikologischen Literatur diskutierte Frage, ob die einzelnen Parts eines Ensembles – wie Gerhard Kubik (z. B. 1983) für die *amadinda*-Musik der Ganda behauptet – auf ‚individuellen Beats‘ im Sinne echter Bi- oder Polymetrie beruhen, verneint Grupe für die *mbira*-Musik der Shona dezidiert. Zwar verfügt diese Musik neben den ‚kommetrischen‘ über ein reiches Arsenal an ‚kontrametrischen‘ (Mieczyslaw Kolinski 1973) Rhythmusbildungen, vor allem Bildungen mit äquispatialen Impaktreihen, die entweder in phasenverschobener (1:1) oder kreuzender Relation (2:3 oder 4:3) zum Beat verlaufen, doch beruht sie nachweislich auf einem einzigen, für alle Parts verbindlichen Beat und ist daher als monometrisch anzusprechen. Zu den weiteren Aspekten, die Grupe in diesem Kapitel behandelt, gehören (a) die funktionale und strukturelle Komplementarität der beiden *mbira*-Parts der Standard-Besetzung (*kushaura* und *kutsinhira* genannt und in funktionaler Hinsicht den *okunaga* und *okwawula* genannten Parts des Ganda-*amadinda*-Ensembles grob vergleichbar, die Lois Ann Anderson [1968] so treffend mit ‚starter‘ und ‚mixer‘ übersetzt), (b) Besonderheiten ihrer Gestaltung wie beispielsweise die regelmäßig auftretende Substitution der im *mbira*-Bassregister fehlenden zweiten durch die akkordfremde erste Stufe, (c) die Frage nach der Existenz und Relevanz ‚inhärenter Patterns‘ (Gerhard Kubik 1962, Ulrich Wegner 1993), (d) die für den Part des *hosho*-Gefäßrasselpaares charakteristischen und auch in den *mbira*-Parts sporadisch vorkommenden strukturierten Flexionen der Elementarpulsation sowie (e) die realen Zusammenklangsbildungen in

den Einzelparts und in deren resultierendem Gesamtklangbild.

Kapitel 6 bietet anhand von Einzelanalysen ausgewählter Stücke eine Zusammenschau der zuvor isoliert behandelten Dimensionen der *mbira*-Musik, wobei die auf der Standardsequenz beruhenden Stücke, die insgesamt rund zwei Drittel des Samples ausmachen, hier gemäß der in Kapitel 3 entwickelten Klassifikation systematisch geordnet erscheinen. Die von der Standardsequenz abweichenden Akkordsequenzen des restlichen Drittels erklärt Grupe kasuistisch als durch Rückung, Auslassung oder Einfügung einzelner Akkorde entstandene, also strukturverändernde Ableitungen aus ersterer; auch hierzu folgen exemplarische Einzelanalysen konkreter Stücke.

In Kapitel 7 diskutiert Grupe – vor einem weit gespannten interkulturell-vergleichenden Hintergrund, der sowohl indische und javanische Musikstile und -gattungen als auch solche des Jazz einbezieht – die Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ und die Frage ihrer Anwendbarkeit auf die *mbira*-Musik, die er unter dem Vorbehalt näherer Spezifizierung bejaht. Mit Bruno Nettl (1974) und Josef Kuckertz (1970) begreift er sie als Pole eines unter dem Oberbegriff ‚Modell und Ausführung‘ subsummierbaren Kontinuums möglicher Ausprägungen, die ihrerseits durch das jeweilige Maß an Freiheit in den im Aufführungsverlauf ad hoc zu treffenden Entscheidungen, genauer: deren ‚Wahlbreite‘ und ‚Folgedichte‘ (Christian Kaden 1993) gekennzeichnet sind. Von diesen begrifflichen Voraussetzungen her stellt Grupe in den Stücken des *mbira*-Repertoires einerseits einen identifizierbaren „kompositorischen Kern“ fest, der sich im Wesentlichen aus „ein oder zwei motorhythmische[n] Patterns und [der] individuelle[n] harmonische(n) Progression mit einer spezifischen Dauer der Akkorde“ zusammensetzt. Andererseits sieht er auf der Aufführungsebene jedoch eine Reihe von – das improvisatorisch-variative, ‚stochastische‘ (Christian Kaden 1981) Moment konstituierenden – Modifikationsmöglichkeiten am Werk, die von der Substitution einzelner Töne durch ihre harmonischen Äquivalente bis hin zu gravierenden Gestaltwechseln reichen. (Grupe ordnet sie typologisch und illustriert sie durch Beispiele.) Und dieses Moment sorgt nicht nur für die Frische jeder neuen Realisation, sondern bil-

det, indem es im Laufe der Zeit aus vorhandenen Stücken Varianten und aus Varianten wiederum Versionen hervortreibt, die sich ihrerseits zu neuen Stücken verselbstständigen können, die entscheidende Triebkraft in der ‚Biologie‘ des gesamten Repertoires. Radikal neue Schöpfungen sind dagegen unüblich, weil die intrakulturelle Wertschätzung, die ein Stück genießt, maßgeblich auf dessen funktionaler Wirksamkeit im Ahnenkult (und damit letztlich auf der Autorität der in lebenden Medien sich rituell verkörpernden Ahnengeister und ihrer ästhetischen Vorlieben) beruht – ein soziopsychologischer Zusammenhang, der Konservatismus und stilistische Kohärenz begünstigt und die musikalische Kreativität auf spezifische Weise kanalisiert und fokussiert.

Der 307 Seiten umfassende Anhang enthält die Transkriptionen der einzelnen Stücke bzw. Versionen, und zwar alphabetisch nach Titel geordnet und jeweils durch ein katalogartiges Datenblatt mit Kurzinformationen zu Quelle und musikalischer Struktur gut erschlossen.

Die zum Buch gehörige Audio-CD gibt dem Leser computergenerierte Hörbeispiele zu einzelnen Notenbeispielen (Tracks 1–8), exemplarische analytische Originalaufnahmen (Tracks 9–15) sowie Originalaufnahmen des tatsächlichen Klangbildes einiger *mbira*-Stücke (Tracks 16–17) an die Hand.

Grupes brillant formuliertes, umfassendes und materialschweres Buch begreift die Lamellophon-Musik der Zezuru-Shona, ohne etwa die Kontextualität ihrer intrakulturellen Bedeutungen und Funktionen zu leugnen, vor allem als eine Kunst eigenen ästhetischen Rechts und schenkt ihren Denk- und Klangformen die analytische Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die sie verdienen. Viele ihrer Aspekte erscheinen so in einem neuen, helleren Licht. Dies ist zweifelsohne ein bedeutender Beitrag zur Erforschung der Musik der Shona ebenso wie zur Afromusikologie im Allgemeinen.

(April 2007)

Klaus-Peter Brenner

JOHANN SEBASTIANI: *Pastorello musicale oder Verliebttes Schäferspiel*. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2005. L, 74 S., Abb.

Der vorliegende Band bietet eine Edition der wohl ältesten auch in der Musik erhalte-