



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Musik und Tanz bei der
Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy*.
Ergebnisse einer Feldforschung bei den Antanosy des
Onilahy-Tals in Südmadagaskar.“

Verfasserin

Cornelia Gruber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. August Schmidhofer

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	1
Einleitung	3
1 Quellen	5
1.1 Die Feldforschung	5
1.2 Schriftliche Quellenlage	9
2 Madagaskar.....	12
2.1 Geschichte	12
2.2 Die Antanosy	14
2.3 Belamoty.....	17
3 Die Beschneidung und Beschneidungszeremonie <i>savatsy</i>	19
3.1 Die Beschneidung.....	19
3.2 Allianz zur Lineage mütterlicherseits.....	20
3.3 Zeitpunkt der Beschneidung bei den Antanosy	22
3.4 Beschneidungszeremonie <i>savatsy</i>	24
3.4.1 Die Beschneidung.....	24
3.4.2 Ablauf der Feierlichkeiten	25
3.5 Die Beschneidungszeremonie <i>savatsy</i> in der Gemeinde Belamoty.....	34
3.6 Jean-Jacques Rabenirina.....	38
3.7 Verschiedene Arten des <i>savatsy</i>	39
3.8 Musik beim <i>savatsy</i>	41
4 Trommel-Flötenensembles	43
4.1 Trommeln in Madagaskar.....	43
4.2 Flöten in Madagaskar	44
4.3 Trommel-Flöten-Ensembles in Madagaskar.....	45

4.3.1	Trommel-Flöten-Ensembles im Hochland	45
4.3.2	Trommel-Flöten-Ensembles im Südwesten Madagaskars.....	47
4.3.3	Trommel-Flöten-Ensembles in den Gemeinden Belamoty und Fenoandala	49
4.3.4	Sozialer Kontext der aponga-Ensembles	56
4.4	Aufnahmen	58
5	Musikalische Analyse	65
5.1	Trommel-Analyse	65
5.1.1	Transkription und Notation.....	65
5.1.2	Rollen im Ensemble	66
5.1.3	Musikalische Form	71
5.2	Sesoly Analyse	74
5.2.1	Transkription und Notation:	74
5.2.2	Formale Analyse der sesoly-Stimme	78
5.2.3	Die höhere Stimme	80
5.2.4	Der tiefere Part.....	86
5.2.5	Die beiden Parts im Duett.....	87
5.2.6	Tonsystem.....	87
5.2.7	Schwierigkeiten der Transkription und Analyse.....	91
5.3	Conclusio.....	91
6	Tanz	93
6.1	Methode und Theorie der Forschung.....	93
6.1.1	Adrienne Kaeppler – “Method and Theory in Analyzing Dance Structure”	94
6.1.2	Forschungsvorgehensweise	94

6.2	Ergebnisse.....	97
6.2.1	Der Tanz der Frauen - <i>bereny</i>	98
6.2.2	Der Tanz der Männer: <i>mamoandevo</i>	110
6.3	Tanz beim savatsy.....	113
7	Schlussbemerkung.....	114
Anhang 1: Aufnahmen und Interviews der Feldforschung 2008:.....		117
Anhang 2: Transkriptionen der Interviews		120
Anhang 3: Transkriptionen der Patterns der <i>sesoly</i>		128
Anhang 4: Transkriptionen der Trommeln		135
Anhang 5: Klang- und Videobeispiele auf der Begleit-Dvd.....		139
Quellenverzeichnis		140
Abstract.....		145
Lebenslauf		146

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Karte der Ethnien Madagaskars (Vérin 2004: 62).....	13
Abb. 2: Antanosy-Wanderung (Pesle 1986)	14
Abb. 3: Belamoty und Umgebung (Institut National de Geodesie et Cartographie).....	18
Abb. 4: Die Männer vor dem <i>lapa</i> , dem Haus des <i>mpitakazomanga</i> . Im Hintergrund schenken die Frauen Getränke aus (Sakoapolo 18.08.08).....	27
Abb. 5: Die versammelte <i>renin'zaja</i> unter dem Tamarindenbaum (Sakoapolo 18.08.08). .	27
Abb. 6: Die Mutter tanzt mit dem Regenschirm, <i>veritasy</i> , der traditionellen Frisur, <i>talinbilo</i> , mit Geld im Haar und mit auf eine bestimmte Art und Weise umgebundenen Tüchern (Morafeno III 25.08.2008).	30
Abb. 7: Beim Aufeinandertreffen der beiden Familien bildet sich ein Kreis, in dessen Mitte miteinander getanzt wird (Sakoapolo 18.08.2008).....	30
Abb. 8: Familie des Vaters tritt langsam zu den älteren Männern der <i>renin'jaza</i> vor, um die Familie ins Dorf zu bitten. Ganz vorne ist der Knabe auf den Schultern seines Onkels zu sehen, dahinter seine Mutter (Sakoapolo 18.08.2008).	31
Abb. 9: Bara Krieger mit <i>felana/fela</i> auf der Stirn (Grandidier 1917 o.S.).....	33
Abb. 10: Frauen beim Tanzen und Singen. Links ist die Urgroßmutter und Mutter des Knaben zu sehen.....	35
Abb. 11: Familie des Vaters (<i>rain'jaza</i>) in Mihaiky, mit dem <i>mpitakazomanga</i> in der Mitte	36
Abb. 12: Umkreisen des <i>lapa</i> mit dem <i>aponga</i> -Ensemble.....	37
Abb. 13: <i>Aponga fagnotany/denony</i>	51
Abb. 14: <i>Aponga fagnotany</i> -Spieler Drianiena in Ankilisoa.....	53
Abb. 15: <i>Karataky</i> -Spieler Felixy in Savazy I	54
Abb. 16: Schnarrsaite einer <i>karataky</i> in Ankilisoa	54
Abb. 17: <i>Sesol</i> -Spieler Fisora und Mihamaro in Ankilisoa	55
Abb. 18: <i>Aponga</i> -Ensemble in Savazy I.....	59
Abb. 19: <i>Aponga</i> - Ensemble und Tanzensemble in Fenoandala	61
Abb. 20: <i>Aponga</i> -Ensemble in Ankilisoa	63
Abb. 21: Fünf-schlägige und sieben-schlägige 12-Puls-Formel im Südwesten Madagaskars (Schmidhofer 1995: 88).....	68
Abb. 22: Patternfolge des <i>aponga fagnotany</i> -Spielers Drianiena aus Ankilisoa.....	70
Abb. 23: Typischer Pattern des Südens und Westens Madagaskars (Schmidhofer 1995: 90).....	71

Abb. 24: Zweite und dritte Teiltonreihe der <i>sesoly</i> aus Savazy I	78
Abb. 25: Erste, zweite, dritte (in Klammer) und vierte Teiltonreihe der <i>sesoly</i> aus Fenoandala.....	78
Abb. 26: Harmonien der Stücke „Maroasa“, „Bangiaký“ und „Dobotelo“.....	89
Abb. 27: Harmonisches Fundament und harmoniefremdes Intervall des Stücks „Balita“. 89	
Abb. 28: Harmonien der Stücke „Soa midsy“ und „Hiatsa“	89
Abb. 29: Namenlose Skala der Bara und der Antanosy (Schmidhofer Skript 2007)	90
Abb. 30: Bildfolge der Eckpunkte des Grundschriffs.....	101
Abb. 31: Bildfolge der Eckpunkte von <i>balitiky</i>	103
Abb. 32: Bildfolge des Kinems von <i>balitiky</i>	103
Abb. 33: Bildfolge der Eckpunkte von <i>magnariny</i>	106
Abb. 35: Bildfolge des Regenschirm-Schwenks	108
Abb. 36: Bildfolge der beiden Kineme der <i>mamoandevo</i> Tretbewegung	112

Transkriptionsverzeichnis:

Transkription 1: Basispattern der <i>aponga denony</i> und der <i>karataky</i>	67
Transkription 2: <i>Aponga denony</i> Pattern in Fenoandala.....	67
Transkription 3: Pattern einer <i>karataky</i> in Ankilisoa.....	67
Transkription 4: Ausschnitt des <i>aponga fagnotany</i> -Spielers Belaha aus Savazy I.....	69
Transkription 5: Beispiele der Grundpatterns mit verschiedenen Formzahlen (aus Belahas Unterricht)	70
Transkription 6: Beginn der <i>aponga fagnotany</i> bei dem Stück „Bangiaký“ in Fenoandala.....	71
Transkription 7: Beginn der <i>aponga fagnotany</i> bei dem Stück „Dobotelo“ und „Hiatsa“ in Ankilisoa.....	71
Transkription 8: Break-Pattern in Savazy I	72
Transkription 9: Schluss-Pattern in Savazy I und Ankilisoa	72
Transkription 10: Zwei verschiedene Schluss-Patterns in Fenoandala	72
Transkription 11: Ausschnitt der ersten 12,5 Sekunden des Stücks „Balita“	79
Transkription 12: Sieben Patterns des Stücks „Balita“	81
Transkription 13: Drei Patterns des Stücks „Bangiaký“	82
Transkription 14: Die ersten Sekunden des Stücks „Dobotelo“	85
Transkription 15: Beispiel der Harmoniebildung beim Stück „Maroasa“	88

Transkription 16: Bild-für-Bild-Transkription des Grundschriffs	100
Transkription 17: Grundschrift	100
Transkription 18: <i>Balitiky</i>	103
Transkription 19: Bild-für-Bild Transkription von <i>magnariny</i>	105
Transkription 20: <i>Magnariny</i>	106
Transkription 21: <i>Mamoandevo</i> Kickbewegung	112
Transkription 22: <i>Mamoandevo</i> Tretbewegung	112

Tabellenverzeichnis:

Tabelle 1: Maße der vorgefundenen Trommeln	51
Tabelle 2: Transkribierte Stücke	65
Tabelle 3: Transkribierte Stücke	74
Tabelle 4: Symbolschlüssel der diakritischen Zeichen	75

Danksagung

In erster Linie möchte ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Herrn Ass.Prof. Dr. August Schmidhofer für die großartige Exkursion nach Madagaskar im Sommersemester 2007 danken, die er gemeinsam mit Frau Univ. Prof. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann organisiert und durchgeführt hat. Diese Erfahrung war der Auslöser dieser Arbeit. Seine Begeisterung für die madagassische Kultur hat mich inspiriert. Außerdem gilt ihm mein Dank für das zur Verfügung gestellte Material seiner Forschungen und die inhaltliche Unterstützung bei der Erstellung dieser Diplomarbeit.

Die vorliegende Arbeit basiert auf einem dreimonatigen Forschungsaufenthalt in Madagaskar im Sommer 2008, den ich gemeinsam mit meinen Studienkollegen und Freunden Thomas Hovden, Johanna Stöckl und Elisabeth Magesacher plante und durchführte. In diesem Sinne möchte ich mich für die vielen langen, intensiven und fruchtbaren Diskussionen während der Forschung und des Prozesses der Erstellung dieser Arbeit bedanken. Auch Clarc, unser madagassischer Begleiter, war maßgeblich am Erfolg unserer Forschungen beteiligt. Ohne ihn wäre sie nicht möglich gewesen. Ich danke auch Davonjy und Niry für die freundliche Aufnahme und Betreuung in Belamoty. Misaotra betsaka!

Weiters möchte ich mich beim Phonogrammarchiv Wien und bei Herrn Ass.Prof. Dr. Emil Lubej für das zur Verfügung gestellte technische Equipment sowie der Universität Wien für die finanzielle Unterstützung in Form des KWAs bedanken.

Zuletzt gilt mein ganz besonderer Dank meinen Eltern. Die mir stets mit Rat und Tat zur Seite stehen und mich in jeglicher Hinsicht unterstützen. Außerdem möchte ich mich auch noch bei meinen Freunden, Studienkollegen, meinem Bruder und bei Anna bedanken. Danke für die Inspiration, Unterstützung, Geduld und Ablenkung!

Einleitung

Dieser Arbeit liegt eine Feldforschung in der Gemeinde Belamoty und Umgebung im Süden Madagaskars zugrunde. Diese Idee entstand gemeinsam mit meiner Kollegin Johanna Stöckl während eines Seminars zum Thema „Konzepte der Tanzforschung“ im Sommersemester 2007. Während dieses Semesters hatten wir an einer dreiwöchigen Exkursion des Instituts für Musikwissenschaft, organisiert von Mag. Dr. August Schmidhofer und Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann, nach Madagaskar teilgenommen. Die Exkursion gewährte uns einen ersten Einblick in madagassische Musik und Tanz und in eine musikwissenschaftliche Untersuchung in diesem Forschungsgebiet. Zurück in Wien konnten wir die Audio- und Videoaufnahmen im Rahmen der Lehrveranstaltung in einer eigenen kleinen Forschung auch auswerten. Es fand sich eine relativ große Gruppe von sieben Studenten, davon sechs Teilnehmer der Exkursion, die sich mit Konzepten der ethnologischen Tanzforschung beschäftigte, um sie am eigenen Material anzuwenden. Die Ergebnisse waren sehr interessant und durch die Anzahl der Studenten sehr vielseitig. Am Ende blieben jedoch mehr Fragen offen, als beantwortet werden konnten. Die beste Lösung war es also, eine eigene Forschung zu initiieren, um diesen Fragen auf den Grund zu gehen.

Schließlich waren wir vier StudentInnen: Johanna Stöckl, Elisabeth Magesacher, Thomas Hovden und ich, die diese Forschungsreise gemeinsam organisierten und durchführten. In Belamoty, dem Dorf in dem wir uns dazu entschlossen hatten, stationär die Feldforschung zu machen, durften wir bei Jean Baptiste Rakotomamonjy alias Davonjy unsere Zelte aufschlagen. Schon bei der Universitätsexkursion hatte Davonjy unseren dortigen Aufenthalt organisiert. Insgesamt hielten wir uns ca. neun Wochen in Belamoty selbst auf, von wo aus wir in andere Dörfer der Umgebung fuhren.

Inhalt und Aufbau

Die folgende Arbeit stellt die Ergebnisse einer musikwissenschaftlichen Untersuchung des Tanzes und der Musik, im Speziellen Trommel-Flötenensembles, bei der Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy* bei den Antanosy in den Gemeinden Belamoty und Fenoandala im Süden Madagaskars, dar. Die Forschung von Juli bis September 2008 konstituierte sich einerseits aus dem fixen zwei-monatigen Aufenthalt in Belamoty und andererseits aus Recherchen in Archiven und Bibliotheken in Toliara und Antananarivo.

Die ersten beiden Kapitel sollen den Ablauf, die Methode, die Quellenlage und die lokalen Bedingungen der Forschung darstellen. Das Kapitel über die Beschneidungszeremonie *savatsy* soll zu einem Verständnis für die soziale und gesellschaftliche Bedeutung des *savatsy* bei den Antanosy und dem damit verbundenen großen zeitlichen und materiellen Aufwand beitragen. Das Kapitel über das Instrumentarium der verschiedenen Trommel-Flöten-Ensembles Madagaskar soll einen Überblick über die Vielfältigkeit dieser musikalischen Praxis in Madagaskar darlegen. Die darauffolgenden analytischen Kapitel sollen einen Einblick in die Strukturen der Musik und des Tanzes beim *savatsy* in Belamoty und Fenoandala bieten.

In dieser Arbeit wird darauf Wert gelegt, auch die vorgefundenen Situationen in Belamoty und Fenoandala zu beschreiben, um sich ein besseres Bild der Vorgehensweise und der Erarbeitung der dieser Arbeit hauptsächlich zugrunde liegenden Quellen - die Beobachtungen und Aufnahmen - zu machen. Außerdem soll durch ein Verständnis des Kontextes gezeigt werden, dass die Musik und der Tanz nicht nur durch ihre hörbaren und sichtbaren Strukturen definiert sind, sondern besonders durch ihre soziale und kulturelle Funktion.

1 Quellen

1.1 Die Feldforschung

Vorbereitungen

Die Vorbereitungen für die Feldforschungen umfassten vor allem die Bestimmung der Ausrüstung (Aufnahmetechnik), die Beschäftigung mit Interviewtechnik und die Erstellung eines vorläufigen Forschungsplans, einschließlich der Methoden, mit denen wir planen vorzugehen.

Die Erfahrungen aus der Exkursion des Jahres zuvor halfen uns vor allem in organisatorischen Angelegenheiten und damit verbundene Probleme besser abzuschätzen. So war bereits im Vorhinein damit zu rechnen, dass beispielsweise Transportmittel in Madagaskar ein Problem darstellen. Das öffentliche Langstreckentransportmittel, das *Taxi-Brousse*, verkehrt zwar zwischen der Hauptstadt Antananarivo und der Provinzhauptstadt Toliara, und weiter nach Belamoty (Toliara-Belamoty: 170 km), in der unmittelbaren Umgebung von Belamoty ist ein öffentlicher Verkehr jedoch nur auf der Hauptstraße nach Bezaha (41 km) in Richtung Westen und nach Benenitra (40 km) in Richtung Osten vorhanden. Man muss also auf das lokal übliche Verkehrsmittel den Ochsenkarren oder auf den Fußweg umsteigen, was sehr viel Zeit abverlangt. Um den Aufenthalt von nur drei Monaten insgesamt in Madagaskar effizient zu nutzen, sprach vieles für das Mieten eines Autos zur Zeitersparnis.

Aufgrund der Entscheidung über lange Zeit an einem Ort zu verweilen, um sich auf diesen und dessen Umgebung zu konzentrieren anstatt in einem größeren Raum zu forschen, war es aber auch vorherzusehen, dass man über unsere Forschungsmittel, also die technische Gerätschaft, Bescheid wissen würde und daher eine Erwartung großer finanzieller Mittel uns gegenüber vorhanden sein würde. Ein Auto zu mieten könnte diese Einschätzung also noch weiter zu unserem Nachteil verstärken. Schließlich wollten wir nicht als reiche Europäer abgestempelt werden, sondern als musikinteressierte Studenten auftreten, deren Budget durchaus limitiert ist. Auch bei der Verhandlungsbasis bezüglich der Musikergagen kann sich ein Mietauto negativ auswirken. Schlussendlich entschieden wir uns für einen Jeep, den wir zu sehr günstigen Konditionen mieteten, um unsere Mobilität zu steigern und den kurzen Aufenthalt effizient zu nutzen. Bei kurzen Strecken wählten wir jedoch den Fußweg oder das Rad.

Guides

Einen wichtigen Beitrag zum Erfolg der Feldforschung leistete unser *guide* und Übersetzer Jean Clarc Johanson Tsiveriniriko. Clarc wurde in Belamoty in einer Betsileo-Familie geboren, wo er auch seine frühe Kindheit verbrachte. Mit seiner Familie zog er dann jedoch in die Stadt Toliara. Später arbeitete er unter anderem als Touristenführer. Aufgrund seiner Schulausbildung in Toliara und seiner Herkunft aus einer gebildeten Familie spricht er sehr gut Französisch. Von unschätzbarem Wert waren seine gute allgemeine Kommunikationsfähigkeit und seine Sprachkenntnisse, denn neben dem Dialekt aus Toliara verstand er auch den Dialekt der Antanosy. Durch die Verschriftlichung der madagassischen Sprache am Hofe der Merina, mit Unterstützung der Europäer, hat sich dieser Dialekt als offizielle Landessprache etabliert. Durch die Unterdrückung anderer Ethnien durch die Eroberungsfeldzüge der Merina im 19. Jahrhundert und aufgrund eines generell komplizierten Verhältnisses zwischen der Hochland- und der Küstenbevölkerung, den *côtiers*, wäre es jedoch ein Nachteil gewesen, einen Übersetzer zu haben, der den Dialekt der Merina spricht.

Da die Antanosy-Gesellschaft relativ hierarchisierend ist, war jedoch Clarcs Alter in einigen Fällen von Nachteil. Mit 29 Jahren ist es nicht üblich, älteren, ehrwürdigeren Männern Fragen zu stellen, da dies als respektlos empfunden werden würde. In solchen Situationen oder wenn Clarc bei anderen Aufnahmen oder Interviews assistierte, sprang Davonjy für ihn ein. Davonjy, bei dem wir lebten, ist ein ehemaliger Bürgermeister von dem Dorf Belamoty und hatte ein Jahr vor unserem Aufenthalt als Chef der Gemeinde Belamoty kandidiert. Trotz der Gefahr aufgrund seines politischen Engagements auf negative Reaktionen zu stoßen, war die Arbeit mit ihm durchwegs positiv. Die Menschen schienen ehrlichen Respekt vor ihm zu haben und ihm einen besonderen Status anzuerkennen. Auch bei den Feiern und Zeremonien zu denen wir eingeladen wurden, schien seine Anwesenheit den Familien eine Ehre zu sein. Bei einer Beschneidungszeremonie in Sakoapolo wurde uns sogar in einer kleinen Rede bekundet, dass wir als Teil der Familie angesehen werden würden, da wir auch Teil Davonjys Familie seien. Aufgrund seiner Ortskundigkeit und Ortsbekanntheit war seine Hilfe von großer Bedeutung. Trotz seiner ethnischen Zugehörigkeit zu den Betsileo und der Angehörigkeit zum Christentum, ist er in der Antanosy Gesellschaft integriert. Er verfügt über viel Wissen über die Kultur der Antanosy, über kulturelle Ereignisse in Belamoty und ist unter anderem Blutsbruder mit einem *ombiasy*, einem Heiler/Wahrsager und wichtigem Träger der Antanosy-Kultur. Vor allem bei der Vermittlung von kulturellen Ereignissen in der ganzen

Umgebung war er von unschätzbbarer Hilfe. Auch bei den damit verbundenen lokalen Gepflogenheiten und Verhaltensweisen halfen uns seine Erläuterungen, etwa beim Einschätzen der Geldsumme bei Bezahlung der Musiker oder welche Geschenke bei der Beschneidungszeremonie *savatsy*, einer Hochzeit, oder einer *bilo*-Zeremonie angemessen sind. Dank ihm konnten wir uns den lokalen Gepflogenheiten so gut wie möglich anpassen.

Aufnahmen und Zeremonien

Unsere Forschung vor Ort war auf jegliche kulturelle Ereignisse wie Hochzeiten, Begräbnisse und andere Zeremonien konzentriert, wo Musik eine Rolle spielt, in meinem Fall mit einem Hauptaugenmerk auf die Beschneidungszeremonie *savatsy*. Außerdem suchten wir Musikergruppen auf, um in kleinerem Rahmen, meist bei den Gruppen zu Hause, Video- und Audioaufnahmen ihrer Musik zu machen. Wie bereits erwähnt bezahlten wir die Musikergruppen im Fall induzierter Aufnahmen, da sie bei einem normalen Engagement im Rahmen einer Feier oder Zeremonie ebenfalls ein Honorar bekommen.

Bei Aufnahmen in anderen Dörfern oder bei bestimmten Anlässen in Belamoty legten wir, bis auf wenige Ausnahmen, darauf Wert, dass maximal zwei Personen unserer Forschungsgruppe anwesend waren. Wir empfanden es als wichtig, besonders in den sehr viel kleineren Dörfern, nicht „einzufallen“. Oftmals waren wir selbst eine große Attraktion, sodass sich unsere vollzählige Anwesenheit während der Aufnahmen manchmal als störend erwies.

Interviews

Nach allen Aufnahmen, in einem „natürlichen“ ebenso wie einem von uns induzierten Kontext, wurde ein Interview mit den Musikern, den Veranstaltern oder wichtigen Beteiligten gemacht. Neben den Aufnahmen machten wir auch regelmäßig Interviews mit älteren oder nicht mehr aktiven Musikern oder anderen wichtigen Persönlichkeiten Belamotys, wie zum Beispiel einem Berater der Gemeinde oder anderen kulturellen Trägern.

Eine große Herausforderung bei der Feldforschung unter den gegebenen Umständen, dass ich zwar Französisch, jedoch nicht Madagassisch beherrsche, war die Kommunikation mit

den Informanten. Mit Hilfe unseres Übersetzers Clarc versuchten wir von Anfang an eine möglichst kontrollierte Kommunikationsweise zu entwickeln. Wir stellten ihm unsere Fragen für die Interviews vor, um klarzustellen was wir mit bestimmten Fragen meinten beziehungsweise bezwecken wollten. In diesen Gesprächen konnte einiges vorab geklärt werden, um Missverständnisse auf der ersten Übersetzungsebene (Französisch-Madagassisch) möglichst aus dem Weg zu räumen. Fragen konnten also umformuliert werden, manche wurden auch verworfen.

Trotz dieses Versuchs unsere Denkweise und Fragestellungen den Interviewpartnern anzupassen, war es oft verblüffend wie verschiedentlich die Fragen aufgefasst wurden. Möglicherweise hing dies auch mit der Lebensweise der Interviewpartner zusammen, die es nicht gewohnt waren Rede und Antwort zu stehen, aber mit Sicherheit lag es auch an einem anderen Verständnis für Musik oder dem Leben im Allgemeinen unsererseits. Daher analysierten wir großteils im Nachhinein die Aufnahmen der Interviews mit unserem Übersetzer, um eine möglichst genaue Übersetzung sicherzustellen, unklare Fragen zu diskutieren und etwaige Schwierigkeiten mit dem Antanosy Dialekt mithilfe von Davonjy oder Nachbarn zu klären. Somit versuchten wir interkulturelle Missverständnisse zu reduzieren.

Auf die Interviews bereiteten wir uns durch das Erstellen eines Leitfadens vor. Auch wenn dieser sich während der Forschung laufend veränderte, wurden einige Teile zu Standardfragen, um dadurch die Vergleichbarkeit, etwa in Bezug auf die Musikgeschichte Belamotys, der Antworten der verschiedenen Musiker zu gewährleisten. Es schien aber meist nicht der Fall zu sein, dass Fragen bewusst falsch beantwortet wurden, um nicht unwissend zu wirken, sondern meist offen gesagt wurde, sollte der Interviewte die Frage nicht beantworten können.

Ein weiteres Problem bei den Interviews war es auch, dass Fragen zur Musik selbst meist nur wenige Resultate brachten, da die Musiker nicht gewohnt waren, diese Sachverhalte zu verbalisieren. Interessant war es daher den Musikern aufgenommenes Material vorzuspielen. Dies löste bei Weitem die meisten Reaktionen aus, verbal, aber besonders non-verbal.

Erlernen und Instrumentenbau

Ein weiterer wichtiger Teil der Forschung war es, die Instrumententraditionen anhand der Praxis besser verstehen zu lernen. So waren wir, wenn die Möglichkeit gegeben war, beim

Bauvorgang mancher Instrumente anwesend, um uns diesen Prozess besser erklären zu lassen. Zusätzlich versuchten wir auch manche Instrumente zu erlernen. Diese in der kurzen Zeit tatsächlich zu beherrschen war natürlich nicht zu erwarten, jedoch konnten wir ein besseres Verständnis für die Praxis entwickeln.

Fixer Aufenthalt an einem Ort

Als *vazaha* (Bezeichnung für Fremde) waren wir eine große Attraktion. Vor allem wenn wir zu Fuß in ein anderes Dorf gingen, folgte uns meist eine Gruppe Neugieriger. Auch beim Essen, Waschen oder wenn Gesprächspartner zu uns kamen, waren die „Zaungäste“ besonders in den ersten Wochen in großer Zahl vorhanden. In manchen Situationen war es aber von Vorteil, dass interessierte Beobachter am Zaun standen. So konnten sie uns zum Beispiel bei der Nachbearbeitung der Interviews oder bei offenen Fragen helfen. Wenn Clarc oder Davonjy und seine Familie in manchen Details der Antanosy-Traditionen nicht ganz sicher waren, oder wenn sie versuchten, die Bedeutungsebenen eines Wortes zu erklären, waren stets andere Menschen anwesend, die wir fragen konnten. In einigen Fällen entstanden spontan sehr interessante Diskussionen.

Was jedoch durch das nahe Verhältnis zu Davonjy und dessen Frau Nirry, und durch den längeren Aufenthalt bei ihrer Familie auch auf unsere Forschungsablauf Einfluss nahm, war ein gewisses Verantwortungsgefühl uns gegenüber. In den meisten Fällen schätzten wir dies sehr, jedoch schränkte es uns in mancher Hinsicht auch ein. So riet die Familie uns etwa vom Besuch eines *savatsy* ab, da dieser nur zu Fuß und nicht mit dem Auto erreichbar wäre, und der Rückweg nachts zu Fuß zu gefährlich sei. Auf ihre Urteilskraft vertrauend und vor allem aus Respekt vor unserer Gastfamilie, beugten wir uns meist ihren Empfehlungen.

1.2 Schriftliche Quellenlage

Antanosy

In Bezug auf die Literatur speziell über die Antanosy des mittleren Onilahy-Tals, liegen dieser Arbeit drei Hauptquellen zu Grunde.

Nicholas Pesle, ein in Antananarivo lebender französischer Pater, verbrachte mehrere Aufenthalte in der katholischen Mission in Belamoty und schrieb in seinem Werk

„Belamoty – Village Tanosy de l’Onilahy (Madagascar)“ seine Beobachtungen und die Ergebnisse seines Interesses an Belamoty und den Antanosy nach einem einjährigen Aufenthalt zwischen 1971 und 1972 nieder¹. Am Ende unserer Forschung besuchten wir ihn zu einem Gespräch in Antananarivo.

André Behava, ebenfalls Pater, schrieb eine Diplomarbeit über die Begräbniszeremonie der Antanosy im mittleren Onilahy-Tal: „Rites Funéraires Antanosy du Moyen-Onilahy“ (1991). Auf die genauen Umstände wie Behava zu seinen Ergebnissen kam, geht er in der Arbeit jedoch nicht ein.

Die Dissertation „Le rituel mobilisateur de la circoncision (savatsy ou cérémonie de circoncision chez les Antanosy de Soamanonga)“ (1998) und die vorangegangene Diplomarbeit „Circoncision et rite de virilité des Antanosy de Soamanonga Madagascar“ (1993) des Kultur- und Sozialanthropologen Jean-Jacques Rabenirina trugen maßgeblich zu einem besseren Verständnis der Beschneidungszeremonie der Antanosy bei. Rabenirina, er selbst ist Antanosy, zog im Alter von sechs Jahren nach Soamanonga (45 km südlich von Belamoty), das Heimatdorf seines Vaters (1998: 16), wo er später seine Forschungen betrieb. Rabenirina benutzt vor allem die reichhaltige Oraltradition und vor allem eine Vielzahl an Sprichwörtern der Antanosy, um seine Thesen zu untermauern. Von 2003 bis 2006 war er Minister für Arbeit und Soziales und Minister für Kultur und Tourismus in der madagassischen Regierung².

Musik

Die Musik der verschiedenen Regionen Madagaskars betreffend ist Victor Randrianary zu nennen. In seinem Werk „Madagascar: Les chants d’une île“ nimmt er auch Bezug auf die Antanosy und den speziellen Tanz und Gesang bei der Beschneidungszeremonie. Seine CD-Reihe, basierend auf Feldaufnahmen in ganz Madagaskar, mit der CD „Madagascar – Musique Antanosy“, bietet einen informativen musikalischen Überblick über Madagaskars Musik.

¹ Nicholas Pesle, Gespräch am 15.09. 2008.

² <http://www.lexpressmada.com/index.php/index.php?p=display&id=2321>; <http://www.afrique-express.com/archive/AUSTRALE/madagascar/madagascargvts/263gvt16012003.htm>; <http://www.afrique-express.com/archive/AUSTRALE/madagascar/madagascargvts/285gvt05012004.htm>

In Bezug auf die Musikinstrumente Madagaskars bieten die beiden Werke über die jeweiligen Bestände der Museen Musée de l'Homme in Paris, von dem Musikwissenschaftler Curt Sachs (1938) und Musée d'Art et d'Archéologie in Antananarivo von Mireille Rakotomalala (2009), einen guten Überblick.

Das auf einer Feldforschung basierende Werk „Instruments de Musique des Hautes Terres de Madagascar“ des Ethnomusikologen Michel Domenichini-Ramiaramanana ist, wie der Titel verrät, besonders auf die Musikinstrumente und ihre Anwendung im Hochland Madagaskars spezialisiert.

August Schmidhofers Arbeit „Das Xylophonspiel der Mädchen. Zum afrikanischen Erbe in der Musik Madagaskars“ ist besonders interessant, da es sich nicht nur um eine deskriptive, sondern auch um eine musikanalytische Untersuchung des Schenkelxylophons in Madagaskar handelt. Einen großen Beitrag für eine bessere Übersicht über die Trommel-Flöten-Ensembles im Süden Madagaskars waren auch die von ihm zur Verfügung gestellten Protokolle seiner Forschungen in den Jahren 1988/89 und 1991. Außerdem verfasste er die Artikel über Madagaskar in den Musikwissenschaftlichen Lexika „Musik in Geschichte und Gegenwart“ und „New Grove Dictionary of Music and Musicians“.

2 Madagaskar

2.1 Geschichte

Madagaskar, die viert größte Insel der Welt, befindet sich im Indischen Ozean, durch den Kanal von Mosambik von Festland Afrika getrennt. Mit Sicherheit kann nicht gesagt werden, wie und wann genau Madagaskar erstmals besiedelt wurde. Aufgrund linguistischer Forschungen konnte jedoch die Verwandtschaft des Madagassischen, einer austronesischen Sprache, mit dem Maanjan im Südwesten Borneos nachgewiesen werden.

Historiker gehen von mehreren Einwanderungswellen aus, die zu Beginn des ersten Jahrtausends über einen Zeitraum mehrerer Jahrhunderte stattfanden. Archäologische Funde hingegen konnten bisher nur eine Besiedelung ab dem achten Jahrhundert beweisen (Vérin 2004: 46). Austronesische Seefahrergruppen überquerten mit ihren Auslegerbooten, wahrscheinlich über bekannte Handelswege, über die indische und ostafrikanische Küste den Indischen Ozean und besiedelten Madagaskar. Die Verwandtschaft zur malaiischen Sprache weist jedoch nur darauf hin, dass die wahrscheinlich ursprünglichen Siedler Madagaskars austronesischer Herkunft großen Einfluss in der ersten Zeit der Besiedlung hatten (Randrianja/Ellis 2009: 29). Die austronesische Bevölkerung verschmolz jedoch auch mit einer bantusprachigen. Auch über diesen Vorgang gibt es verschiedene Theorien, die von indonesischen Siedlungen in Ostafrika bis zu Vermischung auf der Insel selbst, etwa durch regen Sklavenhandel oder einer Einwanderung über die Komoren (Vérin 2004: 51f), reichen. Vor allem der Wortschatz für den Bereich der Küche und der Töpferei, aber auch die Bezeichnung vieler Tiere stammen aus dem Bantu. Der Archäologe Pierre Vérin vermutet, dass die erste madagassische Kultur im äußersten Norden und Nordwesten entstand (2004: 60). Dieses Gebiet ist geografisch aufgrund der Meeresströmung sowohl von Indien, als auch vom Nordwesten (Ostafrika) gut zugänglich. Zusätzlich kann aus linguistischer Sicht argumentiert werden, da sich hier die beiden großen Dialektzonen, die des Hochlandes und des Ostens, mit der des Westens und des Südens überschneiden. Auch die ältesten archäologischen Fundorte befinden sich im Norden Madagaskars. Neben den indonesischen und afrikanischen Einwanderern findet man aufgrund längerer Handelsaufenthalte auch sehr viele arabische Einflüsse auf der Insel.

Ab dem 16. Jahrhundert waren auch Europäer, anfangs vor allem Portugiesen, später vorwiegend Engländer und Franzosen, am Handel mit Madagaskar beteiligt. Im 16., 17. und 18. Jahrhundert kristallisierten sich größere König- und Chieftümer, oft nur von

begrenzter Dauer, in den verschiedenen Regionen Madagaskars heraus, wie etwa die Betsimisaraka im Osten und die Sakalava im Westen mit ihren zwei wichtigsten Königreichen Menabe und Boina. Die Region mit der zahlenmäßig größten Population wurde jedoch erst Ende des 18. Jahrhundert unter der Herrschaft König Andrianampoinimerinas (1787-1810) zu einem Königreich vereint: Imerina, mit Antananarivo als Sitz des Königs. Bis 1825 konnten durch Feldzüge und Diplomatie (z.B.: Eheverbindungen) zwei Drittel der Insel unter die Oberherrschaft Radama I (1810-28), Andrianampoinimerinas Sohn, gestellt werden. Trotz großer Aufstände wurde Madagaskar 1896 von Frankreich als Kolonie annektiert. 1960 erreichte Madagaskar wieder seine Unabhängigkeit.

Die Bevölkerung Madagaskars wird offiziell in 18 Hauptethnien (*foko*), mit einigen Untergruppen eingeteilt: Antambahoaka, Antandroy, Antankarana, Antanosy, Antefasy, Antemoro, Antesaka, Bara, Betsileo, Betsimisaraka, Bezanozano, Mahafaly, Merina, Sakalava (u.a. Masikoro und Vezo), Sihanaka, Tanala, Tsimihety und Zafimaniry.



Abb. 1: Karte der Ethnien Madagaskars (Vérin 2004: 62)

2.2 Die Antanosy

Die Antanosy der Onilahy-Region³

Antanosy bzw. Tanôsy (Eigenbezeichnung) bedeutet übersetzt die Menschen oder das Volk der Insel, denn das ursprüngliche Besiedlungsgebiet der Antanosy befindet sich auf einer kleinen Insel inmitten des Flusses Fanjahira, in der Region um Fort Dauphin (Flacourt 1661⁴, zitiert von Rabenirina 1998: 31). Man spricht ihnen jedoch eine arabische Herkunft zu (Deschamps 1960: 48).

Die Antanosy werden in zwei Gruppen, abhängig von ihrem Siedlungsgebiet, eingeteilt: jene, die noch heute in der Region von Fort Dauphin lebt und jene, die im 19. Jahrhundert in die Onilahy -, Taheza - und Sakondry-Flusstäler gezogen ist, ins ursprüngliche Gebiet der Mahafaly und Bara (Grandidier und Decary; zitiert von Rabenirina 1998: 34).

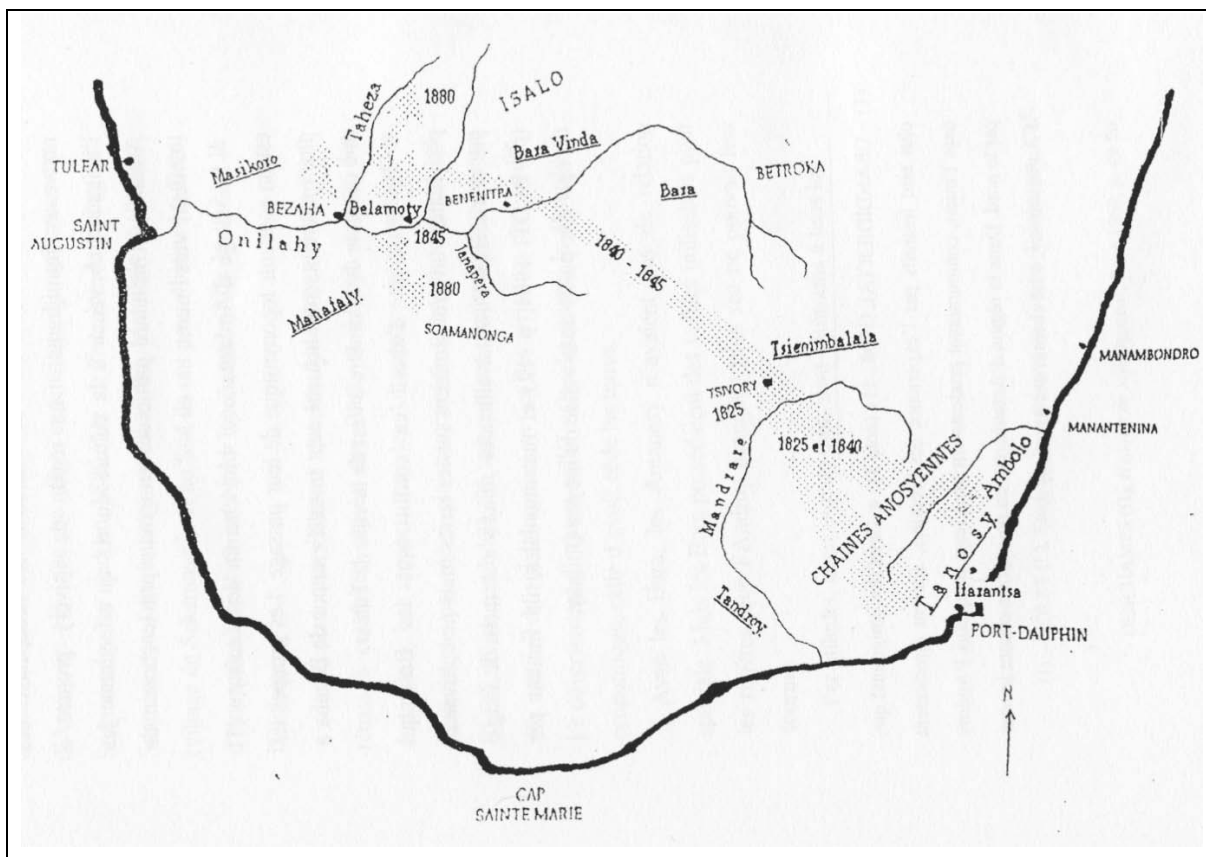


Abb. 2: Antanosy-Wanderung (Pesle 1986)

³ In der frankophonen Literatur werden sie als Antanosy *émigrés*, die emigrierten Antanosy, oder Antanosy *de Moyen-Onilahy*, Antanosy des mittleren Onilahy, bezeichnet.

