



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Arebaba Hindustani Pakistani“ -
Betrachtung eines Taarab Musikstückes

Verfasserin

Iris Winter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 31.01.2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuer:

Doz. Ao.Prof. Dr. Gerhard Kubik

Danksagung

Als erstes möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Gerhard Kubik für die Betreuung dieser Arbeit bedanken, sowie für seine hilfreichen Tipps und Anregungen in Bezug auf mein Thema und die Wissenschaftlichkeit der Arbeit.

Meinen Dank möchte ich auch Mfilinge Nyalusi, Valerie Seidler und ihrem Mann Hamad Mussa aussprechen, die mir bei der Transkription und der Übersetzung der Texte sehr geholfen haben.

Ein großes „Danke“ gebührt auch Herrn Dr. Schmidhofer, der immer ein offenes Ohr für mich hatte und mir so half, mein Thema zu finden und in allen Phasen der Diplomarbeit nicht zu verzweifeln.

Schließlich möchte ich meinen Eltern und meinem Bruder von ganzem Herzen danken, zuallererst einfach nur dafür, dass sie so sind wie sie sind und schließlich auch für ihre immerwährende Unterstützung auf allen meinen Wegen und bei allen meinen Entscheidungen. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Liebe Mama, lieber Papa, lieber Brudi: Ihr seid die besten!

Ein ganz großes „Danke für alles!“ gebührt auch meinem Freund Paul, der mir großzügiger Weise immer wieder seine Wohnung als einen perfekten Schreibort überlassen hat und mir auch in den nervenaufreibenderen Zeiten immer mit Rat und Tat zur Seite stand. Es war nicht immer leicht mit mir, vor allem in den stressigeren Phasen und dennoch hat er immer die richtigen Worte gefunden um mich zu motivieren und zum Lachen zu bringen. Zusätzlich zu seiner moralischen und Formulierungs-technischen Unterstützung war er mir auch eine sehr große Hilfe in technischen Fragen. Ohne ihn wäre diese Arbeit wohl nie fertig geworden.

Zum Schluss bedanke ich mich noch bei meinen Mädls, den 5/5, den Jens und der Dani, die mir alle immer brav zuhörten, wenn ich „schon wieder“ was über die Diplomarbeit erzählt hab, mich sudern lassen haben, wenn es notwendig war, mich abgelenkt haben, wenn ich es brauchte und viel Verständnis dafür aufbrachten, wenn ich keine Zeit für sie hatte.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	2
1. Einleitung	5
2. Überblick über die Forschungssituation	7
2.1 Terminologie und Definitionsversuche	10
2.2 Allgemeine Auseinandersetzung: Geschichte und Formen des Taarab in Zanzibar	16
2.3 Literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung	34
2.3.2 Textliche Formen des Taarab und ihre Entwicklungen	34
2.3.2 Taarab als eine Form der Oratur?	42
2.4 Soziokulturelle Auseinandersetzung	48
2.5 Musikwissenschaftliche Auseinandersetzung	57
3. „Arebaba Hindustani Pakistani“ - Betrachtung eines Taarab Musikstückes	61
3.1 Setting	62
3.1.1 Mercury's	62
3.1.2 Monsoon Restaurant	63
3.1.3 Die Frage der Authentizität	64
3.2 Methodik	66
3.2.1 Teilnehmende Beobachtung	66
3.2.2 Aufnahme	68
3.2.3 Transkription	68
3.2.4. Analyse der Stücke	72
3.3 Das Stück	72
3.4 Analyse	74
3.4.1 Mercury's Version	75
3.4.1.1 Text	75
3.4.1.2 Besetzung	79
3.4.1.2.1 <i>Qanun</i>	79
3.4.1.2.2 Violine	82
3.4.1.2.3 Akkordeon	82
3.4.1.2.4 Kontrabass	84
3.4.1.2.4 Bongos	84
3.4.1.2.5 <i>Riqq</i>	85
3.4.1.2.6 Gesang	86
3.4.1.3 Musikalisches Material	88
3.4.1.4 Form	91
3.4.2 Monsoon Version	99

3.4.2.1 Text.....	99
3.4.2.2 Besetzung.....	101
3.4.2.2.1 <i>Ganuni</i>	102
3.4.2.2.2 <i>Tablah</i>	102
3.4.2.2.3 Gesang.....	103
3.4.2.3 Musikalisches Material.....	103
3.4.2.4 Form.....	103
3.4.3 Vergleich.....	106
3.5 Conclusio.....	108
4. Schlussfolgerungen/Ausblick.....	109
5. Quellenverzeichnis.....	111
5.1 Literatur.....	111
5.2 Audioquellen.....	116
5.3 Verzeichnis der beiliegenden CD.....	116
6. Transkription.....	118
6.1 Legende.....	118
6.2 Mercury's Version.....	119
6.3 Monsoon Version.....	152
Abstract - Deutsch.....	165
Abstract - English.....	166
Lebenslauf.....	167

1. Einleitung

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit dem Musikgenre Taarab und dabei im Speziellen mit einem bestimmten Stück, welches den Titel „Arebaba Hindustani Pakistani“ trägt. Ich habe dieses Thema aufgrund meiner persönlichen Vorliebe für Taarab Musik gewählt, die ich zum ersten Mal auf einer Reise nach Tanzania im Sommer 2010 kennengelernt habe. Gemeinsam mit einer Freundin habe ich dort bei einer lokalen NGO gearbeitet und bei einer Gastfamilie gewohnt. Alle Frauen der Familie waren große Fans dieses Genres und verbrachten ihre Abende gerne damit sich DVDs von diversen Taarab Gruppen anzusehen und dazu zu tanzen. Was ich damals noch nicht wusste ist, dass es neben dieser modernen Form auch noch eine andere, schon länger bestehende Form des Taarab gibt, bei der keine Verstärker und kaum elektrische Instrumente verwendet werden. Am Ende unseres Aufenthaltes verbrachten wir zwei Wochen in Zanzibar wo ich diese andere Art der Musik kennenlernte. Seit dieser Reise bin ich fasziniert von dieser Musik und so war es für mich klar, dass ich auch diese Arbeit zu einem Teilbereich des Forschungsgebietes Taarab verfassen werde. Zum Zweck der Themenfindung und der näheren Beschäftigung mit der Musik bin ich im Februar 2012 noch einmal nach Zanzibar gereist. Hier hatte ich die Möglichkeit neben dem Besuch zahlreicher Konzerte auch Stunden in unterschiedlichen Instrumenten die im Taarab vorkommen zu nehmen und mich mit lokalen Musikerinnen, Musikern und weiteren Zanzibari zu unterhalten. Je mehr ich mich jedoch mit dem Thema beschäftigte desto mehr drängte sich mir die Frage auf: Wie funktioniert Taarab eigentlich? Also die Musik. Was muss ein Taarab Stück haben, damit es als solches bezeichnet wird? Da diese Frage jedoch jeglichen Rahmen einer solchen Arbeit sprengen würde, habe ich beschlossen meine Frage dahingehend zu spezifizieren, dass ich mich mit einem bestimmten Stück beschäftige. Die Auswahl war schließlich purer Zufall, da sich diese genaue Fragestellung erst nach meiner Rückkehr ergeben hat. Das Stück „Arebaba Hindustani Pakistani“ hatte ich schlichtweg in zwei unterschiedlichen Versionen aufgenommen wodurch es für meine Erkenntnisgewinnung am besten geeignet war. Meine Forschungsfrage lautet also: Wie funktioniert das Taarab Stück „Arebaba Hindustani Pakistani“ und zwar auf eine musikalische bzw. formale Art und Weise?

Meine Hypothese dabei ist, dass es sich bei den beiden Aufnahmen um dasselbe Stück in unterschiedlichen Versionen handelt. Ausgehend davon möchte ich ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausarbeiten umso eine Antwort auf meine Frage zu bekommen. Hierfür verwende ich das dritte Kapitel, in dem ich auch unterschiedliche von mir gebrauchte

Methoden, wie etwa die Transkription und die Analyse beschreibe und mich ganz der Arbeit an den Stücken selbst widme. Bevor ich jedoch mit der eigentlichen Auseinandersetzung beginne ist es notwendig einen Überblick über die Forschungslandschaft zu geben um meine Arbeit in diese einordnen zu können. Ich beginne im Kapitel 2 damit einige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie ihre Arbeiten vorzustellen, ausgewählt nach ihrer Forschungstätigkeit, ihrem Forschungsschwerpunkt wie der Stellung ihrer Arbeit im Wissenschaftsganzen. Später im Kapitel versuche ich die Beschäftigungen mit Taarab unterschiedlichen Disziplinen zuzuordnen, um einen besseren Überblick über die verschiedenen Schwerpunkte der Forschung zu geben. Hier werde ich anhand ausgewählter Texte unterschiedliche Merkmale des Taarab sowie seine Geschichte und Formen herausarbeiten. Mit diesem Kapitel möchte ich eine theoretische Grundlage für meine weitere Analyse und die Beantwortung meiner Forschungsfrage schaffen.

Ich habe mich dazu entschlossen in dieser Arbeit sowohl die weibliche als auch männliche Form von Personen zu nennen. Im Singular werden sie durch / getrennt, im Plural werden beide Geschlechter mit einem „und“ zwischen ihnen erwähnt. An Stellen, an denen nur jeweils ein oder mehrere Männer bzw. Frauen genannt werden, war auch wirklich nur dieses Geschlecht beteiligt. An Stellen wo ich mir nicht sicher war, ob auch Frauen beteiligt waren, steht die jeweils weibliche Form in Klammer mit einem Fragezeichen. Eine etwaige Beschränkung auf eine der beiden Formen aufgrund der Leserlichkeit wird im Text angezeigt werden.

Im Weiteren werde ich versuchen soweit es geht die internationalen Ländernamen zu verwenden, also Tanzania statt Tansania und Zanzibar statt Sansibar. Ausgehend davon bezeichne ich die in Zanzibar lebenden Menschen als Zanzibari.

Mit Zanzibar meine ich im Allgemeinen die Hauptinsel Unguja. Sollten in meinen Ausführungen auch noch andere Teile der Inselgruppe gemeint sein werden sie extra angeführt.

Für die Umschrift der arabischen Wörter verwende ich eine vereinfachte Form ohne Sonderzeichen und Vokallängenangaben. Dafür habe ich mich aus Gründen der Einfachheit und Leserlichkeit entschieden.

Für die Namen mancher Musikinstrumente existieren mehrere Schreibweisen. Aufgrund des besseren Textverständnisses habe ich mich dazu entschlossen eine der Formen auszuwählen und diese beizubehalten.

2. Überblick über die Forschungssituation

Schrieb Werner Graebner¹ 1991 noch von Taarab als ein wenig erforschtes Musikgenre der afrikanischen Musik (181), so hat sich die wissenschaftliche Landschaft heute diesbezüglich rapide geändert. Es gibt zahlreiche Forschungen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus unterschiedlichsten Disziplinen zu verschiedensten Aspekten des Taarab. Einer von ihnen ist Werner Graebner selbst. Als einer der ersten nicht-afrikanischen Wissenschaftler hat er sich in seinen Anfangstexten vor allem mit der Geschichte und den Zentren des Taarab beschäftigt, später auch genauer mit der Musik aber vor allem mit dem Text. Hinzu kommt seine Beschäftigung mit zeitgenössischen Populärmusikformen, zu denen auch der Taarab zählt. Er hat einige Texte über Taarab für Nachschlagewerke verfasst und einige Vorträge zum Thema gehalten. Später werde ich auf den einen oder anderen Aufsatz näher eingehen.²

Als Standardwerk zum Thema gilt heute Kelly Askews³ Buch „Performing the Nation. Swahili Music and Cultural Politics in Tanzania.“ aus dem Jahr 2002. Darin beschäftigt sie sich mit dem tanzanischen Nationalismus und seiner Verbreitung durch unterschiedliche Musikformen wie Taarab, *dansi* und *ngoma*, die alle einen wesentlichen Teil der „Tanzanian National Culture“ ausmachten. Askew hat lange Zeit in Lamu verbracht und im Rahmen ihrer Feldforschung mit zahlreichen Konsumentinnen und Konsumenten wie Musikerinnen und Musiker gesprochen sowie auch selbst als Musikerin in unterschiedlichen Taarab und *dansi*

¹ „Werner Graebner forschte bis 2005 an den Universitäten Frankfurt, Köln und Bayreuth zu urbaner/populärer Musik in Ostafrika und den Komoren, arbeitete bereits seit Ende der 1980er-Jahre als Journalist und CD-Produzent. Er ist Herausgeber einer großen Anzahl von CD-Kompilationen sansibarischer Musik.“ (Haus der Kulturen der Welt 2012: Online Ressource)

² Vergl. Graebner, Werner. (1991). "Tarabu- Populäre Musik am Indischen Ozean". *Populäre Musik in Afrika*. V. Erlmann. Berlin, Museum für Völkerkunde: 181- 201.

--- (1992). *Sauti: The Voices of Contemporary Tanzanian Popular Songs*. 37th annual meeting of the society for ethnomusicology, Seattle.

--- (1992). *The Voices of Contemporary Tanzanian Popular Songs*. 37th Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Seattle.

--- (1992). *Wimbo und Shairi: schriftliche und aurale Fassungen in zwei populären Formen der Swahili- Poesie*. Vortrag zum 5. Swahili- Colloquium. Frankfurt.

--- (1995). "Mambo - Moderne Textformen und rezente Sprachentwicklung in Dar es Salaam". *Swahili - Handbuch*. G. M. u. W. Möhlig. Köln, Rüdiger Köppe Verlag: 263- 277.

--- (1999). "Tanzania/ Kenya - Taarab: The Swahili Coastal Sound". *World Music. The Rough Guide*. M. E. R. T. Simon Broughton. London, The Rough Guides. 1: 690- 697.

--- (2004). "Between Mainland and Sea: The Taarab Music of Zanzibar". *Island Musics*. K. Dawe. Oxford, New York, Berg.

--- (2004). "Wape Vidonge Vyao: Taarab as a Vital Language in Urban East Africa". *Between Resistance and Expansion. Explorations of Local Vitality in Africa*. P. P. G. Spittler. Münster, LIT.

--- (2006). "Tanzania & Kenya/ taarab, the swahili coastal sound". *The Rough Guide to World Music. Africa & Middle East*. M. E. J. L. Simon Broughton. London, Rough Guides: 408-417.

³ Kelly Askew ist außerordentliche Professorin für Anthropologie und afroamerikanische und afrikanische Wissenschaften an der Universität Michigan. (Askew 2002: Klappentext)

Gruppen mitgewirkt. Dadurch gelingt es ihr die Zusammenhänge zwischen musikalischer Praxis, Politik und Wirtschaft herzustellen sowie die Arbeitsweisen und Auswirkungen der tanzanischen Kulturpolitik in den 1980er und 1990er Jahren aufzuzeigen. Im Mittelpunkt ihrer Forschung steht die musikalische Aufführung. Durch diesen Fokus wird es der Leserin und dem Leser möglich „nation building“ auf eine ganz neue Art und Weise zu verstehen. Da sich ihre Forschungen vor allem auf Lamu und das tanzanische Festland beziehen, und sie sich weniger mit konkreten Fragen des musikalischen Materials beschäftigt wird ihr Buch in meinen weiteren Ausführungen nicht berücksichtigt werden. Aufgrund seines Status erschien es mir jedoch wichtig es an dieser Stelle zu erwähnen. Eine weitere zu erwähnende Monographie ist „Pastime and Politics. Culture, Community, and Identity in Post- Abolition Urban Zanzibar 1890-1945.“ (2001) von Laura Fair. Darin beschreibt sie, wie der Titel schon sagt, die soziokulturellen Faktoren der zanzibarischen Gesellschaft vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Um Einblicke in das tägliche Leben der Zanzibari ab den 1920er Jahren zu bekommen hat sie unter anderem zahlreiche Texte von Taarab Stücken gesammelt und transkribiert. Auszüge aus ihnen illustrieren das gesamte Buch hinweg ihre Ausführungen. Fair hat sich dabei auch sehr stark mit den Liedtexten einer berühmten Taarab Sängerin dieser Zeit namens Siti Binti Saad beschäftigt und ihr und dem Taarab ein eigenes Kapitel gewidmet, auf welches ich an einer anderen Stelle in dieser Arbeit noch näher eingehen werde. In dem genannten Buch wie in anderen Veröffentlichungen hat sich Fair sehr stark mit dem Thema Frauen und ihrer Beziehung zum Taarab auseinandergesetzt. Neben ihr tat dies auch Janet Topp Fargion⁴, die sich schon in ihrer Dissertation aus dem Jahr 1992 mit dem Thema Frauen und deren Einfluss auf die Afrikanisierung des Taarab beschäftigte.⁵ Später schrieb sie auch eine Geschichte des Taarab in Zanzibar und dabei immer mit dem Fokus auf die Beteiligung von Frauen. Weiter beschäftigte sie sich auch näher mit der musikalischen Struktur der Stücke und mit einer speziellen musikalischen wie textlichen Form des Taarab, dem *mpasho*-Phänomen, welches weiter unten noch besprochen werden wird. Im weiteren Verlauf ihrer Forschungen beschäftigte sich Topp Fargion auch mit weiteren Populärmusikformen der Insel. Zusätzlich schrieb sie den Artikel über Taarab im

⁴ Dr. Janet Topp Fargion - frühe Veröffentlichungen unter dem Namen Janet Topp - ist Ethnomusikologin und arbeitet derzeit als Kuratorin für „World & Traditional Music“ in der British Library. Ihre Forschungsinteressen liegen im südlichen Afrika sowie der Swahili Küste im Osten Afrikas. Ihre Forschungen beschäftigen sich im Moment mit ethnographischen Tonaufnahmen als Quelle für ethnomusikologische Forschung. (British Library 2012: Online Resource)

⁵ Siehe Topp, Janet. (1992). *Women and the Africanisation of Taarab in Zanzibar*. School of Oriental Studies. London: Ph.D. diss.

New Grove Dictionary for Music and Musicians.⁶ Ein Wissenschaftler, der den Schwerpunkt seiner Forschungen zu Taarab auf den Text und die Entwicklung dessen und des Genres an sich in globalen Zusammenhängen gelegt hat ist Said A. M. Khamis⁷. Dabei befasst er sich mit Fragen der Entwicklungen und Veränderungen des Stils in Bezug auf neue Formen der Technologie und die dadurch entstehenden neuen Möglichkeiten der Konsumation und Rezeption von Taarab.⁸ Aber dazu später mehr. Alle die von mir erwähnten Forscherinnen und Forscher haben einige Feldforschungsreisen gemacht um ihre Erkenntnisse zu gewinnen, Khamis selbst wurde in Zanzibar geboren. Die Zanzibari Ali Ahmed Jahadhmy und Saif Salim Saleh haben auch beide über Taarab publiziert, jedoch in Kiswahili. Ersterer hat eine Sammlung von Taarab Stücken namens „Waimbaji wa juzi: Mwalim Shaaban, Mbaruk Effandi, Siti binti Saad, Budda bin Mwendu.“ (1966) mit Werken der genannten Künstlerinnen und Künstlern erstellt. Darin hat er die Texte mithilfe der noch lebenden Musikerinnen und Musikern niedergeschrieben, sie interpretiert und wenn möglich auch die Entstehungsgeschichte beigefügt. Dieses Buch ist wiederum Grundlage einiger weiterer schon erwähnter Forschungen. Saleh veröffentlichte 1980 einen Text über Taarab Lieder von Zanzibar, über die Geschichte des Genres, wie Struktur und Text. Eine weitere Monographie des tanzanischen Autors Khatib mit dem Titel „Taarab Zanzibar“ aus dem Jahr 1992 war mir leider nicht zugänglich.

Zu diesen von mir hier angeführten Forscherinnen und Forschern kommt noch eine Zahl weiterer, es würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sich mit allen zu befassen. Einige Arbeiten von ihnen werden jedoch in anderen Kapiteln noch betrachtet werden.

Alle diese Abhandlungen zählen wohl in den Bereich der Ethnomusikologie, da sie auf die eine oder andere Weise sich mit Musik beschäftigen und Ethnographien bereitstellen. Unter diesem Deckmantel lassen sie sich dennoch weiter in unterschiedliche Kategorien einteilen, je nach dem wo ihr Schwerpunkt liegt. Um Antworten auf meine Fragestellungen aus der Literatur zu finden habe ich mich entschlossen einige Arbeiten in diesen Unterkapiteln näher zu behandeln. Doch zuerst möchte ich der Definition von Taarab auf den Grund gehen.

⁶ Siehe Topp Fargion, Janet. (1994, 1999, 2000, 2001) und Topp Fargion, J. (2002) „The Music of Zanj: Arab-African crossovers in the music of Zanzibar.“ In: *Journal des Africanistes*.