⁴ Flacourt, Etienne de (1995): Histoire de la grande isle Madagascar. Paris: Karthala

Nachdem Radama I, König der Merina 1810-28, 1825 Fort Dauphin mit der Absicht, die Herrschaft über die ganze Insel zu ergreifen, an seinen Cousin Ramanalona abgab, wurde dieses zum Zentrum der Macht der Merina im Süden Madagaskars. Das Regime aus Antananarivo, von Zwangsarbeit und Brutalität geprägt, war schlimmer als jenes der Franzosen und Portugiesen, die schon zuvor versucht hatten, Fort Dauphin längerfristig zu besetzen. Nach einem verfehlten Versuch Fort Dauphin zurückzuerobern, verließen 1825 die ersten Antanosy diese Region und durchquerten das Gebiet der Antandroy bis nach Tsivory (Rabenirina 1998: 35). Eine zweite Auswanderungswelle wurde wiederum 1840 durch eine gescheiterte Revolte ausgelöst. In den folgenden fünf Jahren emigrierten etwa 30.000 Antanosy (Molet 1958⁵ zitiert von: Pesle 1986: 14) in Richtung Nordwesten. Diese trafen auf dem Weg in Richtung Onilahy auf jene Antanosy, die bereits 1925 ausgewandert waren. Obwohl es anfangs zu Konflikten, auch kriegerischen Auseinandersetzungen, mit den im mittleren Onilahy-Tal ansässigen Mahafaly und (Vinda-)Bara kam, konnten die Antanosy durch Bündnisse, basierend auf Blutsbrüderschaft und Eheschließungen, Land für sich beanspruchen. Zwischen 1870 und 1880, und 1900 und 1910, zog von dort aus wiederum ein Teil der Siedler weiter in die Gebiete nördlich und südlich des Onilahy-Flusses. Obwohl der Kontakt zu den Antandroy weiter in die Geschichte zurück reichte, war dieser problembehaftet, wodurch es zu keiner permanenten Besiedelung des Antandroy-Gebietes kam. Ein wirtschaftliches und kulturelles Zusammenleben mit den Bara hingegen funktionierte auf langfristiger Basis. Deren Siedlungsgebiet war für den Reisianbau der Antanosy besser geeignet als das trockene Land der Antandroy. Außerdem stehen sich die Dialekte dieser beiden Ethnien (im Gegensatz zum Antandroy-Dialekt) linguistisch besonders nahe (Rabenirina 1998: 37f).

Die Antanosy-Gesellschaft

Die Antanosy sind eine patrilinear und patrilokal (virilokal) aufgebaute Gesellschaft. Nach der Eheschließung zieht die Frau zu ihrem Partner und dessen Familie. Die Kinder, welche aus dieser Ehe hervorgehen, gelten folglich als Teil der Familie ihres Vaters. Im Fall einer Scheidung kann die Mutter zwar weiterhin im Dorf dieser Familie bleiben, würde jedoch als dem Sohn zugehörig gelten (Rabenirina 1998: 110).

⁵ Molet, Louis (1958): Etude des populations de la Taheza. ORSTOM, Antananarivo.

Eine Familie bei den Antanosy umfasst jedoch nicht nur die Kernfamilie (im europäischen Sinne von Vater, Mutter und Kinder), sondern setzt sich aus allen noch lebenden Generationen, die miteinander blutsverwandt und eingeheiratet sind, zusammen. Dies wird im Englischen als *lineage* bezeichnet. In der vorliegenden Arbeit wird die Bedeutung des Wortes Familie mit der der Lineage gleichgesetzt. Eine Lineage der Antanosy zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich auf einen gemeinsamen Ahnen bezieht, dem sie angehört und den sie verehrt. Der sichtbare Ausdruck dieser Einheit ist das *hazomanga* (= blaues Holz) (Rabenirina 1998: 54ff). Dieses wird vom Chef der Lineage, der als *mpitakazomanga* bezeichnet wird, aufbewahrt. Es handelt sich dabei um einen an der Ostseite des Hauses des Chefs der Lineage in die Erde gesteckten, meist ca. mannshohen, oben zugespitzten Pfosten (Notiz Schmidhofer). Das Familienoberhaupt ist der älteste Mann der ältesten Generation der Lineage. Er trägt in sich die spirituelle und soziale Macht über die Familie und trifft daher die wichtigen Entscheidungen. Weiter ist er der Vermittler zwischen den Lebenden und den Ahnen. Bei wichtigen Zeremonien ist er derjenige, der den Kontakt mit den Ahnen aufnimmt und die Zeremonie leitet. In dieser Rolle wird er auch als *mpisoro* bezeichnet (*soro* = opfern, segnen). Der Terminus *mpisoro* wird im ganzen Süden und Südwesten Madagaskars für diese Funktion gebraucht und entspricht meist, aber nicht gezwungenermaßen, gleichzeitig dem *mpitakazomanga*. In der Rolle als *mpisoro* spielt auch das Messer des Chefs (*vy aràra*) eine wichtige Rolle als Symbol der spirituellen und sozialen Macht über die Lineage.

In der Gemeinde Belamoty wurde uns gegenüber das Familienoberhaupt meist einfach kurz *hazomanga* genannt. Rabenirina zufolge wird diese Bezeichnung auch für das Haus des Familienoberhauptes in einem Dorf benutzt, was uns gegenüber im zeremoniellen Kontext als *lapa* (= Palast) bezeichnet wurde (Rabenirina 1998: 55).

Ahnenkult und Zanahary

Madagaskar ist in aller Welt besonders für den Ahnenkult bekannt, der oft als Indikator der kulturellen Zusammengehörigkeit der gesamten Insel herangezogen wird. In allen madagassischen Dialekten existiert ein Wort, großteils dem gleichen Wortstamm zugehörig, das in der Literatur als Ahne (*ancestor*, *ancêtre*) übersetzt wird: *raza*, *razana*, *razagne*. Übersehen wird dabei jedoch leicht die Vielfalt an Bedeutungen, die dieses Wort inne trägt. Es kann auch Leiche bedeuten (Middleton 1999: 6) oder einfach Großeltern oder Urgroßeltern (Pesle 1986: 41) oder es bezeichnet eben verstorbene Vorfahren.

Rabenirina bezeichnet die Ahnen bei den Antanosy auch als „nicht anwesende Anwesende“ dar. Er schreibt, dass tot zu sein nicht bedeutet, nicht mehr zu sein, sondern mehr zu sein (Rabenirina 1993: 191). Die Ahnen sind zwar verstorbene Menschen, nehmen aber dennoch an den Ereignissen der Lebenden teil. Die Aufgabe der Lebenden sei es, die Ahnen in Erinnerung, ihre Namen in Ehren zu halten und sich um ihre toten Körper zu kümmern. Mit ihrem Segen erweisen die Ahnen im Gegenzug ihre Dankbarkeit für die Einhaltung ihrer Regeln, „the ways of the ancestors“ (*fomban-drazana, lilin'drazagne*; Middleton 1999: 7).

Neben den Ahnen, die bei den Antanosy vor allem bei rituellen Tätigkeiten eine große Rolle spielen, glaubt man auch an Zanahary (oder Janahary), den Schöpfer des Universums (Rabenirina 1993: 10). Bei den Antanosy gilt er als unparteiliches gerechtes Wesen, das für das Gleichgewicht zwischen den Menschen sorgt und dessen Wohlwollen daher auch in rituellen Kontexten und anderen wichtigen Unternehmungen erbeten wird (Rabenirina 1998: 199).

2.3 Belamoty

Belamoty ist eine Gemeinde im Bezirk Bétioky-Sud, in der Provinz Toliara, die 14 Dörfer⁶ (*fokotany*) umfasst. Die gleichnamige Hauptstadt der Provinz befindet sich an der Küste 170 Kilometer westlich von Belamoty.

Die Gemeinde Belamoty, mit 15.118 Einwohnern (Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud 2003: 6), besteht aus den folgenden *fokotany*: Ambondropaly, Ankilimary, Behisatse, Betamenaky, Belamoty (4.000 Einwohner), Bemelo, Mihaiky, Morafeno, Sakoapolo, Savazy I, Savazy II, Savazy IV und Saotamia. Neben den Antanosy (95 %) leben in der Gemeinde Belamoty auch Betsileo (1,6 %), Mahafaly (0,7%), Vezo (0,7%), Merina, (0,5%), Masikoro, Bara, Antandroy, und Sakalava (Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud 2003: 30). Obwohl der Großteil der Bevölkerung Belamotys dem traditionellen Ahnenglauben angehört, gibt es auch viele Katholiken und Protestanten. Seit ca. 1925 existiert eine protestantische Mission und seit 1930 eine katholische. In der Praxis schließt sich jedoch das Christentum und der Ahnenkult nicht aus.

⁶ Laut Miamenty, einem Berater der Gemeinde, und Davonjy sind es seit 2008 14 Dörfer. Zusätzlich nannten sie noch Savazy III, und anstelle des Dorfes Soatamia nannten sie Soaserana. Interview am 01.08.2008. Die Studie von Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud schreibt hingegen von 13 Dörfern (2003: 6).

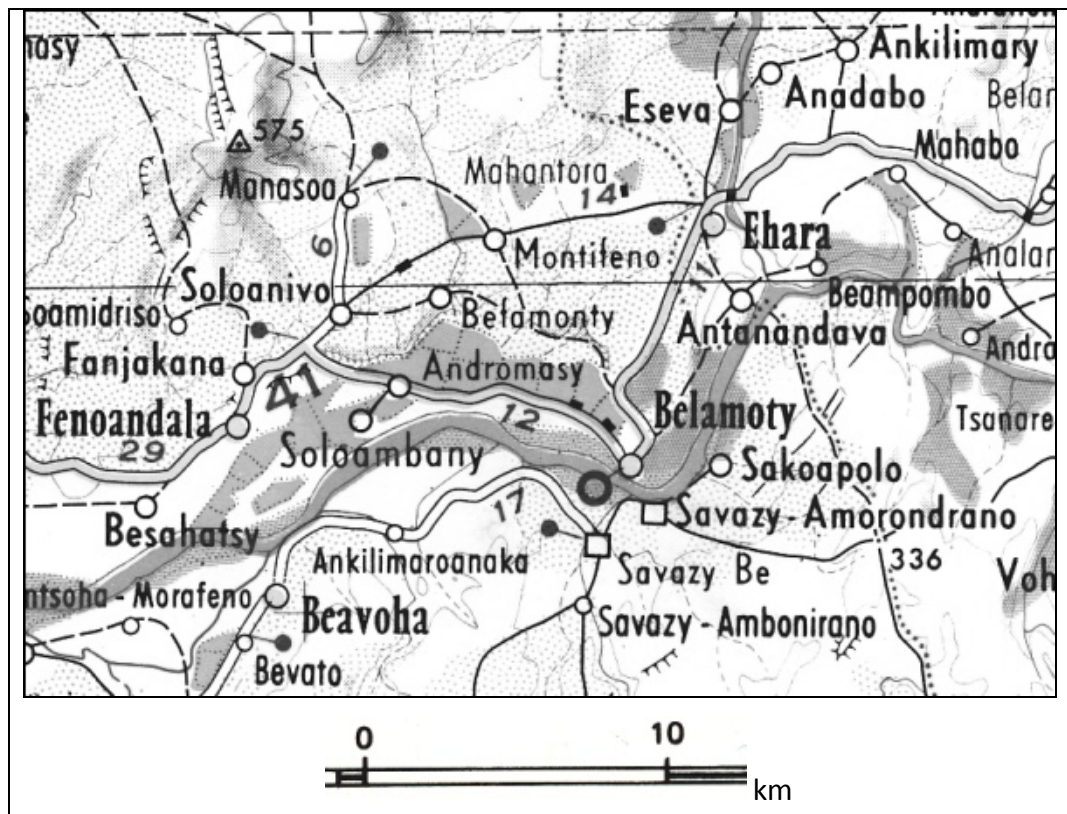


Abb. 3: Belamoty und Umgebung (Institut National de Geodesie et Cartographie)

Bei der Frage nach ihrer ethnischen Zugehörigkeit differenzierten die Informanten nur in wenigen Fällen neben Tanôsy noch genauer, wie beispielsweise Antanosy Telahoa. Miamenty, ein früherer Bürgermeister und heute Berater der Gemeinde, teilte die Antanosy Belamotys in drei Gruppen ein: Tehomby, Takarany (bzw. Tenakara) und Zafin-Dramaka. Die Studie „Plan Communal de Developpement de la Commune Rural de Belamoty“ hingegen schreibt von 18 Untergruppen der Antanosy, die man in Belamoty findet, unter anderem jene drei bereits genannten. In wieweit diese Untergruppen mit der Definition eines Clans oder einer Lineage⁷ gleichgesetzt werden können, konnte während der Forschung nicht eruiert werden. Ein Unterscheidungsmerkmal, für die Differenzierung zwischen den drei genannten Gruppen, nannte Miamenty uns gegenüber in Bezug auf ihre Rinder. Denn die Ohren der Tiere werden verschiedentlich eingeschnitten, um deren Zugehörigkeit zu kennzeichnen⁸.

⁷ Nicholas Pesle übersetzt *foko* mit Ethnie, wovon es zwei Haupt-Clans (*fira lehibe*) der Antanosy gäbe. Diese werden in Untergruppen eingeteilt, er nennt mehr als 20 und schreibt von weiteren (1986: 5f), die Pesle zufolge Unter-Clans oder Lineages (*troke*) sind. André Behava (1991: 10) hingegen übersetzt *foko* mit Clan, zwischen denen namentlich unterschieden wird und die noch weiter in Lineages unterteilt werden können.

⁸ Miamenty, ein Berater der Gemeinde Belamoty, Interview am 01.08.2008

3 Die Beschneidung und Beschneidungszeremonie *savatsy*

3.1 Die Beschneidung

Die Beschneidung, im Dialekt der Antanosy als *tapaky* bezeichnet, wird in fast ganz Madagaskar praktiziert (Decary 1951:8). Wichtige gesellschaftliche Institutionen und soziale Ereignisse wie die Beschneidung sind in der Oraltradition Madagaskars in einer großen Anzahl und Vielfalt von Mythen vertreten. Sie regeln das Leben der Madagassen und rechtfertigen diese Institutionen. Die *tantaran-draza* (Geschichte der Ahnen) beinhaltet diese. Ein Erfolg der Beschneidung ist nur durch die Einhaltung dieser Regeln und einer großen Anzahl von Tabus (*fady*, *faly*) gegeben (vgl. Ruud 1970). Im Kontext des *tapaky* haben die Gründermythen eine besonders wichtige Stellung und existieren in einer großen, sehr unterschiedlichen Bandbreite. Jeder begründet die Beschneidung auf seine eigene Weise (Rabenirina 1998: 232ff). Den Terminus *savatsy* (auch *savatse* oder *sambatra*) als Bezeichnung für die Beschneidungszeremonie findet man im Süden und Südwesten der Insel (Rabenirina 1998: 229).

Bedeutung der Beschneidung als Initiation zum Mann-Sein

Mit der Beschneidung der Knaben wird die patrilinear organisierte soziale Ordnung der Antanosy bestätigt. Denn erst durch diese Initiation wird der Knabe nunmehr ein vollwertiger Teil der Lineage des Vaters. Einer der Ursprungsmythen etwa baut darauf auf: Es war Zanahary selbst, der den ersten Mann beschnitt. Die Beschneidung gilt als der Preis, den der Mann zahlen muss, um der wahrhaftige Herr seiner Kinder zu sein. Der Mann muss das Leiden durchleben, um die Patrilinearität zu begründen.

Nach Rabenirina ist das Entscheidende bei der Beschneidung nicht nur mit der Vergangenheit, also den Traditionen der Ahnen und der Familie verbunden zu sein und sich in der Gegenwart, also dem sozialen und wirtschaftlichen Leben als Mann zu verwurzeln, sondern sie trägt auch ein zukunftsweisendes Element in sich. Denn durch eine gelungene Zeremonie wird eine Zukunft als vollwertiger, potenter Mann garantiert. Neben verschiedener Ursprungsmythen und Tabus in Bezug auf die Beschneidung findet man in der Oraltradition der Antanosy auch eine Fülle von negativen Assoziationen mit einem unbeschnittenen Mann (Rabenirina 1998: 7). Ein (beschnittener) Mann muss die richtigen Entscheidungen treffen, um den sozialen Frieden in der Gegenwart als auch der Zukunft beizubehalten.

Die Beschneidung als soziale Trennung von der Mutter

Die Beschneidung ist jedoch neben der „Mannwerdung“ auch eine Trennung - das soziale Loslösen des Sohnes von seiner Mutter. Bei den Betsileo und Merina bedeutet die Bezeichnung für Beschneidung, *didim-poitra*, „(Ab)Trennung der Nabelschnur“ (Rabenirina 1998: 147). Die Beschneidung ist also als eine weitere symbolische Trennung zwischen Mutter und Sohn zu sehen. Nach der Beschneidung muss sich der Knabe von allen weiblichen Aktivitäten trennen und in die Lebenspraktiken der Männer eingeführt werden. Eine Ablösung von seinem sozialen Umfeld und alten Gewohnheiten, etwa bei der Mutter zu schlafen, findet statt. Erst durch diese Trennung gilt der Junge als ganz der Familie des Vaters zugehörig. Im Fall des Todes eines unbeschnittenen Jungen wird dieser postmortem beschnitten, um im Grab der Familie des Vaters begraben werden zu dürfen (Rabenirina 1998: 184).

3.2 Allianz zur Lineage mütterlicherseits

Rabenirina zufolge werden Männer und Frauen in der madagassischen Gesellschaft im Allgemeinen zwar nicht gleichwertig, aber als komplementär angesehen. Wichtige Entscheidungen obliegen dem Mann, während der Frau eine beratende Funktion zugeschrieben wird. Jedoch nur in Kombination der beiden Geschlechter kann das Leben erfolgreich gemeistert werden. Dies erklärt auch den respektvollen Umgang der Lineages zueinander und die Bedeutung der Allianz, die durch die Ehe zweier Mitglieder entsteht. Besonders bei der Beschneidungszeremonie wird die Rolle der Mutter als Quelle des Lebens hervorgehoben und als Ursprung der Nachkommen wertgeschätzt. Daher hat bei der Beschneidungszeremonie die Familie mütterlicherseits genauso ein Mitspracherecht wie die Familie väterlicherseits. Denn nur im Einverständnis und dem Segen sowohl der väterlichen als auch der mütterlichen Seite zugleich, darf einem solch schicksalhaften Ereignis entgegen getreten werden. Jeder Seite kommen daher bei den Vorbereitungen und während des *savatsy* bestimmte Verpflichtungen zu. Somit ist die gesamte Dorfgemeinschaft an diesem Ereignis beteiligt. Man sagt auch bei den Antanosy, dass ein Kind nicht einem Individuum angehöre, sondern einer Gemeinschaft (Rabenirina 1998: 75).

Renilahy

Eine besondere Rolle als Individuum, abgesehen von den leiblichen Eltern, nimmt der Bruder der Mutter ein. Er symbolisiert und repräsentiert die Mutter, sowohl in zeremoniellen, als auch in alltäglichen Zusammenhängen, besonders in jenen Kontexten, in denen das Weibliche mit negativen Assoziationen verbunden ist. Er wird daher *renilahy*, männliche Mutter, genannt. Bei der Beschneidung etwa soll jeglicher feminine Aspekt vom Jungen ferngehalten werden, um seine zukünftige Männlichkeit nicht zu gefährden. Somit tritt der Onkel an die Stelle der Mutter und repräsentiert ihre Liebe, Zärtlichkeit und Zuneigung. Außerdem dient der *renilahy* auch als soziale und materielle Sicherheit des Kindes. Im alltäglichen Leben gilt er als Zufluchtsort des Kindes. So spricht man dem mütterlichen Onkel sogar zu, Probleme schneller lösen zu können als der Vater (Rabenirina 1998: 108f).

Aufgaben der beiden Lineages

Bei der Beschneidungszeremonie kommen also den beiden Familien bestimmte Rollen und materieller Aufwand zu. Die *renin'jaza*⁹, die Familie mütterlicherseits, versucht möglichst großzügig zu schenken, wovon das Prestige und das allgemeine Ansehen der Familie abhängen. Die Anzahl der Zebus¹⁰ (*tandra*) und die Summe an Geld (*basimena*; *basy* = Schuss eines Gewehrs; *mena* = rot¹¹), werden später öffentlich vor der Gemeinschaft verlautbart.

Aufgrund der großzügigen Geschenke der *renin'jaza* muss dafür die Familie väterlicherseits, als Gastgeber der Feier, etwaige Forderungen und Konditionen der *renin'jaza* respektieren¹². Wenn die Geschenke jedoch nicht wertvoll genug sind, spricht man von einem schlechten Ehepartner, da seine Pflicht gegenüber der verschwägerten

⁹ Die wörtliche Übersetzung von *renin'jaza* ist Mutter des Kindes (*reny* = Mutter; *jaza*, bzw. *zaza* im Hochland = Kind). In diesem Kontext bezeichnet man aber damit die ganze Familie mütterlicherseits. Das Äquivalent dazu, die Familie väterlicherseits, ist *rain'jaza* (*ray* = Vater).

¹⁰ Ein Zebu ist ein madagassisches Rind.

¹¹ Denn ein Schuss erfolgt pro 10 Rinder oder 10 000 Francs Malgache (5 Francs Malgache = 1 Ariary). Rot symbolisiert Kraft und Macht; 10 symbolisiert Vollendung und Fülle (Rabenirina 1998: 77).

¹² Im Gegenzug zu *basimena* und *tandra* muss die väterliche Lineage beim Tod der Eltern der Mutter ebenfalls Geld und Zebus schenken – *mandevin-drafoza*. Es ergibt sich also ein Kreis des Austausches zwischen den beiden Lineages. Sollte dieser Beitrag nicht geleistet werden, kann die mütterliche Familie die Tochter zurückholen (Rabenirina 1998: 113f).

Familie nicht erfüllt wurde. Als Konsequenz würde die Familie ihr Ansehen verlieren und Schwierigkeiten damit bekommen, weitere Töchter zu verheiraten, im schlimmsten Fall kann sogar die Ehe beendet werden (Rabenirina 1998: 78/113). Im Fall einer Scheidung einer Ehe, die Kinder hervor brachte, gelten die Eltern jedoch in Bezug auf die Kinder trotzdem als fixes Paar, womit die Pflichten der beiden Lineages zueinander erhalten bleiben.

3.3 Zeitpunkt der Beschneidung bei den Antanosy

Das Alter des Knaben bei der Beschneidung wird unterschiedlich angegeben: 3-5 Jahre (Mihaiky¹³) oder Höchstalter von 16 Jahren (Mihaiky *halatsy*) und laut Rabenirina im Alter von 6 bis 12 Jahren¹⁴. Inzwischen werden die Jungen aber auch bereits mit 3 Monaten beschnitten (Mihaiky).

Die Zeitspanne, in der die Beschneidungen üblicherweise stattfinden, fällt in die kühle Jahreszeit (Juni-September), um eine bessere Wundheilung zu garantieren. Rabenirina schreibt dieser Auswahl jedoch noch weitere Hintergründe zu. Der Gegensatz kalt-warm existiere häufig im Alltag der Madagassen. Die warme Saison bringt heiße Luft, die unruhestiftend sei, während die kalte Luft der kühlen Saison als Energie spendend und kräftigend gilt (Rabenirina 1998: 167ff). Die Kälte symbolisiere das Leben, die Fruchtbarkeit und die Welt der Ahnen, die Hitze jedoch Unordnung, Unfruchtbarkeit und Weiblichkeit, und im Kontext der Beschneidung die Gefahr und Möglichkeit von Komplikationen bei der Operation. Den Gegensatz von Hitze und Kälte findet man auch bei den Gesängen der Frauen zur Beschneidung und bei der Beschneidungszeremonie. Nach jedem Lied wird gemeinsam „May! Velo!“ ausgerufen, was „Hitze! Leben!“ bedeutet, und Rabenirina als „Attention à la chaleur! Vivat!“, „Achtung Hitze! Leben!“, übersetzt (Rabenirina 1998: 169, 208). Dem Wasser werden die Werte der Kälte, also des Lebens zugesprochen. Daher gibt es auch den Brauch des *tsodrano* – das Bespritzen der

¹³ Die Namen der Dörfer in Klammer entsprechen den jeweiligen Orten wo ein *savatsy* stattgefunden hat. Die Informationen stammen folglich aus den jeweiligen Interviews mit den Familien. Da zwei *savatsy* in Mihaiky stattgefunden hatten, wird aufgrund der verschiedenen Arten differenziert. Der erste war ein *halatsy*, eine sehr kurze Form des *savatsy*, worauf in Kapitel 3.7 noch genauer eingegangen wird.

¹⁴ Dieser Altersabschnitt wird als „fähig die Kleidung der Rinder unterscheiden zu können“ bezeichnet. Die Kinder können also anhand der auf bestimmte Weise eingeschnittenen Ohren der Zebus die Zugehörigkeit zu seiner Lineage und vor allem die Farbe des Fells, die Zebus erkennen (Rabenirina 1998: 123).

Menge oder bestimmter Personen mit Wasser, was immer dann praktiziert wird, wenn jemand eine große Unternehmung vor sich hat und ein freudiger Ausgang gewünscht wird, so auch beim *savatsy*.

Auch die Auswahl des genauen Tages der Beschneidung wird auf keinen Fall dem Zufall überlassen. Dafür sorgt der *ambiasa/ombiasy* (Rabenirina 1998: 184), auch *mpisikily*¹⁵ genannt. Durch astrologische Vorhersage anhand des Mondkalenders wird ein guter Tag, *andro soa*, ausgewählt, an dem das Schicksal des Initianden günstig liegt. Auch die weiteren Tage des *savatsy* werden auf diese Weise bestimmt, wodurch es zu einem Ruhetag kommen kann, wenn dieser auf einen ungünstigen Tag fällt. Das Vorherbestimmen eines günstigen Tages wird auch bei anderen wichtigen Ereignissen wie etwa Hochzeiten oder einem Hausbau praktiziert.

Der *ombiasy* spielt eine wichtige Rolle im Leben der Antanosy, denn er ist der Interpret des Überirdischen für die Lebenden. Er wird für Vorhersagen der Zukunft aufgesucht, aber auch für medizinische Fälle zu Rate gezogen. Seine Vorgehensweise ist es jedoch nicht, einfach die Zukunft vorherzusehen oder die Gegenwart zu erklären, sondern diese immer mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Im Glauben, dass Geschehnisse nicht einfach Zufälle wären, werden Tatsachen und Ereignisse der Vergangenheit mit einbezogen. Jede Komplikation kommt aus dem Leben, aus den Ereignissen - sei es, dass gegen Regeln der Ahnen verstoßen wurde oder durch bösen Zauber verursacht (Rabenirina 1998: 184). Im Kontext der Beschneidungszeremonie ist der *ombiasy* jedoch nicht nur für die Wahl der richtigen Tage verantwortlich, sondern auch während der ganzen Feierlichkeiten anwesend, um vor negativen Energien zu schützen und Schwierigkeiten fern zu halten.

Rabenirina beschreibt in seiner Untersuchung der Beschneidungszeremonie der Antanosy von Soamanonga auch eine Séance des *ombiasy* mit der Familie am ersten Tag des *savatsy*. Dieser wendet die Praxis des *sikily* an, um zu erkennen, ob in der Vergangenheit gegen die Regeln der Ahnen verstoßen wurde. Vor allem sollen Verstöße aufgedeckt werden, die der Täter noch nicht gestanden hat oder deren er sich gar nicht bewusst ist. Weiter prüft der *ombiasy*, ob böse Absichten bestehen, die Feier zu stören, um sie fern zu halten. Nach dieser Séance müssen sich alle aus der Lineage, die dem Kind nahe stehen, reinigen. Das Wasser, das zuvor mit dem Puder aus einem Schutzamulett in einer Kalebasse versetzt wurde, wird über ihre Köpfe geschüttet und es muss davon getrunken werden. Diese

¹⁵ *Sikily* bzw. *sikidy* im Hochland, ist die Praxis des Wahrsagens durch das Lesen von geworfenen Körnern, verwandt mit der arabischen Geomantie (vgl. Chemillier 2007).

Séance soll einerseits sowohl vor schlechtem Schicksal, andererseits aber auch vor bösem Zauber schützen. Durch das Ritual werden diese Gefahren abgewendet und alle werden noch zusätzlich durch ein Schutzamulett *fiaro* geschützt.

3.4 Beschneidungszeremonie *savatsy*

3.4.1 Die Beschneidung

In der Gemeinde von Belamoty war festzustellen, dass die Knaben kaum noch während des *savatsy*, ursprünglich vormittags am letzten Tag der Feierlichkeiten, beschnitten werden, sondern meist bereits zwei Monate bis 3 Wochen (in Mihaiky; oder einen Monat in Sakoapolo) zuvor. Laut den Familien der von mir beobachteten *savatsy* fand die Operation in allen Fällen im Krankenhaus durch einen Arzt statt und nicht von einem Beschneider ausgeführt, wie es früher der Fall war. In den von mir besprochenen Fällen fand die Beschneidung bis auf eine Ausnahme im selben Jahr wie der *savatsy* statt. Der *savatsy* kann aber auch erst sehr viel später veranstaltet werden. Bei der erwähnten Ausnahme war der „Junge“ sogar schon 26 Jahre alt, jedoch war er bereits als Kind beschnitten worden. Doch aus finanziellen Gründen konnte sein *savatsy* damals nicht veranstaltet werden. Entscheidend ist jedoch, dass der Vater bereits vor seinen Söhnen eine Beschneidungszeremonie gehabt hat, bevor für sie ein *savatsy* organisiert werden kann. Daher musste bei dem 26-Jährigen in Mihaiky der *savatsy* einen Tag vor dem seiner beiden Söhne durchgeführt werden. Häufig findet der *savatsy* für mehrere Jungen derselben Lineage gleichzeitig statt.

Nachdem die Eltern des Jungen sich entschieden haben, ihren Sohn beschneiden lassen zu wollen, muss zuerst die Familie des Vaters konsultiert werden. Der *mpitakazomanga* entscheidet mit der gesamten Lineage, wann die Beschneidungszeremonie durchführbar ist, da sich alle daran beteiligen müssen. Denn es braucht eine große Anzahl von Zebus und Reis, um den Gästen ausreichend zu essen bieten zu können. Eine Mahlzeit, die einem solch feierlichen Anlass angemessen ist, muss bei den Antanosy immer Rindfleisch beinhalten (Rabenirina 1998: 76). Sobald die Entscheidung der Lineage väterlicherseits getroffen wurde, wird auch der Vater der Mutter um Einverständnis gebeten. Auch hierfür findet ein langer Prozess statt, ein *fivoriambe*, ein großes Familientreffen, wo darüber diskutiert wird. Die Großzügigkeit der Geschenke, *tandra* und *basimena* (Rinder und Geld) wirkt sich schließlich auf das Prestige der ganzen Lineage aus. Sollte es jedoch der Fall

sein, dass sich die Familie der Mutter eine solche Großzügigkeit nicht leisten kann, findet die Zeremonie nicht statt. Der Zeitpunkt der Zeremonie wird verschoben, bis beide Lineages zu einem Einverständnis gekommen sind. Dies kann gegebenenfalls ein bis zwei Jahre dauern (ein Jahr in Sakoapolo; Rabenirina 1998: 74). Bei einem Einverständnis wird mit den Vorbereitungen begonnen. Die Ankündigung der Zeremonie erfolgt daher ein bis zwei Monate vor dem wahrscheinlichen Datum, um den geladenen Gästen zu ermöglichen, die Geschenke zu besorgen und die Feier zu organisieren. Der exakte Tag wird oft erst sehr kurzfristig verlautbart (z.B. in Sakoapolo erst eine Woche zuvor).

Die Anwesenheit und Teilnahme an der Zeremonie sind Ausdruck der Solidarität und manifestieren die Zusammengehörigkeit der Lineage. Die Familie des Vaters versucht daher ihr Bestes zu geben, die größtmögliche Anzahl von Gästen zu laden (Rabenirina 1998: 76).

3.4.2 Ablauf der Feierlichkeiten

Der folgende mögliche Ablauf ergibt sich aus den Beobachtungen der vier besuchten *savatsy*, dessen Beschreibungen im Kapitel 3.5 folgen und aus Informationen der Interviews mit involvierten Familienangehörigen, Musikern und zwei *ombiasy*.

Mandry an-dapa

Am ersten Abend der Feierlichkeiten findet das *mandry an-dapa* statt (von einem Informanten¹⁶ auch als *ozon'dapa* bezeichnet). Die Familie des Vaters des Jungen singt und tanzt durch das Dorf, sowie vor und im Haus des *mpitakazomanga*. Die Nacht wird in dessen Haus verbracht (*mandria* = schlafen), dem „Palast“, *lapa*. Zu den typischen Liedern und Tänzen wird die *antsiva vato*, ein Muschelhorn geblasen, um auf die Feier aufmerksam zu machen. Üblicherweise werden Schaf- oder Ziegenfleisch und Rum angeboten und es wird bis in die Morgenstunden gefeiert. Oft werden auch Musikergruppen engagiert oder eine verstärkte Musikanlage gemietet.

¹⁶ Belaha, Chef des *aponga*-Ensembles in Savazy I, Interview am 28.08.2008

Loboka

Am nächsten Morgen befindet sich die *renin'jaza* bereits in der Nähe des Dorfes. Üblicherweise findet sie bei Freunden der Familie des Vaters, zum Beispiel bei Blutsgehwistern¹⁷ Unterkunft, außer die *renin'jaza* lebt selbst in einem Nachbardorf. Es findet ein *fivoriambe*, ein Familientreffen der statt, wo gemeinsam die Menge an Geld, Rindern oder Schafen besprochen wird, die insgesamt geschenkt werden kann.

Am Nachmittag kommen die Eltern mit dem Jungen und einem Teil der Familie des Vaters, von einem *aponga*-Ensemble begleitet zu diesem Treffen und überbringen Reis, Alkohol und Schafe oder Ziegen, um die *renin'jaza* zu versorgen. Bei der Ankunft der Familie mit dem *aponga*-Ensemble wird miteinander getanzt, die Männer mit Speeren und die Frauen mit Regenschirmen. Die beiden Familien machen miteinander aus, wann die Ereignisse des folgenden Tages stattfinden sollen. Laut einem *ombiasy* ist die Tradition des *loboka* eine eher neue, seiner Schätzung nach, erst seit ca. 40 Jahren existierende Praxis¹⁸.

Mitsena renin'jaza:

Am dritten Tag findet der große Empfang der Familie der Mutter, *mitsena renin'jaza*, statt. Im Dorf der Familie des Vaters sitzen die älteren Männer im Schatten des Hauses des *mpitakazomanga*, dem *lapa*, während die Frauen mit Vorbereitungen wie kochen, Frisuren flechten und Getränke ausschenken beschäftigt sind.

Während dieser Zeit des Wartens, bis zum Nachmittag, spielt das Trommel-Flöten-Ensemble. Mit einer Gruppe von Leuten, hauptsächlich aus der jüngeren Generation, geht oder läuft die Musikgruppe tanzend rund um das Haus und durch das ganze Dorf.

¹⁷ In Belamoty wurde die Blutsbrüderschaft als *atihena* bezeichnet von Rabenirina (1998: 26) und Pesle (1986: 46) als *fatidrà*.

¹⁸ Damy, ein *ombiasy*, Interview am 01.09.2008



Abb. 4: Die Männer vor dem *lapa*, dem Haus des *mpitakazomanga*. Im Hintergrund schenken die Frauen Getränke aus (Sakoapolo 18.08.08)

Die *renin'jaza* findet sich meist bereits am Vormittag in der Nähe des Dorfes, üblicherweise bei einem großen Tamarindenbaum ein, verbleibt aber erst noch einige Zeit dort, bis bestimmte, im folgenden beschriebene Gepflogenheiten durchlaufen werden. Erst in den Nachmittagsstunden werden sie ins Dorf eingeladen.



Abb. 5: Die versammelte *renin'zaja* unter dem Tamarindenbaum (Sakoapolo 18.08.08).

Wie im Dorf sitzen auch hier die älteren Männer der *renin'jaza* im Schatten, in diesem Fall unter einem großen (Tamarinden-)Baum, während die Frauen wiederum Vorbereitungen treffen und die jüngere Generation in einer oder mehreren Gruppen klatschend umherläuft und die traditionellen Lieder speziell für die Beschneidung und oder für Feiern generell singt. Diese Lieder sind alle in Form von *call and response*. Das Vorsingen übernahm meinen Beobachtungen zufolge immer eine Frau, während der antwortende Chor in einigen Fällen ausschließlich aus Frauen bestand, aber durchaus auch geschlechtlich vermischt war.

Ritualisierte Kommunikation

Die folgende Kommunikation zwischen den beiden Familien erfolgt, wenn nicht anders vermerkt, zwischen jeweils einem Bruder der Mutter, *renilahy*, und einem Bruder des Vaters statt. Die Gespräche dieses ritualisierten Verlaufs bestehen großteils aus mehr oder weniger festen Wendungen, die schon seit Längerem existieren, oder wie ein Informant es formulierte: „Man spricht so wie in alten Zeiten“ (*faha raza*; Sakoapolo¹⁹). Außerdem erfolgt die Fortbewegung zwischen dem Dorf und dem Tamarindenbaum, vor allem seitens der *renin'jaza*, ausschließlich laufend, in Gruppenformationen klatschend und singend.

Ablauf

Nach einiger Zeit kommen Mitglieder der Familie väterlicherseits zum Tamarindenbaum um zu erfragen, wer sie denn seien. Ein Teil der Familie der Mutter begleitet diese Gruppe daraufhin zurück ins Dorf, um anzukündigen, dass sie gekommen seien, um beim *savatsy* der/des Knaben teilzunehmen. Vor dieser Ankündigung treffen die singende Gruppe der *renin'jaza* und die Gruppe mit dem *aponga*-Ensemble (*rain'jaza*) aufeinander und tanzen erst gemeinsam. Daraufhin knien die Männer der mütterlichen Lineage mit ihren Lanzen vor den älteren Männern vor dem *lapa* nieder und verkünden ihre Ankunft. Dabei werden Gewehre abgefeuert, um ihre Zufriedenheit auszudrücken.

Bei ihrer Rückkehr zum Tamarindenbaum nehmen sie die Mutter des Jungen mit, sodass ihre Schwestern sie kleiden und ihre Frisur richten können, da sie nicht damit zufrieden seien, wie sie von der Familie des Vaters hergerichtet wurde. Ihr werden drei Tücher (*lambaoany*) auf eine bestimmte Art und Weise umgebunden, und eine Frisur namens

¹⁹ Interview am 19.08.2008

talinbilo (*bilo*-Zöpfe) geflochten, die mit Geldscheinen verziert wird. Auch die Schwestern der Frau, wie auch jene des Mannes, tragen diese Frisur und Geldscheine in den Haaren. Auch an den Regenschirmen, mit denen getanzt wird, kann Geld angebracht sein. Dieses Geld ist ein Teil der *basimena* und soll den Reichtum und die Großzügigkeit der Familie demonstrieren. Die Mutter wird daraufhin zurück ins Dorf begleitet, wo die Gruppe wiederum in derselben Weise wie zuvor empfangen wird. Dieses Mal überreicht der *renilahy* dem Bruder des Vaters 200 Ariary²⁰, mit der Bedeutung, dass die Familie der Mutter nun bereit sei. Im Gegenzug bekommt er 100 Ariary mit der Versicherung, dass man sie holen würde (*Sakoapolo*). Diese Transaktion wird als *pasypory* (Pass) bezeichnet und ist der letzte Schritt, bevor die *renin'jaza* geholt wird. Der *mpitakazomanga* muss nur noch die Erlaubnis dazu geben.

Mitsena renin'jaza (Empfang der Familie der Mutter): Etwa am frühen Nachmittag tanzt und läuft der Großteil der Familie des Vaters begleitet von dem *aponga*-Ensemble zu dem Tamarindenbaum, während die Ältesten im Dorf verweilen. Ein Stück vor dem Baum treffen die beiden Familien aufeinander. Die Mutter des Knaben tanzt allen voran, gefolgt von dem Jungen auf den Schultern des Onkels. Fast alle Frauen tanzen mit einem Regenschirm (*veritasy*) und einer erhobenen Hand, die Handflächen werden immerwährend zum Körper und wieder von ihm weg gedreht (*velatagna* = offene Hand). Die Männer hingegen hüpfen abwechselnd auf einem Bein mit einem Speer, Stock oder einem Gewehr in der Hand und rufen „Hui! Hui! Hui!“ (*mamoandevao*).

²⁰ Im Zeitraum des Aufenthaltes in Belamoty entsprachen etwa 2.300-2.500 Ariary einem Euro (http://www.finanzen100.de/waehrungen/euro-madagascar-ariary-eur-mga-_H1961911134_11656712/).



Abb. 6: Die Mutter tanzt mit dem Regenschirm, *veritasy*, der traditionellen Frisur, *talinbilo*, mit Geld im Haar und mit auf eine bestimmte Art und Weise umgebundenen Tüchern (Morafeno III 25.08.2008).



Abb. 7: Beim Aufeinandertreffen der beiden Familien bildet sich ein Kreis, in dessen Mitte miteinander getanzt wird (Sakoapolo 18.08.2008).

Nach einigen Minuten des Tanzes bewegt sich die Familie des Vaters immer näher zum Tamarindenbaum bis sie schlussendlich vor den Ältesten knien. Auch hier führt der Bruder des Vaters das Gespräch an, jedoch mit dem Vater der Mutter und den anderen älteren Männern. Wiederum wird in einer ritualisierten Weise miteinander gesprochen. In freier

Übersetzung verschiedener Interviewpartner wird gesagt: „Ihr seid hier im Wald. Ihr seid Menschen! Menschen leben aber nicht im Wald. Das ist nicht gut! Wir sind gekommen um euch ins Dorf zu holen! Wir haben ein Haus für euch vorbereitet, ihr seid herzlich willkommen!“ (Mihaiky/Sakoapolo/Clarc/Davonjy). Gemeinsam gehen oder tanzen sie zurück ins Dorf.



Abb. 8: Familie des Vaters tritt langsam zu den älteren Männern der *renin'jaza* vor, um die Familie ins Dorf zu bitten. Ganz vorne ist der Knabe auf den Schultern seines Onkels zu sehen, dahinter seine Mutter (Sakoapolo 18.08.2008).

Bei verschiedenen Interviews wurde diese Szene des Aufeinandertreffens der beiden Familien als gemeinsamer Tanz bezeichnet, in dem sie ihre Zufriedenheit ausdrücken wollen. Rabenirina hingegen bezeichnet sie als simulierten Kampf zwischen den beiden Lineages, einen Kampf um die Familienzugehörigkeit des Sohnes. Die Familie des Vaters spiele die Rolle des Angreifers, die den Jungen aus der Familie der Mutter zu sich holen muss und daher von den Schultern des Onkels holt. Dieses Ritual sei also eine Anerkennung der Patrilinearität, denn der Junge geht schlussendlich an die Familie des Vaters über. Nach diesem symbolischen Kampf bittet die Familie des Vaters die Familie der Mutter respektvoll ins Dorf. Die beiden Familien mischen sich und tanzen gemeinsam ins Dorf, was die Einigkeit der beiden Lineages miteinander demonstrieren soll (Rabenirina 1998: 194ff).

Möglicherweise ist dieser Unterschied damit zu erklären, dass das Gebiet, in dem Rabenirina geforscht hat, weiter abgelegen ist als Belamoty, wo eine größere Vielfalt von

Ethnien gemeinsam leben. Die Bewohner Soamanongas trennten sich bereits Ende des 19. Jahrhundert von jenen Antanosy des Onilahy-Tals, um Richtung Süden zu ziehen. Daher könnte das Wissen über den Hintergrund dieses Szenarios bei den Antanosy Soamanongas besser erhalten geblieben sein. Möglicherweise könnte auch die Patrilinearität bei den Antanosy in der Region um Belamoty an Bedeutung verloren haben, und somit diese ursprüngliche Bedeutung des „Tanzes“ in Vergessenheit geraten oder nur noch von wenigen Kulturträgern im Gedächtnis erhalten geblieben sein.

Aufgrund meines nur zweimonatigen Aufenthaltes in Belamoty, der mangelnden Sprachbeherrschung und einer anderen Kulturzugehörigkeit, kann mir dieser Hintergrund in der Gemeinde Belamoty auch einfach entgangen sein.

Zurück im Dorf läuft wieder ein ähnliches Szenario ab. Man tanzt gemeinsam und endet schlussendlich vor den Ältesten. Die Geschenke (z.B.: 120.400 Ariary, 22 Zebus und 2 Ziegen in Mihaiky, oder 17 Zebus und 120.000 AR in Sakoapolo) werden bekannt gegeben. Wie auch bei früheren Gesprächen werden Gewehre abgeschossen, in diesem Fall jedoch besonders oft. Die Verlautbarung wird möglichst lautstark gemacht, damit die Großzügigkeit der Familie allgemein bekannt wird. Daraufhin werden Matten zum Sitzen gebracht und Tabak und Rum gereicht. Dies wird *velatsihy* genannt (= offene Matten). Etwas später werden die Unterkünfte angeboten und reichlich zu essen gegeben. Vom Abend bis in die Morgenstunden wird getanzt und gesungen. Bei Rabenirina wird diese Nacht auch als *mandry an-dapa* bezeichnet (Rabenirina 1998: 197).

Das eigentliche Übergangsritual und die Beschneidung

Am Vormittag des vierten Tages findet das eigentliche Übergangsritual (siehe *fandahilahia* im Kapitel 3.6) statt. Am Boden liegt ein gefesselter, noch lebender Ochse (*omby lahy/omby lahy vosotsy*), auf dessen Rücken der Junge gesetzt wird (*manongoa amin'angômbly lahy*). Rabenirina zufolge muss der Ochse auf der linken Seite liegen, da die rechte als die fruchtbare gilt. Außerdem sei er ein Symbol für Kraft und Fruchtbarkeit im Allgemeinen (1998: 254). Der Chef der Lineage steht dann mit einem Speer in der Hand vor dem Jungen und spricht zu ihm (*fongoa ombilahy sir an'ny mpitaka-zomanga*). Laut den Interviewpartnern würde er folgendes sagen: „Habe keine Angst, denn du bist jetzt ein Mann!“ „Hab keine Angst! Sei nicht schüchtern, sei ein Mann!“ „Habe keine

Angst! Du bist jetzt ein Mann! Du musst kämpfen!“. Ursprünglich wurde der Knabe nach diesem Initiationsritus beschnitten.

3.4.3 Allgemeines

Während der ganzen Feiertage trägt der Knabe einen bestimmten Schutz auf dem Kopf: eine Muschel mit einem Schutztalisman (einige Exemplare waren aus Plastik, glichen aber einer Muschel). Diese sind mit einer Schnur um den Kopf gebunden, sodass sie sich auf der Stirn befinden. Die Interviewpartner konnten leider keine näheren Informationen darüber geben. Es existieren aber mehrere Fotos (z.B. Schomerus-Gernböck 1981: 230, Grandidier 1917 o.S., Brown 1995 o.S.), auf denen diese Muscheln von Bara, Antandroy und Mahafaly-Kriegern auf die gleiche Weise getragen wurden.



Abb. 9: Bara Krieger mit *felana/fela* auf der Stirn (Grandidier 1917 o.S.)

Rabenirina schreibt, dass eine Muschel Zerbrechlichkeit und daher die Verletzbarkeit des Knaben symbolisiere. Eine Muschel auf dem Kopf zu tragen (*mitatao fela*) bedeute bei den Antanosy, dass ein Individuum oder eine Gemeinschaft eine verletzbare Periode durchmacht, wie zum Beispiel eine Frau bei der Geburt, ein Kranker oder eben Krieger, die in den Kampf ziehen und deren Frauen (Rabenirina 1998: 187). Die feine Schnur mit der diese Muschel am Kopf des Jungen angebracht wird, bezeichnet man als *fôly velo*

(„Lebensfaden“). Der Lebensfaden symbolisiert den Wunsch, dass der Knabe ein langes Leben habe und der Lineage möglichst viele Nachkommen zeuge.

Neben dieser Muschel trägt der Knabe üblicherweise auch einen Silberarmreifen, ebenfalls mit *fôly velo* am Körper angebracht, auf der Höhe seines Herzens. Der Silberarmreifen (Silber = *volafotsy*) symbolisiert Würde, Ehre und Reinheit. Ein würdiger Mann muss daher einen Silberarmreifen tragen. Außerdem wird Silber eine reinigende Kraft zugesprochen²¹. Der Initiand muss schließlich wegen seines engen Kontaktes zur Mutter, zum Weiblichen, gereinigt werden.

3.5 Die Beschneidungszeremonie *savatsy* in der Gemeinde Belamoty

Im folgenden Teil werden die vier beobachteten Beschneidungszeremonien, die zu den in dieser Arbeit präsentierten Ergebnissen, geführt haben, kurz beschrieben.

Mihaiky (15.07.2008)

Die Beschneidungszeremonie in Mihaiky war die einzige, bei der der Knabe am selben Tag beschnitten wurde. Der sonstige Ablauf entsprach keinem „traditionellen“ *savatsy*, da es sich um eine eintägige Version namens *halatsy* (= stehlen) handelte (siehe Kapitel 3.7). Als wir vormittags eintrafen, war der Knabe bereits im Krankenhaus beschnitten worden. Bevor die Musik und etwas später die Familie der Mutter eintraf, wurden erste Vorbereitungen fürs Essen getroffen, und die Frauen und Mädchen flochten sich die traditionellen Frisuren (*talimbilo*). Besonders interessant an diesem Vormittag war es, die Gemeinschaft der Frauen und Kinder alleine zu beobachten, da während der Forschung die Kommunikation mit uns fast ausschließlich von Männern übernommen wurde. Bei Interviews machten wir die Erfahrung, dass sich Frauen sehr zurückhielten, sobald ein Mann sich dazu setzte, mit der Ausnahme einer sehr alten Frau bei diesem *halatsy*. Ohne anwesende Männer sangen und tanzten sie spontan typische Beschneidungslieder und -tänze für uns und hießen uns willkommen.

²¹ Es gibt ein Reinigungsritual, das zum Beispiel nach dem Kontakt mit Exkrementen oder einem Aufenthalt im Gefängnis angewandt wird, in dem man Silberschmuck in einen Kübel voll Wasser legt und dieses Wasser von Kopf bis Fuß über die verunreinigte Person gießt. Der Schmutz geht in den Boden über. Nur so kann diese Person ihre Stellung in der Gruppe wieder einnehmen (Rabenirina 1998: 188).



Abb. 10: Frauen beim Tanzen und Singen. Links ist die Urgroßmutter und Mutter des Knaben zu sehen

Am frühen Nachmittag traf die Familie der Mutter mit den Geschenken im Dorf ein, und es wurde zu einer vierköpfigen *mandoliny*-Gruppe (Langhalslaute) mit *batera* (Trommel) gemeinsam getanzt. Die Musiker wurden nicht traditionellerweise von der Familie des Vaters ins Dorf geholt, es gab kein *aponga*-Ensemble, noch war die Mutter auf die traditionelle Art und Weise gekleidet. Die Frauen tanzten aber mit Regenschirmen und mit geöffneten Handflächen (*velatagna*), und die Männer mit einem Speer oder Gewehr in ihrer Hand, wie es sonst auch üblich ist. Die Gewehre wurden jedoch nie abgefeuert. Danach wurden die Geschenke verlautbart. Nach der Ankunft der *renin'jaza* führte ich ein Interview mit der Urgroßmutter und drei Großvätern des Jungen (Brüdern des Großvaters).

Mihaiky (25.-29.07.)

Bei der zweiten Beschneidungszeremonie handelte es sich um einen „typischen“ *savatsy*, der vier Tage dauerte und vom Ablauf her dem traditionellen *savatsy* entsprach.

Wir waren von der Familie des Vaters eingeladen worden und waren an dem Tag des Empfangs bei der Familie der Mutter anwesend. Meine Kollegin Johanna Stöckl blieb bei der Familie des Vaters im Dorf, während ich mich bei der Familie der Mutter aufhielt, die ein Stück entfernt vom Dorf bei einem großen Tamarindenbaum war. Aufnahmen waren,

um sich besser auf die Beobachtung konzentrieren zu können, nicht geplant, und wären, wie man uns informierte, von der Familie der Mutter auch nicht gestattet gewesen.

Bei diesem *savatsy* ließ sich der Ablauf der Zeremonie durch den Verzicht auf Aufnahmen und die Trennung in zwei Beobachtungsräume sehr gut erschließen, und durch ein langes Interview mit der Familie ergänzen. Bei der Zeremonie spielte das Trommel-Flöten-Ensemble aus Savazy I, einem Dorf der Gemeinde Belamoty, auf das im Kapitel 4.4 genauer eingegangen wird.



Abb. 11: Familie des Vaters (*rain'jaza*) in Mihaiky, mit dem *mpitakazomanga* in der Mitte

Sakoapolo (15.-19.08.)

Auch dieser *savatsy* dauerte vier Tage und entsprach demselben Ablauf wie jener am 28.07.08 in Mihaiky. Zufälligerweise war bei dieser Zeremonie die Familie des Vaters dieselbe Lineage wie die Familie der Mutter in Mihaiky.

Bei diesem *savatsy* befand ich mich bei der Familie des Vaters und meine Kollegin Johanna Stöckl bei der Familie der Mutter. Zwei Tage später wurde mit der Familie des Vaters, inklusive *hazomanga* und deren *ombiasy* ein Interview geführt, sowie mit der Familie der Mutter einen Tag zuvor, beim Empfang des *loboka* in Mihaiky. Sowohl beim *loboka*, als auch beim Empfang (*mitsena renin'jaza*) entstanden Filmaufnahmen und Fotografien. Auch bei dieser Beschneidungszeremonie war es wiederum die *aponga*-Gruppe aus Savazy I, die für die Musik sorgte (siehe Videobeispiel 1).

Morafeno III (24.-26.08.)

In Morafeno III fand eine kürzere Version des *savatsy* namens *dinan'ny mpihary* statt (siehe 3.7). Es war die einzige Beschneidungszeremonie, bei der die drei Knaben tatsächlich am letzten Tag vormittags beschnitten wurden. Bei dieser Zeremonie war ich durchgehend bei der Familie des Vaters anwesend und wurde von einem jungen Mann namens Germain begleitet. Er studierte Madagassisch in Toliara und erklärte mir in gebrochenem Französisch die Ereignisse. Obwohl es einige Sprachschwierigkeiten gab, bestätigte sich vieles, was ich in vorhergehenden Interviews bereits erfahren hatte, oder was ich bei den anderen *savatsy* beobachten konnte.



Abb. 12: Umkreisen des *lapa* mit dem *aponga*-Ensemble

Das *aponga*-Ensemble dieser Beschneidungszeremonie war aus Ankilisoa (Gemeinde Fenoandala), welches wir bereits bei einer *bilo*-Zeremonie beobachtet und zu einem weiteren Zeitpunkt aufgenommen hatten. Teile der Zeremonie wurden auf Video aufgenommen und fotografiert, und es wurde mir im Dorf mehrmals die Gelegenheit gegeben, mitzutanzten.

3.6 Jean-Jacques Rabenirina

Zur Ergänzung wird an dieser Stelle noch auf wichtige Ereignisse im Laufe des *savatsy* eingegangen, die bei Rabenirina sehr genau beschrieben werden, die ich selbst jedoch nicht miterlebt habe.

Opfer für die Ahnen und Zanahary

Da die gesamte Feier eine Verbindung zwischen den Lebenden und den Ahnen darstellt, wird die Beschneidungszeremonie mit einer Kontaktaufnahme mit den Ahnen „eröffnet“. Sie beginnt mit dem *soron-dapa*, dem „Opfer für den Palast“ (*soro* bedeutet sowohl Opfer als auch Segnung). Mit diesem Opfer wird die Verbindung mit Zanahary und den Ahnen hergestellt und die Zeremonie unter deren Schutz gestellt. Das Blut des geopfertem Tieres wird aufgefangen und eine Tamarinde damit bestrichen. Außerdem werden einige Stücke Fleisch für Zanahary unter einen Baum im Wald gelegt. Ein weiteres Stück wird für die Ahnen symbolisch auf den Altar des *hazomanga* gelegt (Rabenirina 1998: 189ff).

Soro – Die Segnung

Um den Tag der Initiation zu beginnen, wird morgens die *antsiva* (Muschelhorn) angeblasen, um alle wichtigen Personen zu versammeln. Gemeinsam setzen sie sich vor den Chef der Lineage. Vor der Menge liegt der gefesselte Ochse, der geopfert werden soll. Der Chef besprenkelt die Menge mit Wasser, ruft die Ahnen herbei und spricht in ihrem Namen einen Segen aus. Fruchtbarkeit, Wohlstand, sozialer Frieden und eine gute materielle Situierung sind das Hauptaugenmerk des Segens. Diese Segnung (*soro*) wird bei allen wichtigen Lebensabschnitten, bei Konflikten oder wichtigen Ereignissen vollzogen und ist von großer Bedeutung. Diese Situationen sollen dank der Solidarität und der Einheit der Gemeinschaft und mit der Unterstützung Zanaharys und der Ahnen überwunden werden. Die Anwesenheit der Ahnen und des Wassers sind die zwei Elemente der Segnung, die den Menschen ermöglichen, zu neuer Lebensenergie und –kraft zu gelangen. Auch wenn Rückschläge kommen mögen, wird der Knabe durch die Unterstützung der Ahnen und Zanaharys und der Gemeinschaft die Kraft haben, diesen entgegenzutreten und sie zu überwinden (Rabenirina 1998: 198f).

Fandahilahia – le rite de masculinisation

Beim Übergangsritual *fandahilahia* sitzt der Knabe auf den Schultern des Onkels, der Reis in einem Mörser stampft. Der Mörser symbolisiert Rabenirina zufolge die Frau und den Mann, durch die ein Kind entsteht. Durch diese Geste wird der zukünftige Mann viele Kinder haben (*savery* sein). Der Reis wird später zubereitet und dem Jungen serviert. Das bedeutet, dass der Onkel mütterlicherseits für seinen Neffen verantwortlich sein wird, immer wenn dieser sich in einer prekären Lage befindet.

Der Junge wird dann auf den am Boden liegenden Ochsen gesetzt. Der Chef schreitet mit einem Speer in der Hand vor und zurück, die Formel zur „Vermännlichung“ aussprechend, während die anderen Männer pfeifen (*magnosiky*). Der *mpitakazomanga* deutet mit dem Speer an, den Jungen zu attackieren, damit dieser den Mut haben wird, das Land seiner Ahnen gegen Gefahren und Angreifer zu verteidigen (Rabenirina 1998: 200ff).

Die Beschneidung

Während der Beschneidung selbst, die an dem Knaben auf dem Schoß des Onkels sitzend vorgenommen wird, dürfen Frauen aufgrund ihrer Unreinheit nicht anwesend sein. Auch das Messer des Beschneiders darf niemals von einer Frau berührt werden (Rabenirina 1998: 207). Nördlich des Standortes der Operation stehen die Frauen in sicherer Entfernung, jede mit einem *vinda*-Zweig in der Hand und wiederholen immerwährend die beiden Worte *may!* (Hitze! oder: Vorsicht Hitze!) und *velo!* (Lebe!). Nach der Beschneidung wird ein Gewehr abgefeuert. Alles Weibliche sei nun verschwunden und der Junge ist ganzheitlich ein Mann geworden. Der *renilahy* muss ihn nun tatsächlich, aber auch symbolisch dem Vater übergeben.

3.7 Verschiedene Arten des *savatsy*

In verschiedenen Interviews wurde mir davon berichtet, dass früher (*taloha*) der *savatsy* um einiges länger gedauert hatte als es heutzutage der Fall ist. Häufig wurde mir von bis zu einer Woche berichtet. Der längere *savatsy* war aber zumeist die Beschneidungszeremonie mehrerer Jungen derselben Lineage und wird als *savatsybe* oder *savabe* bezeichnet (= großer *savatsy*). Alle Arten des *savatsy* haben jedoch gemeinsam, dass der erste Tag mit dem *mandry an-dapa* beginnt. Im Folgenden werden noch kürzere Versionen beschrieben.

Riodahy

Dies ist der verbreitetste Begriff für eine kürzere Version der Beschneidungszeremonie. So wird er bei Rabenirina (1998: 349) erwähnt, als auch in der Gemeinde Belamoty und Fenoandala benutzt. Der *riodahy* (das Männliche, das schnell vorüber geht) dauert nur drei Tage bzw. laut Rabenirina nur einen Tag, mit einem sehr ähnlichen Ablauf wie der größere *savatsy*.

Halatsy und dinan'ny mpihary

Halatsy (= stehlen, verstoßen²²) ist eine Version, die quasi im Geheimen durchgeführt wird ohne der Anwesenheit der ganzen Lineage, sondern nur mit den unmittelbaren Verwandtschaft. Zumeist aus finanziellen Gründen wird eine kleine Feier zur Beschneidung gemacht, die jedoch einige Elemente mit dem größeren *savatsy* gemeinsam hat.

Dinan'ny mpihary (*mpihary* = Hirte/Viehbesitzer) ist ebenfalls eine kürzere Version des *savatsy*.¹ Die Bezeichnung *dinan'ny mpihary* ist laut dem *ombiasy* Damy eine neue Erscheinung in Belamoty. Er erklärte, dass der *riodahy* inzwischen zur üblichen Form des *savatsy* geworden sei und *dinan'ny mpihary* eine neue Form ist, die aufgrund der schlechteren allgemeinen Sicherheitslage in der Region entstand. Diese Version ist kürzer, wodurch man sein Zuhause nicht lange verlassen müsse, jedoch nicht so „geheim“ und in so kleinem Kreis wie der *halatsy*. Dieser Begriff wurde auch von den Veranstaltern des *savatsy* in Morafeno III benutzt. Jener *dinan'ny mpihary*, an dem ich anwesend war, war mit einer großen Anzahl von Gästen verbunden, verlief über drei Tage und es wurden drei Jungen beschnitten. Der in anderen Gesprächen als *halatsy* bezeichnete *savatsy* in Mihaiky, wurde wiederum im Interview von einem Großvater auch als *dinan'ny mpihary* bezeichnet. Die Abgrenzung zwischen diesen beiden kurzen Typen scheint also Ermessenssache zu sein.

Wenn man ein *halatsy* oder ein *dinan'ny mpihary* veranstaltet, wird die Möglichkeit, später noch einen großen *savatsy* zu feiern, nicht ausgeschlossen. So erklärte mir mein Informant Germain, der mich beim *dinan'ny mpihary* begleitete, dass die Jungen, wenn die Möglichkeit gegeben seien, sicher in ein oder zwei Jahren noch einen richtigen *savatsy* bekommen würden, auch bei ihm selbst sei es so gewesen. Als Unterschied erläuterte er

²² Denn es wird gegen den Brauch der Ahnen verstoßen (Rabenirina 1998: 348).

mir, dass beim *dinan'ny mpihary* der Vater der Familie (anstatt des *mpitakazomanga*) den Segen geben und am nächsten Tag nicht ein Ochse sondern ein Hahn verzehrt werden würde, außerdem gäbe es beim *dinan'ny mpihary* kein *loboka*.

Savatsy be (savatsy ambahibe)

Savatsy be oder *savabe* (großer *savatsy*), von einem *ombiasy* auch als *savatsy ambahibe* bezeichnet, ist jener, bei dem mehrere Jungen derselben Familie gemeinsam den *savatsy* feiern. Dieser dauert 5 Tage bis zu einer Woche.

3.8 Musik beim *savatsy*

Bei der Frage nach der Musik beim *savatsy* kam meist die gleiche Antwort: Es sei obligatorisch, dass ein *aponga*-Ensemble beim *savatsy* spiele. Zum Beispiel wurde auf die Frage, wie man als Außenstehender erkennen würde, ob es sich um eine Hochzeit oder eine Beschneidungszeremonie handelt, im ersten Moment nur die Musik als Unterscheidungsmerkmal genannt²³. Manche Befragte waren auch etwas pragmatischer und meinten, sie würden eben eine andere Musikergruppe engagieren, wenn keine *aponga*-Gruppe zur Verfügung stünde (*Sakoapolo*). Laut einem *ombiasy* wurde früher beim *savatsy* auch einfach gesungen oder es wurden *langoro* gespielt (eine kleine Trommel; siehe Kapitel 4.3.3).

Das *aponga*-Ensemble bekommt üblicherweise eine fixe Bezahlung (beispielsweise 140.000 Ariary in Mihaiky), oft auch in Form von Rindern, die im Voraus ausgemacht wird. Dafür muss die Gruppe immer bereit sein zu spielen, wenn es von der Familie des Vaters, die für dieses Engagement zuständig ist, verlangt wird. Im Allgemeinen kann die Familie, wenn sie es sich leisten kann, auch noch andere Musikergruppen engagieren, was vor allem dann vorkommt, wenn ein Familienmitglied Musiker ist. Bei Anwesenheit einer zweiten Gruppe wird im Dorf abwechselnd gespielt, jedoch ist das Ritual des *loboka* und *mitsena renin'jaza* Interviews zufolge immer dem *aponga*-Ensemble vorbehalten.

²³ Es ist jedoch anzumerken, dass ich die Erfahrung bei einer *bilo*-Zeremonie (siehe Kapitel 4.3.4) machte, dass man sich im ersten Moment durchaus täuschen kann. Es spielte ein *aponga*-Ensemble und es wurde ebenso wie beim *savatsy* mit Regenschirmen getanzt, da es sich das *bilo* so gewünscht hat - nur der Knabe fehlte.

Eine Neuerung beim *savatsy* bzw. bei allen Ereignissen in der Umgebung von Belamoty und wahrscheinlich in ganz Madagaskar ist, dass seit einiger Zeit (in Belamoty seit 2001) eine Musikanlage mit großen Lautsprechern bei einem Kinobetreiber gemietet werden kann, mit der die Feierlichkeiten mit Populärmusik, vor allem aus Toliara, beschallt werden. Bei dem *halatsy* in Mihaiky etwa konnten wir dies miterleben und beobachten, welchen Effekt dieses Auftreten auf die Live-Musik hatte. Im Dorf wurde ab dem Eintreffen des Kinobetreibers (Rakoto) durchgehend die Populärmusik aus den Lautsprechern gespielt. Nur bei der Ankunft der Familie der Mutter wurde kurz pausiert, da ein *mandoliny*-Ensemble mit der Familie der Mutter ins Dorf kam. Nach der Verkündung der *basimena* begann das Ensemble wieder zu spielen, gab jedoch nach einigen Minuten auf, da es wieder von den Lautsprechern übertönt wurde. Auch beim *dinan'ny mpihary* in Morafeno III war eine Anlage gemietet, die abends und während der Nacht aufgedreht war. Ich verbrachte anfangs etwa fünfzehn Minuten im Haus des *mpitakazomangas*, wo die Frauen und Kinder sangen und tanzten. Dann wurde die Anlage eingeschaltet und nach wenigen Sekunden hörten die Frauen auf und die Kinder strömten nach draußen, um dort weiter zu tanzen. Den restlichen Abend wurde nicht mehr gesungen.

Beim *mitsena renin'jaza* wird die Musik zu einem sehr offensichtlichen Unterscheidungsmerkmal der beiden Familien. Mit etwas Entfernung zum Tamarindenbaum als auch zur näher ziehenden Familie des Vaters, ist es besonders imposant. Man sieht und hört einerseits eine große Menschenmasse, die unter einem Tamarindenbaum steht und aus dessen Richtung gemeinschaftlicher Gesang strömt, und andererseits eine etwas kleinere Gruppe von Menschen, umhüllt von einer Klangwolke aus Trommeln über der Flötenklänge schweben, die sich langsam auf den Gesang zu bewegt.

4 Trommel-Flötenensembles

4.1 Trommeln in Madagaskar

Trommeln findet man in ganz Madagaskar in den unterschiedlichsten Formen mit den verschiedensten Bezeichnungen. Als überregionale Bezeichnung für Trommeln sind zwei Begriffe verbreitet, die jedoch landesweit nicht für die gleichen Trommeltypen verwendet werden: *amponga* und *langoraony*. Auch die Schreibweise bzw. vielmehr die Aussprache ist von Region zu Region verschieden, z.B.: *langoro*, *langorooa*, *langorona*, *langoraona* etc. (Sachs 1938: 34) oder *aponga* (im Südwesten) und *amponga* (z.B. im Hochland). Zusätzlich werden dem Wort *aponga* meist noch Adjektive angehängt, um zwischen den spezifischen Trommeln zu unterscheiden; so bedeutet zum Beispiel *ampongabe* große Trommel. Auch anthropomorphe Begriffe sind zur genaueren Spezifizierung der Trommeln üblich, was auch im Zusammenhang mit der jeweiligen Rolle einer Trommel im Verhältnis zu einer anderen stehen kann, z.B. *ampongalahy*, die männliche Trommel. So wird oft die größere eines Trommelpaars als die Mutter oder die weibliche Trommel bezeichnet, die kleinere als Tochter oder die männliche Trommel (Rakotomalala 2009: 11). Dies erklärt auch, warum selbst Trommeln mit gleichlautender Bezeichnung und Verbreitung in ganz Madagaskar nicht demselben Trommeltypus entsprechen müssen.

Curt Sachs teilt die Trommeln Madagaskars, die er im Musée de L'Homme in Paris (1938) vorfand, in sieben Kategorien ein: Rahmentrommeln (z.B.: *amponga tapaka*, beschnittene Trommel), Kesseltrommeln (z.B. *amponga vilany*), Trommeln aus Tonschalen, Trommeln mit Plockspannung, Trommeln mit Nagelspannung, zweifellige Zylindertrommeln und Konustrommeln (z.B. *hazolahy* – männliches Holz). Die zweifellige Zylindertrommel, jener Trommeltyp, der bei den Trommel-Flöten-Ensembles zum Einsatz kommt und auf den später noch genauer eingegangen wird, beschreibt Sachs folgendermaßen (Sachs 1938: 33ff): Bei den zweifelligen Zylindertrommeln gibt es einen Haupttypus, bei dem nur eine Seite mit zwei Schlegeln gespielt wird. Die Spannung der Membrane erfolgt mit Seilen oder Lederschnüren, in der N-, W- oder Y-Schnürung. Mit einem Seil oder Lederriemen wird ein Gurt an die Trommel angebracht. Die Trommel wird entweder am Boden stehend oder über die Schulter gehängt gespielt. Sowohl Frauen als auch Männer spielen diese Trommeln. Nach europäischem Vorbild kann auf der zweiten Seite, die nicht gespielt wird, eine Schnarrsaite aus Darm angebracht werden. Weiter unterscheidet Sachs bei der zweifelligen Zylindertrommel zwischen zwei verschiedenen Typen: jenem mit direkter

Seilbefestigung, bei dem das Seil direkt durch Löcher im Fell eingefädelt wird und jenem mit indirekter Seilbefestigung, bei dem der Rand des Fells um einen Holzring eingerollt, mit einem zweiten eingeklemmt, und das Seil um diesen zweiten Ring eingefädelt wird. Die Trommeln können mit nur einem Schlegel, nur mit den Händen oder mit Hand und Schlegel gespielt werden.

4.2 Flöten in Madagaskar

In Madagaskar findet man verschiedenste Formen der einfachen Längsflöte. Etymologisch stammt die *sodina* (Bezeichnung, die großteils neben dem Begriff im lokalen Dialekt überregional verstanden wird) von der indonesischen/malaysischen *suling* ab (Rakotomalala 2009: 11). Trotz der Vielzahl an Bezeichnung ist meist der Suffix *–suly*²⁴ enthalten: *sody* (Masikoro, Mahafaly, Sakalava), *soly* (Mahafaly,(An)Tanosy), *sosoly* (Masikoro), *fololotsy*(Vezo), *sodivava* (Merina, Betsimisaraka, Beanzano), *kitsody* (Bezanzano), *antsodina* (Tsimihety) und *sobaba* (Sachs 1938: 13).

Man nimmt an, dass die *sodina* im 12. Jahrhundert an der Westküste Madagaskars erstmals auftauchte. Auch Etienne Flacourt (1607–1660) schreibt davon, eine Längsflöte bei den Androy (Antandroy) gesehen zu haben, wo sie heute nur selten vorzufinden ist. Auf dem Rest der Insel ist sie heute sonst fast überall vorhanden. Ursprünglich wurde die *sodina* aus Schilfrohr oder Bambus angefertigt, man findet sie jedoch auch aus Metall oder Plastik. Um den Luftstoß besser zu schneiden sei laut Sachs in den meisten Fällen das obere Ende abgeschrägt, was jedoch den Abbildungen der heutigen Sammlung in Antananarivo nicht unbedingt zu entnehmen ist. Das Anblasende auf den Abbildungen ist meist gerade abgeschnitten (Rakotomalala 164ff). Der Großteil der *sodina* hat sechs Grifflöcher, oftmals mit einem siebtem auf der Unterseite. Manche Exemplare haben aber auch nur drei oder vier Löcher. Diese können äquidistant zueinander arrangiert sein, aber auch in Gruppierungen von zwei Mal drei Grifföchern, in drei Gruppen von zwei Grifföchern, oder mit irregulären Abständen. Außerdem gibt es *sodinas* mit Trichter am unteren Ende. Während Sachs 1938 noch sehr genau auf diesen *sodina*-Typus eingeht, sind laut Rakotomalala Flöten mit Trichter heutzutage ungebräuchlich geworden.

²⁴ Im Hochland ist das *d* üblicher, wohingegen dieses im Süden meist durch ein *l* ersetzt wird.

4.3 Trommel-Flöten-Ensembles in Madagaskar

Die Kombination von Trommeln und Flöten in einem Ensemble findet man in ganz Madagaskar. Diese Kombination von Perkussionsinstrumenten und Aerophonen kann anstelle der *sodina* auch Klarinetten oder ein Akkordeon beinhalten (Domenichini-Ramiaramanana 1982). Die Musiker sind semi-professionelle, die für bestimmte Anlässe engagiert werden. Sie werden in Madagaskar als *sery*, *sairy* (Schmidhofer 1995: 16) oder *mpilalao* (Rakotomalala 2009: 11) bezeichnet.

4.3.1 Trommel-Flöten-Ensembles im Hochland

Merina

Bei den Merina wird die *sodina* (weitere Bezeichnungen der Merina: *sody*, *soly*, *antsody*, *antsoly*) üblicherweise aus Bambus oder Schilfrohr hergestellt. Ihre Länge beträgt 30-40 cm mit sechs äquidistanten Grifflöchern auf der Vorderseite und einem auf der Rückseite (Rason 1950, zitiert von Domenichini-Ramiaramanana 1982: 35) und einem abgeschrägten Mundstück. Oft wird die *sodina* mit Brandmalerei oder Querrillen verziert.

Die Flöte findet man selten ohne Begleitung, meist wird sie im Ensemble mit Trommeln zur Unterhaltung gespielt. Neben der unterhaltenden Funktion wird ihr bei den Merina auch eine therapeutische Wirkung zugesprochen. Laut den *Tantara ny Andriana*, der Geschichte der Könige/Noblen, einer Sammlung von Oraltraditionen der Merina aus dem 19. Jahrhundert, verwendete man diese Flöte beispielsweise bei der Zeremonie des königlichen Bades. Domenichini-Ramiaramanana geht davon aus, dass die Musiker meist Hirten waren. (Domenichini-Ramiaramanana 1982: 37).

Die beiden Trommeln, die in den Trommel-Flöten-Ensembles des Hochlandes spielen, existierten schon vor der Herrschaft König Radama I (1810-28). Domenichini-Ramiaramanana bezeichnet sie als *tambour militaire*, oder *langorony* auf Madagassisch, und *grosse caisse*, allgemein als *ampongabe* bekannt. Den *Tantara ny Andriana* zufolge wurde die *ampongabe* täglich zur Begrüßung des Herrschers und bei wichtigen Ereignissen im Zusammenhang mit diesem eingesetzt. Im 19. Jahrhundert wurden sie jedoch oft durch Kanonen ersetzt. Die Membran der Trommeln ist meist aus Schafs- oder Ziegenfell und mit indirekter Schnurbespannung in der N-Schnürung. Domenichini-Ramiaramanana schreibt, dass es aber auch *langorony* mit Rinderfell gibt. Diese werden jedoch mit den Händen gespielt und nicht mit Schlegeln geschlagen wie jene aus Schafs- und Ziegenfell.

Ein Trommel-Flöten-Ensemble besteht bei den Merina neben den beiden Trommlern noch aus drei Flötisten. Üblicherweise spielen sie heute bei Totenumbettungen (*famahadina*), aber auch bei anderen religiösen und profanen Festen. Bei Übergangsriten wie der Beschneidungszeremonie wird bei den Merina hingegen die *ampongalahy* gespielt. Heutzutage werden diese Ensembles jedoch immer seltener. Die Flöten werden oft durch Klarinetten oder durch das Akkordeon ersetzt.

Betsileo

Auch bei den Betsileo besteht das Instrumentarium aus drei Flöten, einer *langorony* und einer *ampongabe*. Die Flöte der Betsileo, als *kiantsody*, *kiatsody*, *soly* oder *sodina* bezeichnet, mit einer Länge von 30-40 cm aus Bambus angefertigt, hat jedoch sechs bis acht Löcher ohne einem Griffloch auf der Unterseite. Während die *kiantsody* meist am Markt gekauft wird, wird die *dedémoka* (Betsileo für die *ampongabe*) selbst hergestellt. Die *dedémoka* wird mit Rinderfell bespannt, die *tambour militaire*, die Domenichini-Ramiaramanana an dieser Stelle als *langoroana* oder bei den Betsileo *anakanadretsa* bezeichnet, mit Schafsfell. Beide Trommeln sind in der N-Schnürung mit Schnüren aus Rinderdarm indirekt bespannt. Die *anakanadretsa* wird mit zwei Holzstäben gespielt, die *dedémoka* mit nur einem Holzschlegel, dessen Ende mit Stoff umwickelt ist.

Ein solches Ensemble spielt bei den Betsileo bei Hochzeiten, Familienfesten, Begräbnissen, *famahadina* (Totenumbettung) und bei der Eröffnung eines neuen Familiengrabes. Heute findet man sie vor allem bei Beschneidungszeremonien und *famahadina*. Während des Spielens bleiben die Musiker in Bewegung; die Flötisten gehen voran, mit dem *ampongabe*-Spieler zum Schluss. Dieser ist meist zugleich der Chef des Ensembles, der über das Tempo der Musik entscheidet. Der *anakanadretsa*-Spieler stellt die verschiedenen rhythmischen Varianten und Akzentuierungen vor und belebt dadurch das Lied. Die drei Flöten haben variable Rollen und spielen verschiedene musikalische Motive. Alle drei Parts finden aber auf verschiedenen Tonhöhen statt (Domenichini-Ramiaramanana 1982: 90ff).

Bezanozano, Sihanaka und Tsimihety

Bei den Bezanozano findet man Trommel-Flöten-Ensembles mit drei Flötisten aus Schilfrohr mit sechs Grifflöchern mit einem siebten auf der unteren Seite, begleitet von

einer *ampongabe* und einer *langorony*. Die *langorony* wird in diesen Ensembles hauptsächlich auf dem Holzrahmen anstelle der Membran gespielt. Diese Ensembles treten vor allem bei der *famadihana* auf. Bei den Sihanaka findet man eine besonders lange Version der Längsflöte, *sodidava* genannt, die ca. 60 cm lang ist, und einen kleinen Trichter aus einem Teil eines Rinderhorns am unteren Ende hat. Abgesehen von einem Trommel-Flötenensemble mit einer *ampongabe* und einer *langorony*, wird sie auch im Ensemble mit zwei weiteren *sodivavas* gespielt. Bei den Tsimihety wird die *antsodina* allein gespielt. Sie hat eine Länge von 30 cm und sechs äquidistante Grifflöchern auf der Oberseite.

4.3.2 Trommel-Flöten-Ensembles im Südwesten Madagaskars²⁵

Basierend auf den Protokollen August Schmidhofers von seinen Forschungen 1987/88 und 1991 im Südwesten Madagaskars (in den Distrikten Ampanihy, Betioky, Mahabo, Sakaraha und Ihosy), werden die Trommelflötenensembles im Südwesten *karatake* (Mahafaly, Antandroy), *paritaky* (Bara), *karadiboky* (südliche Sakalava) oder *aponga* genannt. Diese Ensembles bestehen aus drei bis fünf Trommeln, zwei bis drei Flöten bzw. in einem Fall aus einer Harmonika (*gorodamo*) und einer Trillerpfeife. Neben den Bezeichnungen *aponga(be)*, *aponga fagnotany*, *aponga denony/demony* und *aponga karataka/karataky*, die auch in den *aponga*-Ensembles der Antanosy so bezeichnet werden und in Folge noch genauer beschrieben werden, kommen auch noch die Trommeln *lahiny* (= männlich), *vaviny* (= weiblich;) und *aponga(be) karadibo* vor. Abgesehen von drei Ensembles in Menabe, wo die Trommeln konusförmig und auch aus Plastik oder Metall sein können, handelt es sich immer um doppelfellige Zylindertrommeln aus Holz, mit oder ohne Schnarrsaiten, und um Flöten aus Bambus oder Plastik.

Bei meiner Forschung in den Gemeinden Belamoty und Fenoandala (Distrikt Betioky-Sud) unterschied man zwischen zwei Ensemble-Typen: *aponga* und *paritaky*. Als Unterscheidungskriterien gelten erstens die Größe des Ensembles und zweitens der Kontext in dem sie auftreten. Ensembles mit drei bis vier Trommeln wurden als *aponga*-Ensemble bezeichnet, während *paritaky*-Ensembles ca. zehn Trommeln und zwei bis drei Flöten umfassen und deren Musiker auch gleichzeitig tanzen. *Paritaky*-Ensembles spielen

²⁵ In dieser Region leben u.a.: Sakalava (südliche Sakalava, z.B. Vezo und Masikoro), Mahafaly, Antandroy, Antanosy, Bara.

nur bei Totenfeiern (*maty*) und *aponga*-Ensembles bei Beschneidungszeremonien, *bilo*-Zeremonien und sonstigen Feiern.

In der Arbeit „Rites funéraires Antanosy du Moyen-Onilahy“ geht der Autor André Behava auch auf diesen Trommel-Flöten-Ensembletyp, den man der Totenfeier der Antanosy vorfindet, ein. Er erwähnt jedoch neben der *fanótany*, *denony* und *karataky* noch eine Trommel namens *tsànony*, die er als höher gestimmt bezeichnet. Außerdem schreibt er von zwei Flötisten und zwei Tänzerinnen. Behava erwähnt auch, dass dieser Ensemble-Typ von den Mahafaly übernommen worden wäre und die Gruppen samstags am Markt von Bezaha (41 km westlich von Belamoty) spielen würden (Behava 1991: 81).

Domenichini-Ramiaramanana bezeichnet die Instrumente der Trommel-Flötenensembles der Bara hingegen so wie jene im Hochland: *langoro* und *ampongabe* (1982: 123). Die *langoro* spielt seiner Beschreibung nach die rhythmischen Phrasen, während die *ampongabe* das Zeitmaß und das Tempo markiert. Bei den Bambusflöten (*soly*, *sody*), die vier bis sechs äquidistante Grifflöcher und ein abgeschrägtes Mundstück haben, gibt es eine Aufteilung in zwei Gruppen. Eine Flöte mit nur vier Grifflöchern spielt eine Art Bass mit weniger melodischen Möglichkeiten, während zwei Flöten mit je sechs Grifflöchern die erste und zweite Stimme spielen (Länge: 30 cm).