⁷ Said Ahmed Mohamed Khamis wurde 1947 in Zanzibar geboren. Er machte seinen Master an der Universität Dar es Salaam und seinen PhD an der Karl Marx Universität in Leipzig. Seine Abschlussarbeiten befassen sich einerseits mit Novellen zanzibarischer Autoren und andererseits mit den Kiswahili-Varietäten auf Pemba. Seit 1997 ist er Professor für Literatur in afrikanischen Sprachen an der Universität Bayreuth. Unter dem Namen Said Ahmed Mohamed veröffentlicht er auch fiktionale Literatur. (Diegner, Lutz 2012: Online Ressource)

⁸ Siehe Khamis, Said A.M. (2001, 2002, 2004, 2005a, 2005b)

2.1 Terminologie und Definitionsversuche

Wörterbücher:

„**Tarabu**,* n. music of the *gambusi*, *zeze*, & c., accompanied by singers.

Mutribu, n. a player of the *gambusi*, *zeze*, &c. (Ar. مطرب)“ (Johnson 1939: 454)

„**tarabu**(:), a concert; a musical party“ (Jahadhmy 1981: 95)

„**taarabu** *ji* taz. **tarabu**.“ (Taasisi ya uchunguzi wa kiswahili 1981: 269)

„**tarabu** *ji* aina ya muziki wenye asili ya mahadhi ya mwambao ambao hachezwi bali husikilizwa tu. Pia **taarabu**.“⁹ (Taasisi ya uchunguzi wa kiswahili 1981: 275-276)

„**taarab*** (-) (Pfeil nach oben) **tarabu**“ (Höftmann, Herms 1982: 308)

„**tarabu***, **taarab** (-) Musik *f* mit Gesang untermalt“ (Höftmann, Herms 1982: 316)

„**tarabu**: kikundi cha wanamuziki wa nyimbo za mwambao wa pwani. Wageni waliokuja harusini walitumbuizwa kwa nyimbo za *tarabu*.“¹⁰ (Bakhressa 1992: 373)

„**taarabu** *n* muziki wa mwambao. Pia *tarabu*.“¹¹ (Mohamed, Mohamed 1998: 213)

„**tarabu** *n* muziki (wa pwani). Pengine *taarabu*.“¹² (Mohamed, Mohamed 1998: 219)

„**tarabu** *n* (**tarabu**) tarabu: big band vocal music“ (Awde 2000: 277)

„**taarab** = **tarabu**“ (Höftmann, Herms, 2000: 315)

„**tarabu*** (-) Swahili-Musik *f* (*Orchester mit Gesang*)“ (Höftmann, Herms 2000: 323)

„**taarabu*** *nm* [i-/zi-] Arabian/Indian melody. (Kar)“ (Taasisi ya uchunguzi wa kiswahili 2001: 304)

⁹ „**tarabu** *ji* Musikform mit dem rhythmischen Charakter der Küste, zu der nicht getanzt sondern die für gewöhnlich nur angehört wird. Auch **taarabu**.“ (Meine Übersetzung)

¹⁰ „**tarabu**: Gruppe von Musikerinnen/Musikern der Lieder der Küste. Gäste, welche zu einer Hochzeit kommen werden mit den Liedern des *tarabu* unterhalten.“ (Meine Übersetzung)

¹¹ „**taarabu** *n* Musik der Küste. Auch *tarabu*.“ (Meine Übersetzung)

¹² „**tarabu** *n* Musik (der Küste). Anders *taarabu*.“ (Meine Übersetzung)

„**taarabu** *nm* muziki wa mahadhi yenye asili ya mwambao wa Afrika Mashariki unaotumia ala za mchanganyiko wa Kiarabu, Kihindi na Kizungu.“¹³ (Taasisi ya uchunguzi wa kiswahili 2004: 388)

„**taarab** /ta a:rab/ *nm*. i/zi (-) pia **tarabu** muziki wa Kiswahili unaochezwa katika hali ya kukaa na mwimbaji akiwa amesimama.“¹⁴ (BAKIZA 2010: 381)

„**tarabu** /tarabu/ *nm*. i/zi (-) taz. **taarab**.“ (BAKIZA 2010: 389)

Nachschlagewerke:

„*taarab*: Ausführungspraxis auf der –Swahili-Laute -> *udi*; Spiel im „arabischen Stil“ (Kubik 1982: 249) *Musikgeschichte in Bildern: Ostafrika*

„*Taarab* is the popular music of the Islamic Swahili people of the East African coast – encompassing Tanzania and Kenya, and in particular the islands of Zanzibar and Lamu. Originally a wedding music, it spread widely via cassettes and radio to become a general feature of the aural landscape along the coast.“ (Graebner 1999: 408) *World Music. The Rough Guide*

„**Taarab**. A musical genre, the term *taarab* comes from the Arabic *tarab* (from the root *trb*), meaning pleasure, rapture, entertainment, or these emotions as evoked by music. In East Africa it denotes a style of popular entertainment music played at weddings and other celebrations along the Swahili coast. The style contains the features of a typical Indian Ocean music, combining influences from Egypt, the Arabian peninsula, India and the West with local musical practices.“ (Topp Fargion 2001: 901) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

Monographien:

„Taking its name from the Arabic abstract noun *tarabun*, meaning „joy, pleasure, delight, rapture, amusement, entertainment, music“ (Wehr 1976, 555), or „ecstasy, a complete

¹³ „**taarabu** *nm* Rhythmische Musik mit dem Ursprung an der Ostafrikanischen Küste, welche einen Mix aus arabischen, indischen und europäischen Instrumenten benutzt.“ (Meine Übersetzung)

¹⁴ „**taarab** /ta a:rab/ *nm*. i/zi (-) Auch **tarabu** Kiswahili-Musik, die im Sitzen gespielt wird während der/die Sänger/Sängerin steht.“ (Meine Übersetzung)

engagement with music,“ the genre of musical performance known as *taarab* is a form of sung Swahili poetry associated distinctly and uniquely with the coastal region of East Africa. The distinguishing feature of *taarab*, commonly separating it from both *ngoma* and *dansi*, is its strict adherence to poetic structure.“ (Askew 2002: 102-103)

Wissenschaftliche Artikel:

„Taarab ni ngoma maarufu sana katika mwambao wa Afrika ya Mashariki. [...] Taarab hujibagua na ngoma nyingine, kwanza kwa zile ala zake za muziki zitumikazo na pili kwa ile nidhamu ya ngoma yenyewe. Taarab ni ngoma yenye kutumia ala za muziki wa Kiarabu kama: Gambusi (uddi), zeze (fidla) ganuni, nay, dumbak na nika. Ala hizi ndizo halisi za kulizia nyimbo za taarab. [...]

Nidhamu ya taarab ni tofauti na ngoma nyingine. Taarab ni ngoma ya nyimbo na vinanda, hamna kucheza, kama ilivyo katika ngoma nyingine. Wapigaji ngoma na vinanda hujikusanya mahali pamoja na wasikilizaji huwakabili au huwazunguka. Taarab ianzapo huwa kimya kabisa, wasikilizaji huwa wametega masikio yao kwenye milio ya vinanda na sauti na maneno aimbayo mtribu-mwimbaji.“¹⁵ (Saleh 1980: 35)

„Tarabu ist eine zeitgenössische swahilisprachige Musikform der islamischen Bevölkerung der kenyanischen und tanzanischen Küste.“ (Graebner 1991: 181)

„*Taarab* is a style of music played for entertainment at weddings and other festive occasions all along the Swahili Coast in East Africa. Essentially it is a form of sung poetry with instrumental accompaniment, loosely based on the Egyptian *firqah* model. But the style contains all the features of a typical Indian Ocean music, combining local musical practices with influences from Egypt, the Arabian peninsula, India, and Europe.“ (Topp Fargion 2000: 39)

¹⁵ „Taarab ist eine beliebte Musikform an der afrikanischen Ostküste. [...] Taarab sondert sich für gewöhnlich durch die verwendeten Musikinstrumente wie durch die Ordnung der Form selbst von anderen Musikformen ab. Taarab ist eine Musikform, die arabische Instrumente gebraucht, wie: Gambusi (uddi), zeze (fidla), ganuni, nay, dumbak und nika. Diese Instrumente sind die richtigen/originalen/echten um die Lieder des Taarab erklingen zu lassen. [...]

Die Ordnung des Taarab unterscheidet sich zu jener der anderen Musikformen. Taarab ist eine Musikform der Lieder und vinanda [Saiten- bzw. Tasteninstrumente; Anm. I.W.], ohne Tanz, wie es bei anderen Musikformen der Fall ist. Die Trommel- und vinanda-Spieler/Spielerinnen stellen sich für gewöhnlich an einen Ort zusammen und die Zuhörer/Zuhörerinnen befinden sich ihnen gegenüber oder um sie herum. Wenn der Taarab beginnt herrscht für gewöhnlich komplette Stille, die Zuhörer/Zuhörerinnen spitzen schon ihre Ohren für die Klänge der vinanda und den Worten des/der Sängers/Sängerin.“ (Meine Übersetzung)

„It [Taarab] is an ongoing process whose form(s) are amorphous, assuming different structures, roles, functions and epithets triggered by a number of factors.“ (Khamis 2001: 145)

„The genre of music that Siti popularised was a revolutionised version of taarab – a form of nineteenth-century courtly praise music performed in Arabic for Zanzibar’s sultans.“ (Fair 2001: 171)

„’Taarab’ is a popular music entertainment in East Africa whose origin is ,contentiously’ given as Middle East. It is an art form imported to East Africa perhaps in the early years of 1900s.“ (Khamis 2004: 3)

„Taarab is an ,art’, and as such, it has first and foremost, an ,aesthetic function’.“ (Khamis 2005: 138)

„’Taarab‘ may simply be defined as a popular form of Swahili music that combines the singing of poetry with the accompaniment of instruments.“ (King’ei 2005: 1)

Die hier angeführten Definitionen sind zum Teil recht unterschiedlich und zum Teil überschneiden sie sich. Dadurch lassen sich die Komplexität des Genres und seine verschiedenen formgebenden Komponenten recht gut erkennen.

In der frühesten angegebenen Definition aus dem Jahr 1939 wird Taarab als Musik der „gambusi“, „zeze“ und Co., welche durch Sänger/Sängerinnen begleitet wird beschrieben. (Johnson 1939: 454) Beide sind ältere Saiteninstrumente der Waswahili, ihre Namen werden jedoch auch als Gattungsnamen für eine ganze Reihe an Saiteninstrumenten verwendet, das heißt sie können auch die *ud* und die Geige miteinbeziehen. (Graebner 1991: 181) Taarab ist dennoch kein im Kiswahili schon lange gebrachter Begriff, was sich auch daran erkennen lässt, dass er nicht in die frühen Wörterbücher von Krapf 1882, Sacleux 1939 und in der älteren Literatur über Swahili von Allen 1981, Ingrams 1931 und Prins 1961 aufgenommen worden ist. (Graebner 1991: 181) Hinzukommt, dass das Wort „Taarab“ auch auf den Schallplatten der 1930er bis zum Beginn der 1950er Jahre nicht aufscheint, stattdessen wurden Bezeichnungen wie „Wimbo-Kiswahili“ oder „Love Song with Udi“ verwendet. (Graebner 1991: 181-182) Nach Grabner ist es am wahrscheinlichsten, dass der Begriff ab

den 1930er Jahren in den Wortschatz der Waswahili eingeflossen ist. Er begründet dies mit der gleichzeitigen Verbreitung von Musik arabisch-ägyptischer Prägung in der gesamten islamischen Welt und auch in Ostafrika via Schallplatten und ägyptischer Musikfilme. (Graebner 1991: 182)

Der Begriff „Taarab“ (im Kiswahili „taarab“, „tarabu“, oder „twarab“) kommt demnach, laut mehreren Quellen aus dem Arabischen. Musau gibt als Ursprungswort „tariba“ an, was so viel bedeutet wie „erregt sein“ (to be agitated), „bewegt sein“ (to be moved). (Musau 2004: 177) Dieses Verb kommt wie das zugehörige Nomen „tarab“ (Vergnügen, Unterhaltung durch Musik) von der Wurzel trb. (Topp Fargion 2001: 901) In der arabischen Musik wird der Begriff nicht zur Bezeichnung eines Genres, sondern eines Gefühls „[...], das eine gute Musikaufführung bei den Musikern und den Zuhörern auslösen soll“ (Graebner 1991: 182) verwendet. Von derselben Wurzel stammt auch das Wort *mutrib* bzw. *mutriba* ab, womit man Musikerinnen und Musiker bezeichnet, die das beschriebene Gefühl beim Publikum auslösen können.¹⁶

Aus den oben angeführten Definitionsversuchen gehen einige Punkte hervor, die Taarab ausmachen. Zum besseren Verständnis möchte ich ein paar davon im Folgenden ein wenig genauer beschreiben. Diese wären:

- 1) Taarab ist die Musik der ostafrikanischen Küste, auch Swahili-Küste genannt. Diese erstreckt sich über einen ca. 10 Meilen breiter Streifen vom südlichen Somalia bis zum nördlichen Mozambique. Hinzugezählt werden auch die benachbarten Inseln Pemba, Zanzibar, Mafia und die Archipele Lamu und die Komoren. (Topp Fargion, 1999: 195)
- 2) Taarab ist Kiswahili-Musik, das heißt die Texte sind in Kiswahili, die Sprache der Waswahili, der Bewohnerinnen und Bewohner der Swahili-Küste. Daneben ist es auch Amtssprache in Tanzania und Uganda, sowie zweite Amtssprache in Kenya. Weiter wird es in weiten Teilen Ostafrikas als Verkehrssprache verwendet und so je nach Quelle von ca. 40 – 80 Millionen Menschen gesprochen. Das Kiswahili ist eine Klassensprache, das heißt alle Nomen werden in 15 unterschiedliche Klassen eingeteilt. Darunter fallen sechs für Singulare, fünf für Plurale, eine für Infinitive und drei für Orte. Alle Bantu-Sprachen, zu denen das Kiswahili gehört, verwenden so ein Klassensystem und es ist auch ein Merkmal der übergeordneten Sprachfamilie der Niger-Kongo-Sprachen. Jedes Nomen wird durch ein bestimmtes Klassenpräfix einer Klasse zugeordnet und mit anderen Wortkategorien

¹⁶ Vergl. hierzu: Racy, A. J. (2003). *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.

(Adjektive, Adverbien, usw.) übereingestimmt. Das Präfix für die Klasse, in der sich (neben anderen Nomina) Sprachen befinden lautet ki-, daher auch Ki-swahili oder Ki-ingereza (Englisch) bzw. Ki-gerumani (Deutsch). Alle lebenden Wesen gehören im Singular in die m/mw-Klasse, im Plural in die wa-Klasse. Daher heißt ein „Swahili-Mensch“ auch Mswahili und mehrere Waswahili.¹⁷

3) Taarab ist die Musik der islamischen Bevölkerung der Ostküste, der Waswahili. Die Definition der Waswahili gestaltet sich als sehr komplex, was man auch in einigen wissenschaftlichen Publikationen zu diesem Thema nachlesen kann.¹⁸ Nichtsdestotrotz möchte ich versuchen einen kurzen Einblick in ihr Leben und Umfeld zu geben um zu zeigen, wer die Menschen sind welche Taarab produzieren und zum großen Teil konsumieren. Wie schon aus dem Einleitungssatz lesbar sind die Waswahili Anhänger des Islam. Zusätzlich standen sie als Händler (und Händlerinnen?) und durch ihre geographische Lage schon seit Jahrhunderten im Kontakt mit dem arabischen sowie dem indischen Raum. Ihr Lebensstil mit der Fokussierung auf urbane Zentren, wie die Art der Häuser in der sie leben, ihre Küche und ihre Kleidung unterschied sie von anderen, weiter im Landesinneren lebenden Menschen. (Middleton 1992: 15) Seit dem späten 19. Jahrhundert hat sich ihre Kultur immer weiter in den Westen verbreitet, so dass man heute sogar Teile des östlichen Kongo, in welchem ein Dialekt des Kiswahili, das Kingwana gesprochen wird zum Gebiet der Waswahili hinzuzählen kann. (Topp Fargion, 1999: 195) Historisch gesehen hatten die Waswahili keine spezielles Territorium um welches man eine Grenze ziehen hätten können, auch kein staatliches Zentrum oder Reich oder überhaupt eine einzige politische Autorität, die ihre Herrschaft über das gesamte Gebiet ausübte. (Middleton 1992: 15) Als eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zu anderen Bewohnerinnen und Bewohner der Küste und dem Landesinneren galt ihre einzigartige, hochkomplexe Dichtung. (Middleton 1992: 15)

Heute ist das Konzept der Waswahili nicht mehr so strikt an die Religion und andere kulturelle Merkmale gebunden. Durch die Bestrebungen Julius Nyereres nach der Unabhängigkeit eine gemeinsame Kultur für die in Tanzania lebenden Menschen zu schaffen und durch die Einführung des Kiswahili als Amtssprache hat sich die Bezeichnung Mswahili bzw. Waswahili einer breiteren Masse hin geöffnet. So gilt jemand, der ein wenig Kiswahili spricht heute für einige schon als „echter“ Mswahili.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich jedoch vor allem mit dem Taarab auf Zanzibar und in Bezug auf diese Insel stimmen die beschriebenen kulturellen Merkmale überein.

¹⁷ Vergleiche hierzu Miehe, Gudrun [Hrsg.] (1995). *Swahili-Handbuch*. Köln: Köppe.

¹⁸ Campell 1983; Campell & Eastman 1984; Franken 1991; Le Guennec-Coppens 1980; Strobel 1975, 1979; Topan 1972; Topp 1992

4) Taarab ist eine populäre Unterhaltungsmusik, die bei Hochzeiten und anderen festlichen Anlässen von einem großen Orchester aufgeführt wird, mit Sängerinnen und Sängern, welche Gedichte wiedergeben, in dem sie stehen und das Orchester sitzt. Das Publikum tanzt nicht. Dass diese Beschreibungen des Genres nur zum Teil stimmen und welche Formen und Aufführungsanlässe es sonst noch gibt werde ich in den folgenden Kapiteln behandeln. Denn im Grunde wird in diesen Definitionsversuchen nur eine Erscheinungsform des Taarab beschrieben. Aber hierzu später mehr.

2.2 Allgemeine Auseinandersetzung: Geschichte und Formen des Taarab in Zanzibar

Wie und wo Taarab entstanden ist, ist aufgrund fehlender schriftlicher Quellen nicht mit Gewissheit festzustellen. Nach King'ei gibt es zwei sich gegenüberstehende Theorien, wo Taarab begann, nämlich a) in Lamu und b) in Zanzibar. (King'ei 2005: 2) Vertreterinnen und Vertreter ersterer Hypothese sehen den Beginn des Taarab bei dem berühmten Swahili Dichter Mohamed Kijumwa (1860-1930), der in Lamu gelebt und gewirkt haben soll. Dieser soll erste Texte gedichtet sowie die erste Taarab *kinanda*, ein, nach King'ei, handgespieltes traditionelles Tasteninstrument hergestellt haben. (King'ei 2005: 2) Dieser Ansatz wird jedoch in der Wissenschaft nicht so sehr unterstützt. Einzig Werner Graebner geht in seinem Aufsatz „Tarabu – Populäre Musik am Indischen Ozean“ auf eine mögliche Verankerung des Taarab in älteren Swahili Traditionen ein. (Graebner 1991: 181) Zum einen gibt er hier das Beispiel der *gungu*-Lieder und zum anderen eine Aufführungspraxis aus Lamu, welche auch den Namen *kinanda* trägt. (Graebner 1991: 185) Erstere zählen zur Swahili Dichtung, einer der am besten dokumentierten und ältesten poetischen Traditionen Afrikas, die man sich, laut fast allen Arbeiten zu diesem Thema, gesungen vorstellen muss. (Graebner 1991: 185) Einer der Dichter soll Bakari bin Mwengo gewesen sein, der von 1760 bis 1830 gelebt haben soll. (Graebner 1991: 185)

Bei einer *kinanda*-Aufführung wurde, laut Graebner, auch Poesie vorgetragen und zwar in Begleitung eines Ensembles aus zwei kleinen Trommeln und einer Flöte. Es wurde auch dazu getanzt. (Graebner 1991: 185) Die Leute saßen in der Regel in einem Raum oder im Freien zusammen und ließen in der Mitte einen Platz für die Tänzer und Tänzerinnen frei, die zuerst eine Zeit lang paarweise tanzten um später den Platz für andere freizugeben. Ob diese Tänze zu den Gedichten oder in eventuellen Pausen aufgeführt wurden, ist leider nicht klar. (Graebner 1991: 185) Graebners Informant, Sheik Ahmed Nabhany, ein Dichter aus Lamu,

unterscheidet jedoch zwischen *kinanda ya kuimba* (der gesungene *kinanda*), bei der das Publikum sitzt und dem/der Sänger/Sängerin zuhört oder mitsingt und *kinanda ya kucheza* (der getanzte *kinanda*). (Graebner 1991: 185) Er konnte sich nach Graebner noch daran erinnern, dass er selbst in seiner Jugend an *kinanda*-Aufführungen teilgenommen hat. (Graebner 1991: 185) Da es in dem Text leider keine Angaben zum Alter Nabhanys gibt, kann dieser Zeitpunkt nicht genau festgestellt werden.

Die Instrumente, die bei einer solchen Aufführung verwendet wurden waren die *marwasi*-Trommel und eine *kinanda*. (Graebner 1991: 187) Hier bezeichnet der Begriff jedoch kein Tasten- sondern ein siebenseitiges Melodieinstrument, eine Laute. (Graebner 1991: 187) Im heutigen Kiswahili umfasst der Begriff nicht nur *ein* sondern eigentlich *die* Saiteninstrumente im Allgemeinen, sondern auch Tasteninstrumente, das indische Harmonium, das Akkordeon und die westliche Orgel. (Graebner 1991: 187) Laut Graebner könnte dies ein Hinweis darauf sein, dass die *kinanda*-Laute im Laufe der Zeit von diesen Instrumenten abgelöst wurde. (Graebner 1991: 187)

Graebner ist dennoch mehr oder weniger ein Anhänger der zweiten Theorie. Doch sieht er den Ursprung des Swahili Taarab in Zanzibar nicht ganz so streng wie andere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. Zusätzlich zu den Einflüssen aus dem indischen und arabischen Kulturraum geht er davon aus, dass es schon vorher Traditionen gegeben hat, die einen Nährboden schufen um den Taarab zu dem werden zu lassen, was er heute ist. So sollen nach einer seiner Quellen die oben erwähnten *gungu*-Tänze am Ende der 1860er Jahre auch in Zanzibar beliebt gewesen sein. (Graebner 1991: 185) Und auch die Taarab Stücke aus Lamu waren, wie wir noch sehen werden, zur Zeit des Mohamed Kijumwa in Zanzibar populär.

Der zweite Ansatz geht also davon aus, dass Taarab in Zanzibar begann. Fragt man die Leute dort, bekommt man dies auch ziemlich sicher zur Antwort und sie werden sagen dass er sich erst danach auf andere Zentren wie Dar es Salaam, Tanga, Mombasa und Lamu ausbreitete. (Topp 1994: 153) Und obwohl die Zanzibari einen Einfluss der arabischen Musik im Laufe eines mehrere hundert Jahre dauernden Kulturkontaktes¹⁹ nicht abstreiten, sind sie sich im

¹⁹ An der afrikanischen Ostküste gibt es schon seit mehreren Jahrhunderten einen regen Handelskontakt mit dem arabischen wie dem indischen Raum. Die Händler (und Händlerinnen?) segelten in sogenannten Dhows mit den Monsunwinden, wodurch es immer zu einem längeren Aufenthalt an der Küste und somit zu einem regen Kulturkontakt kam. Auch aufgrund der gemeinsamen Religion, welche die Waswahili von vielen ihrer Nachbarinnen und Nachbarn im Landesinneren unterscheidet hatten sie einen besseren Zugang zu den Gästen aus dem Orient.

Grunde einig, dass Taarab Mitte der 1870er Jahre vom dritten omanischen Sultan²⁰, Sultan Barghash bin Said (1870-1888) eingeführt wurde. (Topp 1994: 155) Mehrere Quellen geben an, dass der Sultan einen Zanzibari namens Mohamed bin Ibrahim nach Ägypten sendete um die dortige Musik zu studieren und das *qanun*-Spielen zu erlernen. (Topp 1994:155; Graebner 1991: 182; Saleh 1980: 35) Es ist bis heute nicht klar, ob der Gesandte ägyptische Musiker (und Musikerinnen?) mit zurück an den Hof Sultan Barghashs brachte, oder die anderen Musiker (und Musikerinnen?) nach seiner Rückkehr selbst in dem unterrichtete, was er in Ägypten gelernt hatte. (Topp 1994: 155) Von Salehs Informanten Sheikh Said bin Amour bekommen wir die Information, dass Ibrahim als *mutribu*²¹ nach Zanzibar zurückkehrte, was im heutigen Kiswahili so viel bedeutet wie: „singer or player of an instrument in a taarab group.“ (Kamusi ya Kiswahili-Kiingereza 2001: 231) Eine Quelle Graebners gibt an, dass der Sultan ein Taarab Ensemble aus Ägypten importierte, um in seinem Palast, dem Beit el-Ajab (House of Wonders; Haus der Wunder) zu spielen und dass er Mohamed bin Ibrahim erst danach in deren Heimatland schickte, um ihre Musik zu studieren. (Graebner 2004: 173) Durch das Fehlen von schriftlichen Primärquellen unterscheiden sich die Ursprungsgeschichten der Autorinnen und Autoren ein wenig. Man kann aber einen gemeinsamen Kurs dahingehend erkennen, dass es am Hof des Sultans eine Musik gab, die mit jener Ägyptens dieser Zeit in Zusammenhang stand.

Die weltliche ägyptische Musik dieser Zeit war geprägt vom *takht*-Ensemble. (Topp 1994: 155) *Takht* („Plattform, Podium, Brett“) ist ein persisches Wort und suggeriert spezialisierte Musikerinnen und Musiker, die vor einem Publikum auftreten, also nicht unähnlich zu unserem (dem westlichen) Konzert. (Topp 1994: 155) Männer- wie Frauenensembles existierten nebeneinander, beide mit unterschiedlichem Repertoire und Publikum (männliches Publikum für Männerensembles, weibliches bei Frauenensembles). Das Männerensemble bestand aus einem Solosänger (*mutrib*), einem Chor aus vier oder fünf weiteren männlichen Sängern, einer trapezförmigen Zither, dem *qanun*, einer Kurzhalslaute *ud*, einer Bambusflöte *nay*, Geige und einer Schellentrommel *riqq*. (Topp 1994: 155) Die Frauenensembles waren stärker perkussiv orientiert und beinhalteten neben der Solosängerin und dem (in diesem Fall weiblichen) Chor mindestens eine Y-förmige Handtrommel *darabukka*, mehrere große Tamburin *tar*, ein *riqq* und ein einzelnes Melodieinstrument, die *ud*-Laute. (Topp 1994: 155)

²⁰ Nachdem Zanzibar eine Zeit lang unter portugiesischer Führung stand wurde es 1698 zu omanischem Protektorat. Zwischen 1834 und 1840, je nach Quelle, verlegte der damalige Sultan die Hauptstadt des Oman von Muscat nach Zanzibar.

²¹ Das Wort kommt eigentlich aus dem Arabischen und steht in Zusammenhang mit *tarab*. Siehe Kapitel 2.1

Das Repertoire des Männer *takht* wurde dominiert von der *waslah*, einer Sequenz von vokalen und instrumentalen Stücken, die alle im selben *maqam*²² gespielt wurden. Drei oder vier solcher Sequenzen – jede dauerte ca. eine Stunde – wurden bei einem Auftritt aufgeführt. (Topp 1994: 155) Das Repertoire des Frauenensembles wurde von einer anderen Form dominiert, der *taqtuqah*, einem heiteren Gassenhauer (popular song) mit einer strophischen Form und einem kurzen Refrain. (Topp 1994: 155) Die Stücke verwendeten ein umgangssprachliches Arabisch und behandelten meistens sentimentale Themen. (Topp 1994: 155)

Es ist nach dem heutigen Forschungsstand davon auszugehen, dass am Hof Sultan Barghashs ägyptische arabischsprachige Vokalmusik, in Anlehnung an die gerade beschriebenen Formen zur Unterhaltung des Sultans und seiner Gäste der arabischen Oberschicht dargeboten wurde. (Topp 1994: 155) Zusätzlich unterhielt der Sultan auch eine Blaskapelle nach ägyptisch-türkischem Vorbild. (Graebner 1991: 182)

Graebner nennt in seinem Aufsatz „Between Mainland and Sea: The *Taarab* Music of Zanzibar“ die Fokussierung der Geschichtsschreibung auf Zanzibar als ein gravierendes Problem in Bezug auf die Rekonstruktion der Geschichte des Genres. Vor allem weil in den meisten Fällen die Geschichte eines bestimmten Taarab Clubs namens Ikhwani Safaa²³ als die Geschichte der Gattung generalisiert wird. (2004: 173) Dies liegt unter anderem daran, dass die meisten einheimischen Autoren einen Bezug zu jenem Club haben und ihre Ausführungen auf den Erinnerungen von Mitgliedern aufbauen. Diese kennen wiederum alle die von Shaib Abeid Barajab, einem der Clubgründer verfasste kurze Clubchronik. (Graebner 2004: 176) Es ist daher wichtig die Artikel von Topp „A History of Taarab Music in Zanzibar: A Process of Africanisation“ und Saleh „Nyimbo za Taarab Unguja“ vor diesem Hintergrund zu betrachten, da auch ihre Informantinnen und Informanten Mitglieder von Ikhwani Safaa sind bzw. waren oder zumindest einen engen Bezug zum Club haben bzw. hatten.

Der Text von Shaib Abeid Barajab bot Graebner, wie er selbst schreibt, ein diversifizierteres Bild als andere Chroniken. (Graebner 2004: 176) So geht aus ihm hervor, dass es sich bei den ersten Mitgliedern von Ikhwani Safaa, der 1905 zur Amtszeit des Sultan Ali bin Hamad

²² *Maqam* (Pl. *maqamat*) bezeichnet die in der arabischen Musik gebrauchten Skalen. Siehe dazu Kapitel 3.4.1.3.

²³ Der Club wird in verschiedenen Quellen unter unterschiedlichen Namen geführt, wie „Nadi Akhwan Safaa“ (Graebner 1991), „Akhwani Safaa“ (Topp 1991) oder eben „Ikhwani Safaa“ (Graebner 2004). Welche Bezeichnung die richtige ist bzw. ob es überhaupt eine richtige gibt, ist mir nicht bekannt. Bei meinem Aufenthalt im Februar 2012 wurden sie Ikhwani Safaa genannt und dieser Name wurde auch bei einigen CD Veröffentlichungen verwendet. Da er auch in den neueren Quellen zu Taarab verwendet wird und aus Gründen der Leserlichkeit und des Textverständnisses werde ich somit diese Schreibung beibehalten, es sei denn es handelt sich um ein direktes Zitat.

(1902-1911) gegründet wurde, um junge Hadhrami²⁴ (Washihiri) gehandelt hat, also weniger wohlhabende erst kürzlich immigrierte Bewohner Stown Towns. (Graebner 2004: 176) Diese arbeiteten meistens als Lastenträger am Hafen und waren häufig in Wettstreite mit anderen jungen Männern, teilweise auch Hadhrami, verwickelt. (Graebner 2004: 176) Diese Wettstreite wurden regelmäßig in Form von auf Wettbewerb beruhenden *ngoma*-Tänzen ausgefochten. (Graebner 2004: 176) Graebner erwähnt folgende im Text aufgeführte Tänze: *tari la dirijii* (ein Swahili *ngoma*-Tanz, der auch an der nördlichen Küste bekannt ist) und *kinanda cha marwas*, welche unter dem Namen *kinanda cha kucheza* erwähnt wurde. (Graebner 2004: 176) Im Weiteren gibt es auch Referenzen zum *sharah*-Tanz der Hadhrami und anderen nicht identifizierten Tänzen aus Süd Arabien und dem Golf. (Graebner 2004: 176) Es gab also zu dieser Zeit eine große Anzahl an Musikformen und Tänzen, die einen weiteren Einfluss auf die Entwicklung des Taarab gehabt haben könnten.

Interessant ist, dass in anderen Quellen ein Herr namens Sheikh Abdulbari, seines Zeichens Musikgelehrter und Musiker aus Ägypten als einer der Gründer und ersten Mitglieder Ikhwani Safaas genannt wird. (Saleh 1980: 36) In der Clubchronik wird, laut Graebner lediglich bemerkt, dass einige Hofmusikerinnen und Hofmusiker des Sultans den Mitgliedern Unterricht in Taarab gaben. (Graebner 2004: 176)

Der oben erwähnte Unterricht passierte aber laut Shaib Abeid Barajab im Geheimen, da Taarab die exklusive Domäne des Sultans war und es deshalb nicht erlaubt war diese Musik außerhalb des Palastes zu spielen bzw. sie dort nicht bekannt war. (Graebner 2004: 176) Der Autor erzählt jedoch an einer anderen Stelle von einem Wandermusiker aus Aden (eine Hafenstadt im heutigen Jemen), der von einem lokalen Gönner eingeladen wurde und in der Stadt auftrat. Die Musik, die jener Sänger und *ud*-Spieler aufführte wird von Shaib Abeid als Taarab auf höchstem Niveau bezeichnet. (Graebner 2004: 176) Für Graebner stellen diese beiden Aussagen einen Widerspruch dar. (Graebner 2004: 176) Möglicherweise ist es aber deshalb kein Widerspruch, da es sich bei dem Wandermusiker nicht um einen Einheimischen, sondern um einen Gast aus dem arabischen Raum handelte, der darum eventuell nicht unter dieses Verbot fiel, falls es dieses wirklich gegeben hat. Mit Sicherheit ist diese Frage leider nicht zu beantworten. Was aber bekannt ist, ist dass es zur Gründungszeit des Ikhwani Safaa in Zanzibar zu einem neuen kulturellen Aufschwung kam, nachdem die Zeit nach dem Tod Sultan Barghashs (1888-1902) von Unruhe und einem politischen wie wirtschaftlichen Niedergang geprägt war. (Graebner 1991: 182) Der neue Herrscher, Ali bin Hamad (1902-

²⁴ Als Hadhrami werden die Menschen aus dem Hadhramaut im heutigen Jemen bezeichnet.

1911) setzte sich für Bildung ein und lud deshalb Gelehrte und Lehrer (wie Lehrerinnen?) aus Ägypten nach Zanzibar ein. (Graebner 1991:182)

Als in den Anfängen des Clubs verwendete Instrumente in dieser Zeit werden die *gambus*-Laute und die in Indien gefertigte *ud*, die im Gegensatz zu jener der klassischen arabischen Musik, die aus mehreren Streifen Holz zusammengesetzt ist, aus nur einem Stück Holz gefertigt ist. (Graebner 2004: 176)

1907 bestellten sie eine Reihe an Instrumenten in Ägypten: *ud*, *qanun* (Trapezförmige Zither), *nay* (Flöte) und *daff* (Tamburin). (Graebner 2004: 176) Es handelt sich bei den Instrumenten also zum Großteil um jene des weiter oben beschriebenen *takht*-Ensembles.

Auch Topp schreibt in ihrem schon erwähnten Artikel „A History of Taarab Music in Zanzibar: A Process of Africanisation“, dass die Instrumentierung bei Ikhwani Safaa dieselbe wie diejenige des Männer *takht* war und dass sie Liebeslieder in Arabisch zur Unterhaltung des Sultans und seiner Gäste am Hof aufführten, oder für andere wohlhabende Araberinnen und Araber bei festlichen Anlässen im hauptsächlich von ihnen bewohnten Stown Town. (Topp 1991: 156)

Dadurch, dass der Club zwar auch für den Sultan auftrat, er aber nicht nur mit dem Hof assoziiert wurde machte ihn laut Topp zum ersten „unabhängigen“ Taarab Club in Zanzibar. (Topp 1994: 156) Trotz der Ungebundenheit sollen die Musiker aber bis 1955 ausschließlich in Arabisch gesungen haben. (Topp 1994: 156) Dieser Meinung widerspricht jedoch schon Saleh in seinem Artikel von 1980, in dem er annimmt, dass die arabischen Texte nach und nach durch Kiswahili ersetzt wurden und schließlich Kiswahili Gedichte zu den bestehenden arabischen Kompositionen gesungen wurden. (Saleh 1980: 36) Aus der Chronik Shaib Abeids geht hervor, dass Ikhwani Safaa schon kurz nach der Gründung damit begann Kiswahili Lieder im sogenannten Lamu Stil einzustudieren, da diese zu dieser Zeit üblich und sehr gefragt bei lokalen Hochzeiten waren. (Graebner 2004: 177)

In der Chronik des Ikhwani Safaa wird auch die Gründung eines rivalisierenden Clubs etwa zur selben Zeit (1907) erwähnt. (Graebner 2004: 177) Der Club hieß Nadi (el) Shuub und es wird auch von einigen wettstreiterischen Auftritten zwischen den beiden erzählt. (Graebner 2004: 177) Graebner meint die Gründung Nadi (el) Shuubs könnte eine Reaktion auf die Ausschlusspolitik von Ikhwani Safaa gewesen sein, da nur Araber Zutritt zu diesem hatten. (Graebner 1991: 183) Denn „[d]ie Bildung rivalisierender Gruppen, oft orientiert an Moieties und/oder gesellschaftlichen Strata, hat in der Swahili-Gesellschaft eine lange Tradition.“ (Graebner 1991: 183)

Nadi Shuub begann bald zu wanken und dasselbe geschah womöglich auch mit Ikhwani Safaa, da Shaib Abeids Chronik mit dem Jahr 1911 aufhört. (Graebner 2004: 177)

Von anderen wird berichtet, dass Ikwani Safaa in den 1940er Jahren eine Renaissance erlebte, also zur Zeit der Gründungen von Taarab Clubs in den Städten entlang der Ostküste Afrikas, mit ihren großen Orchestern, die sich an jene der ägyptischen Filmmusik anlehnten. (Graebner 2004: 177) Aber dazu später mehr.

In etwa zur selben Zeit, als die beiden oben erwähnten Clubs zu wanken begannen (um 1910) zog eine junge Frau afrikanischen Ursprungs aus einem kleinen Dorf im Süden von Zanzibar nach Stown Town. (Topp 1994: 157; Graebner 1991: 183) Ihr Name war Siti Binti Saad²⁵. In der Hauptstadt traf sie auf verschiedene Musiker, wie Mushin Ali der sie Arabisch lehrte, den Koran und die arabische Literatur näher- und das Lautespielen beibrachte. (Graebner 1991: 183)

Es wird ihr nachgesagt den Taarab vom Hof weg und zur gewöhnlichen Bevölkerung Zanzibars gebracht zu haben. (Topp 1994: 157) Dies soll ihr unter anderem durch das Singen ihrer Lieder in Kiswahili und nicht in Arabisch gelungen sein. (Topp 1994: 157) Ihren Biographen zufolge soll sie auf das Geheiß ihrer Gönnerinnen und Gönner aus der arabischen Oberschicht am Hof des Sultans arabische und hindustanische Lieder gesungen haben. (Graebner 2004: 178) Ihre und die Lieder von Maalim Shaban in Kiunguja, dem Kiswahili Dialekt von Zanzibar waren beliebter als jene in Kiamu und Kimvita, den Dialekten von Lamu und Mombasa. Dies steht im Gegensatz zu den Jahrzehnten davor, als überwiegend Musikerinnen und Musiker aus Lamu nach Zanzibar kamen und auch Ikhwani Safaa noch die Lieder von dort aufgrund ihrer Popularität einstudierten. (Graebner 2004: 178)

Sitis Taarab Stücke hatten nicht nur wegen der Sprache einen großen Einfluss auf die Bevölkerung, sondern auch weil sie begann über Aspekte des täglichen Lebens in Zanzibar zu singen anstatt sich typischer Taarab Themen wie der sentimental oder romantischen Liebe zu bedienen. (Topp 1994: 157)

Ein klassisches Beispiel der Texte die sie benutzte ist das Lied „Muhogo ya Jang’ombe“²⁶ („Cassava von Jang’ombe“). Das Lied wurde von Maalim Shaaban, geschrieben und bezieht sich auf jene Periode des kolonialen Zanzibar (um 1930) in der Trunkenheit von den Behörden stark verachtet wurde. Es spielt auf den niedrigen Status vieler Waswahili in

²⁵ Mehr zu ihr im Kapitel 3.3.

²⁶ Dieses Stück wurde ca. 1930 von Columbia Records aufgenommen (WE 14 / W 63049) und ist auch auf der CD Compilation „Poetry and Languid Charm. Swahili music from Tanzania and Kenya from the 1920s to the 1950s“, herausgegeben von Janet Topp Fargion aus dem Jahr 2007 zu finden.