Domenichini-Ramiaramanana geht zwar in seiner Arbeit über die Musikinstrumente des Hochlandes und kleine Gebiete anderer Regionen stellenweise sehr genau auf den Typ des Trommel-Flöten-Ensembles ein, die Beschreibungen der Instrumente und deren Spielweise sind jedoch etwas unsystematisch. So geht er etwa bei den Merina darauf ein, dass die *langorony* eine Schnarrsaite hat (siehe oben), bei den anderen Ethnien jedoch nicht mehr. Wie bereits einführend erwähnt sind die Instrumententypen in Madagaskar, auch wenn sie den gleichen Namen tragen, jedoch nicht immer gleichartig. Deshalb ist es schwierig einen Vergleich der Rollen des Instrumentariums im Ensemble basierend auf Domenichini-Ramiaramananas Arbeit anzustellen. Seiner Beschreibung nach spielt die *langoro* der Bara die rhythmischen Phrasen und die *ampongabe* markiert das Zeitmaß. Meinen Beobachtungen nach ist es bei den Trommeln mit Schnarrsaiten in der Region um Belamoty und der *ampongabe* eher umgekehrt der Fall. Hier eine Gegenüberstellung des Instrumentariums zu erstellen wäre aufgrund der unzureichenden Beschreibungen daher spekulativ. Im Großen und Ganzen lässt sich jedoch ein Überblick über die Vielfalt des Instrumentariums, der

Konstellation und die verschiedenen musikalischen Rollen eines Trommel-Flöten-Ensembles erkennen.

4.3.3 Trommel-Flöten-Ensembles in den Gemeinden Belamoty und Fenoandala

Membranophone

Während des Forschungsaufenthalts in Belamoty und Umgebung trafen wir auf insgesamt vier verschiedene Trommeltypen. Zwei davon wurden von den *aponga*-Ensembles, die beim *savatsy* spielen, verwendet. Bevor auf diese beiden Typen genauer eingegangen wird, sollen auch die anderen kurz vorgestellt werden.

Langoro ist in dieser Region eine kleine Kesseltrommel, die üblicherweise paarweise von Frauen gespielt wird. Die beiden Frauen sitzen dabei mit ausgestreckten Beinen am Boden nebeneinander mit je einer *langoro* zwischen den Unterschenkeln und schlagen sie mit je zwei langen dünnen Holzschlegeln. Hauptsächlich wird dieses Trommelpaar bei *bilo*-Zeremonien gespielt und einigen Informanten zufolge früher auch bei Beschneidungszeremonien. Wir sahen sie auch außerhalb dieses Kontextes bei einer Veranstaltung, die von der Regierung im Rahmen der Präsentation eines Gesundheitsprogramms in Fenoandala organisiert wurde.

Die *batera* ist eine doppelfellige Zylindertrommel, die wir in *mandoliny*-Ensembles (eine Langhalslaute) vorfanden. Bestehend aus einer Solo-, einem Bass- und einer Begleit-*mandoliny* erinnern diese Ensembles aufgrund ihrer Konstellation an westliche Gitarrenbands. An der *batera* (möglicherweise von dem Französischen Wort *batterie* für Schlagzeug abstammend) ist zusätzlich ein kleines Becken befestigt. Die Doppelfelltrommel wird vor dem Oberkörper mit den Fellen vertikal zur Seite, an einem Gurt umgehängt. Sie gibt den Beat an.

Jene Trommeln, die in Trommel-Flöten-Ensembles dieser Region verwendet werden sind die *apongabe*²⁶, oder einfach *aponga*, und die *karataky*. Beides bezeichnet in den Gemeinden Belamoty und Fenoandala eine zylindrische Doppelfelltrommel, wobei bei der *karataky* an der unteren Membran eine Schnarrsaite angebracht ist.

²⁶ Im Vergleich zu den Abbildungen der Instrumente des Musée d'Art et d'Archéologie wird der gleiche Trommeltyp in anderen Regionen (z.B. bei den Vezo) auch als *aponga kely*, kleine Trommel, bezeichnet (Rakotomalala 2009: 93).

Aponga fagnotany und aponga denony

Die *aponga* ist bei den Antanosy des mittleren Onilahy-Tals eine zweifellige Zylindertrommel (Hornbostel/Sachs 1914: 570); 211.212.1), die an einem Gurt (*satro* oder *talina-ponga*) um die Schulter gehängt stehend gespielt wird. Der Korpus wird aus einem ausgehöhlten Baumstamm angefertigt. Das Holz namens *sakoa* (*patria coffre*; Behava 1991: 28) ist laut einem Musiker²⁷ besonders gut geeignet, da es sehr robust gegen Insekten ist. Das Fell muss zwar ca. alle 3 Monate bis 3 Jahre gewechselt werden, der Korpus jedoch nicht (zwei Musiker hatten ihre Trommel bereits seit ca. 40 Jahren). Bevor der Korpus mit Fell bespannt wird, muss das Holz erst mit zwei kurzen Ästen als Querverstrebungen im Inneren eingeklemmt werden, damit der Korpus, bis das Holz getrocknet ist, seine runde Form beibehält. Im getrockneten Zustand werden diese Äste entfernt, beide Enden des Zylinders jeweils mit einem runden Stück Zebuhaut (*angozy/angosy*) abgedeckt und mit einer Klemmbespannung und einer indirekten Seilbespannung befestigt. Der Rand des Zebufells, das entweder relativ frisch ist oder im getrockneten Zustand wieder in Wasser eingeweicht wurde, wird dabei um einen Wickelreifen aus Holz geklappt und über den Rand des Korpus gestülpt. Mit jeweils einem runden Holzrahmen aus dem Holz *kily* oder *soakily* (*tamarindus indica*; Behava 1991: 28; *soa* = gut) werden die Felle provisorisch fixiert. In diesen Holzrahmen, der *kapaky* genannt wird, was Befestigung bedeutet, werden zuvor Löcher gebohrt oder durchgebrannt, wo später die Seile (*taly*) zur Bespannung der Trommel eingefädelt werden. Nachdem das Fell getrocknet ist, können die Seile fest gespannt und die Trommel gestimmt werden. Jeweils zwei Längsseile werden mit einer Spannschleife aus dünnen Schnüren zusammengebunden, wodurch sich in gespanntem Zustand eine Y-Schnürung ergibt, und durch das Verschieben kleinere Nuancen reguliert werden können. Belaha, der Chef des *aponga*-Ensembles aus Savazy I, zeigte mir, dass er die Seile mit diesen Querschnüren so „einstellen“ würde, dass die Felle zum Spielen so stark wie möglich gespannt sind und wenn er nicht spielt, sie wieder entspannen würde.

²⁷ Belaha, Chef des *aponga*-Ensembles aus Savazy I., Instrumentenbau am 27.08.2008

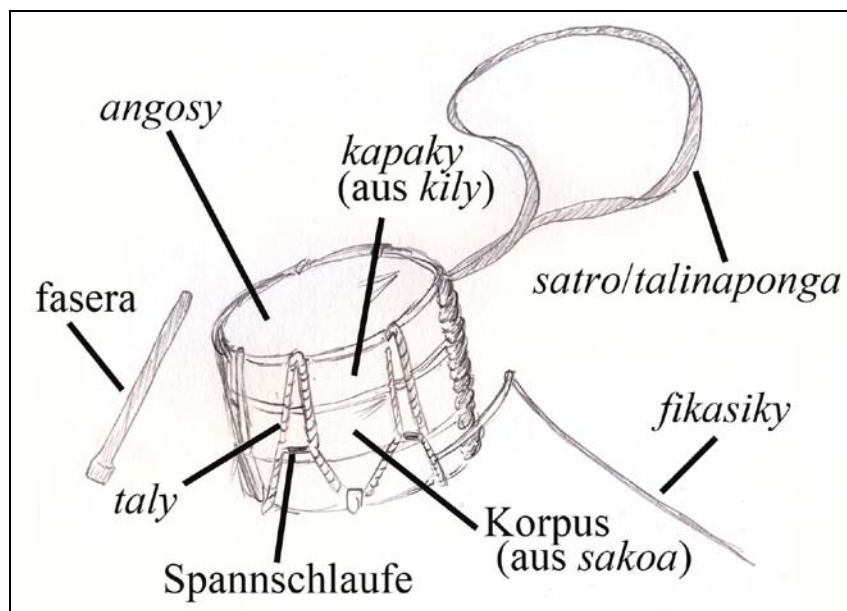


Abb. 13: *Aponga fagnotany/denony*

Die *aponga* ist an einer einzigen Stelle am oberen Rand mit dem Tragegurt verbunden, wodurch die Trommel so hängt, dass ein Fell etwas schräg nach oben zeigt und das zweite schräg nach unten.

In den *aponga*-Ensembles von Belamoty, Ankilisoa und Fenoandala fanden wir zwei verschiedene Trommeln dieser Bauweise, die anhand ihrer Stimmung und Funktion im Ensemble voneinander differenziert werden - *aponga fagnotany* und *aponga denony*. Man erklärte mir mehrmals, dass diese die Solo- und Bass-Trommeln seien. Die *aponga denony* ist tiefer als die *fagnotany* gestimmt. Auch bei den Schenkelxylophonen Madagaskars bezeichnet die Taste *denony* meist einen tieferen Ton, und *fagnotany* bedeutet: die, die dazwischen fällt (Schmidhofer 1995: 75).

Folgende Abmessungen fanden wir bei diesen drei Ensembles vor, wobei hinzuzufügen ist, dass bei fast allen Exemplaren die Durchmesser der Trommeln an verschiedenen Stellen unterschiedlich waren, da die kreisrunde Form des Korpus nicht mehr ganz erhalten war.

Tabelle 1: Maße der vorgefundenen Trommeln

	Savazy I:	Fenoandala:	Ankilisoa:
<i>aponga fagnotany/</i>	Höhe: 22/20/22cm;	Höhe: 25,5/24/24cm;	Höhe: 23/24/23;26cm
<i>aponga denony/</i>	Durchmesser.: 23-	Durchmesser.: 25-	Durchmesser: 27-
<i>karataky:</i>	25/22-23,5/24cm;	26/27-29/26cm;	28/28/24;25 cm

Der Durchmesser des Fells beträgt also bei allen Exemplaren verhältnismäßig knapp mehr als die Höhe der Trommeln.

Die *aponga* wird mit zwei verschiedenen Schlegeln gespielt - einem dickeren, kürzeren Schlegel aus Holz (*fäsera/fanjera* (Schmidhofer-Protokolle) oder *tesa kaso*: 16-21cm), mit dem auf das obere Fell geschlagen wird und einem sehr dünnen, längeren Schlegel aus Holz oder Metall (*fikasiky, fagnasiny, fagnasky, masaky, rasan kaso, fisitiky*²⁸ 24-28cm) für das untere Fell. Der stärkere Schlegel wird zwischen dem unteren Zeigefingergelenk und dem Daumen einer Hand eingeklemmt, und mit seiner Spitze das obere Fell bespielt. Der dünne Längere wird in der anderen Hand gehalten, jedoch mit einer anderen Technik. Der Daumenballen liegt dabei auf dem unteren Holzrahmen auf, während der dünne Schlegel zwischen Daumen und einer oder mehreren Fingerspitzen gehalten wird. Durch ein leichtes Kippen des Handgelenks und mit Nachdruck der Finger wird das untere Ende des Schlegels auf das Fell geschlagen. Dieser berührt jedoch das Fell nicht nur mit der Spitze, sondern mit einer größeren Fläche, da der Schlegel aufgrund seiner dünnen Form sehr elastisch ist und sich dadurch beim Aufschlag stark verbiegt. Der Schlag, der mit dieser Technik entsteht ist deutlich geräuschhafter und lauter als jener der rechten Hand.

Bei der *aponga*-Gruppe aus Fenoandala und Savazy I konnten wir beobachten, dass auch auf den Holzrahmen, der Befestigung des Fells (*kapaky*) geschlagen wird. Dies soll den Angaben der Musiker zufolge, die Leute zum Tanzen auffordern. Auch in den Protokollen Schmidhofers wird vom Schlagen des Holzrahmens berichtet (in Sarodrano, Mahabo und Sakoapolo in Betioky-Sud).

²⁸ Jede Musiker-Gruppe und jeder Musiker gab uns dafür eine neue Bezeichnung. Bei den Protokollen von August Schmidhofer findet sich ein ähnlicher Begriff für den dickeren Schlegel (*fititiky*) und ein übereinstimmender für den dünnen (*fikatsiky* - auch aus der Gemeinde Belamoty).



Abb. 14: *Aponga fagnotany*-Spieler Drianiena in Ankilisoa

Karataky

Die *karataky* unterscheidet sich nur gering von der eben beschriebenen *aponga*. Die obere Seite wird zwar auch mit Rinderfell bespannt, die untere jedoch mit dem Rinderdarm (*siroroha/ tsiborohany/sabora kena*) und einer Schnarrsaite. Außerdem befindet sich im oberen Fell ein Loch (*fiengany* = atmen) als Schutz, damit die sensible untere Membran gut belüftet ist und somit nicht kaputt wird.

Auch die *karataky* hängt an einem Gurt, jedoch sind beide Enden an je einem der beiden Holzrahmen angebracht, sodass die Felle fast vertikal sind. Sie wird mit zwei Schlegeln desselben Typs wie das obere Fell der *aponga* (*fasera*) geschlagen. Da das Fell quasi vertikal vor dem Körper hängt, schlägt die Hand, die näher zum Fell ist, mit dem Schlegel zwischen Daumen und Zeigefinger eher von unten. Die zweite, weiter entfernte Hand schlägt von oben, mit dem Schlegel zwischen Daumen-, Zeigefinger- und Mittelfingerspitze.



Abb. 15: *Karataky*-Spieler Felixy in Savazy I



Abb. 16: Schnarrsaite einer *karataky* in Ankilisoa

Einige Interviewpartner²⁹ wiesen darauf hin, dass das Wort *karataky* von dem Klang, den es erzeugt, kommt, also lautmalerisch ist: *kararaka* oder *gararaka*³⁰. Ein anderer fügte hinzu, dass die *karataky* ohne dem *gararaka* eine *aponga denony* sei³¹.

Aerophone

Sesoly/Sosoly

Die *sodina*, bei den Antanosy als *sesoly*, *sosoly* (Randrianary 1997: 18; Rabenirina 1998: 389) oder *soly* (Rakotomalala 2009: 11) bezeichnet, ist eine offene Einzellängsflöte mit Grifföffnungen (421.111.12, nach der Hornbostel-Sachs Systematik; Hornbostel/Sachs 1914: 583f). Alle vorgefundenen Exemplare waren aus einem einfachen Rohr aus Plastik oder

²⁹ Retsolagnany, ehemaliger *sesoly* Spieler,. Interview am 12.08.2008. Retsivy, ehemaliger *sesoly* Spieler, Interview am 14.08.2008

³⁰ Dieses dreisilbige onomatopoetische Wort (der letzte vokal ist nicht stimmhaft) könnte auch ein Hinweis auf den ternären Aufbau des *karataky*-Parts sein.

³¹ Drianiena, Chef der *aponga*-Gruppe aus Ankilisoa, Interview am 10.08.2008

Metall angefertigt. In Interviews wurde jedoch immer darauf hingewiesen, dass sie früher in ihrer ursprünglichen Form aus Bambus hergestellt wurden. Beide Enden des Rohrs sind gerade abgeschnitten, also ohne extra Mundstück, Abschrägung oder Einkerbungen. Im unteren Teil der Flöte befinden sich sechs äquidistante Grifflöcher.

Man hält die Längsflöte leicht schräg nach unten und bläst den Rand so an, dass er als Schneide dient (Ruf 1991: 343), um einen Ton zu erzeugen. Durch Veränderungen der Lippenposition und durch Überblasen, also Veränderung des Drucks, können die verschiedenen Teiltöne der Obertonreihe verstärkt und die einfache Längsflöte, auch die *sesoly*, somit drei Oktaven erzielen (Meyer/Betz/Meyer 1995: 562).



Abb. 17: *Sesoly*-Spieler Fisora und Mihamaro in Ankilisoa

Die Länge der von mir dokumentierten Flöten der drei Ensembles betrug 41 (Savazy I), 47 (Fenoandala) und 49 cm (Ankilisoa), wobei das Flötenpaar eines Ensembles immer gleich lang war.

Von dem älteren Musiker namens Retsolagnany wurde das Anblasende der *sesoly* als Kopf (*lohany*) und das untere Ende als Hinterteil (*amporiny*) bezeichnet. Obwohl er als einziger Befragter diese Teile der *sesoly* so bezeichnete, sind seine Angaben glaubwürdig, da Instrumententeile in Madagaskar sehr oft anthropomorphe Namen tragen. Höher liegende Teile werden oft als Kopf (im Hochland: *loha* bezeichnet), wichtige Teile des Instruments wie der Resonanzkörper werden als Körper/Rumpf (*vatany*) und tiefer liegende Teile, wie zum Beispiel der untere Teil einer doppelfelligen Trommel, werden als Hinterteil (im Hochland: *vody*) bezeichnet (Rakotomalala 2009:11). Die sechs Grifflöcher (*fiaitany*) nummerierte Retsolagnany von oben nach unten durch.

Die aktiven *sesoly*-Spieler beschrieben mir, dass sie eine *sesoly* immer nach dem Abbild eines Referenzinstruments anfertigen würden. Nur Retsolagnany, der ältere, nicht mehr aktive Musiker, der seinen eigenen Angaben zufolge der Gründer des ersten *aponga*-Ensembles Belamotys war, beschrieb mir, dass er immer einen bestimmten Fingerabstand benutzte, um den Abstand zwischen den Löchern zu bestimmen³². Bei den drei Ensembles konnte ich einen Abstand von 3 bis 3,5cm zwischen den Grifflöchern und einen Durchmesser des Rohrs von 1,5 bis 2 cm feststellen.

Neben den Trommel-Flöten- Ensembles werden die Flöten auch solo, im Duett oder in Ensembles von drei bis vier Musikern gespielt, vor allem von Zebuhirten. Außerdem ist es ein Instrument, das Männern vorbehalten ist (Randrianary 1997: 18).

Weitere Aerophone

In der Region um Belamoty und Fenoandala konnten wir nur einen Flötentyp finden. Es gibt aber noch weitere Aerophone: die Eintonpfeifen namens *kiloloky/kololoky* und Trillerpfeifen. Die Trillerpfeife, als *soflé*, *siflé*, *saflé* oder *firiritse* (Rakotomalala 2009: 180f) bezeichnet, fanden wir bei allen drei *aponga*-Ensembles und mehreren *mandoliny* Ensembles (mit der Rassel *katsa*) vor.

4.3.4 Sozialer Kontext der *aponga*-Ensembles

Die *aponga*-Ensembles dieser Region treten vor allem im Kontext zweier Zeremonien auf: der Beschneidungszeremonie *savatsy* und der *bilo*-Zeremonie, einem Heilungsritual/einer Besessenheitszeremonie. Da der *savatsy* bereits behandelt wurde, wird an dieser Stelle nur noch auf die *bilo*-Zeremonie eingegangen.

***Bilo*-Zeremonie**

Bei der *bilo*-Zeremonie soll eine Person geheilt werden, die krank ist, weil sie von einem *bilo* besessen ist. Normalerweise wird diese Krankheit von einem *ombiasy* erkannt, da er spätestens dann aufgesucht wird, wenn Ärzte keine körperliche Ursache für die Krankheit

³² Auch Alan P. Merriam beschreibt diesen Vorgang bei den Längsflöten der Bashi Mulizi in der heutigen demokratischen Republik Kongo: „the finger holes are not burned out according to arithmetical calculation, but by finger placement“ (Merriam 1957: 8)

feststellen können. Durch das Werfen von Körnern (*sikily*) fragt der *ombiasy* die Ahnen, ob es sich bei der erkrankten Person um eine Frau oder einen Mann handelt, wobei die Antwort im Falle dieser Besessenheit „*bilo*“ lauten würde. Nachdem festgestellt wird, dass jemand vom *bilo* besessen ist, wird eine Musikergruppe geholt. Bei jenem Fall, den wir in Belamoty sahen, war es so, dass erst ein *mandoliny*-Spieler geholt wurde, das *bilo* ihn jedoch ablehnte und sich für eine *aponga*-Gruppe aussprach. Diese Musikergruppe wird daraufhin für ca. zwei bis vier Wochen engagiert, um mehrmals zu spielen, während das *bilo* tanzt. Normalerweise spielen sie dreimal am Tag, vormittags, mittags und abends. Wir konnten sie aber einmal auch nachts hören, denn schlussendlich können immer das *bilo* und dessen Familie bestimmen, wann die Gruppe zu spielen hat. Am Tag eines geplanten Interviews mit Belaha, dem Chef des Ensembles aus Savazy I, hatten wir die *aponga*-Gruppe aus der Ferne gehört und waren der Musik gefolgt. Eine Gruppe von Menschen - das *aponga*-Ensemble, das *bilo*, ihr Mann, jemand, der ihren Sessel trug, um jederzeit zu rasten, und Verwandte und Bekannte liefen gerade durch das Dorf. Der *ombiasy* und ihre Familie hatten beschlossen, dass das *bilo* für seine Gesundheit aus dem Haus musste, um frische Luft zu schnappen. Am Anfang der Zeremonie wird nämlich vornehmlich nur im Haus des *bilos* gespielt.

Bei einer weiteren *bilo*-Zeremonie in Mihaiky sahen wir weitere Eckpunkte der *bilo*-Zeremonie - wenn das *bilo* das Dorf verlässt, um Verwandte zu besuchen oder den vorletzten Tag der Zeremonie, an dem die ganze Familie anreist, um Geschenke für das *bilo* zu bringen (ähnlich wie beim *savatsy* beim Empfang der *renin'jaza*).

In Ankilimany (Gemeinde Ehara) waren wir am letzten Tag einer *bilo*-Zeremonie anwesend, an dem rituell ein Ochse mit einem Speer getötet wird, damit das *bilo* dessen frisches Blut trinkt, um endgültig geheilt zu sein.

Weitere Anlässe

Außerdem tritt ein *aponga*-Ensemble auch bei anderen Festen wie Geburtstagen auf, nicht aber bei der Totenfeier *maty*, wofür *paritaky*-Ensembles engagiert werden.

4.4 Aufnahmen

Savazy I

Aufnahme vom 13.07.2008

Dieses Trommel-Flötenensemble aus der Gemeinde Belamoty haben wir an einem Sonntagvormittag aufgenommen. Zwei Tage zuvor waren wir schon einmal in dem kleinen Dorf namens Savazy I gewesen, um ein *kiloloky*-Eintonpfeifen-Ensemble und eine Tänzerinnen-Gruppe aufzunehmen. Der Chef des *aponga*-Ensembles namens Belaha hatte davon gehört und kam am Tag darauf persönlich zu uns, um zu fragen, ob wir ihn mit seiner Gruppe auch aufnehmen wollten. Später bestätigte sich die Vermutung, dass es sich dabei um die gleiche Gruppe, mit etwas anderer Besetzung handelte, die wir im Jahr zuvor im Rahmen der Universitätsexkursion in Belamoty aufgenommen hatten.

Mit einem Auslegerboot überquerten wir den Onilahy, der Belamoty von Savazy I trennt. Auf einem etwas größeren Platz mitten in Savazy I stellten wir unsere Kamera auf und klärten zuvor im Haus des Ensemble-Chefs die Bedingungen der Aufnahme. Das Ensemble bestand aus drei Trommlern und zwei Flötisten und wurde von einer Tänzerin begleitet. Wie sich später herausstellte, war sie die Tochter des Chefs und tanzte normalerweise bei Engagements der Gruppe nicht mit. Außerdem war sie auch Teil der Tänzerinnen-Gruppe gewesen, die wir zwei Tage zuvor aufgenommen hatten. Während der Aufnahme kam eine weitere Tänzerin aus dem Publikum, das zahlreich erschienen war, hinzu. Schon aus Belamoty war uns eine große Gruppe von Menschen bis zum Onilahy und teilweise bis nach Savazy I gefolgt.

Aus der Erfahrung der Aufnahme des Vorjahres entschieden wir uns dafür, mit einem eigenen Audiogerät analytische Aufnahmen der beiden *sesoly* mit einer Stereomikrofonierung (XY) zu machen. Mit einer zweiten Stereomikrofonierung (ORTF) wurde das gesamte Geschehen aufgenommen, zusätzlich auch mit einer Videokamera.



Abb. 18: *Aponga-Ensemble in Savazy I*

Belaha und sein Ensemble

Um den Chef Belaha besteht schon seit etwa 40 Jahren eine Trommel-Flötengruppe mit unterschiedlichster Besetzung. Es scheint sehr außergewöhnlich zu sein, dass ein semi-professioneller Musiker wie Belaha über eine so lange Zeit aktiv Musik macht. Denn der Großteil der anderen Musiker erzählte in ihren Interviews, dass sie zumindest für einige Zeit aufgehört hätten, sobald sie geheiratet hatten, um den Unterhalt ihrer Familie mit einem geregelteren Einkommen finanzieren zu können. Bei Belaha war es jedoch der Fall, dass es für ihn in Belamoty keinen Ersatz gab, wodurch er immer wieder zum Spielen engagiert wurde.

Als *aponga*-Musiker ist er vor allem in der kühlen Jahreszeit (ca. Juli - September) tätig, da dies die Zeit der *savatsy* und *bilo*-Zeremonien ist. Seinen Angaben zufolge hat er im Juli und August 2008 auf sechs *savatsy* und einer *bilo*-Zeremonie gespielt. Man nennt ihn auch *Laha maroasa*, was „viel Arbeit“ bedeutet, da er auch Häuser und Pirogen baut und wie der Großteil der Bevölkerung dieser Region auf den Reisfeldern arbeitet. Belaha lernte etwa mit 15 Jahren bei seinem Großvater Sinamba (einem Antanosy) in Liolava, einem Dorf in der Bara-Region um Benenitra. Er spielte für ungefähr fünf Jahre *karataky* in dem *paritaky*-Ensemble seines Großvaters. Dieses bestand aus sechs *karataky*, zwei *sesoly*, einer *aponga denony* und einer *aponga fagnotany*. Danach hatte er selbst ein eigenes Ensemble und spielte seitdem *aponga fagnotany*. Dieses und alle weiteren waren jedoch

aponga-Ensembles mit fünf Personen, die für *savatsy* und *bilo* spielen. Den Mitgliedern des aktuellen Ensembles, das seit ca. 10 Jahren existiert, und einigen Musikern zuvor hatte Belaha das Spielen der Instrumente beigebracht.

Musikalisch gesehen gab es seiner Aussage zufolge nur sehr geringe Veränderungen. So spielten die *sesoly* früher länger allein, wohingegen sie heute nur noch sehr kurz spielen, bevor die Trommler einsetzen. Auch wurde früher jeden Samstag auf dem Markt gespielt, jedoch *soa midsy*, was ein anderer Stil sei. Nicholas Pesle schreibt ebenfalls von abendlichen Auftritten in Belamoty namens *baly tanosy*, bei denen Trommel-Flötenensembles spielten. Er bezeichnet die Musiker als *mpanao somiditse* (Pesle 1986: 53).

Als ich bei Interviews mit anderen Musikern aus Belamoty Aufnahmen der drei verschiedenen *aponga*-Ensembles vorspielte, erkannte jeder Belaha, und sie meinten, er hätte einen ganz eigenen Stil.

Belahas Gruppe konnten wir später noch bei zwei Beschneidungszeremonien und mehrfach bei einer *bilo*-Zeremonie erleben. Für diese *bilo*-Zeremonie (2 Wochen) bekommt das Ensemble ein Zebu und 120.000 Ariary, während es für einen *savatsy* (4 Tage) nur 120.000 Ariary bekommt. Außerdem fertigte Belaha eine Trommel für mich an und gab mir Trommelunterricht.

Besetzung:

Belaha (47) - *aponga fagnotany*

Rafoma (50) - *aponga denony*

Felixy (25) - *karataky*

Fitana (49; nach eigener Schätzung 30) - *sesoly*;

Resa (50) - *sesoly*

Manaize (11) - Tänzerin

Fenoandala

Aufnahme vom 27.07.08



Abb. 19: Aponga- Ensemble und Tanzensemble in Fenoandala

Auf das *aponga*-Ensemble von Fenoandala sind wir durch ein *kiloloky*-Ensemble aus demselben Ort gestoßen, da zwei Mitglieder des Ensembles auch *aponga* und *sesoly* spielten. Fenoandala ist ein etwas kleineres Dorf als Belamoty, aber auch gleichzeitig das wichtigste der gleichnamigen Gemeinde, welche westlich an die Gemeinde Belamoty grenzt. Die Aufnahme fand auf einem Platz direkt neben der Hauptstraße von Belamoty nach Bezaha statt. Das Besondere an dieser Aufnahme war, dass eine Tänzergruppe an dieser Aufführung teilnahm, und beide Gruppen von einem „Manager“ (*mpandahatsy*) geführt wurden. Die Tänzergruppe trug jene Kleidung, die üblicherweise bei der Beschneidungszeremonie getragen wird. Auch ein kleiner Junge war Mitglied der Gruppe und trug sein *lambaoany* (Tuch) und den Silberarmreifen auf die Weise, wie es die Knaben bei der Zeremonie tun. Ein Tänzer hatte außerdem eine *antsiva vato* (Muschelhorn), die ebenfalls typisch für den *savatsy* ist. Der *mpandahatsy* lief mehrmals während die Musiker spielten zu den Tänzern und zeigte ihnen vor, was sie tun sollten.

Außergewöhnlich im Vergleich zu allen vorherigen und späteren Aufnahmen war, dass das Publikum nach und vor jedem Lied klatschte. Dieses Verhalten konnten wir sonst nur bei zwei anderen Gelegenheiten im selben Dorf und in einem sehr nahen Nachbardorf

beobachten. Vor allem das erste Klatschen, bereits bevor das Ensemble zu spielen begann, schien von dem *mpandahatsy* initiiert.

Bei der Videoaufnahme dieser beiden Gruppen hatten wir jedoch Schwierigkeiten die *aponga*-Gruppe zu filmen. Die Tänzergruppe positionierte sich immer wieder so, dass der Kamera die Sicht auf die *aponga*-Gruppe versperrt blieb. Auch bei der Umpositionierung der Kamera war dies wieder von Neuem der Fall. Neben der Videoaufnahme aus der Totale wurden zwei Audioaufnahmen, mit ORTF- von weiterer Entfernung und mit XY-Stereomikrophonierung direkt vor den beiden *sesoly*, gemacht.

Interview nach der Aufnahme:

Schon während der Aufnahme fiel uns auf, dass der *mpandahatsy* immer ein Stück Papier mit sich herum trug, und es stellte sich im Interview heraus, dass er darauf die Reihenfolge der Lieder aufgelistet hatte. Er erklärte uns, dass er seit drei Jahren auch dafür verantwortlich sei, für seine Gruppe Aufträge zu organisieren, da die Mitglieder alle arbeiten müssten und dafür keine Zeit hätten. Er managt die beiden Gruppen jedoch auch in Bezug auf ihre äußere Erscheinung (Er forderte uns auf, bei unserem nächsten Besuch T-shirts mit aufgedrucktem Foto der Gruppe mitzubringen). Zu Beginn des Interviews war es zwar etwas schwierig direkt mit den Musikern zu kommunizieren, da vor allem der Manager das Wort ergriff, doch auch die Musiker meldeten sich nach anfänglicher Zurückhaltung zu Wort. Zu unserer Überraschung erzählte er uns auch, dass er die Tänzergruppe deshalb gegründet hatte, weil wir bei der Universitätsexkursion eineinhalb Jahre zuvor einige Musikergruppen aufgenommen hatten, und er nunmehr diese Gruppe organisiert hätte, falls wieder jemand kommen würde, um die Musik aufzunehmen!

Die Instrumente bekamen die Trommler von einem Mann namens Botita vererbt, bei dem sie gelernt hatten und aufgewachsen waren. Die *sesoly*-Spieler lernten von Bilabory, ihrem Ziehvater. In einem späteren Interview mit einem älteren *sesoly*-Spieler namens Retsolagnany in Belamoty stellte sich heraus, dass er gemeinsam mit Botita in einem *paritaky*-Ensemble das Musizieren gelernt hatte. Die Stücke komponiert die Gruppe nicht selbst, sondern sie verändert ältere.

Mitglieder:

Gulbert (46) – *aponga fagnotany*

Fagnany (25; nach eigener Schätzung: 45) – *aponga denony*

Albered (28) – *karataky*

Maleta (40) – *sesoly*

Mahafaky (37) – *sesoly*

Ankilisoa

Aufnahme vom 10.08.08



Abb. 20: *Aponga*-Ensemble in Ankilisoa

Auf diese *aponga*-Gruppe stießen wir zufällig während eines *savatsy* in Mihaiky in der Gemeinde Belamoty, weil diese zur selben Zeit für eine *bilo*-Zeremonie einige Häuser weiter spielten. Da die Zeremonie über zwei Wochen lief, konnte ich bei zwei Gelegenheiten selbst anwesend sein und bat daraufhin die Gruppe, ob sie für uns spielen würde. Wie bei den beiden anderen Aufnahmen der *aponga*-Gruppen fuhren wir in ihr Heimatdorf. Ankilisoa, das zur Gemeinde Fenoandala gehört, jedoch laut Davonjy früher Teil der Gemeinde Belamoty war, liegt an der Hauptstraße von Belamoty nach Fenoandala. Das Dorf ist nicht sehr groß, weshalb das Publikum auch relativ klein war.

Im Gegensatz zu den beiden anderen *aponga*-Gruppen gab es zwei *karataky*. Außerdem waren die Trommeln mit Farben bemalt, die, wie uns später erklärt wurde, vor Ungeziefer schützt, und das Fell mit verschiedenen Aufschriften überzogen, die sie im Zuge einer politischen Wahl angemalt hatten.

Die Aufnahme erfolgte wieder mit doppelter Stereo-Mikrophonierung, jedoch auch mit zwei Kameras, da analytische Aufnahmen der Trommeln entstehen sollten, um die Transkription der Musik zu erleichtern.

Abgesehen von den beiden Nachmittagen bei der *bilo*-Zeremonie, sahen wir diese Gruppe später noch einmal bei einem *dina'ny mpihary* in Morafeno III.

Interview nach der Aufnahme:

Seit 20 Jahren existiert die Gruppe um Drianiena, dem Chef. Drianiena hat bei seinem Onkel namens Rikisa (Rikisa wurde auch im Rahmen eines Interviews mit früheren *aponga*-Spielern in Belamoty erwähnt, da sie ihm und seiner Gruppe immer zugehört und seine Musik kopiert hätten) gelernt, indem er angefangen hatte bei Auftritten mitzuspielen. Nachdem sein Onkel verstorben war, zeigte er den anderen wie man spielt. Die Mitglieder sind miteinander verwandt. Auch der ältere *sesoly*-Spieler hat im Kontext von Auftritten *sesoly* gelernt und dem zweiten, jüngeren *sesoly*-Spieler das Spiel beigebracht. Abends spielen sie manchmal im Dorf, aber auch zu Hause alleine und komponieren selbst ihre eigenen Stücke.

Mitglieder:

Drianiena (38) - *aponga fagnotany*

Kamosa (28) - *aponga denony*

Rasoa (36) - *karataky*

Mandry (30) - *karataky*

Fisora (43) - *sesoly*

Mihamaro (39) - *sesoly*

5 Musikalische Analyse

Die folgende musikalische Analyse soll die Strukturen, mit denen die Musiker der drei beschriebenen *aponga*-Ensembles ihre Trommel- und Flöten-Parts gestalteten, beleuchten. Die musikalischen Rollen, die Form, die Rhythmen und das Tonmaterial der Parts werden analysiert. Die Erläuterung des Transkriptions- und Notationsvorgangs soll weiter eine bessere Beurteilung der Ergebnisse ermöglichen. Die Analyse basiert auf den Transkriptionen von jeweils zwei Stücken der drei *aponga*-Ensembles.

Tabelle 2: Transkribierte Stücke

	Savazy I:		Fenoandala:		Ankilisoa:	
	„Balita“	„Maroasa“	„Soa midsy“	„Bangiakya“	„Hiatsa“	„Dobotelo“
Länge der Stücke (Min:Sek)	04:31	04:21	03:35	05:42	04:15	04:46
ppm ³³	545	550	600	583	583	600
Klangbeispiel auf Begleit-Dvd	10	11	12	13	14	15

5.1 Trommel-Analyse

Wie bereits beschrieben konstituieren sich die aufgenommenen *aponga*-Ensembles neben den Flöten aus drei bis vier Trommeln, der *aponga fagnotany* und der *aponga denony*, die sich nur in ihrer musikalischen Rolle und Tonhöhe voneinander unterscheiden, und der *karataky*, der *aponga* mit Schnarrsaite, wovon die Gruppe in Ankilisoa zwei hatte.

5.1.1 Transkription und Notation

Zur Erstellung der Transkription wurden sowohl die Video- und Audioaufnahmen der jeweiligen Gruppen außerhalb des Kontextes als auch sehr kurze Passagen im Kontext des *savatsy* genutzt. Anhand des *slow-motion*-Modus wurden die verschiedenen Parts der Ensembles von den Filmaufnahmen transkribiert. Das Spiel der *aponga fagnotany* fiel jedoch durch ihre komplexeren Patterns aus dem Rahmen und konnte nur unzureichend in *slow-motion* transkribiert werden. Zur Ergänzung wurden hierfür auch die Audioaufnahmen hinzugezogen, auf denen der linke, lautere Schlag der *aponga fagnotany*

³³ Bezogen auf die Elementarpulsation

gut hörbar ist. Bei der Transkription der Stücke aus Ankilisoa konnte zusätzlich von der vorteilhaften Aufnahmesituation profitiert werden, da mit zwei Kameras aus verschiedenen Perspektiven gefilmt wurde. In Fenoandala hingegen waren die Videoaufnahmen aufgrund der Tanzgruppe nicht verwertbar, da sie die Sicht auf die *aponga fagnotany* laufend versperrten. In Savazy I konnte nur bei einer längeren Passage aus dem Stück „Karera“ bei einem *close-up* der Kamera eine Transkription angefertigt werden. Auch in diesem Ausschnitt wird jedoch der Blick auf die Trommeln immer wieder durch die Tänzerinnen unterbrochen. Daher werden zur Erläuterung der *aponga fagnotany* auch auf die beiden Unterrichtseinheiten mit dem Musiker Belaha Bezug genommen.

Bei der Transkription wurde die Impakt-Notation in tabellarischer Form verwendet, daher jene Pulse, die geschlagen werden mit einem x markiert und die stillen Pulse der Elementarpulsation³⁴ mit einem Punkt: .. Die Formzahl³⁵ wird in Klammer vor die Notation gesetzt, der Beat als ↓ markiert, die linke Hand mit L und die rechte Hand mit R. Sollten innerhalb einer Notation mehrere Trommeln notiert sein, so steht F für die *aponga fagnotany*, D für die *aponga denony* und K für die *karataky*.

5.1.2 Rollen im Ensemble

Aponga denony und karataky

Sowohl die *aponga denony*, die auch als *deuxième* oder als Bass bezeichnet wird, als auch die *karataky* spielen in allen drei Ensembles unablässig einfache ternäre Grundpatterns. Sie unterteilen also den Zyklus mit der Formzahl 12 in vier Dreiergruppen.

Der *aponga denony*-Spieler bildet dabei einen wichtigen Orientierungsrahmen in der Musik. Beständig behält er eine ternäre Strukturierung der Musik bei und akzentuiert mit dem lauterem linken Schlag den Beat. Auch in Ankilisoa wurde diese regulierende Rolle der *aponga denony* bestätigt, denn die Musiker erklärten, dass, sollte die *aponga denony* nicht ganz richtig spielen, alle anderen auch durcheinander kämen.

Während die Schläge der *aponga denony* durch ihre zwei unterschiedlich klingenden Schläge die Musik strukturiert, bildet die *karataky* eher eine Art Klangteppich. Die

³⁴ Mit Elementarpulsation ist ein mentales rhythmisches Bezugsraster gemeint. Ein Elementarpuls ist die kleinste rhythmische Einheit, also die kürzeste Distanz zwischen Schlägen oder Tönen (Kubik 2004: 74).

³⁵ Die Formzahl ist die Anzahl von Elementarpulsen, die einen Zyklus ausmachen, also die Länge eines wiederkehrenden Motivs (Kubik 2004: 79).

karataky behält zwar vom Bewegungsmuster der beiden Hände her ebenfalls beständig ein ternäres Basispattern bei, jedoch unterscheiden sich die Schläge klanglich kaum. Auch im Unterricht mit Belaha zeigten sich in seiner isolierten Ausführung der *karataky* keine unterschiedlichen Akzentuierungen der Schläge der rechten oder der linken Hand.

		↓			↓			↓			↓		
(12)	D - L	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.	.
	D - R	.	x	x	.	x	x	.	x	x	.	x	x
	K - L	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x
	K - R	x	x	.	x	x	.	x	x	.	x	x	.

Transkription 1: Basispattern der *aponga denony* und der *karataky*

Nur in Fenoandala konnte bei einem sehr kurzen Ausschnitt, in dem die Trommler in der Videoaufnahme etwas besser zu sehen sind, bei der *aponga denony* leicht abweichende Patterns, im Vergleich zum in der Transkription 1 dargestellten Basispattern, erkannt werden. Darin variiert der Musiker jedoch nur das Spiel der rechten Hand, denn die grobe Struktur, die ternäre Unterteilung und der lautere Schlag der linken Hand auf dem Beat, bleiben erhalten.

		↓			↓			↓			↓		
(12)	D - L	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.	.
	D - R	.	.	x	.		x	.	x		.	x	.

Transkription 2: *Aponga denony* Pattern in Fenoandala

Eine Besonderheit in seinem Bewegungspattern war auch der zweite *karataky*-Spieler in Ankilisoa (siehe Videobeispiel 2) mit einer weitaus komplexeren Struktur. In seinem Part findet sich ein vor allem im Niger-Kongo Sprachraum, also in West- und Zentralafrika und Teilen Ostafrikas (Kubik 2009: 364) weit verbreitetes Pattern wieder. Auf zwölf Elementarpulsen asymmetrisch, aber ebenmäßig verteilt, spielt der Musiker mit seiner rechten Hand sieben Pulse und mit seiner linken Hand die komplementären fünf Schläge.

		↓			↓			↓			↓		
(12)	K - L	.	x	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x
	K - R	x	.	x	x	.	x	.	x	.	x	x	.