Zanzibar zu dieser Zeit an. Um dem Gesetz zu entkommen waren die Trunkenbolde gezwungen in ländliche Gebiete (*shamba*) zu flüchten. (Topp 1994: 157) In dem Gedicht beschreibt Shaaban die Gewohnheiten seines Nachbarn, bei dem es sich um einen solchen Trunkenbold handelte. Er hat das Wort „ulevi“ (Trunkenheit) durch „muhogo“ (Cassava) ersetzt. Cassava war zu dieser Zeit eines der Grundnahrungsmittel im ländlichen Zanzibar und vielleicht wollte Shaaban damit die Allgegenwärtigkeit der Trunkenheit zu dieser Zeit zeigen. (Topp 1994: 157)

Muhogo wa Jang'ombe/ sijauramba mwiko. Msikutane wakunga/ na uzazi ungaliko.

Cassava von Jang'ombe/ ich habe den Löffel noch nicht abgeleckt. Du sollst die Hebammen nicht stören wenn das Baby kommt.²⁷

(Topp 1994: 157)

Da es sich hier um ein Sprichwort handelt, ist es notwendig den Text ein wenig freier zu Übersetzen. Topp hat es nach Jahadhmy 1966 so formuliert: „I haven't had anything to drink in the shamba since you (one) will get caught. Don't upset women since they are the people who have to bear us.“ (Jahadhmy 1966:60; Topp 1994: 158)

Siti Binti Saad wurde in den 1920er Jahren zu einer der berühmtesten Taarab Sängerinnen und blieb bis zu ihrem Tod im Jahr 1950 aktiv. Ihre Popularität wurde auch von Plattenfirmen wie His Master's Voice und Columbia erkannt, welche Siti und ihre Musiker unter Vertrag nahmen um mit ihnen in den Jahren 1928-1931 viele Taarab Stücke in ihren Studios in Ostafrika, Indien und Ägypten aufzunehmen. (Topp 1994: 156; Graebner 1991: 184) Man kann sie laut Graebner wohl als den ersten Medienstar Ostafrikas bezeichnen und so gilt sie auch heute noch für viele als die ultimative Taarab Sängerin. (Graebner 2004: 178) Warum Siti so einen großen Erfolg hatte ist schwer zu erklären. Möglicherweise war es ihre Stimme, die sich am besten für die damalige Aufnahmetechnik eignete da sie auch noch bei stark zerkratzten Schallplatten gut zu hören war. (Graebner 2004: 178) Vielleicht war es aber auch reiner Zufall und sie war einfach zur richtigen Zeit am richtigen Ort um die besten und arbeitsamsten Jahre der Plattenindustrie, bevor diese in Ostafrika von der weltweiten Rezession ab den 1930ern bis zu den späten 1940ern zum Stoppen gebracht wurde, auszunutzen. (Graebner 2004: 178).

Obwohl sich nur ein geringer Teil der Bevölkerung die Grammophone und Platten leisten konnte, hatte Siti doch einen großen Einfluss auf alle. Zugang zur Musik Sitis bekamen die weniger Wohlhabenden in den Kaffee- und Essenshäusern in denen sie gespielt wurde. Teilweise spielten die Leute die Taarab Stücke zuhause nach, was dazu führen konnte, dass

²⁷ Übersetzt nach Topp 1994: 157; meine Übersetzung.

sich eine Menge an Zuhörerinnen und Zuhörern vor ihren Fenstern versammelte. (Topp 1994: 156)

Am Ende der 1930er Jahre begannen Frauen in allen Nachbarschaften Stown Towns sich in kleine kollektive Gruppen zu organisieren. Ihr Ziel war es andere Mitglieder der Gruppe bei der Organisation von Hochzeiten und Begräbnissen zu unterstützen in dem sie beim Kochen oder Aufräumen halfen oder auch Unterkünfte für die vielen Gäste bereitstellten, die normalerweise zu einem solchen Ereignis anreisten. (Fair 2002: 62) Die jüngeren Frauen dieser Verbände stimmten *maulid* oder *hitma*, Islamische Verse, deren Aufführung oft sehr lyrisch ist, auf die Gelegenheit ab und führten diese auf. Mit der Zeit erweiterten sie ihr musikalisches Repertoire und inkludierten poetische Verse, die sie speziell für den Anlass komponierten. Sie sangen diese Texte entweder zu Melodien Islamischer Verse, Hindi Schallplatten oder zu bekannten Liedern von Siti Binti Saad. (Fair 2002: 62) Im Laufe einiger Jahre formten sich diese jungen Frauen in offizielle Taarab Clubs um. (Fair 2002: 62) Die Gründerinnen waren oft Schwestern oder Nachbarinnen und persönliche Beziehungen basierend auf biologischer oder sozialer Verwandtschaft spielten oft eine große Rolle beim Auswahlverfahren der Mitglieder. (Fair 2002: 63) Doch auch das änderte sich mit der Zeit und so war es am Ende der 1940er Jahre so, dass die Clubs Teilnehmerinnen aus allen Teilen der Stadt sowie allen Schichten und ethnischen Hintergründen zu sich zählten. (Fair 2002: 63) Diese Öffnung wurde durch die steigende Anzahl an Frauen Taarab Clubs ermöglicht, wodurch es guten Sängerinnen und Dichterinnen frei stand, bei mehreren oder aber auch nur ihrem beliebtesten Club mitzuwirken. (Fair 2002: 63) Wichtig ist anzumerken, dass die Instrumente in diesen Clubs sehr wohl von Männern gespielt wurden. Eine tragende künstlerische Rolle bekamen die Frauen durch den Gesang und das Dichten der Texte. Mit diesem sogenannten *taarab ya wanawake*, also dem Taarab der Frauen hat sich vor allem Laura Fair beschäftigt. (Fair 2001, 2002) Da sich ihre Studien jedoch mehr auf einen soziokulturellen Aspekt beziehen, wird dieses Thema in Kapitel 2.4 noch einmal genauer behandelt.

Am Ende der 1940er Jahre, also nach dem Ende des zweiten Weltkriegs hatte sich die musikalische Mode in Zanzibar verändert. (Graebner 2004: 179) Beliebt waren ägyptische Filme, in denen große *firqah*-Orchester die Hauptrolle spielten und so begannen die Taarab Clubs auch ihre Ensembles demnach zu gestalten. (Graebner 2004: 179) Die Sängerinnen und Sänger dieser Filme, wie Umm Kulthum, Mohamed Abdel-Wahhab und Farid al-Atrash

wurden zu großen Stars und ihre Aufnahmen waren in Zanzibar leicht zu bekommen. (Graebner 2004: 179)

Der Einfluss westlicher Elemente machte auch vor der ägyptischen Musik keinen Halt und so zählten zu den Instrumenten des *firqah*-Orchester jene des *takht* und eine Zahl an Geigen, ein oder zwei Celli, einen Kontrabass und oft auch ein Akkordeon, eine E-Gitarre und ein Keyboard. (Topp 1994: 155f) Gespielt wurden immer noch Kompositionen, die auf der weiter oben erwähnten *taqtuqah* basierten und diese fluteten die Film- und Plattenindustrie zumindest bis in die 1970er Jahre. (Topp 1994: 156)

Durch die große Popularität der ägyptischen Filme an der gesamten afrikanischen Ostküste kam es in den großen Städten zu einer vermehrten Bildung von Taarab Clubs, basierend auf den *firqah*-Orchestern. (Graebner 1991: 183) Die Organisation in Clubs wurde wahrscheinlich deshalb gewählt, da sich kleine Musikergruppen das neue große Instrumentarium nicht leisten konnten. Durch eine große Anzahl von Beitrag zahlenden Mitgliedern wurde dies jedoch ermöglicht. (Graebner 1991: 183) Auch Ikhwani Safaa formierte sich in den 1930er Jahren neu um später diesen populären Stil zu übernehmen, den sie bis heute beibehalten haben (Graebner 1991: 183) Noch heute gelten die großen Orchester als Kennzeichen des spezifisch zanzibarischen Taarab Stils. (Graebner 1991: 183)

Nach dem zweiten Weltkrieg wurden zwar keine Aufnahmen in Zanzibar selbst gemacht, jedoch gibt es Aufnahmen vom Jauhar Club aus Mombasa und dem Egyptian Club und dem Al-Watan Club aus Dar es Salaam die man als Referenz des Stils dieser Zeit herannehmen kann. (Graebner 2004: 179) Typisch für ihre Lieder ist die an die ägyptische Musik angelehnte Struktur und dass sie in Kiswahili verfasst wurden. Manchmal wurden ganze Arrangements von Aufnahmen Umm Kulthums oder Mohamed Abdel-Wahhabs übernommen. (Graebner 2004: 179)

Neben den großen Orchestern und den Frauen Taarab Clubs gab es in Zanzibar zu dieser Zeit aber weiterhin kleinere Gruppen im alten Violine-,*ud*-Perkussions-Stil, die neben den Frauen Clubs auf Hochzeiten und bei festlichen Anlässen spielten. (Graebner 2004: 179) Auch der Theaterclub Michenzani Social Club begann ein kleines Taarab Ensemble zu führen, welches es aufgrund des Sängers Bakari Abeid schnell zu großer Berühmtheit brachte. (Graebner 2004: 179) Abeid gilt heute als der berühmteste zanzibarische Sänger nach dem zweiten Weltkrieg. (Graebner 2004: 179-180) Ab dem Jahr 1958 bis in die 1960er sang er auch für Ikhwani Safaa. (Graebner 2004: 180) Viele soziale und kulturelle Clubs, die Taarab und

Theaterstücke (*michezo*) aufgeführt wurden in den späten 1950er und frühen 1960er Jahre gegründet. (Graebner 2004: 180)

Der Vorsitzende von Ikhwani Safaa war gegen Aufnahmen, daher müssen andere Aufzeichnungen, wie jene von Bakari Abeid mit dem Michenzani Social Club oder von einigen Abtrünnigen von Ikhwani Safaa bzw. einfach spätere unter Shime Kuokoana als Referenz herbeigezogen werden. (Graebner 2004: 180) Diese zeigen einen dynamischen und rhythmisch markierten Stil, der dem heutigen Ohr dem *kidumbak* näher scheint als der orchestralen Taarab Tradition. (Graebner 2004: 180) *Kidumbak* ist eine weitere Musikform in Zanzibar, die nach Graebner eine Schnittstelle zwischen Taarab und lokalen *ngoma*-Tanztraditionen darstellt. (Graebner 2004: 180) Saleh beschreibt in seinem Aufsatz „Nyimbo za Taarab Unguja“²⁸ Taarab jedoch auch als *ngoma*, aber als eine besondere Form: „Taarab ni ngoma maarufu sana katika mwambao wa Afrika ya Mashariki. [...] Taarab hujibagua na ngoma nyingine, kwanza kwa zile ala zake za muziki zitumikazo na pili kwa ile nidhamu ya ngoma yenyewe.“²⁹ (Saleh 1980: 35) Da immer wieder hervorgehoben wird, dass zum frühen Taarab des Hofes nicht getanzt wurde und man es auch heute bei Aufführungen von Ikhwani Safaa nicht tut, es aber bei anderen *ngoma* üblich ist sehr ausdrucksstark zu tanzen, wie auch beim *kidumbak* kann es sein, dass Graebner mit diesem Definitionsversuch darauf anspielen wollte.

Topp beschreibt *kidumbak* neben dem von ihr so genannten „idealen“ Taarab und dem *taarab ya wanawake* als eine dritte Form des Taarab. (Topp 1994: 154) So ist für sie Taarab als ein Kontinuum zu sehen, mit dem „idealen“ Taarab am einen und *kidumbak* am anderen Ende und dem *taarab ya wanawake* im Zentrum. (Topp 1994: 154) Nach Topp gründeten sich die ersten *kidumbak*-Gruppen zur selben Zeit wie die ersten Frauen Clubs. (Topp 1994: 158) Musikerinnen und Musiker formierten sich zu kleine informelle Gruppen um Siti Binti Saads Lieder zu ihrem eigenen Vergnügen oder bei Hochzeiten und anderen feierlichen Anlässen aufzuführen. (Topp 1994: 158) Als sie damit begannen verwendeten sie nur zwei kleine, als *kidumbak* bekannte Trommeln. Diese werden aus Ton gefertigt und sind den großen *dumbak* Trommeln der größeren Orchester nachempfunden.³⁰ (Topp 1994: 158) Diese Entstehungsgeschichte scheint plausibel vor allem wenn man die von Graebner aufgenommenen Aussagen älterer Musiker berücksichtigt, welche die Gruppe rund um Siti

²⁸ „Taarab Lieder aus Unguja“ (meine Übersetzung)

²⁹ „Taarab ist ein sehr beliebter ngoma (eine Musikrichtung, Stil, Musik zur Unterhaltung Anm. I.W.) an der Ostküste Afrikas. [...]Taarab sondert sich gewöhnlich von anderen ngoma ab, erstens durch die Musikinstrumente die gebraucht werden und zweitens durch die Ordnung des ngoma selbst.“ (Übersetzung I.W.)

³⁰ Die ki-Klasse wird im Kiswahili auch verwendet um Verkleinerungen zu bilden, demnach bedeutet *kidumbak* „kleine dumbak“.

Binti Saad nicht unähnlich sogar in Bezug auf den heutigen *kidumbak* beschreiben: „In the time of Siti bint Saad [the 1920s/30s], the musicians used to squat on the floor, their instruments were two small drums, a tambourine, violin and *udi*. The audience danced. Thus, this old-time *taarab* was much more akin to *kidumbak* rather than today's *taarab* with its big orchestras and the aloof character of *taarab* reception.“ (Graebner 2004: 180)

Nach Topp beinhaltete in den späten 1950ern ein *kidumbak*-Ensemble neben zwei *kidumbak* eine *sanduku* (wörtl. Kiste; ein Ein-Saiten-Kisten-Bass, dem Kontrabass nachempfunden), eine Viloine, ein Paar *cherewa* (Kokosnussschalen *Maracas*; in vielen *ngoma* der Swahiliküste verwendet) und ein Paar *mkwasa* (Klangstäbe, die entweder gegeneinander oder auf einen Tisch geschlagen werden; eventuell vom Festland importiert). (Topp 1994: 158) *Kidumbak*-Ensembles haben demnach mehr einen perkussiven als einen melodischen Fokus und einer ihrer Zwecke ist, berühmte Taarab Stücke so aufzuführen, dass das Publikum zu tanzen beginnt. (Topp 1994: 158) Leider gibt es keine Aufnahmen des frühen *kidumbak* und auch nicht von jenem der 1950er Jahre, daher ist es schwer zu sagen, wie der Stil damals klang. (Graebner 2004: 180)

Kidumbak und *taarab ya wanawake* stehen in einem engeren Verhältnis als durch Topps Darstellung eines Kontinuums angezeigt. Die Mitglieder der Frauen Clubs waren zwar ausschließlich Frauen und es wurde auch vornehmlich von Frauen gesungen und gedichtet, die begleitenden Instrumente wurden aber von Männern gespielt. Diese waren meistens Teil eines *kidumbak*-Ensembles und so waren auch die Stücke anders aufgebaut als jene der großen Orchester. Dies hatte nicht nur mit der Begleitung, sondern auch mit den Themen der Frauen Taarab Stücke zu tun. Ihre Lieder waren charakterisiert durch die Verwendung einer starken und oft beleidigenden Sprache (*maneno makali*; *maneno matusi*) mit der Intention das im Text angesprochene Subjekt in den Augen der Öffentlichkeit zu verletzen und zu entwürdigen. (Topp 1994: 159) Diese Texte wurden als *mipasho* (Sg. *mpasho*) bezeichnet, was von dem Verb *kupasha* (dem Kausativ von *kupata* „bekommen“) kommt und so viel bedeutet wie „machen, dass man etwas bekommt“ oder „machen, dass man etwas hat“. (Topp 1994: 159) Gemeint ist damit, dass der Textdichter bzw. die Textdichterin macht, dass die Person, welche das Subjekt des Gedichtes ist oder an welche dieses gerichtet ist die „Message“ also die Botschaft bekommt. (Topp 1994: 159) Diese ist klar und direkt und daher kann es zu keinem Missverständnis kommen was sie bedeutet und an wen sie gerichtet ist. (Topp 1994: 159) Wie weiter oben schon erwähnt ist es bei den Waswahili üblich, dass verschiedene Gruppen auf künstlerische Weise miteinander wetteifern. So kam es auch zur

Bildung sich gegenüberstehender Frauen Clubs, die sich durch provokante Texte, Kleidung und andere Dinge bekriegten.³¹

Zwischen den 1930er und 1960er Jahren gab es in Zanzibar also verschiedene Ausprägungen des Taarab, die gleichsam nebeneinander existierten: den orchestralen Taarab eines Ikhwani Safaa angelehnt an das ägyptische *firqah*-Orchester, den Taarab mit der kleinen Besetzung angelehnt an das *takht*-Ensemble, den *taarab ya wanawake*, *kidumbak* und eine Form wie jene von Sitis Gruppe.

Die Revolution im Jänner 1964³², geführt von Abeid Karume und der Afro-Shirazi Party (ASP) hatte einige Auswirkungen auf diese Taarab Szene und so wird sie von Topp auch als eine Taarab Revolution bezeichnet. (Topp 1994: 161) Taarab wurde von der neuen Regierung als zu den früher herrschenden Mächten zugehörig angesehen, was einige Konsequenzen nach sich zog. (Graebner 2004: 181) Alle Clubs wurden dem Ministry of Culture und den lokalen Parteiorganisationen untergestellt, was auch daran lag, dass diese die Texte kontrollieren wollten. (Graebner 2004: 181) In jeder Nachbarschaft wurden ASP Zweigstellen gegründet und Gruppen jeglicher Art, auch Taarab Clubs mussten sich unter der jeweiligen Parteistelle registrieren. (Fair 2002: 63) Jeder Abteilungsleiter und jede Abteilungsleiterin versuchte die Mitgliedschaften der einzelnen Clubs dahingehend zu limitieren, dass nur Menschen aus dem Gebiet, dem sie vorstanden Zutritt bekamen. (Fair 2002: 63) Weiter nahmen sich viele Parteibeamtinnen und Parteibeamte heraus den Vorsitz unterschiedlicher kultureller Gruppen zu übernehmen. (Fair 2002: 64) Um jegliche Assoziationen mit den früheren Kolonialmächten zu verbannen kam es Seitens des ASP auch zu einigen Umbenennungen von Taarab Clubs. So wurde Ikhwani Safaa in sein Kiswahili Pendant Ndugu Wanaopendana (Brüder die sich gegenseitig lieben) umbenannt und die Frauengruppe Royal Navy wurde zu Wanabaharia (Jene die am Meer arbeiten). (Fair 2002: 64) Kurz darauf wurden alle Clubs nach ihren Nachbarschaften benannt, und so änderte sich der Name Ikhwani Safaas erneut zu Malindi Branch, der zum Teil auch heute noch gebräuchlich ist. (Fair 2002: 64)

Während der frühen Periode der Revolution wurden viele der älteren Aufnahmen in der nationalen Radiostation zerstört. Individuelle Musikerinnen und Musiker wurden für ein

³¹ Mehr dazu in Kapitel 2.4.

³² Ende des 19. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Zanzibar zur englischen Kolonie. Durch ihre Form der „indirect rule“ blieb jedoch der Sultan bis auf weiteres in seinem Amt. Am 10.12.1963 erlangte Zanzibar die Unabhängigkeit und wurde zur konstitutionellen Monarchie, wiederum mit dem Sultan als Oberhaupt. Im Jänner darauf kam es zu einer Revolution und dem Sturz des Sultans durch eine Gruppe von Zanzibari afrikanischer und nicht arabischer Herkunft. Dabei kam es zur Ermordung zahlreicher Menschen arabischer und asiatischer Abstammung. Im April 1964 schloss sich Zanzibar mit dem Festland Tanganyika zur Vereinten Republik Tanzania zusammen.

nationales Taarab Orchester, welches vom Ministry of Culture geleitet wurde angeworben. (Graebner 2004: 181) Aus diesem entstand wenig später der Culture Musical Club, ein staatlicher Taarab Club, der von der Regierung zu Propagandazwecken gebraucht wurde. (Fair 2002: 78) Dieser wurde mit allen Instrumenten der großen Orchester ausgestattet und galt laut Topp somit als Konkurrenz für Ikhwani Safaa. (Topp 1994: 161)

Fair beschreibt als einzige erlaubte Lieder dieser Zeit jene, welche die Revolution preisten oder die Politik und Programme der neuen revolutionären Regierung promoteten. (Fair 2002: 78) Dies soll jedoch dazu geführt haben, dass viele, vor allem Frauen dem Taarab den Rücken zuekehrten, da sie es nicht ertragen konnten, was aus ihrer früher so geliebten Musik gemacht wurde.³³ (Fair 2002: 79)

Nach Graebner wurde von den 1970ern bis zu den 1990ern die Taarab Szene von Ikhwani Safaa und dem Culture Musical Club dominiert. (Graebner 2004: 181) Topp und Fair schreiben beide, dass Frauen nach der Revolution dazu aufgefordert wurden beiden Clubs beizutreten.³⁴ (Topp 1994: 161; Fair 2002: 72) Alle bis auf einen sollen dieses Angebot laut Fair ausgeschlagen haben. (Fair 2002: 72) Wie viele Frauen sich dem Aufruf anschlossen wird in Topp's Text nicht behandelt, ihren Schlussfolgerungen nach waren es jedoch einige. So beschreibt sie wie der Einfluss der Frauen die Art des Taarab in den beiden Clubs veränderte. Beim weiteren Lesen wird klar, dass sie sich dabei auf die Zeit um 1984 bezieht, also schon etwas nach der Ermordung Karumes, dem ersten Präsidenten Zanzibars und dem ersten Vize-Präsidenten der Vereinten Republik Tanzanias. Diese geschah im April 1972 und zog einen erneuten Aufschwung des *taarab ya wanawake* und eine schwindende Kontrolle aller Taarab Clubs nach sich. (Fair 2002: 80) Dies führte zu einer Wiederbelebung der Wettstreitigkeiten zwischen Frauengruppen, vor allem zwischen Royal Navy und Royal Air Force, was im Jahr 1984 dazu führte, dass eine Union der Frauengruppen gegründet wurde um relativen Frieden herzustellen. Ihre Lieder wurden der Zensur ausgesetzt, was nicht dazu führte, dass der *mpasho*-Text starb, sondern lediglich weniger explizit wurde. Das heißt das Ziel des Textes ist für andere als der Hauptprotagonistin bzw. dem Hauptprotagonisten oft nicht klar. (Topp 1994: 160) Dieser „Bann“ der *mipasho*-Texte und das nachweisliche Engagement der Frauen (es sind bis heute auch Frauen Mitglieder beider Clubs) in Ikhwani Safaa und Culture Musical Club soll dazu geführt haben, dass auch sie sich diesem Trend angeschlossen haben, da sich damit gut Geld verdienen ließ. (Topp 1994: 161) Dadurch soll es auch zu musikalischen Veränderungen gekommen sein, da die Texte nicht zu den

³³ Siehe auch Kapitel 2.4.

³⁴ Nach mehreren Quellen war es Frauen früher nicht gestattet Ikhwani Safaa beizutreten, was auch aus ihrem Namen – Brüder, die sich gegenseitig lieben – hervorgeht. (Topp 1994: 161)

langsamen Rhythmen der üblichen Stücke passten. (Topp 1994: 162) Da die Frauen nach Topp nach wie vor keine Instrumente spielten und auch die Musik nicht komponierten begannen sie ihre Texte zu Melodien von Taarab Stücken aus Mombasa zu singen, da diese einen lebhafteren Rhythmus verwendeten. (Topp 1994: 162) Die Musiker baten sie schließlich darum sich die Stücke über das Hören der Kassetten anzueignen und nachzuspielen. (Topp 1994: 162) Es sollen nach Topp auch diese Frauen gewesen sein, die eben zum Zweck einer stärkeren rhythmischen Markierung der Musik Rhythmen aus anderen *ngoma*-Formen in den Taarab übernommen haben. (Topp 1994: 162) Wie wir weiter oben schon gesehen haben, war der frühere Taarab einer Siti Binti Saad wahrscheinlich näher zum heutigen *kidumbak*, der nachweislich solche *ngoma*-Rhythmen verwendet. Das heißt es kann auch sein, dass sich die Rhythmen durch die Popularität Sitis Stils in die Musik Cultures und Ikhwani Safaas eingebettet haben. Einen Einfluss der weiblichen Mitglieder möchte ich an dieser Stelle dennoch nicht ausschließen, handelt es sich bei der Entwicklung von Musikstilen doch um einen komplexen Prozess, der meist nicht auf einen Ursprung zurückzuführen ist, sondern sich aus dem Zusammenwirken unterschiedlicher Komponenten ergibt. Und so beschreibt Topp die Musik des Culture Musical Club schließlich auch als eine Schnittstelle zwischen *taarab ya wanawake* und *kidumbak* auf der einen Seite und dem „ideal“ Taarab auf der anderen. (Topp 1994: 163)

Der *kidumbak* nahm gegenüber den anderen Formen des Taarab in der Zeit der Revolution und bis zum Tod Karumes eine Sonderstellung ein, da die Gruppen nicht in Clubs organisiert waren, sondern auf informelle Weise funktionierten. (Topp 1994: 161) Daher mussten sie sich nicht eintragen lassen und auch nicht die Zensur fürchten. (Topp 1994: 161) Diese Tatsache gab dem *kidumbak* eine Freiheit wie keiner anderen Ausprägung des Taarab, was laut Topp ein Grund für seine immer größer werdende Popularität war. (Topp 1994: 161) Hinzu kam, dass die Texte, die während einer *kidumbak*-Aufführung gesungen wurden oft spontan entstanden, was auch heute noch der Fall ist. Dadurch werden sie wahrscheinlich nie genau gleich wiederholt und sie folgen auch nicht immer den formalen Regeln von Reim und Skandierung, wie es bei anderen Taarab Dichtungen erwartet wird. (Topp 1994: 161) Demnach machte es auch keinen Sinn, sie zu zensieren. (Topp 1994: 161) Man könnte wie Topp sagen, dass im *kidumbak* die früheren *mipasho*-Texte zu ihren Limits gebracht werden. (Topp 1994: 161)

In den 1980er und 1990er Jahren wurde der Sound des Taarab in Zanzibar durch die orchestralen Besetzungen definiert, repräsentiert von Ikhwani Safaa und Culture Musical Club. (Graebner 2004: 181) Beide Clubs hatten hunderte Mitglieder, von denen circa 30 bis 50 aktive Musikerinnen und Musiker waren. Von diesen nahmen wiederum 25 bis 30 bei einer Aufführung oder bei Aufnahmen teil. (Graebner 2004: 181) Die typische Besetzung sah wie folgt aus: fünf bis acht Violinen, *qanun*, eine oder zwei *uds*, *nay*, zwei Akkordeons, Keyboard, E-Gitarre, Cello, Kontrabass, *dumbak*, zwei Bongos, *rika* (Tamburin), einige männliche und weibliche Solosängerinnen und Solosänger und ein aus ca. zehn Frauen bestehender Chor. (Graebner 2004: 181-182) Diese Art große Orchester waren eben genau diese, die in den 1950ern und 1960ern in den großen Städten der afrikanischen Ostküste beliebt waren. Aufgrund der wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen nach der Unabhängigkeit kam es in Mombasa, Tanga und Dar es Salaam wieder zu einer Veränderung des Taarab Stils. (Graebner 2004: 182) Beliebte wurden abermals kleinere Ensembles in denen modernere Instrumente dominierten wie Keyboard, E-Gitarren und Bassgitarren. (Graebner 2004: 182) Hinzu kam ein stärkerer Beat, der dem Klang urbaner Tanz-Bands näher war als irgendeiner Form des Taarab. Mit der Zeit übernahm das Keyboard die Streicher- und Akkordeonklänge und es entstand in Dar es Salaam was sich seit der Mitte der 1990er Jahre „modern Taarab“, also moderner Taarab nennt.³⁵ (Graebner 2004: 182) Graebner schreibt, dass diese Form auch *mipasho* genannt wird und dass es diese Form war, die jene Texte quasi „erfand“. (Graebner 2004: 182) Wie wir aber schon gesehen haben waren es die Frauen Taarab Gruppen, die schon viel früher diese Texte verwendeten. Dar es Salaam wurde im Laufe der 1990er zum wichtigsten Zentrum für Plattenaufnahmen und stilistischen Entwicklungen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass immer mehr zanzibarische Musikerinnen und Musiker aufs Festland abwanderten, um dort Karriere zu machen. Darunter waren eben auch einige Frauen, welche meiner Meinung nach die *mipasho*-Tradition dorthin brachten.

Auch die Zanzibari selbst haben ein „modern“ Taarab Ensemble namens East African Melody, das zwar auch in Dar es Salaam wirkt, aber aufgrund der Herkunft der Musikerinnen und Musiker als zanzibarisch gilt. Musikalisch gesehen bewegt er sich näher am *kidumbak* und *beni*. Letzteres beschreibt ein Musikgenre welches sich aus der kolonialen Militärmusik herausentwickelte. Wie beim *kidumbak* werden beim *beni* Melodien, Wörter und Refrains von

³⁵ Für mehr Informationen zum „modern Taarab“ in Dar es Salaam siehe Kolbusa, Stefanie. (2007). „*Kwa Raha Zangu*“ – Zu meinem Vergnügen Modern Taarab: Aufführungspraxis und Bezüge zum Alltag. Universität Bayreuth: Diss.

aktuellen und älteren Taarab Stücken verwendet um daraus längere Medleys zu formen. (Graebner 2004: 182)

„Modern“ Taarab ist vor allem bei jungen Leuten beliebt, weil man gut dazu tanzen kann. Puristen lehnen ihn ab und sagen, dass es sich dabei nicht um Taarab handelt. Die meisten von ihnen sehen den „wirklichen“ Taarab definiert durch ein lockeres Spiel der Instrumentalistinnen und Instrumentalisten, welches ein Nachsinnen über den gedankenschweren Text erlaubt, ein sitzendes Publikum und kein Tanz. (Grabner 2004: 182) Diese Definition beschreibt allerdings nur die Form des orchestralen Taarab und schließt demnach die anderen Ausprägungen aus.

Mit dem Ende der 1980er und dem Beginn der 1990er Jahre setzte in Zanzibar langsam der Tourismus ein. Dieser brachte einige Veränderungen in Sachen Aufführungsmöglichkeiten und damit einhergehend in der Instrumentierung mit sich. (Kirkegaard 2001: 71) Da die Waswahili Taarab als etwas sahen, dass zu ihrem täglichen Leben zählte und durch die Forcierung des *ngoma* als neues gemeinsames Kulturgut durch die Regierung haben sich kommerzielle Aufführungen für Touristinnen und Touristen erst Ende der 90er Jahre entwickelt. (Kirkegaard 2001: 70-71) Durch die Unterstützung wirtschaftlich gut situierter Personen, die meist nicht aus Zanzibar kamen, wie z.B. der Hotelbesitzer Emerson Skeen, wurde es möglich den Taarab für ein breiteres Publikum zu öffnen. Kirkegaard hielt sich 1998 einige Zeit in Zanzibar auf und beschreibt in ihrem Artikel von 2001, dass sich das Bewusstsein über die Präsenz der Touristinnen und Touristen gegenüber ihrem letzten Besuch im Jahr 1994 deutlich gesteigert hat. (Kirkegaard 2001: 70) Viele Bars, Restaurants und Hotels waren fest entschlossen Zanzibar und seine Kultur zu zeigen. (Kirkegaard 2001: 70) Das führte dazu, dass sich einige kleinere Taarab Ensembles bildeten, allen voran Twinkling Stars. Diese Gruppe rund um Seif Salim Saleh und Mohammed Ilyas, beide ehemalige Mitglieder von Ikhwani Safaa, begann mit Emerson vor Touristinnen und Touristen aufzutreten. (Kirkegaard 2001: 71) Aufgrund einiger Ungereimtheiten beendeten sie jedoch nach einiger Zeit die Zusammenarbeit mit dem Hotelbesitzer und wurden im Oktober 1998 von dem Luxushotel Serena Inn engagiert. (Kirkegaard 2001: 71) Hier treten sie zu viert auf, was eigentlich recht unüblich für den typisch zanzibarischen Taarab ist und zwar mit den Instrumenten *kidumbak*, *qanun*, *nay*, zwei Violinen und Akkordeon. (Kirkegaard 2001: 71) Seif und Mohammed ändern dabei die Besetzung indem sie von einem Instrument zum nächsten wechseln, während die *qanun*- und Trommelspielerinnen und -Spieler an ihren Plätzen bleiben. (Kirkegaard 2001: 71) Im Unterschied zu anderen Formen des Taarab steht

hier nicht der Text im Vordergrund, sondern die instrumentale Darbietung von Stücken. (Kirkegaard 2001: 72)

Eigentlich gehören Twinkling Stars mehrere Mitglieder (Kirkegaard schreibt von bis zu 12) an, welche auch bei den Proben dabei sind. Bei den Aufführungen im Serena Inn spielen jedoch nur die „Hauptmitglieder“, welche gleichzeitig die ältesten und am besten trainierten Musiker und Musikerinnen sind, was zu einer Verstärkung der Elemente aus dem orchestralen Taarab führt. (Kirkegaard 2001: 72) Die Art des Taarab, der gespielt wird und auch das Auftreten der männlichen Musiker in der typische muslimischen Kleidung, dem weißen *kanzu*, ist vom Management des Serena Inn so gewünscht. (Kirkegaard 2001: 71) Das Repertoire der Gruppe ist wie schon erwähnt hauptsächlich instrumental, das bedeutet sie spielen *taksims* – nicht rhythmisierte Instrumentalstücke – und instrumentale Versionen bekannter alter Taarab Stücke. (Kirkegaard 2001: 72) Zusätzlich haben sie auch einige, dem internationalen Publikum bekanntere Stücke wie Guantanamera und Themen aus dem Film „Dr. Zhivago“ in ihr Repertoire aufgenommen. (Kirkegaard 2001: 72)

Als ich mich im Februar 2012 in Stown Town aufhielt spielten Twinkling Stars immer noch jeden Mittwoch im Serena Inn. Hinzu kamen Aufführungen anderer Gruppen in Restaurants wie dem Mercury's und dem Monsoon. Mir wurde auch gesagt, dass es in den Hotels an den Küsten üblich ist, dass Taarab Gruppen auftreten.

Außerdem gab es rundherum Taarab Konzerte, die man besuchen konnte wie z.B. in der Dhow Countries Music Academy (DCMA) oder aber auch von Größen wie dem Culture Musical Club.

Ein großes Highlight war das Sauti za Busara Festival, welches vom 8. bis zum 12. Februar 2012 stattfand. Neben zahlreichen Auftritten von Musikgruppen aus unterschiedlichen Teilen Afrikas gaben sich auch Tausi Women's Taarab ft. Bi Kidude aus Zanzibar, Juhudi Taarab aus Pemba und Kidumbaki JKU aus Zanzibar die Ehre. Dieses Festival wird seit 2003 jährlich abgehalten und entstand aus dem ZIFF, dem Zanzibar International Film Festival, dessen Mitbegründer der schon erwähnte Emerson Skeen war und welches zum ersten Mal im Jahr 1998 stattfand. (Kirkegaard 2001: 69)

Wie wir sehen können handelt es sich hier nicht um die Geschichte eines bestimmten Musikstiles, sondern um die Entwicklung und Veränderung mehrerer, teilweise nebeneinander existierender Formen dieses Stils, die alle unter dem Namen Taarab zusammengefasst werden können. Bei meinem Aufenthalt in Zanzibar bin ich immer wieder auf eine Zweiteilung gestoßen, die auch in den Abhandlungen von Flavia Aiello Traore

(2001, 2004, 2007) zu finden ist, nämlich die Kategorisierung in *taarab ya kiasili* und *taarab ya kisasa*. Ersteres kann man als „Taarab von früher, der originale oder der traditionelle Taarab“ übersetzen, letzteres als „der heutige Taarab, der Taarab des Jetzt, oder der moderne Taarab“. Ich erachte diese Einteilung als sehr gut auf die oben beschriebenen Stile anwendbar, auch deshalb, weil sie von den Musikerinnen und Musikern wie den Zanzibari selbst so gebraucht wird. Hierbei zählen zu *taarab ya kisasa* all jene Stile, die ein überwiegend elektronisches Instrumentarium verwenden, aber auch der *taa-rap* eines DJ Cool Para und andere neue Entwicklungen. Die anderen mehr oder weniger orchestralen Formen, aber vor allem die Stücke von Siti Binti Saad und ihren Zeitgenossinnen und Zeitgenossen zählen zum *taarab ya kiasili*. Der *kidumbak*, manches Mal auch *kitaarab* genannt gilt meist als eigenständige Kategorie, was wohl auch mit seiner Geschichte zu tun hat. In meinen weiteren Ausführungen werde ich diese Kategorisierung beibehalten.

2.3 Literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung

Wie wir in den Kapiteln 2.1 und 2.2 schon erfahren haben ist der Text ein sehr wichtiger Bestandteil des Taarab. Demnach ist es auch nicht verwunderlich, dass sich einige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler speziell diesem Thema angenommen haben. Ihre Beschäftigungen lassen sich grob in zwei Richtungen einteilen: 1) Jene, die sich mit den unterschiedlichen textlichen Formen und deren Entwicklung in der Zeit beschäftigen und 2) jene, die der Frage nachgehen, ob es sich bei Taarab um Oratur handelt oder nicht.

Im Folgenden möchte ich beide Richtungen anhand ausgewählter Texte näher erläutern.³⁶

2.3.2 Textliche Formen des Taarab und ihre Entwicklungen

Im Zuge eines größeren Forschungsprojektes unter dem Titel „Lokales Handeln in Afrika im Kontext globaler Einflüsse“ initiiert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) haben sich Said A.M. Khamis und sein Team mit dem Thema „Local and Global Aspects of Taarab: A Popular Music Entertainment in East Africa“ beschäftigt. Aus Erkenntnissen der Feldforschung und Bibliotheksrecherche die sie von 2000 bis 2003 durchführten formulierte Khamis im Jahr 2004 den Text „Versatility of the Taarab Lyric: Local Aspects and Global Influences“, welchen ich hier im Weiteren besprechen möchte. (Khamis 2004: 3) Um genau

³⁶ Ausgewählte Texte deshalb, da eine Betrachtung aller den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

zu sein basiert der Text auf der erwähnten Feldforschung sowie Liedern die zwischen 1920 und 1950 von Siti Binti Saads Gruppe gesungen und in dem Buch „Waimbaji wa Juzi“ aus dem Jahr 1966 zusammengefasst wurden. (Khamis 2004: 5)

In diesem Artikel befasst sich Khamis mit drei Phänomenen und deren Relation zu Wandel. (Khamis 2004: 3) Diese beschreibt er wie folgt: Erstens, die Machenschaften der lyrischen Struktur. Damit meint er den inneren Mechanismus des Sprachsystems, der eine Wahl von Syntagmen (morpho-syntaktische Elemente und Prozesse) und Paradigmen (lexikalische und grammatische Einheiten), also sich selbst regulierende Regeln die einzelne Komponenten verknüpfen um Ganze zu bilden, vorsieht. (Khamis 2004: 3-4) Zweitens, Ressourcen aus denen die Kunst gefertigt wird; welches Material wird verwendet: Klänge, Formen, Tropen, Bilder, Figuren, Wörter, Wortgruppen und Sätze die nicht als leere Gefäße betrachtet werden, sondern als Gefäße gefüllt mit Substanzen wie Ideen, Themen, Motive, Messages – also allen historischen, sozialen, kulturellen, politischen und psychologischen Begleitumständen so zu sagen. Hinzukommen Strömungen die, anfangs via Printmedien, Phonogrammaufnahmen, Tonfilm, Radio, Audiokassetten, Video und jetzt via öffentliches und Satellitenfernsehen und durch das Internet und Webseiten vermittelt werden. Diese neuen Möglichkeiten andere Einflüsse als jene des täglichen Lebens kennen zu lernen verführen die lokalen Künstlerinnen und Künstler dazu die Grenzen bestimmter Formen zu erweitern mit dem Ziel den Taarab durch (Re-)Strukturierung an neue Ansprüche anzupassen. (Khamis 2004: 4) Drittens, unterschiedliche Zwecke und Funktionen – professionell oder amateurhaft – welche im Bereich von Individuen, Gruppen und der Gesellschaft oder dem öffentlichen Bereich, auf den Taarab übertragen werden und ihm und seinen Texten dabei helfen den „angemessenen“ ästhetischen und thematischen Ausdruck für die Erfüllung dieser speziellen Zwecke zu finden. (Khamis 2004: 4)

Die schriftliche Form der Swahili Poesie geht bis ins 17. Jahrhundert zurück und wird von Khamis als definitiver Vorgänger der Swahili Taarab Lyrik gesehen. (Khamis 2004: 5) Die Swahili Poesie gilt als stark von der arabischen Prosodie beeinflusst und war formal gesehen eine Haupteinflussquelle der Taarab Lyrik, die von vornherein in Versen mit derselben Anzahl an Zeilen geschrieben wurde. Jede von ihnen zeigt gleichmäßig gemessene syllabische Metren, Zäsuren und rhythmische Pattern mit internen und Endreimen. (Khamis 2004: 5) In der Vergangenheit wurden die Verse dieser Lyrik als Drei- oder Vierzeiler mit Refrain aufgeschrieben. Diese Form nimmt Khamis als strukturelle Basis von der ausgehend er Abweichungen zeigen wird. (Khamis 2004: 5) Und von denen gibt es einige. Seine Forschungen zeigen, dass Taarab strukturell gesehen nie ein einheitlicher Körper war, „[...]

but a sum total of different styles that are classified under a complex category – taarab; each style showing some affinity and differences to another.“ (Khamis 2004: 6) Um diese Vernetzung genauer zu beschreiben bezieht er sich auf Topps schon erwähnte Darstellung des Taarab als ein Kontinuum mit einer gewissen Elastizität, in der man jeden Stil daran messen kann, wie nah oder fern er zum „idealen“ bzw. „traditionellen“ Taarab steht. (Khamis 2004: 6)

Beispiel eines Vierzeilers:³⁷

Alinidhani bandiya	ndani ya mikono yake
Akichoka nichezeya	anache nifedheheke
Nami sikufikiriya	kama nitarudi kwake
Sito rudi abadan(i)	niradhi nianganiye
Lakini leo karudi	kama jambo halikuwa
Na macho yake shahidi	uovuni yamvuwa
Kaja niomba nirudi	mapenzi kuyachukuwa
Kajaomba samahani	vipi nimkataliye?