Transkription 3: Pattern einer *karataky* in Ankilisoa

Dieses Pattern ist als time-line-Formel bekannt, eine asymmetrische Formel, die üblicherweise zur Strukturierung bzw. Orientierung auf einem klanglich durchdringenden

Instrument, wie beispielsweise auf einer Glocke, gespielt wird (Kubik 2004: 91). In diesem Fall tritt jedoch das Pattern nicht in den Vordergrund. Obwohl die Schläge sowohl mit der linken als auch mit der rechten Hand ausgeführt werden, entstehen dadurch im Ensemble keine hörbaren Hervorhebungen bestimmter Pulse. Auch August Schmidhofer weist darauf hin, dass in afrikanischer Musik häufig das Bewegungsmuster wichtiger ist als das Hörmuster (1995: 85). Außerdem entdeckte Schmidhofer diese fünf-schlägige zwölf-Puls-Formel ebenfalls im Süden und Westen Madagaskars bei den *atragnatra*-Spielerinnen (Schenkelxylophon). Im Fall des Xylophons wird das Pattern mit jenem Beatbezug, der auch in Südafrika üblich ist, gespielt, der jedoch ein anderer ist als jener des *karataky*-Spielers in Ankilisoa.

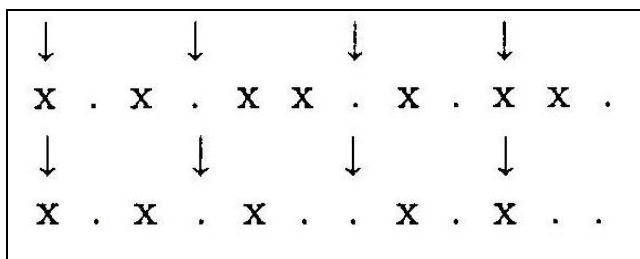


Abb. 21: Fünf-schlägige und sieben-schlägige 12-Puls-Formel im Südwesten Madagaskars (Schmidhofer 1995: 88)

Gerhard Kubik unterstreicht in seinem Artikel „Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line-Formeln“ (2008), dass die asymmetrischen time-line-Formeln in ihrer Struktur durch ihre mathematische Unveränderlichkeit, Beweise für den interkulturellen Austausch, sogenannte *diagnostic markers* sind (Kubik 2009: 369). Daher besteht mit großer Wahrscheinlichkeit ein historischer Kulturzusammenhang zwischen der Musik der *aponga*-Ensembles und der Musikkultur Festland-Afrikas.

Aponga fagnotany

Wenn nach der Unterscheidung zwischen *aponga denony* und *fagnotany* gefragt wurde, kam oft die Antwort, die *fagnotany* sei die „solo“ und die *denony* die *deuxième*. Die *fagnotany* ist höher gestimmt, da die Seile etwas fester gespannt sind, in der Spielweise jedoch gleich. Genau wie bei der *aponga denony* ist der linke Schlag auf der *fagnotany* deutlich lauter als der rechte.

Die Formzahl 12 ist für das Spiel der *fagnotany* von besonderer Bedeutung. Denn aufgrund ihrer Teilbarkeit durch 2, 3, 4 und 6 wird eine Vielzahl verschiedener rhythmischer Gestaltungen möglich. Während die *aponga denony* und die *karataky* ihren Zyklus ternär

unterteilen, kombiniert der *fagnotany*-Spieler sowohl ternäre als auch binäre Gruppierungen, wodurch bimetrische Patterns entstehen. Das Prinzip der Bimetrie ist in Madagaskar weit verbreitet und wird in den meisten Musikformen genutzt (Schmidhofer 1995: 87). Durch die bimetrische Strukturierung der Patternfolgen der *fagnotany*-Spieler fällt ein großer Teil der lautenen Schläge zwischen dem Beat, was einen starken desorientierenden Effekt hat. Selbst wenn die *fagnotany* über eine längere Periode eine ternäre Unterteilung vornimmt, kann diese Gruppierung auf dem Off-Beat passieren. Auch der Name *fagnotany*, was die, die dazwischen fällt, bedeutet (Schmidhofer 1995: 75), weist auf dieses Verfahren hin.

Das folgende Beispiel ist ein Ausschnitt von dem Musiker Belaha aus Savazy I, das er in der Aufnahme mit seinem Ensemble spielte. Er wiederholt insgesamt das Dreierpattern der ersten Zeile zwanzig Mal, bis er ein Viererpattern (siehe zweite Zeile) einschiebt, um wieder auf das Dreierpattern zu wechseln. Der laute erste Schlag dieses Patterns fällt jedoch wiederholt neben den Off-Beat. Weitere Viererpatterns werden dazwischen eingeworfen, bis er wieder zum Beat auf das Dreierpattern zurück kommt und diese wiederholt spielt (siehe Videobeispiel 3).

		↓		↓		↓		↓					
(12)	L	x			x			x			x		
	R	x	x		x	x		x	x		x	x	
	L	x				x			x			x	
	R	x	x	x		x	x		x	x		x	x
	L		x			x			x				x
	R		x	x		x	x		x	x	x		x
	L			x			x				x		
	R	x			x		x	x	x		x	x	

Transkription 4: Ausschnitt des *aponga fagnotany*-Spielers Belaha aus Savazy I

Im Unterricht mit dem Musiker Belaha spielte dieser einige mögliche *fagnotany* Patterns ohne Ensemble vor. Er demonstrierte Patterngrundtypen in der Länge von 2, 3, 4, 6 oder 12 Elementarpulsen, die er unterschiedlich kombinierte und variierte. All diese Patterns konnten in dem kurzen transkribierten Ausschnitt seines Parts im Ensemble jedoch nicht gefunden werden, dafür müssten erneute analytische Videoaufnahmen, also mit *close-up* Aufnahmen auf die Instrumente im Ensemble gemacht und transkribiert werden.

Im Folgenden sind einige Beispiele der Grundpatterns, die Belaha im Unterricht benutzte, dargestellt.

(2)	L	x	.										
	R	.	x										
	L	x	.										
	R	x	.										
(3)	L	x	.	.									
	R	x	x	.									
	L	x	.	.									
	R	x	x	x									
(4)	L	x	.	.	.								
	R	x	x	x	.								
	L	x	.	.	.								
	R	x	x	x	.								
(6)	L	x	.	.	x	(x)	.						
	R	.	x	x	.	x	.						
	L	x	.	.	x	.	.						
	R	x	.	x	.	x	x						
(12)	L	.	.	x	.	.	.	.	x	.	.	.	.
	R	x	x	(x)	x	x	x	x	(x)	x	x	x	.
	L	.	.		x	.	.	.	x	.	.	.	.
	R	x	x	x	(x)	x	x	x	(x)	x	x	x	.

Transkription 5: Beispiele der Grundpatterns mit verschiedenen Formzahlen (aus Belahas Unterricht)

Bei der Analyse des *fagnotany*-Spielers Drianiena aus Ankilisoa ergaben sich einige Patterns, die er besonders häufig spielte und einige, die er mehrmals in einer bestimmten Reihenfolge aneinander reihte. Im folgenden Beispiel von Drianiena ist die besagte bimetrische Patternfolge zu sehen, die der Spieler Drianiena in den beiden analysierten Stücken mehrmals an verschiedenen Stellen in dieser oder ähnlicher Form wiederholte (siehe Videobeispiel 2).

(12)		↓		↓		↓		↓		↓		↓	
	L	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
	R	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
	L	x	.	x	.	x	.		x	.	x	.	x
	R	x	.	x	.	.	x	x	.	.	x	.	.
	L	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	.
	R	x	x	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
	L	.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.
	R	x		.	x	.	x	.	.	x	x	.	.
	L	x	.	.	.	x	.	x	.	.	.	x	.
	R	.	.	.	x	.	x	.	.	.	x	.	x

Abb. 22: Patternfolge des *aponga fagnotany*-Spielers Drianiena aus Ankilisoa

Die erste und letzte Zeile sind jene, die dieser Musiker am häufigsten gespielt und hintereinander wiederholt hat. Das Pattern der linken Hand in der letzten Zeile kommt einem von August Schmidhofer als typisch bezeichnetem Pattern des Westens und Südwestens Madagaskars sehr nahe. Das Pattern von Drianiana hat jedoch einen Schlag mehr, wodurch das Pattern eigentlich nur sechs Elementarpulse hat und wiederholt wird. Er variiert dieses Pattern aber auch, indem er wie beispielsweise bei folgendem Pattern einen Schlag auslässt, die rechte Hand jedoch dasselbe beibehält.

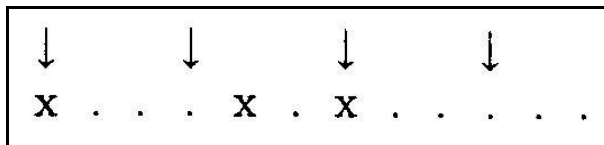


Abb. 23: Typischer Pattern des Südens und Westens Madagaskars (Schmidhofer 1995: 90)

5.1.3 Musikalische Form

Bei allen drei Gruppen begannen und endeten die Trommler ihre Stücke mit einem bestimmten Pattern. Die Gruppe aus Savazy I unterteilte ihre Stücke weiter mit einem Break, also einem Pattern, das auf allen Trommeln gemeinsam gespielt wird und die Struktur des Stücks unterbricht, verbunden mit einem kurzweiligen Wechsel in der Dynamik.

Beginn

Die Trommler setzen nach den beiden *sesoly*-Spielern, die erst mit einem kurzen Solo das Stück beginnen (siehe Kapitel 5.2.2) mit einem Pattern der Formzahl (12) ein. Die drei Gruppen spielen zwar unterschiedliche Patterns, jedoch haben alle gemeinsam, dass sie die Formzahl 12 binär gruppieren.

L	x	.	.	.	x	.	.	.	x	.	x	.
R	x	x	x	x	x	x	x	x	x	.	x	.

Transkription 6: Beginn der *aponga fagnotany* bei dem Stück „Bangiakya“ in Fenoandala

L	x	.	.	.	x	.	.	.	x	.	.	.
R	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	.

Transkription 7: Beginn der *aponga fagnotany* bei dem Stück „Dobotelo“ und „Hiatsa“ in Ankilisoa

In Savazy I beginnen alle Trommler gemeinsam, dafür wird zwölf Pulse zuvor durch den *aponga fagnotany*-Spieler ein Signal gegeben.

Savazy I: Breaks

Das Ensemble in Savazy I unterteilt seine Stücke mit Breaks. Mitten im Stück wechseln die drei Trommler von ihren normalen Patterns auf ein gemeinsames. In der folgenden Transkription ist jedoch nicht das Bewegungspattern abgebildet, sondern nur das hörbare zu sehen. Der letzte Schlag dieser Transkription ist die *Eins*, also der erste Schlag im erneuten Einsatz der Trommler nach dem Break.

		↓			↓			↓			↓			↓			↓
x	.	x	.	x	x	.	x	.	x	x	.	x	.	x	.	.	x

Transkription 8: Break-Pattern in Savazy I

Schlussformel

Auch zum Abschluss der Stücke spielen die Trommler in allen drei Gruppen ein gemeinsames Pattern. In den folgenden Transkriptionen wird wiederum keine Rücksicht auf die Schlagfolge, also das Bewegungspattern der einzelnen Instrumente genommen, sondern zeigt nur das hörbare Pattern. Die fettgedruckten Schläge sind die lautereren, für das Gehör eindringlicheren.

↓				↓				↓				↓
x	x	x	x	x	x	.	x	.	x	x	.	x

Transkription 9: Schluss-Pattern in Savazy I und Ankilisoa

↓				↓				↓				↓
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	.	x
↓				↓				↓				↓
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	.	x

Transkription 10: Zwei verschiedene Schluss-Patterns in Fenoandala

Die Transkriptionen zeigen zwar im Detail unterschiedliche Patterns, doch im Beatbezug sind sie gleich aufgebaut. Während es in anderen Musikformen afrikanischer Herkunft üblich ist, auf dem ersten Schlag eines Zyklus (dem Beat) das Stück zu beenden, ist es hier nicht der Fall. Nach mehrmaliger Kontrolle, ob die Transkriptionen einem Fehler im Beatbezug unterliegen könnten, konnte anhand der Wippbewegungen der Trommler und, falls gegeben, durch die Bewegungen der Tänzerinnen und Tänzer, dieser als korrekt bewiesen werden - der letzte Schlag fällt also ungewöhnlicherweise nicht auf den Beat.

Dynamik

Die Gruppe aus Savazy I unterteilt ihr Spiel nicht nur mit Breaks, sondern auch mit dynamischen Veränderungen. Es wird in kurzen Perioden die Lautstärke deutlich angehoben und gleichzeitig das Tempo leicht gesteigert. Besonders vordergründig wird dabei der Klang der *karataky*.

Interaktion mit den Tänzern

Für die Tänzer bildet besonders das Pattern der *aponga denony* ein konstantes Bezugssystem, da der lautere Schlag der linken Hand im Gegensatz zur bimetrischen Akzentuierung der *fagnotany*, zur Beatorientierung beiträgt. Während der *savatsy* konnte ich jedoch keine besondere Interaktion zwischen der Musikergruppe und den Tänzern feststellen. Die *aponga*-Gruppe läuft beispielsweise beim *mitsena renin'jaza* immer hinter der Familie des Vaters her, bis es zum Aufeinandertreffen der beiden Familien kommt. Auch beim Kreis, den das Publikum um die tanzenden Akteure bildet, befinden sich die Musiker nicht im Kreis, sondern bleiben im Hintergrund der Geschehnisse.

Bei der Aufnahme von Tänzern außerhalb des Kontextes und bei den *bilo*-Zeremonien gab es hingegen eine stärkere Interaktion zwischen Tänzern und Musiker-Gruppe. So tanzte beispielsweise jeweils der Chef der Gruppe kurzzeitig mit.

5.2 *Sesoly* Analyse

5.2.1 Transkription und Notation

Die Aufnahmen, welche zu den Transkriptionen der beiden *sesoly* der *aponga*-Gruppen aus Savazy I, Fenoandala und Ankilisoa herangezogen wurden, waren jene, bei denen die Mikrophone direkt vor den Flöten positioniert waren. Die folgende Tabelle der transkribierten Stücke zeigt zusätzlich zur Länge und Geschwindigkeit die Formzahl der *sesoly*-Patterns und die Anzahl der verschiedenen Patterns der höheren Flötenstimme, die nach Buchstaben benannt wurden.

Tabelle 3: Transkribierte Stücke

	Savazy I:		Fenoandala:		Ankilisoa:	
	„Balita“	„Maroasa“	„Soa midsy“	„Bangiakya“	„Hiatsa“	„Dobotelo“
Länge der Stücke (Min:Sek)	04:31	04:21	03:35	05:42	04:15	04:46
Ppm ³⁶	545	550	600	583	583	600
Formzahl der <i>sesoly</i> -Patterns	12	24	12	24	24	24
Patterns der höheren <i>sesoly</i> Stimme	A-J	A-E	A-C	A-C	A-M	A-F
Klangbeispiel auf Begleit-Dvd	5	6	7	8	9	10

Notation

Bei den vollständigen Transkriptionen wurde der Einsatz der Trommeln als die Eins definiert. Da es sich bei den *sesoly*-Parts um Patternmusik handelt, konstituieren sich die folgenden Ausschnitte der Stücke jedoch zur besseren Übersicht aus je ein oder zwei Patterns pro Zeile.

Zur Notation wurde ein System von Gerhard Kubik (u.a. 1987: 64f) benutzt. Es richtet sich nach dem Tonhöhenprinzip des europäischen fünf-Linien Systems, das in diesem Fall aufgrund der diatonischen Skala auch sinnvoll ist. Mit den diakritischen Zeichen $\boxed{+}$ oder $\boxed{-}$ wird angezeigt, wenn es sich um einen deutlich mehr oder weniger als den vom System

³⁶ Bezogen auf die Elementarpulsation

implizierten Ganz- oder Halbton handelt. Anstelle der Taktstriche werden vertikale Linien gezogen, die der Elementarpulsation entsprechen. Die Notenköpfe werden daher auf diesen vertikalen Linien eingezeichnet. Die Duration des Tones wird durch den nächsten Notenkopf oder die folgende Pause (markiert durch einen Querbalken), die den vorhergehenden Ton ablösen, bestimmt.

Bei den Wiederholungen derselben Patterns werden die Töne zwar immer an derselben formalen Stelle angeblasen, jedoch nicht immer exakt gleich lang ausgehalten, oft treten auch Unterschiede von ein bis drei Pulsen auf. Da diese Unterschiede der Duration bei der schnellen Pulsation (ca. zehn bis elf Pulse pro Sekunde) für den Hörer kaum wahrnehmbar sind, verändert es den Melodieverlauf nicht, da die rhythmische Ebene gleich bleibt. In der Notation der verschiedenen Patterns wird daher immer die am längsten ausgehaltene Version eines Tons eingezeichnet.

In manchen wenigen Fällen fällt ein Ton jedoch auch zwischen die Elementarpulsation, was aber die Definition dieser Pulsation nicht verändert, sondern eher als Verzierung angesehen werden kann (Durchgangston, Triller, Anschleifen eines Tones). Sie werden in der Notation mit diakritischen Zeichen markiert.

Tabelle 4: Symbolschlüssel der diakritischen Zeichen

 / 	Sehr kurzer Triller mit höherer/tieferer benachbarter Note
	Sehr kurzer Triller mit übernächster Note höher
 /	Anschleifen der Note ausgehend vom Ton darüber/darunter
+ / -	Tonhöhe ist ein wenig höher/tiefer
()	Wird in der beispielhaften Notation eines Patterns um eine Note oder ein Zeichen gesetzt, wenn diese/s bei manchen Variationen vorkommt, jedoch bei anderen nicht.
↓	Zeigt den Einsatz der Trommeln an

An wenigen Stellen werden diese „Verzierungen“ aber doch mit einem eigenen Notenkopf zwischen den vertikal eingezeichneten Elementarpulsen gesetzt, wenn es dem Fall entspricht, dass sie bei jeder Wiederholung des Patterns vorkommen, also als fixer

Bestandteil gelten können, im Gegensatz zu einer variabel einsetzbaren Verzierung (vgl. McLeod 1966: 110).

Zusätzlich ist noch anzumerken, dass beim Sonagramm zu erkennen ist, dass das *timing* der Flöten nicht ganz so exakt ist wie jenes der Trommeln. Oft beginnt der Ton ein wenig vor oder nach dem Schlag auf dem Elementarpuls der Trommeln. Bei der Notation werden diese Ungenauigkeiten jedoch ignoriert und vereinfacht dargestellt. Die Transkription ist nur eine Annäherung an die Realität und keine exakte Abbildung und ist daher nur als schematische Darstellung des akustischen Ereignisses anzusehen.

In der Notation werden die beiden *sesoly* mit zwei verschiedenen Farben eingetragen. Die höhere Stimme ist rot, die tiefere grün.

Neben *EmapSon* zur Erzeugung eines Sonagramms und der *Fast Fourier Transform* (FFT) wurde auch das Programm *Transcribe!* als Hilfsmittel zur Transkription genutzt, da es hier möglich ist, die Musik ohne Tonhöhenveränderung zu verlangsamen.

Tonhöhenbestimmung

Anhand der *Fast Fourier Transform* (FFT) wurden die Tonhöhenmessungen mit *EmapSon* vorgenommen. Dies erwies sich jedoch als komplizierter als erwartet, da die Frequenz eines Tons, gemessen an mehreren Stellen eines Stücks, teilweise ungewöhnlich große Abweichungen aufwies. Obwohl es sich in der Melodiefolge dem Gehör nach um denselben Ton handelte, konnten bei manchen Tönen eine Varianz von bis zu +/- 47,5 Cent³⁷ (Fenoandala) festgestellt werden. Anhand einer Statistik der Frequenzen wurde der Median ermittelt und in weiterer Folge als *die* Tonhöhe eines Tons herangezogen. Mögliche Erklärungen für diese großen Abweichungen von bis zu +/- 47,5 Cent lassen sich in der Tonerzeugung einer einfachen Längsflöte finden. Aufgrund der Feststellung Curt Sachs', dass die einfache Längsflöte auf demselben Prinzip der Klangerzeugung wie die Querflöte basiert: „der Wind wird gegen eine scharfe Kante gerichtet und unter dem Einfluss periodisch ins Flöteninnere geleitet (Sachs 1966: 308), fanden sich in Jürgen Meyers Aufsatz „Physikalische Aspekte des Querflötenspiels“ mögliche Erklärungen. So schreibt der Autor in Bezug auf die Querflöte, dass die Tonhöhen durch folgende

³⁷ Cent ist ein Distanzmaß für Intervalle, das durch die Logarithmierung der Schwingungsverhältnisse der Frequenzen errechnet wird. Von der gleichschwebend temperierten Stimmung ausgehend, umfasst eine Oktave 1200 Cent, also 100 Cent pro Halbtonschritt (Fricke 1995: 542).

Parameter verändert werden können: den Luftdruck, der durch den Mund erzeugt wird, die Form und Größe der Lippenöffnung, den Grad der Abdeckung des Mundloches und die Richtung des Luftstroms, der auf die Kante geblasen wird (Meyer 1989: 89). Alle jene Parameter, die mit dem Verhältnis des Mundes zum Anblasloch zusammenhängen, verändern sich beim Spiel der *sesoly* sehr leicht. Ohne abgeschrägte Kante oder anders vorgeformtem Mundstück entstehen schnell Variationen in der Distanz vom Mund zur Kante oder Veränderungen im Grad der Abdeckung des Loches. Neben den spieltechnischen Parametern geht Meyer auch auf die akustischen ein. Beim Überblasen springt durch die Erzeugung eines höheren Luftdrucks die Tonhöhe bei einem gewissen Punkt durch das Abflachen der Luftstrahl-Kurve auf den Oberton darüber. „Dieser Sprung erfolgt praktisch von der Spitze der Resonanzkurve der ersten Resonanz auf die Vorderflanke der zweiten Resonanz, als noch vor die Spitze der zweiten Resonanz“ (Meyer 1989: 85). Während bei der Querflöte eine Innenbohrung im Kopfstück für eine Spreizung der Resonanzen und somit für einen sauberen Oktavsprung sorgt, erfolgt beim Überblasen der einfachen Längsflöte ein etwas engeres Intervall als die Oktav (2. Teiltonreihe) oder Duodezime (3. Teiltonreihe). Dies spielt vor allem dann eine Rolle, wenn durch Überblasen zweier verschiedener Tonhöhen unterschiedlicher Teiltonreihen dieselbe Tonhöhe produziert werden kann. Denn die sieben Töne der Grundtonreihe der *sesoly* können insgesamt drei Mal überblasen werden, wodurch vier Teiltonreihen beim Spielen zur Verfügung stehen (siehe Abb. 25, wo die vier Teiltonreihen der *sesoly* aus Ankilisoa abgebildet sind). Sowohl die zweite und dritte, als auch die dritte und vierte Teiltonreihe überschneiden sich.

Anhand der Obertonmessung mit *EmapSon* konnte ich feststellen, dass die drei Gruppen diese Technik des Überblasens unterschiedlich nutzen. Die Gruppe aus Savazy I erwähnte etwa in einem Interview, dass sie zehn Töne auf der *sesoly* spielen würde, was sich auch bei genauerer Untersuchung des Tonmaterials bestätigte. Bei den Tonhöhenmessungen erwies sich, dass sich diese zehn Töne über die sieben Töne der zweiten Teiltonreihe (Oktav zur Grundtonreihe) und sechs Töne der dritten Teiltonreihe (Duodezime zur Grundtonreihe) erstrecken. Diese beiden Teiltonreihen überschneiden sich bei drei Tönen. Bei der Gruppe aus Fenoandala konnte hingegen festgestellt werden, dass sie Töne von zumindest drei, möglicherweise auch vier, Teiltonreihen benutzt.

Die folgenden Abbildungen zeigen die verwendeten Teiltonreihen aus Savazy I und Fenoandala (die in eckige Klammer gesetzten Noten werden in den Stücken nicht gespielt).

aufgegriffen, da es Ermessenssache ist abzugrenzen, ab wann ein Pattern ein neues darstellt oder nur eine Variante eines anderen ist. Um die Grenzen der verschiedenen Patterns zu definieren wurden abgesehen vom Einsatz zu Beginn des Stücks auch die nicht bespielten Pulse, also die Pausen als Markierung der Patterns herangezogen. Die Pausen wiederum wurden als solche definiert, wenn bei allen Varianten des Patterns diese Pulse freigelassen wurden³⁸.

Einleitung

Jedes der aufgenommenen Stücke beginnt mit einer von den *sesoly* ausgeführten Einleitung. Die höhere Stimme fängt das Stück mit einem ihrer Patterns an und die tiefere setzt nach ca. ein bis zwei Zyklen ein (mit Ausnahme eines Stückes, „Bangiaký“, wo die tiefere Stimme beginnt). Die höhere Stimme arbeitet in einigen Fällen in der Einleitung auch Phrasen des tieferen Parts ein. Diese Einleitung vor dem Einsatz der Trommeln dauert bei der Auswahl der Stücke 4.26 - 9.5 Sekunden.

Im folgenden Ausschnitt, dem Beginn des Stücks „Balita“, werden die beiden Parts beispielsweise partiell canonartig in einer Stimme kombiniert.

Transkription 11: Ausschnitt der ersten 12,5 Sekunden des Stücks „Balita“ (Klangbeispiel 5)

In diesem Beispiel arbeitet die höhere Stimme Phrasen der tieferen ein. Der schwarze Pfeil zeigt den Einsatz der Trommeln an. Ab dem dritten Pattern der höheren *sesoly* (rot), im

³⁸ Diese Bestimmung aufgrund der Pausen kann jedoch aufgrund eines Beispiels hinterfragt werden. Im Stück „Dobotelo“ gibt es nämlich eine Pause inmitten mancher Patterns (Siehe Seite 86)

Ausschnitt der 13. Puls der zweiten Zeile, beginnt diese Stimme mit den Patterns, die im weiteren Verlauf des Stücks weiter geführt werden.

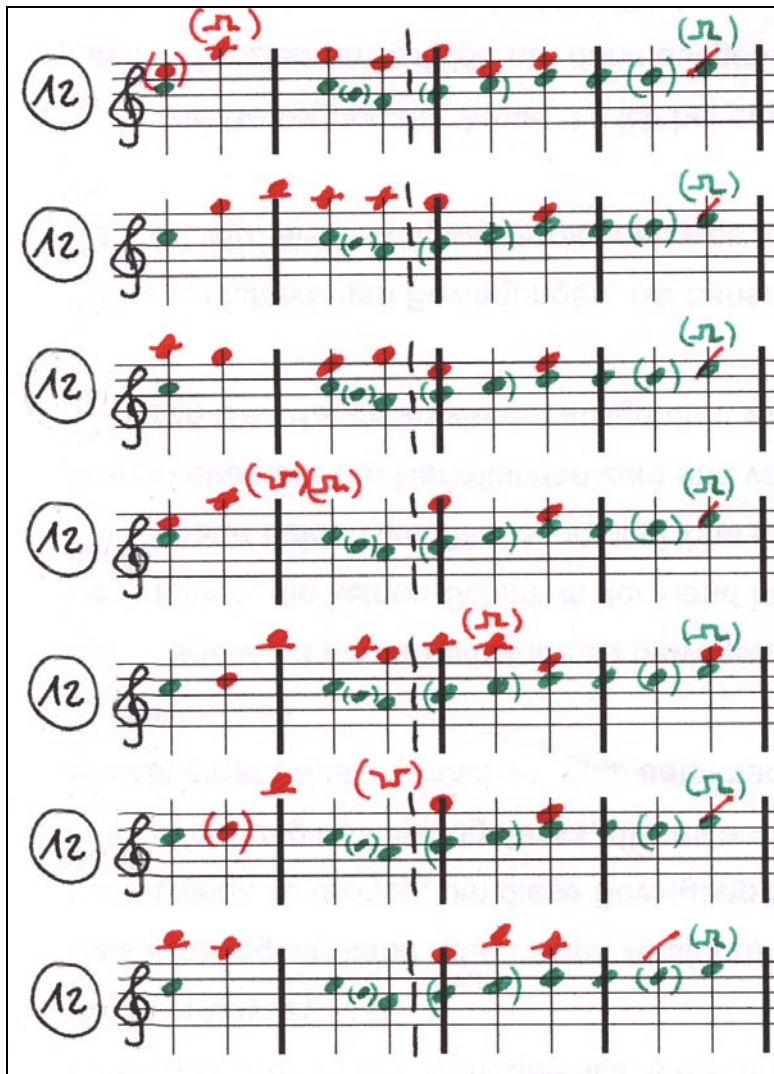
5.2.3 Die höhere Stimme

Die Melodieführung der hohen Stimme folgt bei allen Stücken tendenziell einem deszendenten Verlauf.

Zweiteilung der Patterns

Bei der Analyse der Stücke wurde ersichtlich, dass sich die Patterns der höheren *sesoly* unabhängig von der Formzahl zweiteilen lassen. Der zweite Teil, die „Endphrase“, weist eine besonders große Anzahl von Gemeinsamkeiten mit den Endphrasen anderer Patterns auf. Sowohl das Tonmaterial, die Tondauer als auch die formalen Stellen der Töne stellen in der Endphrase unterschiedlicher Patterns oft nur Variationen voneinander dar. Die Anfangsphrasen sind im Vergleich dazu variantenreicher. Besonders in ihren Tonhöhenfolgen unterscheiden sie sich deutlich voneinander. Daher wurden die Patterns vor allem aufgrund des Anfangspatterns voneinander differenziert und mit Buchstaben unterschiedlich bezeichnet (A, B, C etc.). Ein Pattern wird aber als Kombination der beiden Phrasen bzw. Subpatterns gesehen. In manchen Fällen werden die Patterns auch als Kombination bezeichnet (A´a´, A´b´´ etc.).

Im folgenden Beispiel sind sieben Patterns des Stücks „Balita“ aufgelistet: A´a, B´´b, C´´c, D´´b, Hd, Fb und Ie. Die schwarz strichlierte Linie wurde zur optischen Teilung der Patterns vertikal eingezeichnet.



Transkription 12: Sieben Patterns des Stücks „Balita“

Dieses Beispiel zeigt die Diversität der Anfangspatterns (fünf Pulse) und die Parallelen zwischen den Endpattern (sieben Pulse, wovon bei sechs Patterns nur fünf Pulse bespielt werden) auf. Die ersten vier und das sechste Pattern, dessen Endpattern offensichtlich nur Variationen voneinander sind, werden im Stück deutlich am häufigsten wiederholt.

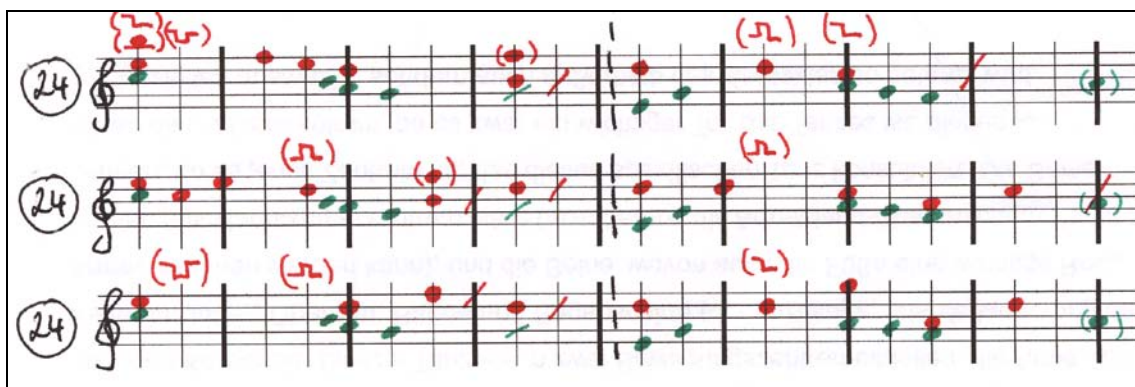
Das Anfangspattern hat auch in den anderen Stücken keine so fixe formale Stelle im Zyklus wie das Ende. In fast allen Fällen enden die Patterns eines Stückes an derselben Stelle, wohingegen die ersten bespielten Pulse eines Zyklus' variiert werden. Bei den Patterns mit der Formzahl 24 ergibt die Teilung in zwei Subpatterns genau eine Halbierung in je 12 Pulse. Bei den Stücken „Bangiaký“ und „Dobotelo“ (siehe Transkription 13 und Transkription 14) ist dies ersichtlich.

Pattern oder Variation

Zur Unterscheidung, ob es sich um eine Variation oder um ein neues Pattern handelt, wurde im Zweifelsfall auch der subjektive Höreindruck herangezogen. Hauptsächlich wurden kleinere Phrasen auf die Verwandtschaft miteinander verglichen. Bei diesen kürzeren Phrasen wurden vor allem die Tonhöhenfolgen und die Rhythmik, also die Dauer der Töne, auf Parallelen zueinander überprüft. Wenn die Tonfolgen einander glichen, wurde die rhythmische Ebene jedoch meist nur als Variation interpretiert.

Schlussendlich ließe sich jedoch bei manchen Stücken bis zu einem gewissen Grad, besonders aufgrund der ähnlichen Endphrasen, argumentieren, dass die unterschiedlich definierten Patterns eigentlich nur Variationen seien, es sich also um die Litaneiform handelt.

Im folgenden Ausschnitt sind beispielhaft drei verschiedene Patterns (A'', Bb, C''c'') aus dem Stück „Bangiaký“ zu sehen. Bei diesem Stück aus Fenoandala ist die Unterscheidung, ob es sich um unterschiedliche Patterns oder nur um Variationen handelt, besonders fraglich. Verglichen mit den weitaus vielfältigeren Patterns der anderen Stücke könnte man in diesem Fall am ehesten nur von Variationen eines einzigen Patterns sprechen.



Transkription 13: Drei Patterns des Stücks „Bangiaký“ (Klangbeispiel 8)

Die Patterns der hohen *sesoly* dieses Stückes wurden vorläufig in drei Patterns mit verschiedenen Variationen eingeteilt. Alle drei haben jedoch vieles gemeinsam: Sie lassen sich in zwei Teile zu je zwölf Pulsen einteilen, deren zweiter Subpattern sich nur rhythmisch oder durch den Austausch eines Tones mit der Quint oder Terz darüber oder darunter voneinander unterscheidet. Die drei Anfangspatterns, als A, B und C bezeichnet, werden mit den zweiten Teilen a, b, und c unterschiedlich kombiniert (mit der Ausnahme zweier als d und e bezeichneten Endpatterns, die nur an drei Stellen mit einer Variation von C kombiniert werden). In diesem Stück wurden auch die Anfangspatterns hauptsächlich

aufgrund der rhythmischen Ebene der Melodie³⁹ unterschieden. Das Tonmaterial der verschiedenen Patterns ist mit Ausnahme von d fast ident oder durch den Austausch mit der Terz oder Quinte darüber variiert. Aufgrund der Auslassungen bzw. unterschiedlichen Dauer der Töne ist jedoch folglich die rhythmische Ebene unterschiedlich. Selbst die Verzierungen finden bei allen drei Patterns an denselben formalen Stellen im Zyklus (z.B. auf dem 2., 5. und 16. Puls) statt.

Auch das zweite Stück aus Fenoandala ist formal ähnlich aufgebaut. Drei verschiedene Patterns mit etwaigen Variationen wurden identifiziert. Bei beiden Stücken ist das dritte Pattern C mit allen Variationen jenes, das bei weitem am häufigsten wiederholt wird und rhythmisch und vom Tonmaterial her am einfachsten aufgebaut ist. Aufgrund dessen könnte das Pattern C als eine Art Grundform gesehen werden.

Die Definition und folglich Kategorisierung von Patterns oder Variationen ist in dieser Arbeit also eine subjektive Zuordnung. Nur anhand des Verständnisses der Konzeption dieser Stücke durch die Musiker selbst, daher durch das Erlernen der Stücke mit diesen, kann diese Unterscheidung objektiv getroffen werden.

Variationen

Der Großteil der Variationen eines Patterns sind Verzierungen, wie etwa das Anschleifen eines Tones ausgehend von benachbarten Tönen oder der Quint darüber oder ein kurzer „Triller“ mit einem benachbarten Ton. Diese Verzierungen werden systematisch gesetzt, da sie bei einem Pattern öfter wiederholt werden und bei verschiedenen Patterns eines Stückes an derselben formalen Stelle eingesetzt werden (siehe beispielsweise Transkription 13). Einzelne Töne werden auch manchmal durch Überblasen in ihrer Tonhöhe um eine Quinte oder Oktave höher verlagert.

Der Anfang der Patterns scheint generell variabler zu sein als die Endphrase. Oft werden der erste oder die ersten beiden Töne ausgelassen, welche meist einem Quint- oder Terzsprung auf den folgenden entsprechen. Der erste Ton wird in manchen Variationen bereits ein oder zwei Pulse früher angeblasen als in anderen. Auch während des Patterns wird mit solchen Auslassungen beziehungsweise dem Hinzufügen von Tönen variiert, wodurch sich Variationen auf der rhythmischen Ebene ergeben. Während bei einer Variante

³⁹ Wie bereits erwähnt wurde die rhythmische Ebene bei den anderen Stücken jedoch nur als Variation gewertet.

ein Ton drei Pulse lang angehalten wird, kann er in der nächsten Variante bei jedem der drei Pulse einzeln angeblasen werden. In dem Stück „Maroasa“ werden auch kleinere Phrasen retardiert, also in ihrer formalen Position um zwei Pulse nach hinten verschoben.

Die Frage nach der Definition von Anfang und Ende

Bei den Stücken der Gruppe aus Savazy I kam jedoch die Vorgehensweise einen Anfangs- und End-Subpattern zu definieren ins Wackeln. Die Gruppe unterbricht ihre Stücke mit einem *Break*. Die Trommeln unterbrechen dabei ihr normales Pattern mit einem gemeinsamen, an dessen Stelle die *sesoly* entweder aussetzen oder kurzzeitig improvisieren. Beim Stück „Balita“ dauern alle drei Breaks siebzehn Pulse (siehe Transkription 8) und beginnen wieder auf der ursprünglichen *Eins* der Trommelzyklen. Auf dieser *Eins* setzen auch die beiden *sesoly* wieder ein, jedoch anstelle des ursprünglich definierten Anfangs des Patterns beginnt die höhere *sesoly* mit jener Stelle, die als Endphrase (zweiten Teil des Patterns) definiert wurde. Dies untermauert einerseits die Zweiteilung des Patterns, andererseits ist die Definition des Beginns der Patterns durch die Pausen zu hinterfragen.

Bei den beiden anderen Gruppen existieren diese Breaks jedoch nicht, wodurch die vorgenommenen Zweiteilungen nicht bewiesen werden können. Außerdem beginnen die beiden *sesoly* nach den Breaks im zweiten Stück aus Savazy I, „Maroasa“, nicht so einheitlich. In diesem Stück setzt die *sesoly* weder direkt nach dem Break ein, noch bei allen drei Breaks an derselben Stelle ihres Zyklus.

Ob das Konzept eines fixen Beginns oder Endes eines Patterns für die Musiker überhaupt existiert, müsste durch das Erlernen der *sesoly* näher, beziehungsweise durch erneute Aufnahme desselben Stücks untersucht werden.

„Dobotelo“

„Dobotelo“ fällt in seiner Form und dem Aufbau der Patterns aus dem Rahmen. Das Stück hat drei Pattern-Grundstrukturen (alle mit der Formzahl 24). Zwei davon sind vom Aufbau her sehr ähnlich wie die bereits beschriebenen anderen Stücke (deszendenter Melodieverlauf, der zweite Teil der verschiedenen Patterns eines Stückes weist die meisten Parallelen zueinander auf usw.). Die dritte Patternstruktur beinhaltet jedoch eine Pause inmitten des Patterns. Erst nach einigen Versuchen das System der Patterns dieses Stückes

zu erkennen, war diese Lösung mathematisch die einzig sinnvolle, sonst hätten sich Patterns mit unterschiedlichen Formzahlen (16 oder 32) ergeben, was innerhalb einer Stimme eher ungewöhnlich wäre. Zu Beginn dieses Stückes setzt die höhere *sesoly* inmitten dieses Patterns, also nach der Pause, ein.

(24)

Transkription 14: Die ersten Sekunden des Stückes „Dobotelo“ (Klangbeispiel 10)

In der Version mit Pause beginnt das Pattern mit einem etwas länger ausgehaltenem c' . Nach einer kurzen Pause setzt diese Stimme wieder ein, jedoch höher als dieses c' . Diese Passage ist im Vergleich zu den anderen Stücken zusätzlich darin ungewöhnlich, dass nicht nur das Ende des Patterns parallel zu der tieferen *sesoly* verläuft, sondern auch der Anfang. Dadurch bekommt man als Hörer den Eindruck, dieser Anfang würde noch zum vorherigen Pattern gehören. Auch bei den ursprünglichen Analysen dieses Stückes war dieser Umstand

der Grund dafür, die Form des Stückes mit unterschiedlichen Formzahlen (16, 24 und 32) zu interpretieren.

Ablauf

Im Ablauf der Patterns sind die Stücke aus Fenoandala ein wenig einfacher als die der anderen Gruppen aufgebaut. Bei beiden Stücken konnten die Patterns wie bereits erwähnt in drei Gruppen eingeteilt werden: A, B und C. Im Ablauf wird diese Reihung auch zum überwiegenden Teil beibehalten, inklusive verschiedener Variationen der jeweiligen Patterns.

Ausschnitt des Ablaufs von „Bangiakya“:

Aa', Ab, Bb, B'b, C'b, 12xC''b, Aa'', Ab, 3x C''b, 3xC'b, 8xC''b, 2x C'b etc.

Wie bereits erwähnt wird das Pattern C am häufigsten gespielt und ist von der rhythmisch-melodischen Ebene gesehen das einfachste.

Bei den Stücken aus Ankilisoa und Savazy I ist der Ablauf der Patterns nicht so klar ersichtlich. Einige Patterns werden sehr viel seltener als andere gespielt, doch alle in durchgemischter Reihenfolge.

Ausschnitt des Ablaufs von „Balita“:

B', B'', B', 3x A', C', D', E', E'', 5x F, C', 2x G'.2x H', 3x B'', 3x A', I etc.

5.2.4 Der tiefere Part

Die zweite *sesoly*, von einem Musiker⁴⁰ als *besony* bezeichnet (*bes* = Bass; McLeod 1966: 55), spielt ein tieferes Pattern. Bei allen Stücken spielt diese *sesoly* nur ein auf 12 oder 24 Pulsen verteiltes Pattern, das ein wenig variiert wird.

Im Beispiel der Stücke aus Savazy I sind die Variationen der tieferen *sesoly* hauptsächlich rhythmischer Natur, wie etwa Auslassungen mancher Töne, wodurch aber auch neue Tonhöhenfolgen entstehen, oder mehrmaliges Anblasen eines Tones, anstatt ihn über mehrere Pulse auszuhalten. Bei den anderen Stücken wird nur durch die Auslassung oder das mehrmalige Anblasen mancher Töne variiert, die Tonhöhen bleiben hingegen immer gleich.

⁴⁰ Retsolagnany, *sesoly* Musiker, Interview am 12.08.2008

5.2.5 Die beiden Parts im Duett

Im Duett ist bei den Stücken auffällig, dass sich vor allem das Endpattern der höheren Stimme im Melodieverlauf parallel, meist in Terzen, zur tieferen Stimme bewegt. Die Mehrstimmigkeit in kleinen und großen Terzen ist in Madagaskar sehr verbreitet (Schmidhofer 2001: 526, McLeod 1966: 120). Beispielsweise wird bei „Balita“ (Transkription 12) in dem Endpattern der höheren Stimme ein Ton über drei Pulse, gleichzeitig mit der tieferen Stimme im Abstand einer großen Terz, ausgehalten. Auch bei „Dobotelo“ (Transkription 14) ist dieser Parallelverlauf in Terzen gut zu erkennen.

Formales Verhältnis der beiden Zyklen

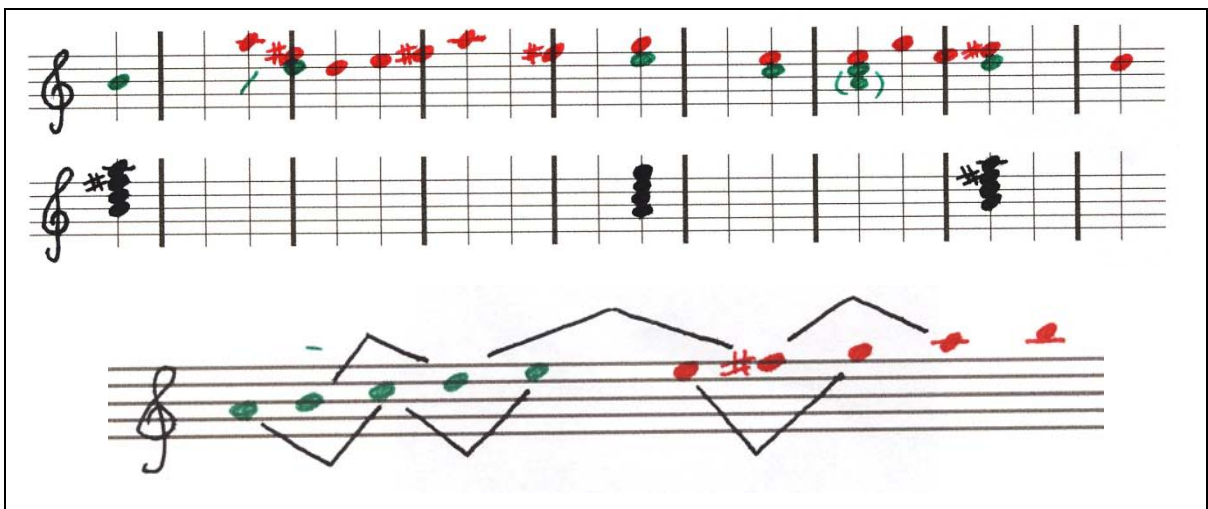
Oft sind die beiden *sesoly*-Stimmen so verschoben, dass an den nicht bespielten Stellen eines Patterns der einen Stimme jeweils die andere diese Pulse ausfüllt. In einigen Stücken komplementieren sich die beiden Stimmen dadurch besonders gut. Bei „Balita“ beispielsweise könnte man als Zuhörer meinen, dass die tiefere Stimme quasi in der Pause der hohen Stimme deren Melodie weiterführt. Denn der Folgeton der tieferen *sesoly* auf den bereits erwähnten länger ausgehaltenem Intervall ist eine große Sekund tiefer als jener der hohen Stimme, wodurch der deszendente Melodieverlauf der hohen Stimme in der tieferen weiter geführt wird, und die beiden Stimmen ineinander verschmelzen. Daher scheint das Endpattern des höheren Parts in den Anfang des tieferen Parts überzugehen. Diese Verschmelzung der beiden Melodien ist bei dem Stück „Hiatsa“ besonders deutlich, da sich die Tonräume der beiden Parts bei mehr als einem oder zwei Tönen überschneiden. Zusätzlich tauschen die Stimmen in diesem Stück an einigen Stellen das hoch-tief Verhältnis zueinander. Die eigentlich tiefere Stimme spielt hier bis zu fünf Pulse lang einen Ganzton höher als die eigentlich hohe Stimme. Dadurch verbindet man als Hörer die beiden Parts miteinander noch mehr als bei den anderen Stücken.

5.2.6 Tonsystem

Die Analyse der Transkriptionen ergab, dass sich die unterschiedlichen Patterns in bestimmte Abschnitte diverser Länge einteilen lassen. In diesen Abschnitten dominieren ein bestimmtes Tonmaterial und Intervalle zwischen den beiden Stimmen. Beim Zusammensetzen dieser Intervalle ergeben sich zwei Harmonien, die auf zwei verschiedenen Fundamentaltönen basieren. Daher ergibt sich die Hypothese, dass der Großteil der Stücke auf zwei harmonischen Grundlagen basiert. Auf zwei

Fundamentaltönen, mit dem Abstand einer großen Sekund, lassen sich durch Schichtung der jeweils dominierenden Terzen zwei verschiedene Harmonien erstellen. In den meisten Fällen lässt sich der Fundamentaltone in der tieferen Stimme orten. Bei der Untersuchung des Tonmaterials der *sesoly* kann festgestellt werden, dass sich diese beiden Harmonien durch ein Überspringverfahren der jeweiligen heptatonischen Skalen ergeben, also in kleinen und großen Terzen aufgebaut sind. Auf der tieferen *sesoly* werden bis auf wenige Durchgangstöne nur Töne der jeweiligen Harmonie gespielt, während auf der höheren *sesoly* durch die melodische Vielfalt auch harmoniefremde Durchgangstöne gespielt werden. Die lang ausgehaltenen Töne der höheren Stimme sind jedoch meist Teil der an jener Stelle zugrundeliegenden Harmonie.

In den drei Stücken „Maroasa“, „Bangiakya“ und „Dobotelo“ sind diese beiden Harmonien am Deutlichsten ersichtlich. Beide Stimmen stehen meist in Terzen und Quinten zueinander, die die jeweilige Harmonie bilden. Im folgenden Beispiel von „Maroasa“ aus Savazy I ist in der ersten Zeile der Pattern B''a' abgebildet und in der zweiten Zeile das harmonische Fundament, das immer den darauf folgenden Pulsen unterliegt. In der dritten Zeile ist das Tonmaterial des Stücks abgebildet.



Transkription 15: Beispiel der Harmoniebildung beim Stück „Maroasa“ (Klangbeispiel 6)

Die folgende Abbildung zeigt die beiden Harmonien der drei Stücke und die Intervalle in kumulativen Cent.

„Maroasa“ 974 691 408 0 1022 707 360 0	„Bangiaky“ 1123 749 415 0 1022 707 360 0	„Dobotelo“ 977 698 297 0 1019 722 344 0
---	---	--

Abb. 26: Harmonien der Stücke „Maroasa“, „Bangiaky“ und „Dobotelo“

Bei den anderen drei Stücken ist das Verfahren zweier zugrundeliegenden Harmonien jedoch nicht ganz so klar ersichtlich. Etwa scheint „Balita“ nur auf einem einzigen harmonischen Fundament zu basieren, denn es wird nur über drei Pulse ein harmoniefremdes Intervall ($d' - \#f'$) gespielt. Daher ist es fraglich, ob man von einer zweiten Harmonie sprechen kann.

„Balita“

974
691
408
0

Abb. 27: Harmonisches Fundament und harmoniefremdes Intervall des Stücks „Balita“

Bei den Stücken „Soa midsy“ und „Hiatsa“ ist die Bestimmung der Harmonien schwieriger. Während bei den anderen Stücken große und kleine Terzen die häufigsten Intervalle bilden, auf denen auch die Harmonien aufbauen, finden sich in diesen beiden Stücken in manchen Patterns über mehrere Pulse ausgehaltene große Sekunden: $c' - d'$ und $d' - e'$ bei „Soa midsy“ und $c' - d'$ bei „Hiatsa“. Dies würde man in der europäischen Musiktheorie als dissonant bezeichnen. Diese Spannung (Dissonanz) wird bei „Soa midsy“ jedoch im nächsten Intervall wieder aufgelöst. Von diesen „Dissonanzen“ abgesehen finden sich aber bei den Patterns trotzdem einige dominierende Intervalle, die wiederum zwei Harmonien in Form von Terzschichtungen ergeben

„Soa midsy“ 1091 733 398 0 1066 736 334 0	„Hiatsa“ 977 698 297 0 1019 722 344 0
--	--

Abb. 28: Harmonien der Stücke „Soa midsy“ und „Hiatsa“

Auch August Schmidhofer stellte bei der *atragnatra*-Musik in Madagaskar ein ähnliches Verfahren fest. Auf diese Form der Mehrstimmigkeit, die Parallelharmonik, trifft man besonders in der Musikbogen- und Lautenmusik Madagaskars (Schmidhofer 1995: 74). Dieses Verfahren zweier harmonischer Fundamente könnte seinen Ursprung bei dem Kalebassen resonierten Musikbogen *jejolava* haben. Durch Saitenteilung mit dem Finger können zwei verschiedene Fundamentaltöne entstehen, die üblicherweise im Abstand einer großen Sekund gestimmt sind.

Die resultierenden Harmonien der sechs analysierten Stücke ergeben im Vergleich zueinander jedoch kein einheitliches Bild. Die Skalen, die aus dem Tonmaterial und den Harmonien resultieren, sind von Gruppe zu Gruppe oder sogar innerhalb einer Gruppe unterschiedlich. So ergeben sich bei den Harmonien der Gruppe aus Savazy I in beiden Stücken im Verhältnis zum Fundamentaltone Intervalle einer kleinen Terz, einer Quint und einer kleinen Sept. Bei den resultierenden Harmonien der Stücke der Gruppe aus Fenoandala ergibt sich bei „Bangiakya“ eine Skala mit einer großen Terz und großen Sept und eine mit einer großen Terz und kleinen Sept. Bei „Soa midsy“ ist eine Harmonie ident mit der zweiten von „Bangiakya“, die zweite enthält jedoch eine kleine Terz und eine kleine Sept. Bei den Stücken aus Ankilisoa ist es wie bei „Soa midsy“. Die Ergebnisse sind also nicht repräsentativ. Jene Harmonie mit der kleinen Terz und kleinem Sept ähnelt zwar einer sechsstufigen Skala, die man bei den Bara und den Antanosy findet, jedoch scheint es unwahrscheinlich, dass auf der *sesoly*, auf der sich die Oktave in sieben Intervalle unterteilen lässt, eine sechsstufige Skala gespielt wird. Es müsste daher eine viel größere Anzahl von Stücken analysiert werden, um ein aussagekräftiges Ergebnis zu erzielen.

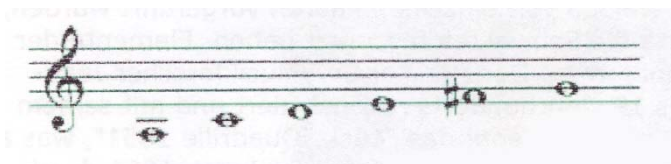


Abb. 29: Namenlose Skala der Bara und der Antanosy (Schmidhofer Skript 2007)

Bei anderen Instrumenten kann oft durch die Herstellung oder den Stimmprozess auf die Stimmung geschlossen werden. Bei der *sesoly* ist dies jedoch schwieriger: Der Instrumentenbau sagt nur wenig über die Stimmung aus, da er auch auf nichtmusikalischen Faktoren, wie der äquidistanten Grifflochsetzung, beruht. Außerdem konnte das Tonmaterial betreffend keine Terminologie eruiert werden, die auf das Konzept der Stimmung schließen ließe.

5.2.7 Schwierigkeiten der Transkription und Analyse

Vor allem bei den beiden Stücken aus Fenoandala sind beim Überblasen mancher Töne sowohl der tiefere Ton als auch dessen nächstliegender Oberton, beispielsweise dessen Quint, wahrnehmbar. Ohne das Stück selbst erlernt zu haben, ist es jedoch objektiv nicht möglich festzustellen, welche Tonhöhe intendiert ist. In manchen Fällen scheint die Quint bewusst eingesetzt zu werden, da eine bestimmte Tonhöhe deutlich wahrnehmbar ist, in anderen hingegen ist im Sonagramm die Quint deutlicher sichtbar, subjektiv aber eher als Teil der Klangfarbe wahrnehmbar. Ausgehend von dem typischen deszendenden Verlauf der Melodie erscheint jedoch der tiefere Ton oft logischer, der Höhere eher als Variation oder Verzierung.

Auch die Distinktion zwischen den beiden Flötenparts erwies sich an manchen Stellen als schwierig, besonders wenn die Flötenparts sich in ihren Tonräumen überschneiden, und die beiden Musiker zusätzlich auf der Aufnahme eine ähnliche Klangfarbe und Intonation haben. In anderen Aufnahmen ist hingegen eine der beiden *sesoly* schlechter hörbar als die zweite. Die zweite Stimme, für das Gehör nur sehr schwer wahrnehmbar, ist in diesen Fällen aber meist trotzdem auf dem Sonagramm sichtbar. Hierfür muss aber mit Sorgfalt zwischen der *sesoly* und den vielen unharmonischen Obertönen der Trommeln unterschieden werden und mehrere Stellen miteinander verglichen werden.

An manchen Stellen ist es kaum möglich mit Sicherheit festzustellen, ob beide *sesoly* gleichzeitig denselben Ton spielen. Besonders, wenn es dem melodischen Verlauf nach zu urteilen nicht unwahrscheinlich wäre.

5.3 Conclusio

Die Stücke der aufgenommenen *aponga*-Ensembles unterscheiden sich nur durch die *sesoly* voneinander. Die *sesoly* beginnen ein Stück und entscheiden dadurch in den meisten Fällen, welches gespielt werden soll. Erst nach einigen Sekunden setzen die Trommeln mit einem Pattern der Formzahl 12 ein. Die genaue Einsatzreihenfolge der Trommeln ist jedoch von Gruppe zu Gruppe verschieden.

Zwischen den beiden *sesoly*-Parts kann folgendermaßen unterschieden werden. Jene *sesoly*, die den höheren Part spielt wird als solo, die zweite, die in einer tieferen Lage spielt, als *deuxième* bezeichnet (von einem Musiker wurde die höhere *sesoly* auch als

fagnotany und die tiefere als *besony* oder *mpagnaraky* bezeichnet)⁴¹. Üblicherweise können die beiden *sesoly*-Spieler diese beiden Parts auch tauschen. Ein Musiker aus Ankilisoa meinte, sie würden einfach Rollen tauschen, wenn der Spieler des höheren Parts schon sehr angestrengt sei. Im Notfall kann auch nur mit einer *sesoly* gespielt werden. Auch während einer *bilo*-Zeremonie und einem *savatsy* konnte ich beobachten, dass einer der *sesoly*-Spieler erst mitten im Stück einsetzte, weil er noch etwas getrunken oder gegessen hatte.

Wenn nach der Unterscheidung zwischen *aponga denony* und *fagnotany* gefragt wurde, war auch in diesem Fall die Antwort, die *fagnotany* sei die „solo“ und die *denony* die „deuxième“ oder der Bass. Üblicherweise können alle Trommler alle drei Trommeltypen spielen, wobei die *aponga fagnotany* als die schwierigste eingestuft wird.

Unterschied zu früher

Der einzige Unterschied zur früheren Praxis, erwähnten einige Interviewpartner, ist, dass früher der Part der *sesoly* zu Beginn eines jeden Stücks, bevor die Trommeln einsetzten, viel länger andauerte. Das Solo der beiden *sesoly* hätte manchmal Minuten gedauert, heute nur noch einige Sekunden.

⁴¹ Retsolagnany, *sesoly* Musiker, Interview am 12.08.2008

6 Tanz

Der Tanz beim *savatsy*, vor allem jener der Frauen – *bereny* - gilt als etwas ganz Besonderes. Sobald ich in Belamoty das Wort *bereny* (viele Mütter) aussprach, folgte sofort eine Reaktion. Vor allem Mädchen und junge Frauen hielten ihre Hände nach oben und drehten ihre Handflächen zum Körper hin und von ihm weg. Diese Haltung wird als *velatagna* bezeichnet: offene Hand, und ist der charakteristischste Teil des Tanzes beim *savatsy*. Wenn auch nicht ausschließlich, findet Tanz beim *savatsy* vor allem beim *mitsena renin'jaza*, dem Empfang der Familie mütterlicherseits, und bei anderen Treffen der beiden Familien aufeinander statt. Allen voran tanzt die Mutter des zu beschneidenden Knaben. Während die eine Hand zur *velatagna* geformt ist, befindet sich in der zweiten ein Regenschirm (*veritasy*). Dieser wird in die Höhe gehalten, zum Boden geschwenkt oder gedreht. Neben der Mutter tanzen aber auch noch die Schwägerinnen der *rain'jaza* und die weiblichen Mitglieder der *renin'jaza*, in der Mitte des gebildeten Kreises aufeinander zu.

Der Tanz der Männer beim *savatsy*, bei den Treffen der beiden Familien aufeinander, verhält sich ganz anders. In einer Hand halten sie einen Speer, einen Stock oder ein Gewehr, springen dabei auf einem Bein und rufen: „Huitia! Huitia! Huitia!“ oder „Hui! Hui! Hui!“. Dieser Tanz mit dem Speer wird *mamoandevo* (*mamoa* = etwas in die Höhe werfen; *lefo* = Speer) genannt. Bei mehreren Gelegenheiten teilten uns die Familien und Musiker mit, dass diese Tänze ihre Zufriedenheit über den *savatsy* ausdrücken würde.

6.1 Methode und Theorie der Forschung

Während meines Forschungsaufenthaltes konnte ich den *mamoandevo* und den *bereny* bei den vier bereits beschriebenen *savatsy* und den *bereny* zusätzlich bei den induzierten Aufnahmen der *aponga*-Gruppen in Savazy I und Fenoandala beobachten. Zusätzlich ließ ich mir den Tanz der Frauen etwas genauer in einer Art „Tanzunterricht“ von der Frau und der Tochter des *aponga*-Musikers Belaha aus Savazy I vorzeigen und erklären. Bei einem der *savatsy* nahm ich auch die Aufforderung an, aktiv mitzutanzten.

6.1.1 Adrienne Kaeppler – “Method and Theory in Analyzing Dance Structure”

Bezüglich meiner Tanzforschungsmethodik wurde ich besonders von der Anthropologin und Tanzforscherin Adrienne Kaeppler beeinflusst. Bei der strukturellen Analyse von Tanz entlehnt sie Methoden und Begriffe aus der Sprachwissenschaft, wie es bereits Kenneth L. Pike mit der Einführung der Begriffe „emic“ und „etic“ vor ihr getan hat (Pike 1967). Folglich differenziert Kaeppler, wie in der Sprachwissenschaft, zwischen phonetischer und phonemischer Analyse von Wörtern, auch im Tanz zwischen Kinetik und sogenannten Kinemen (Kaeppler 1972). Aus etischer Sicht würde man alle jene Bewegungen festhalten, die physisch vorhanden sind, und diese einem vom Forscher erstellten analytischen System, das auf jede Kultur angewendet werden kann, unterziehen. Doch aus emischer Sicht versucht man jene Elemente zu eruieren und zu untersuchen, die in dieser besonderen Kultur, in diesem geschlossenen System am Wichtigsten sind (Kubik 1996). Um jedoch überhaupt über das Wissen zu verfügen, zwischen welchen Bewegungen differenziert wird und welche Variationen in der Ausführung auch als solche wahrgenommen werden, muss dies durch Träger dieser Tradition vermittelt werden. Adrienne Kaeppler tritt dafür ein, nur durch Erlernen des Tanzes diesen wirklich verstehen zu können. Durch Fehler und Unterschiede, auf die man hingewiesen wird, wird einem vermittelt, was als richtig, inakzeptabel oder als anders empfunden wird. Während dieses Lernprozesses kann man die Bewegungen identifizieren und erkennen, welche Körperregionen als wichtig eingestuft werden. Folglich kann man den Körper unterteilen und ein Inventar der jeweils bedeutungstragenden Bewegungen anfertigen. Die kleinsten Einheiten, aus der sich die Bewegungen zusammensetzen, welche Kaeppler als Kineme bezeichnet, sind es, worauf die jeweilige Tanztradition aufgebaut ist. Man lernt sie zu erkennen, zu unterscheiden und folglich auch Variationen individueller Personen zu vergleichen. Ein emisches Verständnis des Tanzes entsteht.

6.1.2 Forschungsvorgehensweise

In weiterer Folge stellt sich in der Tanzforschung die Frage der Transkription und Notation der Tänze. In der Musikforschung wurden bereits ein normiertes europäisches Notensystem und viele weitere Möglichkeiten der Notation, zum Beispiel afrikanischer Musik durch Gerhard Kubik, erarbeitet. In der Tanzforschung gibt es noch wenige Normen in der Notation.

Weiter stellt sich die Frage, zu welchen Ergebnissen einem nun die Tanznotation verhelfen kann. Man kann sie als Vorlage zum Erlernen des Tanzes (präskriptive Notation) nutzen oder zur Analyse bei bestimmten Fragestellungen, etwa zum Vergleich regionaler Stile, zur Analyse von Improvisation, um das Verhältnis zwischen Musik und Tanz herauszufinden, aber auch um Bewegungen in der Musikproduktion zu analysieren (vgl. Van Zile 1999).

Der Forschungsprozess zur Untersuchung des Tanzes beim *savatsy* wurde vor allem von Kaepplers Idee, der Notwendigkeit des Erlernens des Tanzes, um die bedeutungstragenden Bewegungen zu ermitteln, beeinflusst. Zu Beginn meiner Forschung, nach den ersten Beobachtungen im Feld, begann ich bereits skizzenhaft den Tanz *bereny* zu notieren, um ein grobes Inventar an Bewegungen anzufertigen. Da die Bewegungen der Arme und des Regenschirms zwar bedeutungstragend, aber in der Ausführung eher individuell erschienen, befasste ich mich anfangs vermehrt mit den Beinbewegungen, die so markant und unterschiedlich waren.

Zu Beginn der Forschung war meine These gewesen, dass der Tanz *bereny* ganz besonders und einzigartig in seiner Ausführung wäre, da er von vielen so sehr bewundert wird und eine solch große Bedeutung hat. Bei der Beobachtung anderer Tänze, wie etwa zur *mandoliny* (eine Langhalslaute) oder bei einer *bilo*-Zeremonie konnte ich jedoch feststellen, dass alle jene von mir dem *bereny* zugeschriebenen Beinbewegungen, die so „typisch“ schienen, auch in diesen Situationen getanzt wurden. Dadurch stellte sich die Frage, was nun diesen besonderen Tanz konstituiert und von den anderen abhebt - eventuell nur der Regenschirm und die Bewegungen der Handflächen?

Bei den Beschneidungszeremonien versuchte ich daher, durch Beobachtung festzustellen, in welchen Variationen diese Arm- und Handbewegungen ausgeführt wurden und ob die Bewegungen der Hände und das Schwenken des Regenschirms in einem Zusammenhang mit der Musik zu stehen schienen. Bei den Hand- und Armbewegungen konnte ich einige unterschiedliche Versionen beobachten, wobei selbst eine einzige Tänzerin viele verschiedene Variationen davon machte. Auch das Schwenken und Drehen des Regenschirms wurde von allen auf individuelle Art und Weise ausgeführt.

Tanzunterricht

Mangels eindeutiger Ergebnisse beim Beobachten bat ich Nera, die Frau des *aponga*-Musikers Belaha, von der berichtet wurde, sie sei eine sehr gute Tänzerin, mir den *bereny* beizubringen. Während dieses Unterrichts waren auch ihre Tochter, die wir gemeinsam mit dem *aponga*-Ensemble aufgenommen hatten, Belaha und ein zweiter *aponga*-Musiker anwesend. Der Tanzunterricht wurde von unserer Aufnahme des anwesenden *aponga*-Musikers aus einem kleinen Lautsprecher begleitet.

Anhand verschiedener Variationen ähnlicher Bewegungen erfragte ich immer wieder die Terminologie der Bewegungen, und ob meine Ausführung richtig wäre. Während des Unterrichts war auch meine Kollegin Johanna Stöckl anwesend, um mich auf die für sie offensichtlichen Unterschiede hinzuweisen und dadurch Fragen zu formulieren. Gleichzeitig nahm sie den Unterricht auch auf Video auf. Ihre Beobachtungen und die Videoaufnahme waren eine große Unterstützung, um wichtige Aussagen nicht zu überhören oder um Unterschiede nicht zu übersehen, da ich mich sehr auf das Erlernen konzentrieren musste. Auch die Tanzforscherin Judy Van Zile weist auf dieses und ein weiteres Problem dieser Methode hin:

„By learning the dance, it becomes possible to know the dance kinesthetically. At the same time, however, it is easy to become so engrossed in one's own effort to master the movement that import cues [...] may be overlooked. It is also possible that since one is an outsider to the tradition being studied [...], inaccurate performance of the movements will be accepted“ (Van Zile 1999: 91f).

Das Problem der Toleranz gegenüber Fehlern meinerseits als Außenstehende war deutlich erkennbar. Die meiste Kritik kam von mir selbst, meinem beobachtenden Übersetzer und meiner Kollegin, während die „Lehrer“ mir zwar geduldig vorzeigten wie man die Bewegungen richtig ausführt und meine Fragen beantworteten, sich jedoch mit Kritik zurückhielten. Außerdem war dieser Tanzunterricht eine sehr unnatürliche Situation für sie. Bei den *savatsy* konnte man oft beobachten, wie Kinder ihre ersten Tanzschritte wagten und Erwachsene es ihnen ein wenig vorzeigten. Jedoch verbal einen Tanz zu erklären oder auf Fehler hinzuweisen scheint nicht üblich zu sein.

Obwohl ich zuvor nur die Beinbewegungen des *bereny* transkribiert und die den Tanz konstituierenden Elemente ausgelassen hatte, war die Transkription als Methode im

Forschungsprozess eine wichtige Stufe. Aufgrund der Analyse im Transkriptionsprozess kann man bei den weiteren Beobachtungen der Tänze Bewegungsmuster und einzelne Bestandteile besser erkennen. Es erleichtert auch das Erlernen des Tanzes und die Fragestellung nach der emischen Sichtweise der Bewegungen, wenn man aus etischer Sicht schon die Bewegungen dokumentiert hat.

6.2 Ergebnisse

Die Ergebnisse, die hier präsentiert werden, können nur als vorläufig bezeichnet werden, da beispielsweise die Terminologie noch bei einer größeren Anzahl von Informanten erfragt werden müsste.

Ausgehend von der Polyzentrik der afrikanischen Tänze (Günther 1969), das heißt, dass ein Tanz aus Bewegungen verschiedener Körperzentren besteht, die gleichzeitig, aber unabhängig voneinander bewegt werden, kann der *bereny* der Antanosy zu den afrikanischen Tänzen gezählt werden. Der Körper der *bereny*-Tänzerin kann in zwei Bewegungszentren eingeteilt werden: die Arme, die weiter in Unterarm, Oberarm, Hände und Regenschirm unterteilt werden können, und die Beine, wo weiter auch die Füße eine wichtige Rolle spielen.

Als Hauptkörperzentrum wäre beim *bereny* die Arm-/Hand-/Regenschirm-Partie zu nennen, da es jenes Zentrum ist, das diesen spezifischen Tanz konstituiert. Die Beine wären das Nebenzentrum, da zwar ein wichtiger Teil des Tanzes ist, diesen jedoch nicht im Speziellen ausmacht, sondern auch außerhalb dieses Kontextes so getanzt wird. Auch die Körperhaltung mit vorgebeugtem Oberkörper und stets leicht flexierten Knien ist typisch für afrikanische Tänze (Günther 1969: 27).

Um eine genaue Analyse des Tanzes im Verhältnis zur Zeit und zur Musik zu erstellen, wurde nach dem Vorbild Kubiks (u.a. 1983; 1994: 377ff) eine Transkription basierend auf einer Bild-für-Bild Auswertung der Video-Aufnahmen der Tänze erstellt. Die Bewegungen der verschiedenen Körperzentren wurden in Kineme, also in die einzelnen motionalen Abschnitte, aufgeteilt. Jedes dieser Kineme wird von seinem Eck- oder Umkehrpunkt, in den es überläuft, definiert. Jedem Eck- oder Umkehrpunkt wird ein Symbol zugeteilt, welches in einer grafischen Darstellung der 25 Bilder pro Sekunde in jenes Feld eingetragen wird, in dessen Bild dieser Eck- oder Umkehrpunkt stattfindet, die Energie der

Bewegung also Null ist (Kubik 1994: 378). In der Grafik weist die Zeitangabe auf die Stelle des Ausschnitts hin und die Zahlen von 0 bis 24 auf die 25 Einzelbilder pro Sekunde.

Durch Beobachtung und Erlernen des Tanzes war das Wissen über den Beatbezug des Tanzes vorhanden, wodurch die Bewegungen – die Sequenz der Eckpunkte - in Beziehung zur musikalischen Notation gesetzt werden kann.

6.2.1 Der Tanz der Frauen - *bereny*

Beine und Füße

Insgesamt ergaben sich aus der Beobachtung fünf verschiedene Bewegungsmuster der Beine und Füße. Den Angaben der Tänzerinnen und Musiker im „Tanzunterricht“ zufolge haben drei davon eine Bezeichnung, zwei davon dieselbe.

Grundschritte

Zwei der Schritte, die ich beobachten konnte, hatten keine Bezeichnung und könnten als eine Art Grundschritt bezeichnet werden, da sie meist zu Beginn und Ende eines Stücks ausgeführt wurden. Bei meinen Beobachtungen, sowohl beim *savatsy*, als auch bei der Aufnahme der Musikergruppen, ließen die Tänzerinnen bei diesen Schritten oft ihren Blick schweifen oder nahmen Blickkontakt miteinander auf, während sie bei den anderen Schritten sehr viel konzentrierter waren.

Der erste Grundschritt ist ein einfaches Hin- und Hersteigen zum Beat - ein Schritt nach vorne, eher in die Mitte, ohne jedoch das ganze Körpergewicht darauf zu verlagern; dann wieder mit demselben Fuß an die ursprüngliche Stelle zurück, mit Gewichtsverlagerung auf diesen Fuß. Darauf folgt seitenverkehrt dieselbe Sequenz. Der gleiche Schritt kann auch quasi am Stand ausgeführt werden. Anstatt eines eigentlichen Schritts wird nur die Ferse angehoben und ein wenig nach vorne in die Mitte und wieder in die Ausgangsposition zurück gedreht, dabei kann auch die ganze Fußsohle etwas nach vorne geschoben werden.

Meinen Beobachtungen zufolge wurde der zweite Grundschritt bei den vier Beschneidungszeremonien sehr viel häufiger ausgeführt als der erste. Dieser Schritt ist etwas einfacher und mit weniger Anstrengungen verbunden als andere, jedoch auch ein wenig stilisierter als der erste Grundschritt. Aus der Sicht des Tanzunterrichts sehe ich die

Zuordnung dieses Schritts zu den Grundsritten bestätigt, da er vor allem als Einstieg in den Tanz verwendet wird und als eine Art Bindeglied zwischen den sehr viel anstrengenderen anderen Schritten dient. Außerdem war er auch für mich persönlich beim Tanzen eine Ruhephase zwischen den anderen Schritten.

Der zweite Grundschrift wird folgendermaßen ausgeführt: Erst macht der rechte Fuß einen kleinen Schritt vor, mit Gewichtsverlagerung auf diesen, dann der linke Fuß, wiederum mit Gewichtsverlagerung. Darauf folgt ein wenig verzögert ein weiterer kleiner Schritt des rechten Fußes, währenddessen der linke Fuß abrupt mit abgebogenem Knie in die Höhe gezogen wird, sodass sich die Ferse maximal auf Kniehöhe beziehungsweise auf mittlerer Höhe des Unterschenkels des Standbeins befindet. Dasselbe wird seitenverkehrt wiederholt, wobei der angehobene Fuß der ersten Sequenz den ersten Schritt der neuen entgegengesetzten Sequenz weiterführt. Die jeweiligen Schritte können in eine beliebige Richtung erfolgen oder auf der Stelle ausgeführt werden, oft werden die kleinen Schritte nur durch Anheben der Ferse und eine Gewichtsverlagerung angedeutet. Genauso wird auch das angehobene Bein unterschiedlich stark angehoben oder dabei die Ferse etwas stärker nach hinten oder die Zehenspitzen etwas weiter nach vorne gestreckt.

Symbolschlüssel:

L = linker Fuß

R = rechter Fuß

n = ein Schritt oder Anheben der Ferse

^ = Anheben des Fußes

v = Auftritt des Fußes zum Boden nach: ^

Ausschnitt der Bild-für-Bild-Transkription des zweiten Grundschriffs aus dem Stück „Kelimota“ aus Savazy I (siehe Videobeispiel 4, ab 01:45.00 bis 01:48.24):

01:38.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
L												n						^						v	
R						v									n										
01:39.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
L							n												n						
R		n						^						v									n		
01:40.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
L	^				v									n								v			
R									n								^								
01:41.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
L	n							^						v					n						
R					n													n							

Transkription 16: Bild-für-Bild-Transkription des Grundschriffs

Im Bezug zum Beat (mit den Pfeilen über der Notation markiert) ergibt sich folgendes Pattern von zwölf Pulsen.

	↓			↓			↓			↓		
Bein L	.	n	.		^	.	v	.	.	n	.	.
Bein R	v	.	.	n	.	.	.	n	.	.	^	.

Transkription 17: Grundschrift

Die Eckpunkte dieses Bewegungsablaufs werden in der folgenden Bildsequenz dargestellt. Die roten Pfeile zeigen den Richtungsverlauf des vorangegangenen Kinems an, das zu dem abgebildeten Eckpunkt geführt hat. Der Kreis zeigt den Ausgangspunkt dieses Verlaufs an.

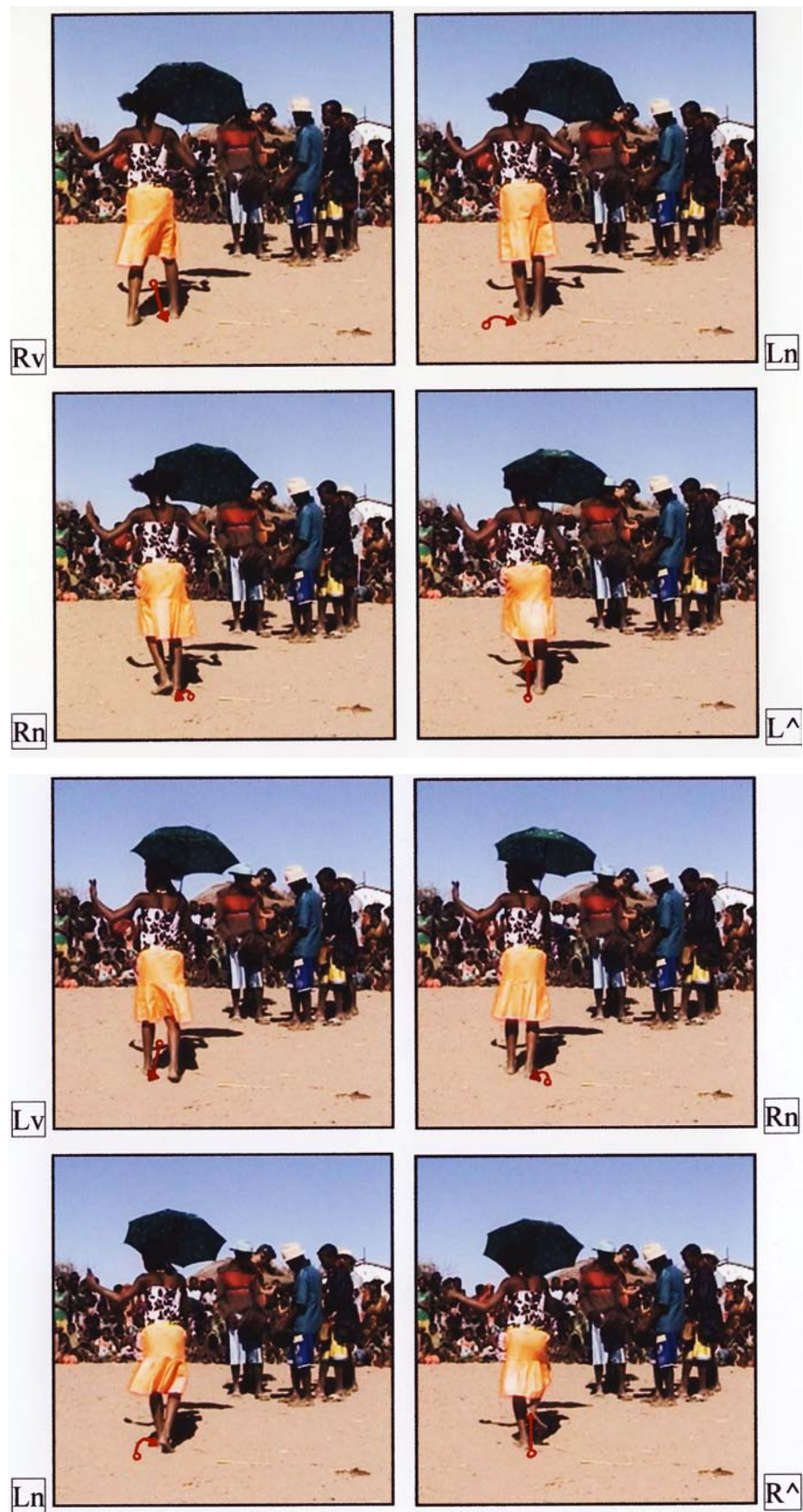


Abb. 30: Bildfolge der Eckpunkte des Grundschriffs

Bei genauerer Betrachtung der Bild-für-Bild Auswertung, beziehungsweise beim Errechnen der durchschnittlichen Abstände zwischen den Eckpunkten, kann festgestellt

werden, dass die Tänzerin in den drei ausgewählten Ausschnitten dieses Patterns, den zweiten Schritt der Sequenz nie ganz exakt auf dem zweiten Puls ausführt, sondern immer etwas verzögert. Durchschnittlich ergeben sich in drei Ausschnitten 16,38 („Maroasa“) oder 16,25 („Balita“) Bilder pro Sequenz von sechs Pulsen (2 Beats). Dies ergibt 2,73 oder 2,7 Bilder pro Puls. Die durchschnittliche Distanz zwischen dem ersten und zweiten Eckpunkt ergibt jedoch 4,2 oder 4,5 Bilder. Das bedeutet, dass sich dieser Eckpunkt zwischen dem zweiten und dritten Puls befindet, also den Beat quasi binär anstatt ternär unterteilt. Um sicher zu gehen, dass es sich hierbei nicht nur um eine individuelle Ausführung handelt, müssten weitere Analysen mehrerer Filmaufnahmen verschiedener Tänzerinnen gemacht werden. Aufgrund von Beobachtungen und durch den Prozess des Erlernens wird in der Transkription jedoch davon ausgegangen, dass der zweite Eckpunkt auf den zweiten Puls fällt.

Balitiky

Einen weiteren Schritt, der von meinen „Tanzlehrern“ als *balitiky* (ohne Übersetzung) bezeichnet wurde, konnte ich am häufigsten bei den *savatsy* beobachten. Man steigt immer abwechselnd zum Beat mit einem Fuß, beispielsweise mit dem rechten, nach vorne, und dreht gleich nach dem Auftritt des Fußes die Ferse nach außen (rechts). Beim Beginn der Drehung der rechten Ferse, beginnt der linke Fuß die gleiche Sequenz. Beim Auftritt des linken Fußes ist die Drehung der rechten Ferse vollendet. Jener Fuß, der sich gerade in der Luft befindet, um den Schritt auszuführen, dreht dabei außerdem die Ferse ebenfalls in dieselbe Richtung wie der andere Fuß. Somit zeigen beide Fersen, beim Auftritt des einen Fußes und nach der Drehung der Ferse des anderen Fußes, in die gleiche Richtung.

Symbolschlüssel:

L = linker Fuß

R = rechter Fuß

n← oder n→ = Auftritt des ganzen Fußes nach Schritt mit Drehung der Ferse nach innen in der Luft (der Pfeil zeigt in jeweilige Richtung der Drehung, von der Tänzerin aus gesehen)

→ oder ← = Auftritt der Ferse, nach Drehung der Ferse nach außen (der Pfeil zeigt in jeweilige Richtung)

Zum Beat ergibt sich aus der Bild für Bild Transkription des Stücks „Kelimota“ aus Savazy I (siehe Videobeispiel 4, ab 00:49.00 bis 00:52.24) folgendes sechs-pulsige Pattern.

↓
↓

L	←	.	.	n→	.	.
R	n←	.	.	→	.	.