(Khamis 2004: 6)

(Sie nahm mich um eine Puppe in ihrer Hand zu sein
 Nur um mich fallen zu lassen und zu erniedrigen wenn ihr langweilig war
 Ich dachte nie, dass ich zu ihr zurückkehren würde
 Zu ihr zurückkehren würde ich nicht, ich zog den Tod vor!

Heute ist sie zu mir zurückgekommen als wäre nichts geschehen
 Ihre unschuldigen Augen sind Zeugen ihrer Ergebenheit
 Sie ist gekommen um mich anzuflehen ihre Liebe zurückzunehmen
 Sie hat um Vergebung gebeten, wie kann ich sie ablehnen?)³⁸

Die Form des Taarab, die am Hof des Sultans dargeboten wurde entwickelte sich laut Khamis aus einer Art Mäzenatentum, eventuell ähnlich zu den poetischen Mäzenatentümern der früheren Xhosa, Zulu, Mandingo, Hausa, und Yoruba Königreiche des südlichen und westlichen Afrika. (Khamis 2004: 7) Dadurch ergaben sich einige Einschränkungen in der Aufführung, wie die Einhaltung von Loyalität und Respekt gegenüber der Sultans Familie und die Preisung ihrer wohl erworbenen Macht und Herrschaft. (Khamis 2004: 7) Hinzukommt die Erwartung der poetischen Exzellenz der Musik mit arabischem Einfluss und

³⁷ Die Hervorhebungen stammen aus der Vorlage von Khamis und zeigen das Reimschema der Binnen- und Endreime.

³⁸ Übersetzt nach Khamis 2004:6; meine Übersetzung.

Texte verziert mit Arabismen und prosodischen Ornamenten, die in erster Linie als Kriterium für den royalen Standard und Geschmack gebraucht wurden. (Khamis 2004: 7) Auch das Publikum war begrenzt auf die Herrschaftsfamilie und ihre Gäste. Im Gegensatz dazu waren die Musikerinnen und Musiker Menschen aus einem bürgerlichen Umfeld. (Khamis 2004: 8) Wie schon in Kapitel 2.2 besprochen gibt es verschiedene Ansichten darüber in welcher Sprache die Lieder am Hof aufgeführt wurden. Khamis argumentiert einen nur teilweisen Gebrauch des Arabischen damit, dass sich das Kiswahili allmählich zu einer Umgangs- und Muttersprache sogar in der Herrschaftsfamilie entwickelte. Weiter waren die meisten Sängerinnen und Sänger Analphabetinnen bzw. Analphabeten in Bezug auf das Arabische oder hatten nur ein rudimentäres Wissen über die Sprache und konnten deshalb nur dieselben Lieder auswendig lernen und in monotoner Wiederkehr reproduzieren. (Khamis 2004: 8) Es ist für Khamis jedoch vorstellbar, dass die in Kiswahili gesungenen Lieder im Palast die Prosodie als Teil der poetischen Exzellenz, der Verzierung und als gedächtnissteigerndes Element strikt eingehalten haben. (Khamis 2004: 8) Es wurden auch Arabismen verwendet um geistreiche und witzige Stimmungen zu erzeugen und/oder Lobsprüche/romantische Themen zu unterstreichen. (Khamis 2004: 8)

Liebe und Romantik sind als Gegenstand in Taarab Stücken seit jeher unübertroffen, aber immer facettenreich dargestellt, meist formuliert in Oppositionen wie „Verlangen“ versus „Ablehnung“, „Leben“ versus „Tod“, „Treue“ versus „Verrat“ usw. (Khamis 2004: 8) Viele solcher Lieder finden sich in der schon erwähnten Sammlung „Waimbaji wa juzi“, die laut Khamis 1967³⁹ zusammengestellt und produziert wurde. Das war zu einem Zeitpunkt als einige der Dichterinnen und Dichter noch am Leben waren. (Khamis 2004: 9) Auffallend ist, dass in diesem Buch nur zwei Preislieder zu finden sind. Eines bezieht sich laut Khamis auf die Zeit der Sultans Herrschaft, das zweite auf die Zeit der britischen. (Khamis 2004: 9-10) Man könnte sich nun wie Khamis die Frage stellen, ob sie vielleicht nicht aufgeschrieben wurden oder ob sie einfach verlorengegangen sind oder der Autor kein Interesse an ihnen hatte. Die Tatsache, dass es zwei von ihnen doch geschafft haben aufgenommen zu werden zeigt jedoch das Gegenteil. (Khamis 2004: 9) Ein Grund für die geringe Anzahl solcher Stücke in diesem Buch könnte dessen Entstehung kurz nach der Revolution sein. Zu dieser Zeit wurde alles abgelehnt was mit der vorherigen Herrschaft, also dem Sultan und dem Palast in Zusammenhang stand. Demnach ist es nicht verwunderlich, dass viele von den Stücken nicht in der Sammlung erschienen sind. (Khamis 2004: 7) Des Weiteren wurden die

³⁹ Das Erscheinungsjahr ist im Buch selbst als 1966 angegeben, daher gehe ich davon aus, dass es sich hier um einen Tippfehler handelt.

Dichterinnen und Dichter dadurch nicht zu einer Angriffsfläche für die Zensur der postrevolutionären Regierung. (Khamis 2004: 10)

Aus den Erkenntnissen, die das Forscher- und Forscherinnenteam gewonnen haben lässt sich ableiten, dass es zu einer bestimmten Zeit einen Text gegeben hat, den man als „kurz“ bzw. „Ein-Strophenform“ bezeichnen kann. (Khamis 2004 11) Es ist jedoch schwer zu sagen wie und wo dieser Typus entstand. Nimmt man die Hof Form des Taarab als Vorgänger, so wurde mit ihr eine abweichende Art gefunden den „neuen“ und „populären“ Bedürfnissen zu entsprechen. (Khamis 2004: 11-12) Die Struktur die sich am besten dafür eignete war eine, welche Ähnlichkeiten mit *ngoma* Formen aufwies und eine Brücke zwischen der Künstlerinnen/Künstler – Publikums Teilung schaffte, die für den Hof Taarab so charakteristisch war. (Khamis 2004: 12) Diese neue Art der Dichtung hatte demzufolge auch große Auswirkungen auf die Organisation der Taarab Performanz. (Khamis 2004: 12) Die Distanz zwischen Sängerin bzw. Sänger und Chor wurde dahingehend überbrückt, dass jeder/e Teilnehmer/Teilnehmerin ein/e potentielle/r Solosänger/Solosängerin und Publikum zur selben Zeit war. So rotierte die Führungsrolle im Singen unter den Teilnehmerinnen und Teilnehmern. (Khamis 2004: 12) Das heißt dieselbe Stimmung bzw. Melodie wurde für ein-strophenförmige Texte mit gleicher Struktur, aber unterschiedlichem Inhalt verwendet, die von unterschiedlichen Sängerinnen und Sängern gesungen wurden. Dieses „im Kreis Singen“ ging so lange, bis jede/r Teilnehmerin/Teilnehmer ihren/seinen Teil dazu beigetragen hatte. Danach wurde eventuell eine andere Melodie für eine andere Textstruktur vorgestellt. Für die Aufführenden in solchen Arrangements war es von Vorteil eine Zahl an Texten und Melodien, die in der Gesellschaft als „Hits“ im Umlauf waren zu verinnerlichen, da es nur wenige unter ihnen gab, die einfach so neue Strophen dichten konnten. (Khamis 2004: 12) Diese Art des Singens wird auch als „kommunales Singen“ bezeichnet und gilt als typisches Merkmal „klassisch“ afrikanischer Oralliteratur. (Khamis 2004: 12)

Beispiel der Ein-Strophenform:

Yamekwisha	ya ngoma na matarabu
Ya kuksha	tukivaa na dhahabu
Kwa makasha	tunasitiri aibu

(Khamis 2004: 12)

(Vorbei sind die Tage des Lustig Seins
 Des verlobt sein mit *ngoma* und Taarab
 Des Wachbleibens verziert mit goldenen Accessoires

(Heute,) verstecken wir unsere Schande in unserer Brust)⁴⁰

Als sich der Taarab vom Hof zu lösen begann löste er sich nicht nur von herrschaftlichen Bestimmungen, sondern bekam auch, wie in Kapitel 2.2. schon erwähnt neue Funktionen und Rollen, die sich von den als elitär angesehenen unterschieden. (Khamis 2004: 13) Taarab entwickelte sich dadurch hin zu einer Institution, die man im Allgemeinen als „popular culture“ bezeichnet. Das heißt Taarab wurde zu einem musikalischen Komplex mit der Macht eine „essentielle kulturelle Identität“ umzustürzen. (Khamis 2004: 13) Dadurch, dass Taarab nun für einen viel größeren Teil an Menschen in einem auch geographisch weiter reichenden Teil Ostafrikas zugänglich wurde, veränderte sich auch die Struktur bzw. Art des Taarab. (Khamis 2004: 13) Es entstanden neue synkretistische Formen, die sich mehr und mehr vom „idealen“ Taarab des Hofes wegbewegten und laut Khamis zum ersten Mal ganz stark lokale musikalische Strukturen aufnahmen. (Khamis 2004: 13) Weitere Einflüsse kamen nun nichtmehr nur aus dem arabischen Raum, sondern auch aus Indien, dem Westen und Lateinamerika. (Khamis 2004: 13) Der Text übernahm neue mannigfaltige Themen, diente vielen Zwecken und erschien in unterschiedlichen Formen und Stilen. Taarab wurde nun zu amateurhaften wie kommerziellen Zwecken aufgeführt und durch Phonogrammaufnahmen einem größeren Publikum vermittelt. Dieses bestand aus den Kiswahili-sprachigen Gesellschaften an der Ostafrikanischen Küste. Demzufolge musste der Taarab neue Strategien finden um sich so zu strukturieren, dass sich seine Form für ein ausgedehnteres Publikum eignete. (Khamis 2004: 13) Mit dem Publikum wandelten sich auch die Themen und so kamen neben romantischen Inhalten auch Motive der Populärkultur hinzu, wie Verhöhnung, Tadel des Skandalösen, das Durchsetzen von Interessen (Gruppen wie Individuum), Lehre von Idealen und Verhalten, Aufzeichnung des Lebens und der Geschichte, Frönen der sozialen und politischen Kritik, usw. (Khamis 2004: 13) Die Themen waren somit neben Liebe auch Klatsch und Tratsch, Satiren, Märchen, geschichtliche und politische Motive usw. (Khamis 2004: 13-14)

Durch den Wandel von einer geschriebenen Hofmusik hin zu einer mehr oralen bzw. populären Form kam es auch zu einer Lockerung der Regeln der Prosodie. Der Text strebte demnach nicht mehr die Stabilität und Kunstfertigkeit einer Verschriftlichung an, sondern die Flexibilität und Offenheit einer oralen/performativen Form, in der sich Wörter mit extra- und paralinguistischen Merkmalen vermischen und vernetzen. (Khamis 2004: 14) Es stand nun nichtmehr ein bestimmtes Metrum im Mittelpunkt, sondern semantische Stärke und der Effekt

⁴⁰ Übersetzt nach Khamis 2004: 12; meine Übersetzung.

der poetischen Ausdrucksweise in Kombination mit musikalischen und aufführungstechnischen Effekten. (Khamis 2004: 14) Dadurch kam es vermehrt zu Ungleichmäßigkeiten im Reimschema. (Khamis 2004: 14)

Beispiel für die unregelmäßige Form (nur die ersten beiden Strophen hier wiedergegeben):

Koti na Surali	si haram <u>u</u>
Hasa avae Bwana	ende zam <u>u</u>
Wapenda umtazame	wishe ham <u>u</u>
Koti...	
Nalipomuona	wala sikudhan <u>i</u>
Kwanza hana haya	pili mnyangany <i>i</i>
Ametumaliza	sote mitaan <u>i</u>
Koti...	

(Khamis 2004: 14)

(Jacke und Hose sind nicht von der Religion verboten
 Besonders wenn sie von einem Gentleman getragen werden,
 Der umgekehrt eine zweite Frau besucht
 Du würdest ihn gerne beobachten um deinen Durst zu löschen
 Jacke...
 Als ich ihn sah konnte ich es mir nicht vorstellen
 Zuerst war er schamlos und zweitens ein Roter
 Er hat uns alle in diesem Viertel getäuscht
 Jacke...)⁴¹

Metrische Unregelmäßigkeiten lassen sich auch in den Liedern aus „Waimbaji wa Juzi“ erkenne. Das heißt, dass es auch in anderen Bereichen neben dem Reimschema zu Verletzungen der Regeln der Prosodie kam. Khamis sieht dies einerseits als eine Neigung hin zur Oratur und andererseits als ein Zeichen dafür, dass die lokalen Rhythmen nicht so gut für Symmetrie und metrische Ausgeglichenheit in Bezug auf den Text geeignet sind, wie es sonst in der Swahili Dichtung der Fall ist. (Khamis 2004: 15-16) Am häufigsten tritt die metrische Unregelmäßigkeit dann auf, wenn ein etabliertes Stück der Oralliteratur im Taarab parodiert wird. (Khamis 2004: 16)

Daneben gibt es auch eine semantische Unregelmäßigkeit, die im Kiswahili *kutojitosheleza* genannt wird. (Khamis 2004: 18) Im Gegensatz zu *kujitosheleza* – eine Vers zu Vers Kohärenz für das Bedeutungsganze eines Gedichtes – impliziert *kutojitosheleza* Fragmentierung, Unschärfe und einen Mangel an Kohäsion. (Khamis 2004: 18) Die meisten

⁴¹ Übersetzt nach Khamis 2004: 15; meine Übersetzung.

der Texte denen dieses Merkmal zugeschrieben wird erscheinen als Zusammenfügung semantisch inkongruenter Teile. Khamis erkennt drei Szenarien in denen sich Texte mit diesem Merkmal finden können: häufig handelt es sich um episodische Texte, die dazu dienen das Publikum über aktuelle, bedeutsame oder skandalöse Themen zu informieren. Die Zusammenstückelung von unterschiedlichen Informationen in einer oder zwei Strophen erschwert das Verstehen demnach nicht, solange jeder Teil seine eigene unabhängige Bedeutung vermittelt. (Khamis 2004: 18) Es kann auch sein, dass sich diese Form aus dem Wunsch nach Verlängerung des Textes hin zu drei und vier Strophen entwickelt hat, der zu einem gewissen Teil auch heute noch besteht. (Khamis 2004: 18) Schließlich kann es auch sein, dass Texte mit *kutojitosheleza* aus einer Art „antiphonen“ bzw. „Dialog“-Poesie entstanden sind, in welcher ein bestimmtes Stück des Liedes vom/von der einen Solisten/Solistin als Reaktion gesungen wird und ein anderes von einem/r anderen oder demselben/derselben Solisten/Solistin als Antwort. Die Aussage und Antwort verstreichen zusammen als ein Lied in Bezug auf den melodischen Fluss, sind aber dahingehend geteilt, dass beide Teile mit unterschiedlichen Anspielungen arbeiten.

In der Vergangenheit kam es selten aber doch auch zur Verwendung eines sogenannten freien Stils, der vor allem verwendet wurde um narrative Verse zu komponieren. Es galt dabei meist bekannte Geschichten der Swahili Poesie zu parodieren. (Khamis 2004: 20)

Der Taarab war immer eng mit den Medientechnologien verbunden, von denen eine jede einen bestimmten Einfluss auf dieses Genre ausübte und heute noch ausübt. (Khamis 2004: 20-21) Mit der Einwirkung der Massenkommunikation via Radio und Audiokassetten und demzufolge der Verbreitung von lokalen und transnationalen Beats und Klängen wurde der/die Textdichter/Textdichterin in die Position des Experimentierens mit metrischen Pattern, Linearität, lineare Teilung, Reimschemen sowie Refrain gebracht. (Khamis 2004: 21)

Zwischen den 1950er und 1970er Jahren gab es keinen großen Wandel in der Form des Taarab Textes oder eine Veränderung der visuellen Repräsentation oder der Art wie der Text gesehen wurde. Er war entweder drei- oder vierzeilig mit den metrischen Messungen 8:8, 6:6 und 4:8 Silben. Was sich in Bezug auf den Text änderte war die innere Struktur, also die Behandlung der Wörter als Tropen, Figuren, Symbole, Aussagen, Prozesse, Arrangement der linguistischen Konstituenten als syntaktische Pattern, Repetition, relationale Platzierung der Konstituenten in Form von Ähnlichkeit und Gegensatz unterstützt durch die pragmatische und syntagmatische Beziehung der Konstituenten. (Khamis 2004: 22) Ein wesentlicher Teil davon

wurde offen oder versteckt durch den Einfluss der Medien in den Text aufgenommen. Diese waren vor allem externe Radioprogramme und ägyptische, indische und amerikanische Tonfilme. (Khamis 2004: 22)

In den 1970er Jahren begannen Künstlerinnen und Künstler vor allem aus Tanga den Taarab Stil von melodios, wenig perkussiv und romantisch hin zu einem mehr rhythmusbezogenen, lebhafteren und aufsehenerregenderen Stil zu entwickeln, um ein neues Publikum zu gewinnen. (Khamis 2004: 25) Dieser neue Stil nennt sich, wie weiter oben schon erwähnt „modern Taarab“. Eine Form dessen ist der auch schon erwähnte *mipasho*-Stil, dessen Namen sich von einer Textart ableitet, welche aus Offenheit, Zynismus, Sexismus, Aufsehenerregung und Austausch von Beschimpfung und Beleidigung und von einer Aufführungsart, welche ganz bewusst darauf ausgerichtet ist durch Sinnlichkeit und Erotik anzusprechen einen großen Gewinn zieht. (Khamis 2004: 26) Wie in Kapitel 2.2. schon erwähnt kommt das Wort *mipasho* von dem Kiswahili Verb *kupasha*, was so viel bedeutet wie „machen um zu bekommen“, was man jedoch bekommt ist Beschimpfung und Erniedrigung. Das Wort *kupasha* hat auch die idiomatische Bedeutung etwas offen und unverblümt zu sagen, also auf eine nicht-euphemistische Weise. *Mipasho* ist demzufolge eine Form von Taarab, welche die Aufmerksamkeit durch ihre Texte auf sich zieht. Ihre Motive werden unverblümt ausgedrückt, durch Repetition verstärkt und Probleme werden personalisiert.

Taarab - demnach auch seine Texte - ist eine komplexe Darstellung unterschiedlicher Formen und Stile, welche aus dem Bedürfnis unterschiedliche Rollen und Funktionen zu erfüllen entstanden sind. Im Laufe der Zeit hat der Taarab sich zu einem Gebrauchsgegenstand entwickelt, demzufolge ist seine Existenz von Natur aus funktionell und publikumsorientiert. (Khamis 2004: 35)

2.3.2 Taarab als eine Form der Oratur?

Mit dieser Frage beschäftigen sich Kitula King'ei in seinem Text „Swahili Taarab: From Traditional Orality to a Globalized Art Form“ (2005) und Said A.M. Khamis in „From Written through Oral to Mediated Oral. The Example of Taarab Music.“ (2005)

Ersterer beschreibt Oratur bzw. Oralliteratur wie folgt: „Generally, the term, „oral literature“, refers to those forms or genres of speech formed through deliberate, distinctive and creative use of language.“ (King'ei 2005: 3) Damit meint er Formen wie Lieder, Erzählungen, Rätsel, Sprichwörter, Witze, Gedichte, Zungenbrecher usw. (King'ei 2005: 4) Die Kommunikation dieser Arten der Oratur durch eine mündliche Äußerung gilt für ihn neben der figurativen

oder idiomatischen Natur der Sprache in der sie ausgedrückt werden als Hauptcharakteristikum. (King'ei 2005: 4) Es ist genau jene Sprache, die sie von Formen der alltäglichen gesprochenen Sprache unterscheidet. (King'ei 2005: 4)

King'eis Argumente für Taarab als Genre der Oratur sind erstens, dass die Texte im Normalfall nicht notiert werden, zweitens eine idiomatische Wortwahl durch die Verwendung zahlreicher sprachlicher Figuren aufweisen und drittens Lyrik verwenden. (King'ei 2005: 4) Vor allem die Mischung dieses traditionellen Genres der Oralliteratur mit Musik gibt dem Taarab nach King'ei seine spezielle Form, in welcher der Text wichtiger ist als die Instrumentation. (King'ei 2005: 4)

Oratur gilt für ihn weiter als eine wichtige Form der Kommunikation in Gesellschaften wie jener der Waswahili. (King'ei 2005: 4) Wie schon erwähnt hängt die Oralliteratur vor allem vom gesprochenen Wort ab und wird zum Zweck der interpersonellen wie gesellschaftlichen Interaktion gebraucht. (King'ei 2005: 4) Dem Autor nach haben sich die Komponistinnen und Komponisten wie Sängerinnen und Sänger von Taarab als Könneninnen und Können der Oratur hervorgehoben und zwar in dem Sinne, dass sie ihr Publikum dazu gebracht haben ihnen zuzuhören und von ihnen zu lernen wodurch sie die Menschen in vielen Aspekten beeinflussen. (King'ei 2005: 4) Die Aufführung ist ein wichtiges Charakteristikum der Oratur, da es aufgrund der nicht Verschriftlichung notwendig ist vor einem Publikum aufzutreten um den Inhalt weiterzugeben. Im Bezug darauf ist dem Autor aufgefallen, dass die Art und Weise sehr von den eigentlichen Normen der islamischen Swahili Kultur abweicht, da es Frauen und Männern erlaubt ist gemeinsam zu musizieren. (King'ei 2005: 4) Er beschreibt im Weiteren eine Modernisierung bezüglich der verwendeten Instrumente, welche er durch die steigende Kommerzialisierung und einem immer größer werdenden Publikum erklärt. (King'ei 2005: 5) Dies liegt auch an der Globalisierung des Stils, die der Autor durch die Stärke des Auftretens von Taarab und seiner Ästhetik begründet. (King'ei 2005: 5) Die kommerzielle Verbreitung des Taarab via Radio, CDs, TV usw. hat den Zugang zu dieser Musik sehr erleichtert. (King'ei 2005: 5-6) Hatte man früher nur die Möglichkeit des Radios oder des Live-Auftrittes, kann man sich jetzt schnell und überall dieser Musik bedienen. (King'ei 2005: 6) Dies hat sich auch auf die Form ausgewirkt. (King'ei 2005: 6) Und zwar in dem Sinne, dass sich die Textdichterinnen und Textdichter nicht mehr so strikt an die sogenannte *wimbo*-Form⁴² (Lied Form), einem dreizeiligen Gedicht mit 10 bis 15 Silben pro Zeile, halten, sondern durch eine freiere Verwendung der Sprache mit Code-Switching und Code-Mixing, wie durch die Einführung tanzbarer Rhythmen einen lockereren Umgang mit diesem Typus

⁴² Vergl. Die Ausgangsform von Khamis Überlegungen auf S. 34.

pflegen. (King'ei 2005: 6-8) Diese neuen Ausprägungen – *mipasho*, *rusho roho*, *taa-rap* – bedienen sich jedoch immer noch dem Modell von Strophen und Refrain. (King'ei 2005: 7-8) Obwohl sie eigentlich eine nicht idiomatische Sprache verwenden sind nach King'ei dennoch viele „traditionelle“ sprachliche Figuren vorhanden und auch der Stil mit Erzähler/Erzählerin gegenüber einem/r unsichtbaren Adressat/Adressatin ist im „traditionellen“ wie „modernen“ Taarab noch weit verbreitet. (King'ei 2005: 8) King'ei schreibt: „The fact that the two types of taarab are thriving alongside each other is a healthy sign of development of Swahili oral literature due to its intrinsic capacity to change and adapt.“ (King'ei 2005: 8-9)

Auch bezogen auf die behandelten Themen denkt er, dass Taarab ein dynamisches und weniger ein statisches Genre ist und es demnach zu einer Globalisierung dieser gekommen ist. (King'ei 2005: 9) Von der Beschäftigung mit alltäglichen Geschehnissen wie Liebe und romantischen Eskapaden haben sich die Gegenstände gewandelt zu Geschlechterverhältnissen, Zwangsehe Minderjähriger, ‚sugar daddies‘, usw. (King'ei 2005: 9)

Der Autor schreibt, dass er mit diesem Text demonstriert hat, dass Swahili Taarab den stilistischen und thematischen Charakteristiken authentischer afrikanischer oraler Formen entspricht. (King'ei 2005: 10) Die dabei am meisten hervorstechenden Merkmale sind: ein/e Erzähler/Erzählerin, ein Grund, eine Mitteilung, die Methode, der Kontext und das Publikum. (King'ei 2005: 10)

Im Gegensatz zu King'ei, für den Taarab ganz klar als eine Form der Oratur gilt, beschreibt Khamis eine Entwicklung des Taarab von einer schriftlichen Form hin zur Oratur.

Taarab unterscheidet sich nach ihm von anderen „traditionellen“ afrikanischen Musikarten dadurch, dass die Texte oft von einem/r individuellen Dichter/Dichterin niedergeschrieben werden. (Khamis 2005b: 205) Dadurch passt Taarab nicht in das Bild der „klassischen“ Vorstellung von Oratur, welches laut Khamis durch einen Schwerpunkt auf die Kontextualisierung der Darbietung, Live-Aufführung, Komposition während der Aufführung, Variabilität und ein aktives Publikum gekennzeichnet ist. (Khamis 2005b: 203) Der Taarab Text wird demnach als eigene Einheit gesehen, die in ein Zusammenspiel mit der Musik gebracht und durch extra- und paralinguistische Merkmale verstärkt wird. (Khamis 2005: 205b) Es kann einerseits zuerst der Text entstehen und zu ihm die Musik komponiert werden, aber es kann auch zuerst eine Melodie geben, auf welche die Wörter geschrieben werden. (Khamis 2005b: 205) Durch die Nennung von sowohl dem/r Dichter/Dichterin als auch dem/r

Komponisten/Komponistin während der Aufführung wird die Individualität und Originalität beider hervorgehoben. (Khamis 2005b: 205)

Auch Khamis beschreibt eine rezente Entwicklung einer neuen Oratur, die einhergeht mit dem Aufkommen neuer elektronischer Geräte, wie Telefon, Radio oder Fernsehen. Diese vermitteln Oratur über neue Wege, welche jedoch laut dem Autor selbst von Schrift und Druck abhängig sind. (Khamis 2005b: 206) Er bezieht sich im Weiteren auf Ong⁴³, der von einem starken Bewusstsein gegenüber diesem Wandel von Oralliteratur über den Druck hin zu elektronischen Medien schreibt. (Khamis 2005b: 206) Er formuliert zwei Arten von oralen Kulturen: a) den primär oralen Kulturen, also den rein oralen Kulturen und b) den sekundären oralen Kulturen, also den teilweise oralen Kulturen. (Khamis 2005b: 206) Nach Khamis zählt die Swahili Kultur seit Jahrhunderten zur zweiten Form. (Khamis 2005b: 206) Er nennt als Beispiel deren *utenzi* oder *utendi* Tradition, klassische epische Dichtung, die bis ins 17. Jahrhundert zurück reicht und in erster Instanz aufgeschrieben jedoch oral vermittelt wurde. (Khamis 2005b: 206) Bei der Wiedergabe dieser langen narrativen Gedichte war es wichtig sich daran zu erinnern, was zuvor genauestens schriftlich festgehalten wurde was Khamis zu dem Schluss bringt, dass die geschriebene Form nicht nur als Konservierung der Kunst dient, sondern auch als Darstellung der Dynamiken der oralen Aufführung. (Khamis 2005b: 206) Das heißt der geschriebene Text beinhaltet schon die sprachlichen Merkmale der Oratur, namentlich Wiederholungen, Alliterationen, Sprichwörter usw. Diese dienen nach Ong dazu, sich an das Gedicht zu erinnern um es gut an das Publikum übermitteln zu können. (Khamis 2005b: 206)

Wie stehen nun die elektronischen Medien im Zusammenhang mit den sekundär oralen Kulturen? Nach Khamis hat das Fortschreiten der Technik von gedruckten Medien zu Phonogrammaufnahmen zu Radio zu Audiokassette, Video, TV, Satelliten TV und Computer eine große Auswirkung auf mehrere Genres der afrikanischen Oratur. (Khamis 2005b: 207) Diese sind somit kein Abbild einer archaischen Authentizität, sondern verwenden alle möglichen zeitgenössischen Medien um ihre Aussagen an ihr Publikum zu kommunizieren. (Khamis 2005b: 206) Das heißt sie sind nicht statisch, und so auch nicht der Taarab, der nach Khamis, wie auch schon davor von King'ei beschrieben durch diese Entwicklungen einen drastischen Wandel gegenüber seiner „traditionellen“ Form erlebt hat. (Khamis 2005b: 207) Der Autor nennt zwei hervorstechende Charakteristiken, welche die Taarab Lyrik von ihren Vorfahren (klassische Swahili Dichtung) übernommen und beibehalten hat. Dies sind

⁴³ Ong, Walter J. (1982). *Orality and Literacy*. London & New York: Routledge.

einerseits die Symmetrie und Ordentlichkeit der Form und andererseits die oralen Merkmale Addition und Repetition. (Khamis 2005b: 207)

Er schreibt weiter, dass der Taarab Text geschrieben wird um gesungen zu werden und seine Struktur demnach einige suffiziente Gedächtnisstützen bereitstellt die auf gemessenen Linien, linearer Teilung, internen und Endreimen, rhythmischen Patterns kreiert durch metrische Einheiten, Wiederholung von Klängen, Wörtern, syntaktischen Ausgewogenheiten, Motiven und thematischer Rekurrenz basieren. (Khamis 2005b: 208) Alle diese Merkmale dienen einer Steigerung des Sinnpotentials, schaffen einen ästhetischen Effekt und helfen der Erinnerung in der Singsituation. (Khamis 2005b: 208) Im Taarab kommt es also zu einem Wandel des Geschriebenen hin zu einer besonderen Form des Oralen, namentlich dem Gesang. (Khamis 2005b: 208) Diesen definiert Khamis als „[...] a ‚speech situation‘ involving a high degree of musicality.“ (Khamis 2005b: 208) Das Besondere an der Entwicklung von Schrift zu Gesang im Taarab ist nach Khamis, dass der Taarab Text einige Eigenschaften des Geschriebenen beibehält, wie Konstanz und Präzision, die dem/der Künstler/Künstlerin wenig Spielraum im Bereich der zeitlichen Flexibilität lassen. (Khamis 2005b: 208)

Der Autor fragt sich weiter, warum es zu einem solchen Wandel kommt bzw. was einem dieser bringt. In Bezug auf Finnegan⁴⁴ und Okpewho⁴⁵ beschreibt Khamis die Wichtigkeit der Aufführung im Bereich der Oralliteratur. (Khamis 2005b: 209) Erst durch sie kommt es zu einer „völligen Realisierung“ des Textes, in dem durch Mimik, Gestik, dem stimmlichen Ausdruck sowie dem Setting feinere Nuancen zur Bedeutungsebene hinzugefügt werden können. (Khamis 2005b: 209) Eine sprachliche Äußerung hat zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Bedeutungen. Wie kann man nun wissen, was für eine Bedeutung sie eigentlich hat? Schon durch die Änderung des Ausdrucksmediums von geschrieben hin zu gesungen kann sie somit verändert werden und auch das in der Oratur häufig verwendete Stilmittel der Wiederholung gestaltet sie um. (Khamis 2005b: 210) Khamis fragt sich ob man im Bezug darauf wirklich von der einen „völligen Realisierung“ durch die Aufführung sprechen kann. (Khamis 2005b: 210) Warum empfinden wir die Wiederholung in der Oralliteratur als bedeutungsvoll und nicht als Überfluss oder Redundanz? (Khamis 2005b: 210) Er argumentiert, dass es sich bei der Repetition in der Oratur nicht um einfache Wiederholung handelt, sondern um Wiederholung mit Variation, genau für einen künstlerischen Einfluss und Effektivität wie auch für das Sinnpotential berechnet. (Khamis 2005b: 210)

⁴⁴ Finnegan, Ruth. (1976). *Oral Literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press.

⁴⁵ Okpewho, Isiodre. (1992). *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Khamis beschreibt weiter einen Übergang von oralen zu rein auditiven Formen des Taarab und bezieht sich auch hier auf die voranschreitende Technologisierung. Durch diese wird Taarab vermehrt über Audiokassetten, CDs, Radio und Fernsehen konsumiert, was, wie schon erwähnt zu einer Veränderung der Natur, Komplexität und Form der Kunst geführt hat. (Khamis 2005b: 210) Die Transportfähigkeit durch Radio und Kassetten hat jegliche visuellen Effekte der Aufführung eliminiert. Außerdem haben die erwähnten Medien die Möglichkeit die Aufführung ihres Kontextes zu entledigen oder diesen zumindest zu ändern. (Khamis 2005b: 210-211) Diese Technologisierung der Oratur ist nach dem Autor jedoch nur eine Komponente der Modernisierung unter deren Einfluss sich einige Genres der Oralliteratur zu modernen synkretistischen Formen entwickelt haben. (Khamis 2005: 210) „All cultural, social, political, religious, and commercial triggers, internally or externally evolving, influence contemporary art and underscore the fact that art must change if it is to survive.“ (Khamis 2005b: 211)

Als weiteren veränderungsauslösenden Punkt nennt Khamis, wie zuvor auch schon King'ei die Kommerzialisierung. (Khamis 2005b: 212) Durch sie kommt es zur Verwendung neuer medialer Technologien wie moderner Instrumente. (Khamis 2005b: 212) in Bezug auf Taarab beschreibt er einen Wandel von einer melodiöseren Form der 1980er Jahre und davor hin zu einer perkussiveren, die dem Publikum im Gegensatz zu einer Zuhörsituation eine Tanzsituation liefert. (Khamis 2005b: 212) Die Texte dieses *taarab ya kisasa* haben sich dahingehend geändert, dass ihre Form nichtmehr dem Prosodischen entspricht sondern vielmehr in blanken oder freien Versen gedichtet wird. (Khamis 2005b: 212) „Though the shape and form of the lyric remains to a large extent pseudo-prosodic, there is an increasing tendency for the lyric to be blank, free, fuzzy, fragmented, and over-repetitive in an ‚antiphonal‘ manner in its transmission.“ (Khamis 2005b: 212)

In einem weiteren Abschnitt beschreibt Khamis eine „Re-Oralisierung“ von auditiven Formen. (Khamis 2005b: 216) Hier führt er eine Form des Taarab namens *rusha-roho* an, was so viel bedeutet wie „hüpfendes Herz“ oder nach Khamis „stirring the heart“. (Khamis 2005b: 216) *Rusha-Roho* ist eine spätere Entwicklung des *mipasho* und wird auch zur Schaffung von Tanzsituationen verwendet. Bei einer Aufführung, z.B. bei Hochzeitsfeierlichkeiten tanzt das Publikum zum Klang aufgenommener *mipasho*-Lieder via Kassettenrekorder und reagiert auf den Text jedoch wie bei einer Live-Aufführung. (Khamis 2005b: 216) Dieses Phänomen bezeichnet Khamis als „Re-Oralisierung“, da es durch die Kontextualisierung aufgrund der Live-Performanz manche Psychodynamiken der Oratur zurückbringt. (Khamis 2005b: 217)

Die Logik hinter dieser Form des Taarab ist eine wirtschaftliche, da sie schlichtweg billiger ist als eine Taarab Gruppe zu engagieren. (Khamis 2005b: 217)

Der Autor schließt damit, dass es sich bei Taarab um eine komplexe Kunstform handelt, die schwer zu interpretieren und theoretisieren ist, da sie Verschriftlichung, Oratur und elektronische Einflüsse beinhaltet. (Khamis 2005b: 217) Er weist schließlich darauf hin sich die Art der Vermittlung verbaler Kunst immer genau anzusehen, da jede ihre eigenen Beschränkungen hat welche wiederum Auswirkungen auf die Artikulation und Übertragung der Kunst haben. (Khamis 2005b: 217)

In diesem Kapitel wurden mehrere textliche Formen und Strukturen im Wandel der Zeit beschrieben und es wurde versucht herauszufinden warum es zu diesen Veränderungen kam. Weiter wurden einige charakteristische Merkmale des Taarab Textes besprochen und in Zusammenhang mit der Oralliteratur gesetzt um zu sehen, ob sich das Genre dahingehend kategorisieren lässt. Die Beantwortung dieser Frage gestaltet sich trotz der besprochenen Texte als schwierig, da sie unterschiedliche Punkte anführen. Die von Khamis beschriebene Entwicklung von Taarab hin zu einer Form der Oratur klingt für mich plausibel, da sie sich erst nach einer gewissen Zeit am vom arabischen Kulturraum geprägten Hof davon gelöst und sich der lokalen Bevölkerung geöffnet hat, wie in Kapitel 2.2 und auch hier in Kapitel 2.3.1 beschrieben. Demnach könnte der Wandel hin zu einer Form der Oratur auch ein Teil des von Topp Fargion als „Afrikanisierung“ des Taarab beschriebenen Prozesses sein. (Topp 1994: 153) Die Behandlung dieser und weiterer Fragen zu diesem Thema wäre sehr interessant, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

2.4 Soziokulturelle Auseinandersetzung

Im Grunde gibt es keine Arbeit über Taarab, die nicht in irgendeiner Form den soziokulturellen Aspekt des Genres miteinbezieht. Es gibt jedoch welche, die ihren Fokus auf dieses spezielle Thema gelegt haben. Laura Fair hat sich sehr ausführlich mit den soziokulturellen Aspekten des Taarab, vor allem in Bezug auf Frauen beschäftigt. Im Folgenden möchte ich zwei ihrer Veröffentlichungen näher besprechen.

Wie schon erwähnt gilt ihr Buch „Pastimes and Politics. Culture, Community, and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar 1890- 1945“ aus dem Jahr 2001 als Standardwerk. Darin beschreibt sie die sozialen und politischen Verhältnisse in Zanzibar, die Probleme der Bewohnerinnen und Bewohner wie deren unterschiedliche Formen der Identitätsbildung. Als

Quelle dienten ihr neben Interviews und Archivmaterialien ca. 300 Taarab und *ngoma*-Stücke. (Fair 2001: 60) Ungefähr die Hälfte davon repräsentieren die Arbeit der Musiker- und Musikerinnengruppe rund um Siti Binti Saad, einige davon entnahm sie der in Kapitel 2.3 schon erwähnten Liedersammlung „Waimbaji wa Juzi“, andere transkribierte⁴⁶ sie selbst und mit Hilfe von Freundinnen und Freunden von Audiokassetten. (Fair 2001: 60) Die Texte von zusätzlichen 47 Liedern, die von der Gruppe aufgenommen wurden entnahm sie 1929 und 1930 erschienenen Katalogen. (Fair 2001: 60) Aufgrund der reichen dokumentarische Belege, welche die Lieder über die soziale Geschichte des städtischen Zanzibar in den 1920er und 1930er Jahren liefern entschloss sich Fair ihnen ein gesamtes Kapitel in ihrem Buch zu widmen. Aber auch in anderen Kapiteln verwendet sie immer wieder Taarab Texte als Belege für ihre Argumentationen.

Wir lernen aus ihrem Buch aber auch etwas über die Art und Weise wie Taarab aufgeführt wurde, und welche Restriktionen das Genre im Laufe der Zeit durchlebte. Während des zweiten Weltkrieges wurde es in Zanzibar für eine politische Karriere immer wichtiger als Araber/Araberin gesehen zu werden, da die Arab-Association zu dieser Zeit die größte und wichtigste politische Gruppierung war. Auf Grund dessen begannen auch viele Frauen den *buibui*⁴⁷ zu tragen und vermehrt *pardah*⁴⁸ zu betreiben. (Fair 2001: 99) Für den Taarab hatte dies zur Folge, dass seine Gruppen und Aufführungen von gemischten zu getrennt geschlechtlichen Domänen wurden. (Fair 2001: 99) Wie schon in Kapitel 2.2 erwähnt kam es nun auch zur Bildung reiner Frauen Taarab Clubs, um den weiblichen Mitgliedern eine angemessene Freizeitaktivität zu bieten. (Fair 2001: 99) Doch dazu später mehr.