Transkription 18: *Balitiky*

Die Eckpunkte dieses Bewegungsablaufs werden in der folgenden Bildsequenz dargestellt.



Abb. 31: Bildfolge der Eckpunkte von *balitiky*

Die motionale Sequenz zwischen diesen beiden Eckpunkten wird in folgender Bildsequenz aufgezeigt.

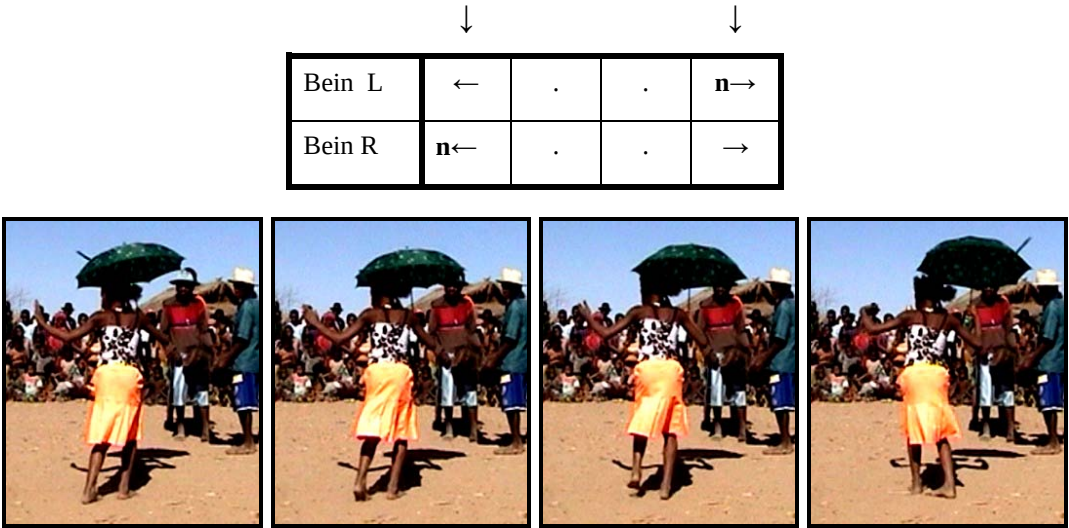


Abb. 32: Bildfolge des Kinems von *balitiky*

Rein aus den Beobachtungen war nicht sofort deutlich ersichtlich, ob die Tänzerin mit der ganzen Fußfläche auftritt oder hauptsächlich mit dem Fußballen. Mir persönlich fiel es zwar leichter hauptsächlich den Fußballen zu benutzen, um die Ferse nach außen zu drehen, jedoch versicherte mir meine Kollegin beim Tanzunterricht, dass man dabei einen deutlichen Unterschied zu den beiden „Lehrerinnen“ sehen konnte. Die ganze Fußfläche benutzen zu können, bedeutet jedoch eine Veränderung der Tanzhaltung. Erst wenn die Knie stärker flexiert sind und der Oberkörper etwas weiter nach vorne gelehnt ist, womit der Schwerpunkt des Körpers nach unten verlagert wird, ist diese Drehung der Ferse nach außen ohne das Gleichgewicht zu verlieren, mit der ganzen Fußsohle möglich.

Magnariny

Die letzten beiden Schritte werden mit demselben Namen bezeichnet: *magnariny*, was Bewegung der Füße bedeutet. Während der verschiedenen *savatsy* sah ich diese Schritte eher selten, da sie schwieriger und nur unter großer Anstrengung über längere Zeit ausführbar sind.

Der erste *magnariny* ist eine Art „Galoppschritt“.

Symbolschlüssel:

L = linker Fuß

R = rechter Fuß

v = Auftritt der ganzen Fußsohle nach: ^

^ = Anheben des Fußes,

> = Kick

v> = Auftritt des Fußes nach Kick

↑ = auf Zehenspitzen stehen

Ausschnitt der Bild-für-Bild-Transkription aus dem Stück „Kelimota“ aus Savazy I
(Videobeispiel 4, ab 01:39.00-01:41.24):

01:32	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
L	>			v>	↑				>			v>		↑			>			v>		↑			>
R	v				^				v					^			v					^			v
01:33.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
L			v>		↑			>			v>		↑			>			v>		↑			>	
R					^			v					^			v					^			v	
01:34.	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
L	v>			↑			>		v>			↑			>		v>			↑			>		v>
R				^			v					^			V					^			V		

Transkription 19: Bild-für-Bild Transkription von *magnariny*

Zum Beat ergibt sich folgendes drei-pulsiges Pattern:



Bein L	>	v>	↑
Bein R	V	.	^

Transkription 20: *Magnariny*

Die folgende Bildsequenz zeigt die Eckpunkte dieses Patterns:



Abb. 33: Bildfolge der Eckpunkte von *magnariny*

Dieser Schritt ist der einzige, der nicht abwechselnd seitenverkehrt ausgeführt wird, sondern in der Sequenz immer die gleiche Fußfolge hat. In diesem Fall ist der rechte Fuß jener, der immer auf dem Beat am Boden aufkommt **v**.

Interessant beim zweiten *magnariny* ist, dass dieser von den Eck- und Umkehrpunkten aus gesehen mit dem von mir als zweiten Grundschrift bezeichneten Schritt quasi ident ist. Der Unterschied ist, dass das Bein, das beim Grundschrift angehoben wird, während dieses Patterns einen deutlichen Kick nach vorne macht und daher die Körperhaltung verändert werden muss, um den Schwerpunkt etwas tiefer zu halten. Auch beim ersten *magnariny* ist es besonders wichtig den Schwerpunkt des Körpers tiefer zu halten, besonders wenn der Kick nach vorne stärker ausgeführt wird.

Arme, Hände und Regenschirm

Armhaltung

Typisch für die Armhaltung beim *bereny* sind die abgewinkelten Ellenbogen mit den Unterarmen vertikal nach oben gerichtet. Die Oberarme werden mit einem gewissen Abstand vom Körper weggehalten, ohne jedoch einen Winkel von 90° zu erreichen. Somit wird die Haltung der Schultern nicht beeinflusst. Dies gilt sowohl für den Arm, dessen Hand den Regenschirm hält, als auch für den anderen.

Handflächen und Handgelenk

Die Handfläche einer Hand wird wie der Unterarm senkrecht in die Höhe gehalten. Die Finger werden dabei von den verschiedenen Tänzerinnen individuell stark ausgestreckt. Diese Bewegung, bei denen die Handflächen nach oben gehalten werden, wird als *velatagna* (= offene Hand) bezeichnet. Während des Tanzes zeigen die Handflächen durch das Drehen der Unterarme mal zum Körper, mal vom Körper weg.

Bei der Aufnahme aus Savazy I findet diese Drehung des Unterarms ungefähr jeden zweiten Beat statt⁴². *Velatagna* kann jedoch individuell variiert werden. Eine Möglichkeit ist es, nur den Unterarm zu drehen und dabei das Handgelenk minimal abzuknicken. Die Handflächen zeigen dabei etwa gleich lang zum Körper und vom Körper weg. Die zweite Möglichkeit ist es, während der Drehung des Unterarms gleichzeitig das Handgelenk abzuknicken und ebenfalls zu drehen. Die Handflächen zeigen somit nie direkt zum Körper, sondern während der Drehung des Handgelenks zum Boden und dann gleich wieder vom Körper weg. Eine weitere Art die Arme und Hände zu bewegen konnte ich vor allem bei älteren Frauen beobachten, die keinen Schirm in der Hand hielten und eher abseits für sich tanzten. Sie hielten dafür beide Hände in die Höhe, wippten leicht mit den Oberarmen und drehten ebenfalls die Handflächen, durch Drehung des Unterarms, zum und vom Körper weg. Dies wird im Stehen ausgeführt, wobei der ganze Körper etwas mitwippt. Eine weitere Ausführung des *velatagna*, die ich jedoch bei den *savatsy* nur sehr selten sah, wird meinen Tanzlehrern zufolge nur dann ausgeführt, wenn man keinen Regenschirm hat. Man bewegt sozusagen die Handflächen anstatt des Regenschirms. In

⁴² Eine genaue Bild-für-Bild Transkription der Handbewegungen erwies sich als sehr kompliziert, da der Umkehrpunkt sehr schwierig zu erkennen bzw. zu definieren ist. Ob die Handfläche nun endgültig in Position ist, ist schwer zu sagen, daher ist die Definition von ca. jedem zweiten Puls aus Erfahrung und nach Augenmaß getroffen worden.

einer fließenden Bewegung werden die Handflächen Richtung Boden oder Richtung Himmel geschwenkt, wodurch die Arme teilweise ganz durchgestreckt werden. Die Handflächen werden dabei individuell in verschiedenste Richtungen gedreht. Beim Tanzunterricht wurde diese Bewegung verbal differenziert, je nachdem, ob man nach oben schwenkt, *mamalitagna magnagnabo*, oder nach unten, *mamalitagna mirefarefa*.

Der Regenschirm

Den Regenschirm, auf Antanosy: *veritasy*, könnte man als eine Art Verlängerung und somit Hervorhebung des motionalen Zentrums interpretieren. Während die eine Hand nach oben zeigt, hält die andere Hand den Regenschirm. Er wird während des Tanzes in aufgespannter Form wie die Handflächen in die Höhe gehalten (*mihany* = der Tanz mit dem Regenschirm). Neben dem Wippen des Schirms zum Beat⁴³, wird er auch gleichzeitig gedreht. Bei der Bild-für-Bild Auswertung der Tänzerin aus Savazy I findet der Richtungswechsel der Schirmdrehung, also der Punkt, an dem die kinetische Energie Null erreicht, etwa jeden zweiten Beat statt. Der Regenschirm wird auch immer wieder Richtung Boden, vor und seitlich vom Körper, geschwenkt und gleich wieder in die Höhe gehalten (den Schirm schwenken = *mampihira veritasy*). Die folgende Bildsequenz ist ein Beispiel für den Ablauf eines solchen Schwenks.



Abb. 34: Bildfolge des Regenschirm-Schwenks

⁴³ In Savazy I erreicht der Schirm beim Beat meist den höchsten Punkt, während der tiefe Eckpunkt des Wippens den Beat binär anstatt ternär unterteilt.

Weshalb mit einem Regenschirm getanzt wird, konnte nicht begründet werden. Bei den Zeremonien wurde immer gesagt, dass der Tanz mit dem Regenschirm ein Zeichen von Freude und Zufriedenheit sei. Zusätzlich könnte es auch als ein Zeichen von Wohlstand verstanden werden, denn ein Regenschirm ist nicht für jeden leistbar. Eine Tänzerin erzählte mir beispielsweise, dass sie auf einen neuen Regenschirm sparen würde. Einem *ombiasy*⁴⁴ zufolge wurde früher (seinen Angaben zufolge vor 40-50 Jahren) mit *vinda*-Zweigen anstatt der Regenschirme getanzt (vgl. Rabenirina 1998:208. Rabenirina beschreibt auch, dass die Frauen während der Beschneidung etwas abseits stehen müssen, und dabei *vinda-Zweige* in den Händen halten).

Ein interessantes Detail meines Tanzunterrichts war, dass die Beinbewegungen oder die Handhaltung *velatagna* keine besonderen Reaktionen bei den Zuschauern hervorriefen, sobald ich hingegen den Schirm schwenkte, brach plötzliche Erheiterung aus.

⁴⁴ Damy, Interview am 01.09.2008

Der restliche Körper

Torso und Hinterteil (Buttox)

Der Torso wird sehr ruhig gehalten, isoliert von den Bewegungen der Arme und Beine. Leicht nach vorne gebeugt bleibt sein Niveau im Verhältnis zum Boden fixiert.

Der Buttox wird ebenfalls nicht als solcher bewegt. Trotzdem wird er durch ein umgebundenes Tuch hervorgehoben, besonders bei der Mutter, wo drei Tücher in einer bestimmten Weise gebunden werden. Ausgelöst von der Bewegung der Beine, je nach Tanzbewegung stärker oder leichter, bewegt sich der Buttox trotzdem etwas auf und ab.

Kopf und Schultern

Der Kopf wird oftmals zum Beat leicht zur Seite geneigt, wobei dies eher ein individueller Stil zu sein scheint, da es nicht alle Tänzerinnen machen. Beim Tanzunterricht fragte ich auch, ob man die Schultern schütteln kann, da ich dies bei einer Tänzerinnengruppe in Savazy I beobachtet hatte, im Kontext des *savatsy* jedoch nie. Die sehr schnelle, einstimmige Antwort war: *Tsy misy!* Gibt es nicht! Ich vermute, dass dieses Schütteln der Schultern und das Bewegen des Kopfes von einem Populartanz namens *tsapiky* kommen. Dieser Tanz ist äußerst beliebt und wird vor allem zur Musik der *kiloloky*-Ensembles und zur *mandoliny*-Musik getanzt.

6.2.2 Der Tanz der Männer: *mamoandevao*

Beim Tanz der Männer mit dem Speer gibt es neben dem eigentlichen „Sprungtanz“ noch zwei Grundschritte.

Die Grundschritte

Die Grundschritte können so wie jene der Frauen, in bewegt und am Platz, differenziert werden. Der erste Grundschritt, der auf der Stelle ausgeführt wird, ist ident mit dem der Frauen. Ein Fuß wird zum Beat abwechselnd eher mittig, vor den Körper gesetzt, mit einer kleinen Drehung der Ferse nach innen. Der zweite Grundschritt ist eine Art Schreiten. Auf eine sehr stilisierte Weise wird abwechselnd ein Schritt auf dem Beat nach vorne gemacht. Die Knie werden dabei angehoben und flexiert. Die Arme werden fortlaufend zum Beat gewippt. Die Ellenbogen sind abgewinkelt, eine Hand zu einer lockeren Faust geformt und

einem Speer, Stock oder Gewehr in der zweiten Hand. Abwechselnd wird ein Ellenbogen seitlich nach außen geschoben, während der andere Ellenbogen synchron Richtung Körpermitte bewegt und dessen Hand vor dem Körper etwas angehoben wird. Bei diesem Grundschrift werden verschiedene Körperzentren gleichzeitig gegengleich zueinander bewegt. Wenn etwa der rechte Fuß nach vorne steigt, wird die linke Hüfte und der rechte Ellenbogen nach außen gedrückt und der Kopf etwas nach links gekippt. Die Schultern und der Oberkörper bleiben jedoch ruhig, wodurch die Körperzentren isoliert voneinander bewegt werden können.

Mamoandevó

Der „Sprungtanz“ ist der eigentliche *mamoandevó*. Die Männer springen über längere Dauer abwechselnd auf einem Bein, während sie mit dem anderen nach vorne kicken oder treten. Der Speer wird dabei mit einer Hand immer wieder in die Höhe gehalten und sie rufen „Huitia! Huitia! Huitia!“ oder „Hui! Hui! Hui!“. Die Bewegung nach vorne in diesem Kick kann unterschiedlich ausgeführt werden. Einerseits als richtigen Kick, im Sinne dessen, dass der Fuß vorne den Eckpunkt erreicht und gleich wieder nach hinten gezogen wird; es handelt sich hierbei also um einen Umkehrpunkt. Andererseits wird der Fuß nur leicht nach vorne unten gekickt und in einer runderen Bewegung wieder nach oben und zurück gezogen. Dies kann eher als eine Art Treten beschrieben werden; so handelt es sich bei diesem Eckpunkt um einen Wendepunkt. Die Rückbewegung des Fußes wird ebenfalls unterschiedlich ausgeführt. Nach dem Kick wird die Ferse einfach nach hinten auf Höhe des Hinterteils bewegt und nach der Tretebewegung der Oberschenkel dabei zusätzlich angehoben.

Aus der Bild-für-Bild-Transkription ergab sich, dass jeweils die beiden Eckpunkte der Kick- und der Tretebewegung auf den Beat fallen, die Bewegung also insgesamt zwei Beats andauert. Das Sprungbein kommt dabei ebenso alle zwei Beats am Boden auf. Interessanterweise ergab die Transkription auch, dass die Kick- und die Tretebewegung unterschiedlich mit dem Sprungbein kombiniert werden. So tanzt derselbe Tänzer diese auf zwei verschiedene Weisen. In einem Fall fällt der Eckpunkt des Kicks vorne auf den gleichen Beat des Auftritts des Sprungbeines, während im Fall der Tretebewegung der Auftritt des Sprungbeins mit dem Eckpunkt der Ferse am Hinterteil zeitgleich ist.

Zum Beat ergeben sich folgende Transkriptionen des *mamoandevó*, mit dem rechten Bein als Sprungbein.

Symbolschlüssel:

L = linker Fuß

R = rechter Fuß

v = Auftritt des Fußes nach kleinem Sprung

^ = Ferse an höchstem Punkt,

> = Kick/Tritt

	↓			↓		
L	>	.	.	^	.	.
R	v	.	.	.	.	.

Transkription 21: Mamoandevo Kickbewegung

	↓			↓		
L	^	.	.	>	.	.
R	v	.	.	.	.	.

Transkription 22: Mamoandevo Tretbewegung

Die folgende Bildsequenz zeigt die Eckpunkte der Bewegung mit jeweils einem Screenshot dazwischen, um den Bewegungsverlauf des Kinems besser erkennen zu können.

	↓		↓		↓
L	^		>		^
R	v				v



Abb. 35: Bildfolge der beiden Kineme der mamoandevo Tretbewegung

6.3 Tanz beim savatsy

Es stellt sich also die Frage, was nun diese besonderen Tänze konstituiert und von anderen Tänzen abhebt. Die Beinarbeit ist bei den Tänzen nicht einzigartig, sondern es wird auch zu anderen Anlässen und Tänzen in dieser Form getanzt. Sind es also nur die Bewegungen der Handflächen und des Regenschirmes oder des Speers? Die beiden Tänze sind also nicht unbedingt durch die Virtuosität der Ausführung bestimmt, sondern durch den Kontext in dem sie getanzt werden, die gewichtige Bedeutung des Ereignisses. Der Tanz ist beim *savatsy* auf eine gewisse Art und Weise ein verbindendes Element der Lineages zueinander, denn bei jedem Aufeinandertreffen der beiden Familien (*loboka* und am Tag der *mitsena renin'jaza*) wird vor jedem Gespräch erst miteinander getanzt.

In einer weiteren Forschung wäre es interessant, weitere Tänze der Umgebung zu studieren und auch Männer- mit Frauentänzen genauer zu vergleichen. Bei der Beobachtung von verschiedenen Tänzen war es ersichtlich, dass es gewisse Regeln in Bezug auf die geschlechterspezifischen Tänze gibt. Männer scheinen etwa größere Bewegungen, besonders die der Beine, durchzuführen, während Frauen die Beine nie so hoch anheben und sie scheinbar kontrollierter bewegen.

7 Schlussbemerkung

In Madagaskar gibt es eine Vielzahl verschiedener Arten von Trommel-Flöten-Ensembles. Das Instrumentarium trägt zwar überregional verbreitete Namen wie *aponga*, *langoro* und *sodina*, doch gibt es im Detail viele Unterschiede. Neben den diversen Trommeltypen und unterschiedlichen Bezeichnungen ist auch der Kontext, in denen diese Ensembles auftreten, sehr divers. Dieser spielt oft eine entscheidende Rolle. So könnte etwa bei den Antanosy ein *paritaky* Trommel-Flöten-Ensemble, das sich oberflächlich nur durch die Anzahl der Instrumente und der Tänzer von einem *aponga*-Ensemble unterscheidet, niemals bei einer Beschneidungszeremonie *savatsy* spielen oder umgekehrt ein *aponga*-Ensemble bei der Totenfeier *maty*. Dennoch schließt es sich aufgrund des identen Instrumentariums nicht aus, dass ein Musiker, wie es beispielsweise bei Belaha und Retsolagnany der Fall war, in beiden Ensembledtypen spielt. Beide hatten in *paritaky*-Ensembles das Trommel- oder Flötenspiel erlernt, jedoch später *aponga*-Ensembles gegründet.

In den Interviews waren Veränderungen zu früher, etwa in der Spielpraxis oder im Kontext, jedoch oft nur schwer zu erfassen. Ein Umdenken in der Fragestellung war folglich notwendig. Erst die Konkretisierung der Fragen auf ganz bestimmte Aspekte, wie beispielsweise auf die *sesoly*, führte zu den gewünschten Antworten. So wurde etwa von Unterschieden in Bezug auf das Material (früher war sie aus Bambus) oder in Bezug auf ihr Spiel (das Solo zu Beginn der Stücke dauerte früher länger an) berichtet. Eine weitere Erkenntnis aus den Interviews war es, zu versuchen, mit der künstlichen Situation des Interviews zu brechen. Daher war es wichtig die Instrumente zu erlernen oder sie bauen zu lassen, nicht nur um sie aus der Sicht der Praxis besser verstehen zu können, sondern da in dieser Situation Fragen auch durch das Vorzeigen am Instrument beantwortet werden konnten. Ein weiterer längerer Aufenthalt wäre in der Zukunft notwendig, um wirklich zu verstehen, wie die Musik in den Köpfen der *mpanao aponga* oder *mpanao sesoly* (*aponga*- und *sesoly*-Spieler) konzeptualisiert ist. In Bezug auf die *sesoly* wäre das Erlernen besonders wichtig, da viele Details über die Spieltechnik, das Tonsystem und das Verhältnis der beiden Stimmen zueinander und zu den Trommeln erst durch die Praxis objektiver beurteilt werden können. Denn bei der Interpretation der Transkriptionen und bereits bei ihrer Erstellung ist das Ergebnis durch das musiktheoretische Wissen des Transkribenten beeinflusst. Interessant wäre es auch zu verstehen, wie die Technik des

Überblasens bzw. wie die durch das Überblasen entstandenen Intervalle verstanden werden.

In Bezug auf das Verständnis von Veränderung und Zeit war es auch im Kontext des *savatsy* schwierig, die richtigen Fragen zu stellen. Etwa auf die Frage, ob jemand wüsste, seit wann mit Regenschirmen getanzt wird, wurde geantwortet, dass es schon immer so sei. Nur wenige Einzelpersonen, beispielsweise der *ombiasy* Damy, vermittelten uns ein differenziertes Bild davon, dass es laufend Veränderungen gibt. So wurde früher auch mit *vinda*-Zweigen anstelle des Regenschirms getanzt, beziehungsweise erzählte er mir, dass das *loboka* eine neue Entwicklung sei.

In Bezug auf die Musik im Kontext des *savatsy* schien auch die Diskrepanz zwischen Altem und Neuem, „traditioneller“ und „moderner“ Musik, auf. So erzählte uns der *mpitakazomanga* aus Sakoapolo, sein Sohn hätte auch gerne eine elektrische Musikanlage mit Lautsprechern gemietet, doch er selbst war vehement dagegen. Auch andere merkten in Gesprächen an, dass es bei anderen Anlässen wie Hochzeiten in Ordnung wäre Populärmusik aus Lautsprechern zu hören, doch beim *savatsy* sei es notwendig, ein *aponga*-Ensemble zu engagieren. Im Kontext des *savatsy* scheint also von älteren Kulturträgern noch verstärkt versucht zu werden, die Tradition (*lilin'draza*) zu bewahren.

In dieser Arbeit sollte neben den musikalischen Details der Analyse besonders der Kontext hervorgehoben werden. Musik und Tanz stellen beim *savatsy* eine wichtige Ausdrucksform dieses Ereignisses dar. Beim *savatsy* wird das Verhältnis der beiden Familien zueinander deutlich. Einerseits stehen sie in Konkurrenz zueinander, sie „kämpfen“ um die Familienzugehörigkeit des Knaben, andererseits verbindet sie eine sehr wichtige soziale und ökonomische Allianz. Dies spiegelt sich auch im Tanz und in der Musik wieder. Nach dem von Rabenirina als Kampf interpretierten Tanz der Familien, wo auf zwei verschiedenen Seiten unterschiedliche Musik - bei der *renin'jaza* Gesang; bei der *rain'jaza* das Trommelflöten-Ensemble – erschallt, ziehen sie daraufhin gemeinsam ins Dorf, wo sie wiederum miteinander tanzen. Der Tanz ist ebenfalls dem besonderen Kontext verschrieben. Die Bewegungen sind zwar nicht virtuoser als bei anderen Tänzen der Antanosy, doch stehen die Elemente *velatagna*, der Regenschirm und der Speer für dieses lebensbestimmende Ereignis eines Familienmitgliedes. Dadurch werden sie zu etwas ganz Besonderem. So löst allein das Wort *bereny* oder das Schwenken des Regenschirms starke Emotionen aus.

Anhang 1: Aufnahmen und Interviews der Feldforschung 2008:

Datum	Aufnahme	Ort ⁴⁵	Interviewpartner
10.07.2008	<i>Kiloloky</i> -Ensemble	Savazy I	Lambera, u.a.
10.07.2008	Tanzensemble (bereny)	Savazy I	Zanazafy, u.a.
11.07.2008	<i>Kiloloky</i> -Ensemble	Mihaiky	Mboamety, u.a.
11.07.2008	<i>Langoro</i> -Ensemble + <i>Bilo</i> -Tanz	Mihaiky	Sagnahia, Vohondraza, Soava, Mahasanga
13.07.2008	<i>Aponga</i> -Ensemble	Savazy I	Belaha, u.a.
15.07.2008	<i>Halatsy</i>	Mihaiky	Sitra, Foa Velomana, Maholo, Mosa Refataty.
16.07.2008	<i>Mandoliny</i> mit <i>katsa</i>	Ankilimary	Soalia, Dame, Laha Volory
17.07.2008	<i>Langoro</i> Instrumentenbau	Ankilimary	Soalia, u.a.
17.07.2008	<i>Mandoliny</i> -Ensemble mit <i>batera</i>	Ankilimary	Soalia
18.07.2008	<i>Kiloloky</i> -Ensemble + Instrumentenbau	Savazy I	Lambera, u.a.
18.07.2008	<i>Langoro</i> -Ensemble + <i>Bilo</i> -Tanz	Ankilimary	Soava, Gnoama, Vola, Soalia
18.07.2008 23.07.2008	<i>Mandoliny</i> Instrumentenbau	Ankilimary	Soalia
21.07.2008	<i>Marovany</i> + <i>katsa</i>	Mihaiky	Repasa, Tsivery
21.07.2008	<i>Mandoliny</i> + <i>katsa</i>	Mihaiky	Tsivery, Repasa
25.07.2008	<i>Kiloloky</i> -Ensemble	Fenoandala (Commune Fenoandala)	Mahasolo, Sonby, u.a.
27.07.2008	<i>Aponga</i> -Ensemble	Fenoandala (Commune Fenoandala)	Bana Michele, Fagnahy, u.a.
27.07.2008	<i>Mandoliny</i> + <i>katsa</i>	Tanambaoba (Commune Fenoandala)	Tata, Fanagna, Gosy
29.07.2008	<i>Kiloloky</i> Instrumentenbau und Unterricht	Fenoandala (Commune Fenoandala)	Mahasolo, u.a.
30.07.2008	Interview zum <i>savatsy</i>	Mihaiky	Realy, Tsimila
01.08.2008 16.08.2008	Interview mit Berater der Gemeinde	Belamoty	Miamenty

⁴⁵ Die angegebenen Orte sind Teil der Gemeinde Belamoty, wenn nicht anders vermerkt.

01.08.2008	Interview mit älterem Bürger	Belamoty	Lambo
02.08.2008	Interview mit Musiker (<i>aponga, sesoly, kiloloky</i>)	Belamoty	Tôsymangera
02.08.2008 03.08.2008	Bilo-Zeremonie	Mihaiky	Mann des bilo
03.08.2008	Interview mit <i>ombiasy</i>	Belamoty	Zafimana Lahiniriko (Radary)
04.08.2008	Interview mit älterem Bürger	Belamoty	Kamosa Joela
04.08.2008	<i>Mandoliny + katsa</i>	Belamoty	Mahaso, u.a.
05.08.2008	<i>Marovany + katsa</i>	Ankilimary (Gemeinde Ehara)	Mahita, Mosa Rene
05.08.2008	Bilo-Zeremonie	Ankilimary (Gemeinde Ehara)	Vater des <i>bilo</i>
06.08.2008	<i>Mandoliny-Ensemble + batera</i>	Ankilimary (Gemeinde Ehara)	Mahavy, u.a.
06.08.2008	<i>Mandoliny-Ensemble + batera</i>	Ankilimary (Gemeinde Ehara)	Remahaville, u.a.
10.08.2008	<i>Aponga-Ensemble</i>	Ankilisoa (Gemeinde Fenoandala)	Driamena, u.a.
11.08.2008	Marriage malagache	Belamoty	Davonjy
12.08.2008	Interview mit Musiker (<i>sesoly</i>)	Belamoty	Retsolagnany
13.08.2008 23.08.2008	Interview mit Kinobetreiber)	Belamoty	Charles Rakoto Nirina
14.08.2008	Interview mit Musiker (<i>kiloloky</i>)	Belamoty	Alfons Fiankina (Rafiky)
14.08.2008	Interview mit Musiker (<i>sesoly</i>)	Belamoty	Laha Sivizay (Retsivy)
14.08.2008	Interview mit Musiker (<i>kiloloky, sesoly, aponga</i>)	Belamoty	Lahavezo, Beka
16.08.2008	Interview mit Kinobetreiber	Belamoty	Aurèle
15.08.2008 29.08.2008	<i>Aponga</i> Unterricht	Belamoty	Belaha
16.08.2008	<i>sesoly</i>	Belamoty	Belaha
17.08.2008	<i>Loboka</i>	Mihaiky	zwei Onkel der Mutter
18.08.2008	<i>Marovany + katsa</i>	Ambondropaly	Sambo, u.a.
18.08.2008 24.08.2008	<i>Mandoliny-Ensemble</i>	Ambondropaly	Sikalezy, u.a.

18.08.2008	Savatsy	Sakoapolo	-
19.08.2008	Fety (US Aid)	Fenoandala	Mahasolo
19.08.2008	Interview zum savatsy	Sakoapolo	Lambo, Damy, Say, <i>ombiasy</i>
20.08.2008	<i>Mandoliny</i> Instrumentenbau	Belamoty	Mahasoa
20.08.2008	<i>Mandoliny</i> Unterricht	Belamoty	Mahasoa
21.08.2008	Interview mit Kinobetreiber	Belamoty	Nono
22.08.2008	Interview mit Musiker (<i>mandoliny</i> , Gitarre)	Belamoty	Mahafehy
23.08.2008	Interview mit Musikerin (<i>marovany</i>)	Belamoty	Voatsy
24.08.2008	Kiloloky-Ensemble	Ambondropaly	Repatsiny
24.08.2008	Kiloloky-Ensemble	Ambondropaly	Soamana
24.08.2008	mandry andapa	Morafeno III	Germain
24.08.2008	Interview mit Musiker (<i>kiloloky</i>)	Belamoty	Raosy
25.08.2008	<i>dinan'ny mpihary</i>	Morafeno III	Germian
26.08.2008	Tanzunterricht	Belamoty	Nera, Manaize, Belaha
26.08.2008	Interview mit Lehrer der C.E.G Belamoty	Belamoty	Tehoahy
27.08.2008	<i>Mandoliny</i> -Ensemble	Ankilisoa (Gemeinde Fenoandala)	Raedy, u.a.
27.08.2008 28.08.2008	Aponga Instrumentenbau	Belamoy	Belaha
27.08.2008 28.08.2008	<i>Bilo</i> -Zeremonie	Belamoty	Mann des <i>bilo</i>
28.08.2008	Interview mit älterer Bürgerin	Belamtoy	Yvette Solomirima
29.08.2008	<i>Sarandra</i>	Belamoty	Ranambo, ohne Aufnahme
01.09.2008	Interview mit <i>ombiasy</i>	Belamoty	Damy
16.09.2008	Interview über Pesles „Belamoty“	Antananarivo	Nicholas Pesle

Anhang 2: Transkriptionen der Interviews

Die Interviews wurden von Jean Clarc Johanson Tsiveriniriko auf Madagassisch geführt. Er übersetzte die Fragen und Antworten Vorort aus dem Französischen ins Madagassische und umgekehrt. Im Folgenden wurde nur das Französische transkribiert. Die Transkription entspricht nicht hundertprozentig der Aufnahme, sondern wurde noch durch eine zweite, genauere Übersetzung im Nachhinein ergänzt. Auch grammatikalische Fehler wurden, soweit sie den Inhalt nicht verändern, ausgebessert. Es wurden nur jene Ausschnitte ausgewählt, die direkt in die Arbeit einfließen.

C = Cornelia Gruber

Ü = Übersetzung durch Jean Clarc Johanson Tsiveriniriko

L = Elisabeth Magesacher

D = Davonjy

- **Mihaiky, 15.07.2008. Interview mit Urgroßmutter (Sitra) und vier Großvätern (Foavelomana, Maholo, Mosa Refataty) des Knaben (Matoky).**

Der Anfang fehlt weil ein Interviewpartner zu Beginn das Aufnahmegerät in die Hand nahm und den Aufnahmepegel aus Versehen auf Null schaltete. Leider wurde dies nicht sofort bemerkt.

[Sie erklären den Unterschied zwischen dem früheren *savatsy* und einem *dinan'ny mpihary*:]

Ü: Le *savatsy taloha*: il commence aujourd'hui, mardi, et toute la famille va venir jusqu'à vendredi. Le samedi ils tuent un Zebu [omby lahy vosotsy = Ochse]. Samedi ils mettent le garçon ici [auf das Genick des Ochsen] et le père crie [mit erhobener Lanze]: N'as pas peur, ne soit pas timide, soit un homme [...] Mais pour le *savatsy dinan'ny mpihary*, ils coupent le mardi, et la fête c'est seulement cette jour.

C: Quelle âge a-t-il l'enfant pour la circoncision?

Ü: Trois ans. S'il vient de naître le bébé, on peut le couper... s'il veut couper: maximum 16 ans. [...]

C: Il y a de raison pourquoi on a décidé que c'est aujourd'hui ? Il y a quelqu'un qu'on a consulté?

Ü: Ils ont dit ... [...] il a donné ce jour aujourd'hui, parce que c'est un bon jour, pour croyance malgache. Et l'autre sense, c'est un jour de froid. Le blessé va être guéri plus vite.

[...]

C: Quelle est l'importance de la musique ? C'est toujours avec ... cette musique électronique ?

Ü: Avant il n'y avait pas ça. Il n'y avait même *mandoliny* ... [...] Mais avant [...] la famille de mère de bébé, c'est eux qui chantent dans la maison comme ça [Urgroßmutter demonstrierte zuvor], avec des *aponga*. Oui, et les *aponga*, il fait brrrrrr [imitiert Trommelgeräusch] partout, et autour du village et après ils rentrent ici.

[...]

[Urgroßmutter singt wieder]

Ü: Ils demandent l'aide au dieu, qu'il doit guérir le garçon. Ça, c'est la croyance.

[...]

Ü: Et on fait le *talinbilo*, pour que le bébé va bien. C'est une croyance pour le bébé, ils prient pour le bébé.

- **Mihaiky, 30.07.2008. Interview mit dem *mpitakazomanga* (Realy), dem Bruder des Vaters (Tsimila) und einem Bruder des *mpitakazomangas*.**

Dieses Interview fand zwei Tage nach der *mitsena renin'jaza* statt. Einige jüngere Familienmitglieder waren ebenfalls anwesend und sangen während des Interviews für uns typische Lieder.

[...]

C: Et l'*ombiasy*, il habite ici dans ce village?

Ü: Non. Il habite loins, d'ici [später stellt sich heraus dass er aus Bezaha ist].

C: Et quand était la famille informé? Par exemple la famille de la mère?

Ü: Ils sont prévenus deux mois avant.

C: Et quand est-ce qu'ils étaient circoncisiés, les deux garçons?

Ü: Il y a trois semaines.

C: Et l'*ombiasy* il a décidé la date de circoncision ou du *savatsy*?

Ü: C'est les deux. C'est le sorcier qui a donné la date.

[...]

[Sie erklären den Ablauf des *savatsy* der beiden Knaben Tsitôndry (5 Jahre) und Tsimialoky (4). Freitag war dem *ombiasy* zufolge ein guter Tag, daher wurde an diesem Tag die Feier begonnen. Samstag war ein schlechter Tag, daher wurde gerastet. Am Sonntag wurde Alkohol und Essen zur Familie der Mutter gebracht (*loboka*) und Montag kam die Familie der Mutter an.]

[...]

C: Il y avait des *aponga* et des autres, qui sont allés autours du village, et des hommes qui étaient situés...c'était une maison important ?

Ü: La Maison, c'était la maison de *hazomanga*. *Hazomanga* ca veut dire ... c'est l'homme de la famille. Le chef de la famille

[...]

C: Pour quoi est-ce qu'ils ont choisir cette ensemble de *aponga*?

Ü: Parce que c'est coutume [*lilin'draza*].

[...]

C: Et là-bas [bei der Tamarinde], toute la groupe est arrivée là-bas, et les *aponga* ont arrêté [de jouer]... et encore une fois ils ont parlé. Qu'est-ce qu'ils ont dit?

Ü: Vous êtes dans la forêt. Les humains, ils n'habitent pas dans la forêt. On a préparé une maison pour vous et vous êtes bien venus!

[...]

C: Et quand ils sont arrivés ici [im Dorf], il y avait encore une fois cette situation, dans laquelle les *aponga* ont arrêté de jouer et ils ont parlé. Il s'agit de quoi?

Ü: Ils ont *déclaré* les zebus de la mère et d'argent de 120.000 Ariary [...] les 22 Zebus et deux chèvres et de l'argent. [...] Puis après la famille de son père cherche des... nappes ... pour le soir [...] la famille de sa mère est logée et nourrit.

[...]

C: Et la mère, elle danse avec un parapluie, est-ce qu'il y a une raison pour ça?

Ü: Il a dit, la fille qui porte le parapluie, c'est *veritasy* ... ça signifie qu'elle est contente. Et pour les hommes, c'est le même ... les lances, et les fusils.

[...]

C: C'est à quelle âge typiquement que le garçon est circoncisié?

Ü: Il dit que c'est trois ans minimum, cinq ans maximum, mais toutes les choses ont changé...ça dépend [...]. Aussi déjà avec trois mois.

C: Et le père. [...]. Pour le *savatsy*, il a 26 ans maintenant. Mais quel âge est-ce qu'il a eu quand il était circoncisié? Et combien de temps entre la circoncision et la fête?

Ü: Là, c'est parce que ça dépend de la coutume d'ici. Il a même quarante ans, il n'a pas encore fait le *savatsy*. Mais après, il a un enfant, il ne peut pas faire la fête pour les enfants. Ça veut dire, il va faire la fête en même temps. [...]

[...]

Ü: Il a dit normalement dans le *savatsy*, il y a *aponga* seulement, mais dans la famille des fois, il y a des uns qui sait faire le *kiloloky* ou *mandoliny*. Ils jouent en même temps avec eux.

- **Belamoty, 01.08.2008. Interview mit Miamenty, einem Berater der Gemeinde Belamoty**

Mit Miamenty (ca.78) machten wir zwei Interviews. Dieses Interview wurde hauptsächlich von Davonjy geführt, da es aufgrund seines Alters unhöflich gewesen wäre, hätte Clarc Miamenty direkt Fragen gestellt. Clarc griff jedoch in einigen Fällen ein und ergänzte Davonjys Fragen und Antworten.

[...]

L: Aujourd'hui c'est la commune de Belamoty. Et ce sont quelles d'autres villages?

D: C'est un Ensemble de 14 *fokotany*. [...] 2008 commence 14 *fokotany*, avant 12. [...] Belamoty, Behisatse, Mihaiky (Andranovory), Morafeno, Ambondropaly, Savazy I, Savazy II, Savazy III, Savazy IV, Soaserana, Ankilimary, Sakoapolo, Betamenaky.

[...]

D: Antanosy sont divisé en trois: Tehomby, Takarany (Tenakara), Zafin-Dramaka. Nom commun: Antanosy.

C: C'est les Antanosy ici? Dans cette Région?

D: Oui, Oui.

C: Et entre ces trois groupes d'Antanosy, il ya une différence?

D: Pas de différence.

[...]

Zu einem späteren Zeitpunkt erklärte uns Miamenty dass den Rindern der Tehomby, Takarany (Tenakara) und Zafin-Dramaka zur Unterscheidung die Ohren auf unterschiedliche Art und Weise eingeschnitten werden.

- **Ankilisoa, 10.08.2008. Interview mit *aponga*-Gruppenchef Drianiena nach der Aufnahme, mit Anwesenheit der gesamten Gruppe (Kamosa, Rasoa, Mandry, Fisora, Mihamaro)**

[...]

C: [...] Parce qu'il a dit l'un s'appelle *fagnotany* et l'autre s'appelle *denony*. Quelle est la différence?

Ü: Le son. Cela, c'est un peu plus haute et celui, ça c'est un peu basse.

C: Ils jouent les mêmes choses ou il y a de différence?

Ü: Non, ce n'est pas la même. Si c'est déréglé [*denony*] tout le monde est déréglé.

[...]

C: [...] Et les *karataky*, est-ce qu'il y a des rôles? C'est comme ici, il y a un premier et un deuxième *sesoly*?

Ü: Il n'y a pas de différence, c'est la même. Ils frappent en même temps.

C Et ils jouent exactement le même?

Ü: Oui c'est ça. [*dra mitovy*].

[...]

Ü: [le *karataky*] Sans *gararaka*, c'est le même son que le *denony*.

[...]

- **Belamoty, 12.08.2008. Interview mit Retsolagnany, ehemaliger *sesoly*-Spieler**

Retsolagnany gründete seinen eigenen Angaben zufolge das erste *aponga*-Ensemble in Belamoty etwa um 1960. Zuvor hatte es nur ein *paritaky* Ensemble in Belamoty gegeben. In einem Ort namens Marolahy erlernte er mit einem Musiker aus der Stadt Toliara namens Mampijano die *sesoly*. In dem Ensemble gab es eine *aponga fagnotany*, eine *aponga denony*, acht *karataky*, drei *sesoly* und einige Tänzerinnen und Tänzer. Zwei Jahre lange spielte er jeden Tag mit dieser Gruppe.

[...]

C: Pour quelles occasions est-ce qu'il a joué?

Ü: Tous les samedis au marché [...].

C: C'était payé ?

Ü: Au marché, les tambours devant de publique au marché s'appelle *soa midsy*. La danse s'appelle *soa midsy*. Il y a des danseurs et des danseuses tous autours des tambours ... comme ça [er demonstriert]. [...]

C: C'était quand?

Ü: Des années soixante.

[...]

C: Est-ce qu'il y a des *savatsy* sans *aponga*, ou est-ce que c'est obligatoire?

Ü: Il y a toujours des *aponga*. Pour les *aponga* ... il a besoin tous le temps des *aponga*, parce que c'est la décoration de [...] parce que c'est depuis toujours. Le *rain'jaza* c'est obligé de *aponga* qui va prendre eux par la forêt.

[...]

C: Est-ce qu'il y a toujours deux *sesoly*?

Ü: Oui, oui.

C: On peut jouer aussi avec trois?

Ü: Avec son groupe il ne peut pas faire [jouer – auf Madagassisch sagt man ein Instrument machen statt spielen] avec trois. Avec *paritaky*, on peut faire [jouer] avec trois *sesoly*.

C: Et les deux *sesoly*, ils jouent le même?

Ü: L'un c'est le *fagnotany* et l'autre c'est *mpagnaraky* ou *besony*.

C: Quelle est la différence?

Ü: La différence, c'est que celui là, il commence, et celui là, il suit un peu plus basse.

[...]

Ü: *Karataky*, ça veut dire bruit ... brrrrrrr (Retsolagnany: *kararaky*) ... c'est à cause de ça qu'on l'a dénommé *karataky*.

[...]

C: Est-ce qu'il y a un nom pour les bouts [de *sesoly*]?

Ü: Ici c'est sur la cule et ici c'est sur la tête. [...].

C: Est-ce qu'il ya un nom pour les trous?

Ü: Comme des boutons: *fiaitiany*.

C: Est-ce qu'il y a une dénomination pour chaque trou?

Ü: Un, deux, trois, quatre, cinq, six [Von oben nach unten].

[...]

Ü: Toutes les musiques qui sont fait sur les *savatsy*, ils sont *soa midsy*. [...] La chanson de *sesoly*: variable, le frappe de tambours: toujours le même.

[...]

Ü: Il a appris le *sesoly* de *volando*, de bambou. [...]

Et comment est-ce qu'il a fabriqué? [...] Comment est-ce qu'il a décidé d'où mettre les trous?

Ü: Il a mesuré avec les doigts. Ici et ici [er demonstriert mit drei Finger Abstand].

C: Avec trois doigts?

Ü: Oui. Trois doigts, trois doigts.

C: Et comment est-ce qu'il a fait les trous? Dans le bambou et dans le métal? [...]

Ü: Il a dit le *sesoly* de métal, c'est lui qui a amené ça à Belamoty, mais il n'a pas vu comment on l'a troué. Mais ce de *volando*...bambou ... c'est avec de métal chaud.

[...]

- **Belamtoy, 14.08.2008. Interview mit Lahavezo und Beka, ehemalige *aponga*- und *sesoly*-Musiker**

Die beiden Musiker spielten in den 60ern gemeinsam in einem *aponga*-Ensemble und etwas später in einem *kiloloky*-Ensemble. Sie erläuterten, dass sie jeweils aufgrund einer Frau zu Spielen aufhörten.

[...]

C: Qui a montré à eux à jouer?

Ü: Avant il y avait des tambours à Ankilisoa, ils ont écouté ce qu'ils ont fait et ils ont copié. Avec son mémoire ils ont fabriqué des tambours et ils ont joué toutes les cinq personnes. Pas de professeur. Chaque nuit ils ont fait entrainement.

C: Et les *sesoly*, comment est-ce qu'ils ont appris ?

Ü: L'homme qui a joué le *sesoly*, chaque nuit il est allé chez Retsolagnany, pour le regarder

et écouter. Après il a joué.

C: Les chansons étaient d'eux?

Ü: Des fois ils ont créé et des fois ils ont appris de là-bas [Ankilisoa].

[...]

Ü: La différence... les tambours *savatsy* sont spécialement pour les *savatsy*, et il y a des *baly* [une danse] au marché. Et les tambours *paritaky* [...] c'est pour le *maty*, ce n'est pas avec *bilo*. Les tambours *savatsy* et *bilo* sont les mêmes. [...]

[...]

[Beim Benennen der Instrumententeile: die Schnarrsaite der *karataky*:]

Ü: Le *taly* (Schnur), c'est pour changer le son, pour partager/séparer le son [mampizara ny feony] [Kommentar von Sheila Schmidhofer : Mit dieser Aussage ist gemeint dass sich der Klang besser von den anderen Trommeln abhebt – eine Klangtrennung entsteht - mampizara] .

[...]

- **Sakoapolo, 19.08.2008. Interview mit dem *mpitakazomanga*, dem Vater des Knaben und dem *ombiasy*, mit Anwesenheit eines Großteils der Familie.**

Von diesem Interview existiert wegen eines Diebstahls keine Aufnahme. Die folgenden Inhalte des Interviews basieren daher auf Notizen, die beim Interview und beim Anhören der Aufnahmen im Nachhinein gemacht wurden.

Die Entscheidung des genauen Datums traf der *ombiasy*. Er ist schon seit zwei Wochen bei der Familie in Sakoapolo. Der Vater des Knaben lernt bei diesem *ombiasy*; der *ombiasy* ist sein Lehrer (*ravola*). Erst nachdem die Familie der Mutter mit der Entscheidung den Knaben zu beschneiden und ein *savatsy* zu feiern einverstanden war, wurde der *ombiasy* konsultiert. Eine Woche vor dem *savatsy* legte dieser die genauen Tage fest. Der Knabe ist sieben Jahre alt. Vor einem Monat wurde er bereits beschnitten. Am Freitag wurde im Dorf und im *lapa* getanzt, die *antsiva* geblasen und gesungen. Es wurde getrunken und ein Schaf gegessen [*mandry an-dapa*]. Samstag war ein schlechter Tag, Sonntag wurde der Familie der Mutter das *loboka* in Mihaiky gebracht. Beim *loboka* bespricht bzw. sammelt die Familie der Mutter die *basimena*. Am Montag war der Empfang der Familie der Mutter. Die *basimena*, die Geschenke wurden überreicht. Es waren 16 Zebus und 120.000 Ariary. Als die Familie der Mutter vormittags in die Nähe des Dorfes kam, bekamen sie nichts zu Essen. In Sakoapolo findet sich die Familie der Mutter bei einem *savatsy* immer bei derselben Tamarinde in der Nähe des Dorfes ein. Als die Familie der Mutter erstmals ins Dorf kam, holten sie die Mutter, um sie mit Geld in den Haaren zu „dekorieren“. Dann brachten sie sie zurück. Es fand der *pasypory* statt. Der Bruder der Mutter gibt 200 Ariary und sagt, dass sie bereit seien, und er bekommt vom Bruder des Vaters 100 Ariary retour; dieser antwortet, dass sie sie holen gehen würden. Das Geld in den Haaren ist ein alter Brauch. Die Familie des Vaters hatte sich für Laha Maroasa [Belaha] entschieden, da er sehr fähig ist und in der Region von Belamoty geboren ist, also ein Sohn der Gemeinde ist. Er hat mit seinem Ensemble schon vier Mal bei einem *savatsy* dieser Familie gespielt. Sie sind sehr zufrieden mit ihm. Wenn die Familie des Vaters die Familie der Mutter ins Dorf holt sagen sie: „Vous êtes ici dans la forêt. Vous êtes humains comme nous, et les humains, ils n'habitent pas dans la forêt, c'est les animaux qui habitent dans la forêt. Sie fügen

hinzu: On parle comme le vieil temps [*faha raza*]. “

Warum haben sie ein *aponga*-Ensemble ausgewählt und kein *mandoliny*-Ensemble? – Der Tanz des *savatsy*, *bereny* und *velatagna* sei immer mit *aponga* Ensembles. In Orten wo es keine *aponga*-Ensembles gibt wird eben ein *mandoliny*-Ensemble genommen, es hängt davon ab welche Gruppen es dort gibt. Beim *dinan’ny mpihary* ist es die eigene Entscheidung, da kann man auch eine Anlage mit Popularmusik nehmen. Der Tanz mit dem Regenschirm und den Lanzen, der *mamoandevo* heißt, ist ein madagassischer Brauch. Damit drücken sie aus, dass sie zufrieden [*faly*] sind. *Bereny* und *velatagna* sind Teil eines echten *savatsy*.

Am letzten Tag wird der Junge auf einen Ochsen gesetzt. Der Ochse ist vom *hazomanga*.

Nach dem Empfang der Familie der Mutter im Dorf bekommen sie Matten zum Sitzen [*velatsihy* = offene Matten). Zuerst werden die Geschenke deklariert, dann die Matten angeboten. Danach spielt das *aponga*-Ensemble bis zum Morgen. Es wird auch viel gesungen. Was der Knabe am Kopf trägt nennt man *fela* und wird an eine Schnur gebunden. Es ist Dekoration [*posny*].

Eigentlich wollte die Familie des Vaters bereits vor einem Jahr den *savatsy* feiern, doch die Familie der Mutter war nicht damit einverstanden. In diesem Jahr sagte sie zu.

- **Belamoty, 27.08.2008. Interview mit Belaha beim *aponga*-Bau.**

Von diesem Interview existiert wegen eines Diebstahls keine Aufnahme. Die folgenden Inhalte des Interviews basieren daher auf Notizen, die beim Interview und beim Anhören der Aufnahmen im Nachhinein gemacht wurden.

Der Korpus ist aus *sakoa*, denn andere Hölzer werden von Ungeziefer zerfressen. Das Fell der Trommeln ist aus Zebuhaut. Das Holz um die Felle zu fixieren ist *kily* (Tamarinde). Es wird dazu immer *kily* benutzt, weil es sehr stark und solide ist. Danach werden die Seile zum Fixieren angebracht. Die Farbe der Seile hat keine Bedeutung, sondern ist einfach Dekoration. Eine Querverstrebung aus Holz wird im ausgehöhlten Baumstamm angebracht, damit der Umfang erhalten bleibt; um das Loch zu erhalten, damit es sich nicht verformt. Nach einer Trockenzeit wird die Querverstrebung wieder herausgenommen, denn es würde den Klang verändern.

Zebuhaut wird deshalb benutzt, da es stärker ist und einen guten Klang gibt. Dieses Zebufell ist von dem Ochsen des *savatsy* aus Sakoapolo. Er hat es getrocknet. Bevor er es an die Trommel angebracht hat, legte er es wieder ins Wasser, auch um das Fell mit einem Messer herunterzukratzen. Man kann aber auch gleich die frische Zebuhaut benutzen. Dann wird das Fell über die Ränder der Trommel gestülpt und fixiert, aber noch nicht richtig festgemacht. Es muss noch etwas trocknen. Das Fell wird ca. ein Mal im Jahr ausgewechselt. Es wird aber nur das Fell ausgewechselt. In diesem Zustand kann man noch immer entscheiden, ob es eine *denony* oder eine *fagnotany* wird. Auch eine *karataky*? – Nein, dafür müsste eines der Felle aus [*soroha kena*] Darm sein. Die Schnur (Schnarrsaite) der *karataky* würde zwischen Haut und Holzrahmen fixiert werden. Der Rahmen aus *kily* wird *kapaky* genannt, was Befestigung bedeutet.

Belaha lebte mit 15 Jahren bei seinem Großvater Laha, einem Antanosy, in Liolava, das sich in einer Bara Region in der Nähe von Benenitra befindet. Dort spielte er in einem *paritaky*-Ensemble von Sinamba, einem Antanosy. Dieses Ensemble bestand aus einer *aponga fagnotany*, einer *aponga denony*, sechs *karataky* und zwei *sesoly*. Sie spielten zu *maty* (Totenfeiern). In der Gemeinde Belamoty gründete er dann ein *aponga*-Ensemble das bei *savatsy* spielt. Er brachte den Musikern das Spielen bei.

Warum hat er nie aufgehört zu spielen? Weil es niemanden gegeben hat der es danach gemacht hätte. Er baut auch Pirogen und arbeitet im Reisanbau. In der kalten Saison zwischen Juli und August gibt es viele Auftritte, es ist auch die „Saison“ des *bilo*. Wenn gerade nicht die Saison des *savatsy* ist, arbeitet er im Reisanbau. Im Juli und August spielte er bei sechs *savatsy* und einer *bilo*-Zeremonie. [...]

Früher haben die *sesoly* am Anfang länger gespielt. Jetzt spielen sie nur noch kurz. [...]

Am ersten Tag des *savatsy* findet das *ozon'dapa* statt. Das ist das gleiche wie *mandry andapa*. Alle schlafen im Haus des *hazomangas*. [...] Am vierten Morgen wird der Knabe auf den Ochsen gesetzt [*manongoa amin'anômy lahy*]. [...] Die Pausen während der Feier werden von der Familie bestimmt. [...]

Bei der *bilo*-Zeremonie in Belamoty hätte anfangs der Mandoliny-Spieler Mahasoa gespielt, doch das *bilo* wollte ein *aponga*-Ensemble. Am Morgen sind sie mit dem *bilo* durch Belamoty und die die Straße auswärts gelaufen; für die Gesundheit des *bilo*. Die Familie hatte das entschieden. Wenn sich ein *bilo* dafür entscheidet in ein anderes Dorf zu gehen, etwa um jemanden zu besuchen, wird dies als *maha vatsy* bezeichnet. Am Dienstag ist es so weit dass das *bilo* das Blut eines Ochsen trinken wird. Für diese *bilo*-Zeremonie, die zwei Wochen andauert, bekommt die Gruppe ein Zebu und 120.000 Ariary. Für einen *savatsy* 120.000 Ariary. [...]

- **Belamoty, 01.09.2008. Interview mit Damy, einem ombiasy.**

Von diesem Interview existiert wegen eines Diebstahls keine Aufnahme. Die folgenden Inhalte des Interviews basieren daher auf Notizen, die beim Interview gemacht wurden. Es existieren einige Fotos seines Heftes, in dem er sich unter anderem Muster aufgezeichnet hatte, um *sikily*, das Werfen der Körner, zu lesen. Leider fehlen die Erklärungen zu den Fotos, da das Interview vor dem Diebstahl noch nicht transkribiert worden war.

Damy (ca. 75) ist aus dem Dorf Chèvre, der Gemeinde Ehara. Als er 13 Jahre alt war, begann er bei seinem Vater, einem *ombiasy*, zu lernen. *Savatsy ambahibe* ist eine ältere Version des *savatsy* die ca. eine Woche andauerte. Früher wurden anstatt eines *aponga*-Ensembles auch *langoro*-Spielerinnen engagiert oder einfach nur gesungen. *Loboka* gibt es erst seit etwa 35 Jahren. Anstatt des Regeschirms wurde früher mit zwei *vinda*-Zweigen getanzt.

Mit Damy führte ich auch zu anderen Zeitpunkten Gespräche, da er der Nachbar von Davonjy war. Beispielsweise erklärte er mir, dass *dinan'ny mpihary* eine neue, kurze Version des *savatsy* sei. Diese Version existiert erst seit wenigen Jahren in der Region um Belamoty. Man müsse dafür sein Haus und seine Zebus nicht so lange alleine lassen, denn es ist unsicherer geworden. *Riodahy* ist inzwischen zum üblichen *savatsy* geworden.

Anhang 3: Transkriptionen der Patterns der *sesoly*

1. „Balita“ aus Savazy I. Aufnahme am 13.07.2008

Patterns (beginnend von links nach rechts):

A'a, A''a, B'b, B''b, B'''b, C'c, C''c, C'''c, D'a, D''b, D'''b, Fb, Gc, Hd, Ie, Jf,
tiefer Pattern

⑫

The musical notation is presented in two columns. The left column contains 8 staves, and the right column contains 8 staves. The first 7 staves in each column feature red notes and symbols, with handwritten annotations in red. The 8th staff in the left column features green notes and symbols, with handwritten annotations in green. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with handwritten annotations in red and green.

2. „Maroasa“ aus Savazy I. Aufnahme am 13.07.2008

Patterns:

A' a', A'' a', B' a', B'' a', B''' b, C' b, C'' c', Db, E' d, E'' a', E''' a'', tiefer Pattern

24

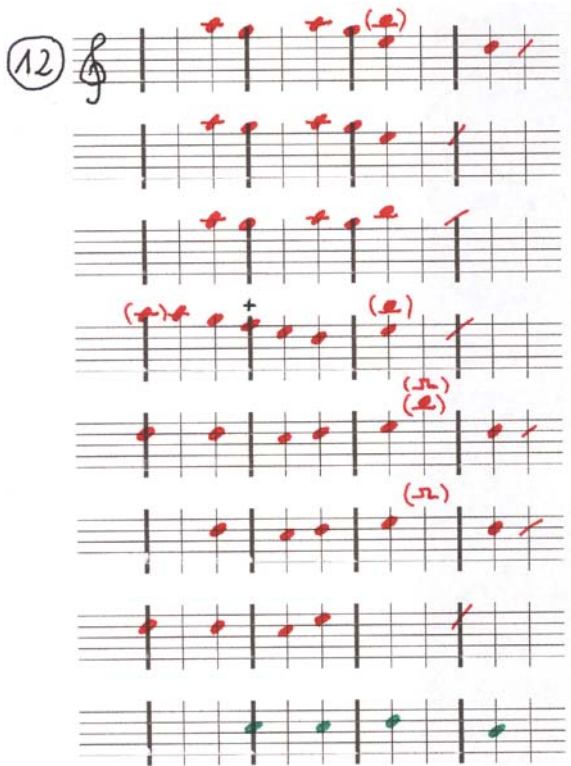
The musical notation consists of ten staves. The first nine staves are red, and the tenth staff is green. The notation is organized into measures by vertical bar lines. The symbols used include red dots, asterisks, and parentheses around letters. The green staff at the bottom contains a different set of symbols, including letters in parentheses and asterisks, suggesting a different pattern or key signature.

3. „Soa midsy“ aus Fenoandala. Aufnahme am 27.07.2008

(Transkription ist um + 150 Cent transponiert worden)

Patterns:

A', A'', A''', B, C', C'', C''', tiefer Pattern



- A'a', A''a'', A''b', Bb', C'b', C'c', C'c'', C''c'', C''d, C''e, tiefer Pattern

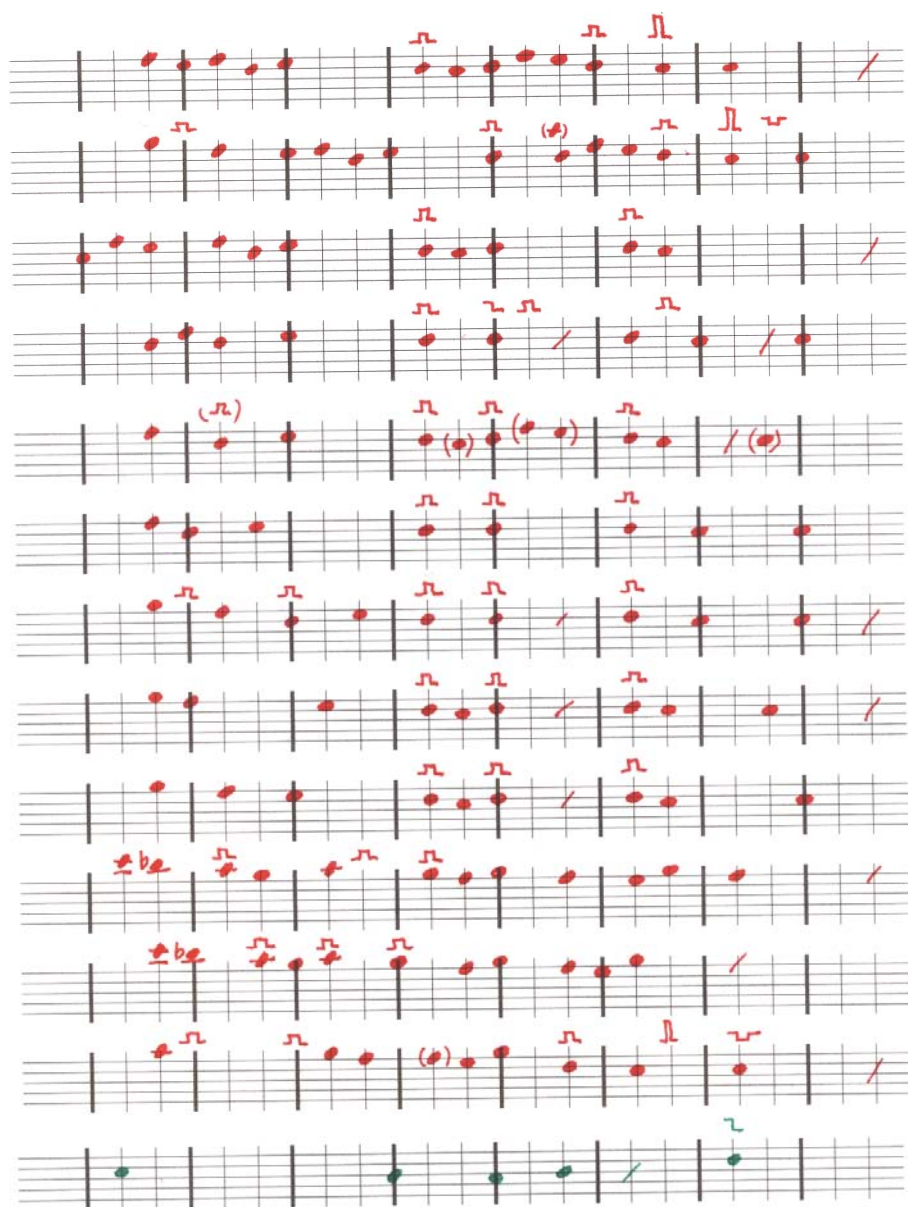
131

5. „Hiatsa“ aus Ankilisoa. Aufnahme am 10.08.2008
(Transkription ist um + 50 Cent transponiert worden)

Patterns:

A', A'', A''', A^iv, A^v, A^vi, A^vii, B', B'', B''', B^iv, C', C'', C''', C^iv, C^v, C^vi, C^vii, D', D'', D''', D^iv, D^v, E', E'', F, tiefer Pattern

(24)



6. „Dobotelo“ aus Ankilisoa. Aufnahme am 10.08.2008

(Transkription ist um + 50 Cent transponiert worden)

Patterns:

Aa, Ba, C'a, Da, Ea, Fb, C''c, G, G'', Ha, I, J, K, tiefer Pattern

+ 50 Cent

(24)

The musical notation consists of 12 staves. The first 11 staves are filled with red notes and various musical symbols (accents, slurs, and other markings) in red ink. The 12th staff contains green notes. The notation is a transcription of a recorded piece, with some notes and symbols circled or marked with additional symbols like 'n' and 'z'.

Anhang 4: Transkriptionen der Trommeln

Transkription Savazy I:

Aus den Stücken „Karera“ (siehe Dvd Videobeispiel 3), Aufnahme am 13.07.2008:

Ab 00:29.10

	↓			↓			↓		↓			
L	x				x				x			
R	x	x	x		x	x	x		x	x	x	
L	x				x			x			x	
R	x	x	x		x	x		x	x		x	x
L		x			x			x				x
R		x	x		x	x		x	x	x		
L			x			x				x		
R	x			x		x	x	x			x	
L				x		x				x		
R			x			x				x		
L		x		x				x		x		
R	x			x			x			x		
L				x		x				x		
R			x			x				x	x	
L	x		x								x	
R	x	x	x	x							x	x
L			x								x	
R	x	x	x								x	x
L			x					x			x	
R	x		x					x	x		x	
L		x						x			x	
R		x	x						x		x	
L		x						x			x	
R		x	x						x		x	
L		x						x			x	
R		x	x						x		x	
L		x						x		x		x
R		x	x					x		x		x
L	x		x								x	
	x		x								x	x
L			x					x		x		x
R	x	x	x					x		x		x
L	x		x						x		x	
R	x		x						x	x		

L		x							x		x	
R		x	x						x		x	
L		x							x		x	
R		x	x							x	x	
L		x							x		x	
R		x	x							x	x	
L		x						x			x	
R		x	x					x	x		x	
L		x						x			x	
R		x	x					x	x		x	
L		x				x		x		x		
R		x	x			x		x		x		
L	x			x			x			x		
R	x	x		x	x		x	x		x	x	

Etc.

Ab ca. 01:10:

	↓			↓			↓			↓		
L	x				x				x			
R	x	x	x		x	x	x		x	x	x	
L	x				x			x			x	
R	x	x	x		x	x		x	x		x	x
L		x			x			x				x
R		x	x		x	x		x	x	x		x
L			x			x				x		
R	x			x		x	x	x		x	x	

Ab 01:19:

	↓			↓			↓			↓		
L	x				x			x			x	
R	x	x	x			x			x			x
L		x			x			x				x
R			x			x		x	x	x		
L			x			x				x		
R	x	.		x	.	x	x	x	.		x	.
L	x				x			x		x		
R	x	x	x		x	x		x	x	x		
L		x		x				x		x		
R	x			x			x			x		

Insgesamt 14 Mal:

x				x	
x			x		

L		x		x				x		x		
R	x			x			x			x		

L	x		x				x					
R	x		x	x			x	x	x	x	x	
L	x				x			x			x	
R	x	x	x		x	x		x	x		x	x

Transkription Ankilisoa:

Aus den Stücken „Hiatsa“ (siehe Dvd Videobeispiel 2) und „Dobotelo“, Aufnahme am 10.08.2008

Die am häufigsten sich hintereinander wiederholenden Patterns:

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	l.H.	x	.	.	.	x	.	x	.	.	.	x	.
	r.H.	.	.	.	x	.	x	.	.	.	x	.	x
I	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	.	.	.	x	.
	r.H.	x	.	.	x		.	.	.	.	x	.	x
T	l.H.	.	.	.	.	x	.	.	.	.	.	x	.
	r.H.	x	.	.	x		.	.	.	.	x	.	x

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
G	l.H.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
	r.H.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
N	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	x	.	.	.	.
	r.H.	x	.	.	.	.	x	x	.	.	x	.	.

Alle Patterns:

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	l.H.	x	.	.	.	x	.	x	.	.	.	x	.
	r.H.	.	.	.	x	.	x	.	.	.	x	.	x
I	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	.	.	.	x	.
	r.H.	x	.	.	x		.	.	.	.	x	.	x
T	l.H.	.	.	.	.	x	.	.	.	.	.	x	.
	r.H.	x	.	.	x		.	.	.	.	x	.	x
U	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	.	.	.	.	.
	r.H.	x	.	.	x		.	.	.	.	.	.	.
V	l.H.	x	.	.	.	.	.	.	.	.	.	x	.
	r.H.	x	.	.	.		.	.	.	.	x	.	x

⇒ Darauf folgt B, N, R

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
B'	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
	r.H.	.	.	.	x	.	x	x	.	.	x	.	x
B"	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
	r.H.	x	.	x	.	.	x	x	.	.	x	.	x
N	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	x	.	.	.	.
	r.H.	x	.	.	.	.	x	x	.	.	x	.	.
b	l.H.	.	.	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
	r.H.	x	.	x	.	.	x	x	.	.	x	.	x
R	l.H.	x	.	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
	r.H.	x	.	x	.	.	x	x	.	.	x	.	X

⇒ Darauf folgt O, C und G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
H'	l.H.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x	.	x
	r.H	x	.	x	.	.	x	x	.	.	x	.	.
H''	l.H.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x	.	x
	r.H	x	.	x	.	.	x	.	x	.	x	.	.

⇒ Darauf folgt D oder E

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
C	l.H.	x	.	x	.	.	x	.	x	.	x	.	x
	r.H	x	.	.	x	x	.	.	x	.	x	.	.

⇒ Darauf folgt D oder E

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O	l.H.	x	.	x	.	.	x	.	.	.	.	x	.
	r.H	x	.	.	x	x	.	.	.	.	x	.	.

⇒ Darauf folgt I

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
D'	l.H.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x
	r.H	x	x	.	.	x	.	.	x	x	x	.	.
D''	l.H.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x
	r.H	x	x	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
D'''	l.H.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x
	r.H	x	.	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
D''''	l.H.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x
	r.H	x	x	.	.	x	.	.	x	.	.	.	x
E	l.H.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	.
	r.H	x	x	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.
E''	l.H.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	.
	r.H	x	x	.	.	x	.	x	x	.	x	.	.
L	l.H.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.	x
	r.H	.	x	.	.	x	.	.	x	.	x	.	.

⇒ Auf D folgt E, auf E folgt F, J oder G

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
F'	l.H.	.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.
	r.H	x	.	.	x	.	x	.	.	x	x	x	.
F''	l.H.	.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.
	r.H	x	.	.	x	.	x	.	.	x	x	.	.
F'''	l.H.	.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.
	r.H	x	.	.	x	.	x	.	.	x	.	.	.
F''''	l.H.	.	x	.	x	.	x	.	x	.	.	x	.
	r.H	x	.	.	x	.	x	.	.	x	.	x	.
J	l.H.	.	x	.	x	.	.	.	x	.	.	x	.
	r.H	x	.	.	x	x	x	.	.	x	x	.	x

⇒ Darauf folgt G oder I

		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
G	l.H.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
	r.H	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
G''	l.H.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.	x	.
	r.H	.	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.
K	l.H.	.	.	x	.	x	.	x	.	.	.	x	.
	r.H	x	x	.	.	x	.	.	x	.	.	x	.

⇒ Darauf folgt H

Anhang 5: Klang- und Videobeispiele auf der Begleit-Dvd

Videobeispiele:

1. *Savatsy* in Sakoapolo am 18.08.2008
2. „Hiatsa“ - Aufnahme am 10.08. 2008 in Ankilisoa
3. „Karera“ - Aufnahme am 13.07.2008 in Savazy I
4. „Kelimota“ - Aufnahme am 13.07.2008 in Savazy I

Klangbeispiele:

5. „Balita“ - Aufnahme am 13.07.2008 in Savazy I
6. „Maroasa“ - Aufnahme am 13.07.2008 in Savazy I
7. „Soa midsy“ - Aufnahme am 27.07.2008 in Fenoandala
8. „Bangiakya“ - Aufnahme am 27.07.2008 in Fenoandala
9. „Hiatsa“ - Aufnahme am 10.08. 2008 in Ankilisoa
10. „Dobotelo“ - Aufnahme am 10.08. 2008 in Ankilisoa

Quellenverzeichnis

Bibliografie

- Chemillier, Marc/Jacquet, Denis/Randrianary, Victor/Zabalia, Marc (2007): „Aspects mathématiques et cognitifs de la divination *sikidy* à Madagascar“. In: L'Homme: Revue française d'anthropologie. Paris: EHESS
<http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/marc/publi/pourlascience/sikidymalgache.pdf>, 15.11.2009.
- Behava, André (1991): Rites funéraires Antanosy du Moyen-Onilahy. Antsiranana: Diplomarbeit
- Brown, Mervyn (1995): A history of Madagascar. Cambridge: Tunnaclyffe
- Decary (1951) : Moeurs et coutumes malgaches. Paris: Payot
- Deschamps, Hubert (1960): Histoire de Madagascar. Paris: Berger-Levrault
- Domenichini-Ramiaramanana, Michel (1981-2): Instruments de Musique des Hautes Terres de Madagascar. Paris/Antananarivo
- Fricke, Jobst (1995): Cent. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 2. Kassel (u.a.): Bärenreiter (u.a.), 542-543
- Grandidier, Alfred/Grandidier, Guillaume (Hg., 1917): Histoire physique, naturelle et politique de Madagascar. In: Ethnographie de Madagascar 4. Paris: L'Imprimerie Nationale
- Groupe de Recherche pour la Connaissance du Sud (2003): Plan Communal de Développement de la Commune Rural de Belamoty. Fivondronanana der Betioky Sud. Province Autonome der Toliara. Toliara
- Günther, Helmut (1969): Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes. Beiträge zur Jazzforschung/Studies. In: Jazz Research 1. Graz
- Hornbostel, Erich M. von/Sachs, Curt (1914): Systematik der Musikinstrumente. In: Zeitschrift für Ethnologie , Band 46. Berlin: Reimer, 553-590
- Institut National de Géodésie et Cartographie: Carte de Madagasikara: Toliara
- Kaeppler, Adrienne (1972): Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. In: Ethnomusicology 16 (2).University of Illinois Press, 173-217

- Kubik, Gerhard (1983): Transkription vom Stummfilm. In: Simon, Artur (Hg): Musik in Afrika: Mit 20 Beiträgen zur Kenntnis traditioneller afrikanischer Musikkulturen. Berlin: Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, 202-216
- Kubik, Gerhard (1987): Malaŵian music: a framework for analysis. Zomba: Centre for Social Research, University of Malaŵi
- Kubik, Gerhard (1994): Theory of African Music. Wilhelmshaven: Noetzel
- Kubik, Gerhard (1996): Emics and Etics: Theoretical Considerations. In: African Music: Journal of the International Library of African Music 7 (3). Grahamstown: Dupli-Print, 3-10
- Kubik, Gerhard (2004): Zum Verstehen afrikanischer Musik. Wien: LIT-Verlag
- Kubik, Gerhard (2008): Zur Mathematik und Geschichte der afrikanischen time-line-Formeln. In: Schneider, Albrecht (Hg.): Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings. Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang, 359-398
- McLeod, Norma (1966): Some Techniques of Analysis for non-western music. Bloomington: Dissertation
- Merriam, Alan P. (1957): The Bashi Mulizi and Its Music: An End-Blown Flute from the Belgian Congo. In: The Journal of American Folklore 70 (276). American Folklore Society Stable, 143-156
- Meyer, Andreas/Betz, Marianne/Meyer, Jürgen (1995): Flöten. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 3. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 4559-594
- Meyer, Jürgen/Braunschweig (1989): Physikalische Aspekte des Querflötenspiels. In: Widholm, Gregor/Nagy, Michael (Hg.): Das Instrumentalspiel: Beiträge zur Akustik der Musikinstrumente, Medizinische und Psychologische Aspekte des Musizierens. Bericht vom Internationalen Symposium Wien, 12.-14. April 1988. Wien, München: Doblinger, 77-96.
- Middleton, Karen (Hg, 1999): Introduction. In: Ancestors, power and history in Madagascar. Leiden (u.a.): Brill, 1-36
- Pesle, Nicolas (1986): Belamoty - Village Tanosy de l'Onilahy (Madagascar). C.E.D.R.A.T.O.M., Centre Universitaire–regional, Tuléar
- Pike, Kenneth L. (1967): Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. The Hague: Mouton
- Rabenirina, Jean Jacques (1993): Circoncision et rite de virilité des Antanosy de

Soamanonga Madagascar. Bordeaux: Dissertation

- Rabenirina, Jean Jacques (1998): Le rituel mobilisateur de la circoncision (Savatsy ou cérémonie de circoncision chez les Antanosy de Soamanonga). Lille: ANRT
- Rakotomalala, Mireille M. (2009): Les instruments de musique dans la tradition malgache. Antananarivo: Editions Tsipika.
- Randrianary, Victor (1997): Madagascar – Musique Antanosy. Lausanne: Disques VDE Gallo
- Randrianary, Victor (2001): Madagascar: Les chants d'une île. Arles: Actes Sud.
- Randrianja, Solofo/Ellis, Stephen (2009): Madagascar: A short history. London: Hurst
- Ruf, Wolfgang (Hg., 1991): Lexikon Musikinstrumente. Mannheim: Meyers Lexikonverlag
- Ruud, Jorgen (Hg., 1970): Rules concerning circumcision. In: Taboo: A Study of Malagasy Customs and Beliefs. Oslo University Press, 254-264
- Sachs, Curt (1938): Les Instruments de Musique de Madagascar. Paris: Institut d'ethnologie
- Sachs, Curt (1966): Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Schomerus-Gernböck, Lotte (1981): Die Mahafaly: eine ethnische Gruppe im Süd-Westen Madagaskars. Berlin: Reimer
- Schmidhofer, August (1995): Das Xylophonspiel der Mädchen. Zum afrikanischen Erbe in der Musik Madagaskars. Frankfurt/M (u.a.): Peter Lang
- Schmidhofer, August (1996): Madagaskar. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 5. Kassel (u.a.): Bärenreiter (u.a.), 1531-1535
- Schmidhofer, August/ Domenichini-Ramiaramanana, Michel (2001): Madagascar. In: Sadie, Stanley (Hg.): The new Grove dictionary of music and musicians 15. London (u.a.): Macmillan (u.a.), 526-529
- Vérin, Pierre (2004): Madagaskar. Leipziger Universitätsverlag
- Van Zile, Judy (1999): Capturing the Dancing: Why and How? In: Buckland, Theresa (Hg.): Dance in the field: theory, methods and issues in dance. Basingstoke: Macmillan, 85-99

Internet

- <http://www.afrique-express.com/archive/AUSTRALE/madagascar/madagascargvts/263gvt16012003.htm>, 10.02.2010.
- <http://www.afrique-express.com/archive/AUSTRALE/madagascar/madagascargvts/285gvt05012004.htm>, 10.02.2010.
- <http://www.lexpressmada.com/index.php/index.php?p=display&id=2321>, 10.02.2010.
- http://www.finanzen100.de/waehrungen/euro-madagascar-ariary-eur-mga-_H1961911134_11656712/, 20.05.2010.

Sonstiges

- Schmidhofer Protokolle 1987, 1988, 1991
- Schmidhofer Skript: Die Musik Madagaskars und der Maskarenen, SS 2007

Abstract

Die vorliegende Arbeit basiert auf einem Forschungsaufenthalt bei den Antanosy des Onilahy-Tals in der Gemeinde Belamoty und Umgebung in Südmadagaskar. Gegenstand der Arbeit ist die Musik und der Tanz bei der Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy*.

Neben der Darstellung der methodischen Vorgangsweise während der Feldforschung - wie etwa Beobachtung, Teilnahme an Festen sowie Interviews - und Beschreibungen der vorgefundenen Aufnahmesituationen wird anfänglich besonders auf den Kontext von Musik und Tanz bei der Knabenbeschneidungszeremonie *savatsy* eingegangen. Im Zuge der über mehrere Tage andauernden Feier, deren essentielle Bestandteile Musik und Tanz sind, wird der Knabe zum Mann und somit zum vollwertigen Mitglied der Lineage väterlicherseits initiiert. Eine Einführung in die gesellschaftliche Strukturen der Antanosy, den Ahnenglauben und das Verhältnis der Lineages der beiden Elternteile des Knaben zueinander sowie die Beschreibung des Ablaufs der Zeremonie sollen zu einem Verständnis für die Bedeutung dieses Ereignisses beitragen.

Das Kapitel über die Trommel-Flöten-Ensembles, die typischerweise beim *savatsy* auftreten, gewährt einen Einblick in die große Vielfalt der Trommeltypen und Flöten Madagaskars. Die unterschiedlichen Arten und Kontexte dieses Ensembledyps, in den Gemeinden Belamoty und Fenoandala als *aponga*-Ensembles bezeichnet, werden beschrieben und die während der Feldforschung aufgenommenen Ensembles vorgestellt.

Das Kapitel zur musikalischen Analyse zeigt die Struktur ausgewählter vorort aufgenommener Stücke auf. Zwei der drei Trommeln, die in diesen Ensembles eingesetzt werden, die *aponga denony*, eine beidseitig bespielte Doppelfelltrommel und die *karataky*, eine Doppelfelltrommel mit Schnarrsaite, bilden den Bezugsrahmen der Stücke: die Elementarpulsation und den Beat, der die Pulsation ternär unterteilt. Die dritte Trommel, die beidseitig bespielte Doppelfelltrommel *aponga fagnotany*, die jedoch höher als die *aponga denony* gestimmt ist, wird üblicherweise vom Leiter des Ensembles gespielt. Dieser nützt die vielseitige Teilbarkeit der Formzahl zwölf aus und spielt in seinem individuellen Stil polymetrische, binäre und ternäre Patterns. Die beiden Flöten, in Belamoty als *sesoly* bezeichnet, spielen zwei unterschiedliche Parts. Der höhere ist in seiner Patternstruktur variantenreicher während der tiefere das harmonische Fundament der Stücke bildet.

Neben der Musik wird in dieser Arbeit auch auf den Tanz der Männer und Frauen beim *savatsy* eingegangen. Die Tänze - der Tanz der Frauen mit dem Regenschirm, *bereny*, und der Tanz der Männer mit dem Speer, *mamoandevo* - finden bei den Festen bei jedem Aufeinandertreffen der beiden Lineages des Knaben statt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Cornelia Gruber
Geburtsdatum: 02.01.1984
Geburtsort: Linz

Ausbildung

1989 – 1991	Volksschule (Elementary School Pittsburgh, PA, USA)
1991 – 1994	Volksschule Linz-Pichling
1994 – 2002	Linz International School Auhof (Unterrichtssprache: Englisch)
Juni 2002	Matura sowie International Baccalaureate (IB)
Okt 2002 - Juni 2003	Studium der Architektur an der TU Wien
Seit Okt.2004	Studium der Musikwissenschaft an der Uni Wien
Feb./März 2007	Universitätsexkursion vom Institut für Musikwissenschaft nach Madagaskar
Okt. 2007 - Juni 2009	Wahlfachmodul Sprachbeherrschung Französisch am Institut für Romanistik an der Uni Wien
Okt. 2008 – Juni 2009	Wahlfachmodul Geschichtswissenschaft am Institut für Afrikawissenschaften an der Uni Wien
Juni – Sept. 2008	Forschungsaufenthalt in Madagaskar zum Thema: Musik und Tanz bei der Knabenbeschneidungszeremonie <i>savtsy</i> in Südmadagaskar, mit Unterstützung des KWA Stipendiums der Universität Wien
Feb. 2010	Universitätsexkursion vom Institut für Musikwissenschaft nach Recife, Brasilien