Im vierten Kapitel ihres Buches, „The Music of Siti Binti Saad: Creating Community, Crafting Identity, and Negotiating Power through Taarab“ (2001: 169-225) stellt Fair wie oben schon angesprochen eine Verbindung zwischen historisch belegbaren Ereignissen und den Stücken Sitis Gruppe her. Letztere verwendeten ihre Fähigkeiten als Performer und Performerinnen dazu die oft scharfen Kritiken der wirtschaftlichen und politischen Mächte, welche in Ng'ambo⁴⁹ in der Zwischenkriegszeit zirkulierten in eine poetische Form zu bringen. (Fair 2001: 169) Ihre Lieder beschreiben die Ungleichheiten welche die urbane Gesellschaft zu dieser Zeit bestimmten und kreierten wörtlich eine Aufzeichnung der Gedanken und Visionen ausgedrückt durch ihre Freundinnen und Freunde wie Nachbarinnen

⁴⁶ Mit „transkribieren“ ist in diesem Fall eine Verschriftlichung des gesungen Textes gemeint, im Gegensatz zu einer Transkription des musikalische Materials. Anm. I.W.

⁴⁷ „Der *buibui* (Kiswahili: Spinne, Spinne) ist ein langes, schwarzes Kleidungsstück, heute meist aus Baumwollstoff hergestellt, das Frauen tragen, wenn sie ausgehen, und das sie in charakteristischer Art und Weise um Kopf und Schultern schlingen.“ (Kubik 1982: 128)

⁴⁸ Hier: System der sozialen Geschlechtertrennung.

⁴⁹ Randbezirk von Stone Town in dem die ärmere Bevölkerung, meist mit ländlichem Hintergrund lebte.

und Nachbarn in Ng'ambo über alternative Wege soziale und persönliche Beziehungen zu strukturieren. (Fair 2001: 169) Eine Analyse dieser Lieder zeigt das wachsende Hervorheben einer Klassenidentität unter den Bewohnerinnen und Bewohnern von Ng'ambo zwischen den 1920er und 1930er Jahren, als auch ein Bewusstsein ihrerseits, dass der Kolonialismus politische und wirtschaftliche Ungleichheiten innerhalb der Inselgesellschaft reproduzierte und aufwertete. (Fair 2001: 169-170) Die Musik der Gruppe bezeugt auch Veränderungen der Identität von Frauen, welche in der Zeit nach der Abolition⁵⁰ gewählt wurden. (Fair 2001: 170) Sitis Lieder lamentieren über den Fakt, dass das koloniale Gesetz nicht nur die Wohlhabenden bevorzugte, sondern dass es im Weiteren Geschlechterungleichheiten institutionalisierte. Denn das islamische Recht wurde in den 1920er Jahren neu interpretiert, was zur Folge hatte, dass es den Frauen sehr schwer gemacht wurde sich von ihren Männern scheiden zu lassen oder die Kontrolle über ihren Besitz zu behalten. (Fair 2001: 170) Frauen welche Fälle von Vergewaltigung und häuslicher Gewalt vors Gericht brachten waren häufig nicht zufrieden mit den Urteilen der *kadhis* (islamischen Richtern) und der britischen Magistrate. „The band's songs reveal the personal stories of individual women as they contested these processes and provide rare insight into the emotional impact such struggles had on both women's and men's lives.“ (Fair 2001: 170) Ihre Musik privilegierte die Öffentlichkeit nicht als primäre Instanz der Macht in den Leben der Frauen, aber sie zeigte auch Kritik an häuslicher und sexueller Unterordnung. (Fair 2001: 170)

Dadurch, dass sich die Menschen in Sitis Haus trafen wenn sie und ihre Band übten um danach über ihre Musik zu diskutieren oder in dem sie deren Lieder sangen während sie Hausarbeit machten, trugen sie aktiv zur Bildung von Bindungen in der Gesellschaft bei, evaluierten Reputationen und formulierten Diskurse über soziale und politische Themen. Private und öffentliche Skandale – von gewalttätigen Ehemännern bis zu korrupten Personen der Öffentlichkeit – bereiteten unendlichen Klatsch und viel Material für Taarab Stücke.

Sitis Lieder fassten oft die populäre Meinung zusammen während sie gleichzeitig öffentliche Debatten über die religiösen, sozialen und kulturellen Prinzipien auslösten, welche zur Bildung einer Gesellschaft beitrugen. (Fair 2001: 184) Als gesellschaftliche Dokumente stellen diese Lieder einmalige Einblicke in die Welt des urbanen Zanzibar der Zwischenkriegszeit bereit. (Fair 2001: 184)

Sitis Musik war sehr populär, nicht nur weil sie die kritischen Stimmen ihrer Zeitgenossinnen und Zeitgenossen in Musik fasste sondern auch weil sie diese ermutigte. (Fair 2001: 224)

⁵⁰ Darunter versteht man die Abschaffung des Sklavenhandels, welche nach der Unterzeichnung des „abolition act“ im Jahr 1833 von der britischen Regierung in Bezug auf den Sklavenhandel im gesamten Königreich -also auch den Kolonien - Schritt für Schritt auch von den anderen Weltmächten akzeptiert wurde.

Nach Fair wurde den Menschen im Publikum durch das Zuhören bewusst, dass die Probleme die sie zu bewältigen hatten nicht nur die von ihnen selbst waren, also z.B. ihre Armut nicht aus persönlichem Fehlverhalten entstanden war sondern durch systematische wirtschaftliche Ungerechtigkeit. (Fair 2001: 224) Zusätzlich halfen Lieder, welche die Zuhörerinnen und Zuhörer zum Weinen brachten, eine Katharsis zu initiieren und den oft schmerzhaften Beginn persönlicher und öffentlicher Heilung einzuleiten. Während die Klänge und Texte ihrer Musik oft sorgenvoll waren, verwendeten sie *nakiti* (Schauspiel, Nachahmung) um sich über die Gesten und Gewohnheiten der Elite lustig zu machen und die Aufführung aufzuhellen. Den fluchenden Richter nachzuahmen und andere Gesten schmäleren die ernste Aussage der Texte nicht, aber sie erlaubten eine kurze komische Befreiung während einer sonst ernsten Performanz. Das Gelächter und die Freundinnen und Freunde, die alle ein Teil einer abendlichen Aufführung waren erlaubten dem Publikum für eine kurze Zeit ihre Probleme zu vergessen und erneuerten die Courage die sie brauchten um weiterzumachen. (Fair 2001: 224-225) Während es spezielle Aspekte der zanzibarischen Gesellschaft gab, die verbessert werden konnten, erinnerten sich die Künstlerinnen und Künstler gemeinsam mit dem Publikum an die Wichtigkeit glücklich zu sein und die vielen guten Dinge des Lebens zu genießen, zu denen auch die nächtlichen Proben in Sitis Haus und die gratis Auftritte an Donnerstagen und Freitagen gehörten. (Fair 2001: 225)

In einem folgenden Kapitel spricht Fair auch die Rolle des Taarab für Frauen nach dem zweiten Weltkrieg an. War für Männer der Fußball das gemeinschaftsstiftende Element unter den verschiedenen ethnischen Hintergründen, so war es für Frauen der Taarab. Laura Fair hat sich mit dieser Thematik noch einmal in ihrem 2002 erschienen Artikel „It’s just not fun anymore“: Women’s Experiences of Taarab before and after the 1964 Zanzibar Revolution“ beschäftigt. (61-81)

Dieser Artikel zeigt den geschichtlichen Wandel der Taarab Musik von Zanzibar vom zweiten Weltkrieg bis in die 1960er Jahre, mit einer besonderen Hervorhebung der Empfindungen von Frauen bezüglich Taarab Aufführungen vor und nach der Revolution im Jahr 1964. (Fair 2002: 61) Das Ziel des Textes ist es die Besonderheiten der Produktion und Konsumation von Taarab in zwei unterschiedlichen Perioden der Geschichte der Insel aufzuzeigen, mit der Absicht herauszuarbeiten welche Merkmale ihn in der früheren Periode zu „fun“ machten und in der anderen weniger. (Fair 2002: 61) Obwohl Taarab als ein spezieller Stil der Swahili Musik definiert ist, wie viele Enthusiastinnen und Enthusiasten wie Forscherinnen und Forscher zugeben würden, ist er nach Fair noch viel, viel mehr als die Musik. Das zentrale

Argument dabei ist, dass das Vergnügen, welches der Taarab den Frauen bereitete mehr in der autonomen Kontrolle der Frauen über die verschiedenen sozialen Praktiken, die Teil des gesamten Taarab Erlebnisses waren, lagen, als in den Reimen, Metren, Rhythmen, Klängen oder Aufführungen der Musik selbst. (Fair 2002: 61-62)

Wie schon im Kapitel 2.2 angesprochen entwickelten sich die ersten Frauen Taarab Clubs aus Gruppierungen zum Zweck der gegenseitigen organisatorischen Hilfe bei Hochzeitsfeierlichkeiten und Begräbnissen. (Fair 2002: 62) Waren die Mitglieder zu Beginn der offiziellen Taarab Clubs noch biologisch oder sozial miteinander verwandt, so kam es nach dem zweiten Weltkrieg aufgrund der wachsenden Zahl dieser Frauengruppen zu einer Öffnung der Mitgliedschaft hin zu allen Frauen die mitmachen wollten. So setzten sich die Taarab Clubs der späten 1940er Jahre aus Frauen unterschiedlichster Herkunft und Klasse zusammen, die unter anderen Umständen wahrscheinlich nie die Möglichkeit bekommen hätten sich miteinander anzufreunden. (Fair 2002: 63) Ziemlich schnell nach der Revolution 1964 war es damit wieder vorbei, als die neue Regierungspartei, bekannt als Afro-Shirazi Party (ASP), wie in Kapitel 2.2 schon erwähnt, alle sozialen und kulturellen Gruppen des Landes unter ihre direkte Kontrolle brachte. (Fair 2002: 63) Dadurch kam es zu einer Entmündigung der Frauen gegenüber ihren eigenen Clubs, was dazu führte, dass viele diese verließen. (Fair 2002: 63-64)

Neben dem Argument der freien Bestimmung über ihre Clubs galt Taarab in prä-revolutionären Zeiten als angesehene Freizeitaktivität von Frauen die es ihnen ermöglichte sich Zeit für sich selbst herauszuarbeiten. (Fair 2002: 64-65) Obwohl die meisten Mitglieder der Frauenclubs keiner Arbeit als Tagelöhnerinnen nachgingen, erkannten und genossen sie dennoch ihre „Freizeit“, Zeit in der sie ihre täglichen Aufgaben im Haushalt ignorieren und sich auf ihre eigenen Bedürfnisse und Vergnügungen konzentrieren konnten. Denn im Unterschied zu Tagelöhnerinnen und Tagelöhnern hörten die Forderungen und Verantwortungen einer Mutter, Frau und Tochter nicht zu einer bestimmten Uhrzeit auf. Die Arbeit von Frauen war somit oftmals ohne Ende. (Fair 2002: 65) Nach Fair war es für sie umso wichtiger alles Nötige zu versuchen um sich wenigstens eine Stunde am Tag freizuschaukeln um an den Proben des eigenen Clubs teilzunehmen. Dies ging natürlich nicht immer, war ein Kind krank oder gab es sonst irgendetwas Dringendes zu tun, mussten sie die Probe ausfallen lassen. (Fair 2002: 65) Die aktive Beteiligung in Taarab Clubs variierte auch stark im Laufe des Lebenszyklus einer Frau; war sie in jungen Jahren noch fähig, regelmäßig an den Treffen und Aufführungen teilzunehmen, da ihre Pflichten im Haushalt begrenzt waren, so änderte sich dies mit der Hochzeit und der Geburt ihrer Kinder. (Fair 2002: 65) Der

Besuch der Taarab Proben und die Aufführungen versorgten die Frauen mit einer dringend gebrauchten Pause von den Forderungen ihrer Haushaltsarbeit und erlaubte es ihnen erfrischt und energiegeladen für den Rest des Tages nachhause zu kommen. (Fair 2002: 65) Da auch einige Männer erkannten, dass die Pause ihren Frauen gut tat unterstützten sie diese dabei sie wahrzunehmen. Demnach waren trotz allem die täglichen Proben gut besucht. (Fair 2002: 65) Obwohl von einer Frau die ein Mitglied eines Clubs war erwartet wurde, dass sie an den Proben teilnimmt, besonders wenn eine Hochzeit bevorstand, so wurde doch darüber hinweggesehen wenn die eine oder andere aufgrund des Haushaltes es nicht schaffte zu kommen. (Fair 2002: 66)

Neben der täglichen Pause bereitete die Mitgliedschaft in einem Club den Frauen auch Events außerhalb der täglichen Routine und ließ sie an Orte reisen, an die sie sonst wohl nicht gekommen wären. Eines der wichtigsten Ereignisse waren dabei Hochzeiten. (Fair 2002: 66) Eine Hochzeitsfeierlichkeit war an sich schon ein großes gesellschaftliches Event und ein Clubmitglied zu sein bedeutete an viel mehr teilzunehmen als sonst. Die Hochzeiten von bekannten und wohlhabenden Familien dauerten meistens mehrere Tage, an denen immer unterschiedliche Arten an Essen und Musik dargeboten wurden. (Fair 2002: 66) Frauen Taarab Gruppen waren meistens die Hauptorganisatoren und Unterstützer von Hochzeitsfeierlichkeiten, wonach sich einige Mitglieder mehrere Tage hintereinander bis hin zu einer Woche, mit dieser Art von Belustigung beschäftigten. (Fair 2002: 66) Kochen für die Gäste, Dekorieren der Häuser wo die Partys stattfanden, rituelles Vorbereiten der Braut und des Bräutigams und die Sicherstellung, dass die Künstlerinnen und Künstler sowie alle Gäste begrüßt wurden waren nur einige der Dinge, die sie auf sich nahmen. Die Ausführung dieser Aufgaben in der kongenialen Atmosphäre der Gemeinschaft machten sie zu einem angenehmen, genießbaren Erlebnis. (Fair 2002: 66) In diesem Sinne wurde zum Beispiel auch das Kartoffelschälen zu einem Erlebnis, dass mit Freundinnen geteilt wurde und durch das Erzählen von Witzen, Tanzen und anderen Dingen im Vergleich zur täglichen Küchenarbeit aufgewertet wurde. (Fair 2002: 67) Die Teilnahme in einem Frauenclub und somit an großen Events sind Erlebnisse, an welche sich die Frauen noch Jahrzehnte später genau erinnern konnten. Diese Gegebenheit zeigt laut Fair die Wichtigkeit solcher Freizeitaktivitäten für viele Frauen der vor-revolutionären Zeit. (Fair 2002: 67)

Wie weiter oben schon erwähnt veränderte sich die Aufführungsart des Taarab nach dem zweiten Weltkrieg von einer gemischten Aktivität von Männern und Frauen hin zu einer getrennten. Das heißt Frauen traten nur vor Frauen auf und immer eher bei jemandem Zuhause oder in einem geschlossenen Raum. (Fair 2002: 68) Dadurch, dass die Mitglieder

und das Publikum nur Frauen waren wurde Taarab weitestgehend als akzeptable und respektable Freizeitaktivität für sie angesehen. Für große Hochzeiten und Auftritte wurden Zelte oder Wände aus geflochtener Kokosnuss oder Leinen aufgestellt um den Künstlerinnen und ihrem Publikum einen abgetrennten Raum zu geben. (Fair 2002: 68) in Bezug auf die Teilnehmerinnen erhielten die Gruppenmitglieder durch das Auftreten in geschlossenen Räumen ihren Anstand und schützten ihren Ruf sowie jenen des Publikums gleichzeitig. (Fair 2002: 68) Aus diesem Grund gab es auch viele Eltern, die nichts gegen diese Aktivität ihrer Töchter hatten. (Fair 2002: 68)

Gab es wie zuvor schon erwähnt Ehemänner, die etwas Gutes in der Mitgliedschaft ihrer Frauen in einem Taarab Club sahen, so gab es andere, die dies nicht taten. Fair wurden in ihren Interviews immer wieder Geschichten von Frauen erzählt, die „Stars“ hätten werden können, deren Karrieren aber durch die Grenzen der Ehe und der Einmischung ihrer Ehemänner abgebrochen wurden. (Fair 2002: 68) Es gab einige Ehen, die aufgrund solcher Verbote scheiterten und vielleicht war genau das der Grund, warum zur Zeit Fairs Feldforschung in den 1990er Jahren die meisten Mitglieder von Frauenclubs entweder Single, verwitwet oder geschieden waren. (Fair 2002: 69) Die Courage dafür bekamen die Frauen auch oft von ihren „Schwestern“ im Club, die sie bei der Förderung ihrer Talente unterstützten und ihnen durch eine gleiche oder ähnliche Meinung das Gefühl gaben in ihrem Denken nicht alleine zu sein. (Fair 2002: 69)

Was den Taarab Clubs des Weiteren unglaubliches Vergnügen bereitete war rivalisierende Clubs zu ärgern und gegen sich aufzubringen, Konkurrentinnen herauszufordern und Feindinnen bzw. befeindete Clubs öffentlich zu beschämen. (Fair 2002: 72) Geschichtlich gesehen war der Wettkampf zwischen rivalisierenden Paaren der Zündstoff der Freizeitaktivitäten auf der Insel und in der Swahili Kultur im Allgemeinen. (Fair 2002: 72) Alle Hauptformen der gängigen Freizeitbeschäftigungen, von Tanzgruppen wie *lelemama* und *beni* bis hin zu sportlichen Aktivitäten vom Wettkampf zwischen zwei Gegnern/Gegnerinnen angetrieben. (Fair 2002: 72) Der Frauen Taarab war dabei keine Ausnahme. Die Clubs konkurrierten nicht nur auf einer künstlerischen Ebene, sondern auch durch die Art ihrer Kleidung und die Größe ihrer Feste und Aktivitäten. (Fair 2002: 73) So war es üblich, dass die Clubs Picknicks für die eigenen Mitglieder organisierten. War es wieder einmal so weit, wurden von den anderen die Anzahl der Fahrzeuge, mit denen zum Picknick gereist wurde genau gezählt und sofort für das nächste Wochenende ein noch größeres Picknick organisiert. (Fair 2002: 73) Die so ziemliche bekannteste Rivalität zu dieser Zeit war jene zwischen den Clubs Royal Air Force und Royal Navy. Diese erzeugte große Aufregung in der ganzen Stadt,

da sich auch unter den nicht-Mitgliedern Fangruppen für die eine oder die andere Seite bildeten und sie auf ihre nächsten Schritte warteten um sie anzufeuern und zu unterstützen. (Fair 2002: 73) Demnach bereitete Taarab nicht nur den Teilnehmerinnen Vergnügen, sondern brachte Unterhaltung und Spektakle für alle Unterstützerinnen und Unterstützer der Stadt. (Fair 2002: 73)

Auch durch ihre Kleidung versuchten die Frauenclubs sich gegenseitig auszustechen. Es war wichtig, dass jedes Mitglied dasselbe Cluboutfit trug, welches liebevoll über lange Zeit designt wurde. Wollte man das Publikum überraschen und einen Seitenhieb auf die rivalisierende Gruppe ausführen, so trat man bei einer Hochzeitsfeierlichkeit oder einem anderen Event in einer neuen Clubkleidung auf. Royal Air Force hatte drei unterschiedliche „Uniformen“, von welchen sie je nach Anlass eine auswählten. (Fair 2002: 74-75) Dies führte dazu, dass ihr Publikum schon vorher darüber spekulierte, was sie wohl tragen würden. Das Cluboutfit war oftmals auch ein Kriterium für neue Mitglieder sich für den einen gegenüber dem anderen Club zu entscheiden und natürlich Zusammenhalt und Zugehörigkeitsgefühl zu generieren. (Fair 2002: 75)

Zu dieser ganzen Wettstreitigkeit durch Status und Statussymbolen kam selbstverständlich auch jene durch die Musik bzw. den Text. Wie in Kapitel 2.2 und 2.3 schon besprochen, verwendeten die Frauenclubs eine sehr direkte und verletzende Sprache und skandalöse Themen um sich gegenseitig herauszufordern und zu bekämpfen. Es war häufig so, dass wenn die eine Gruppe auftrat und die gegnerische Partei in der Öffentlichkeit bloßstellte, dass die andere bei einer Aufführung am nächsten Tag darauf reagierte. (Fair 2002: 75-76) Während einige der Lieder, Strophen oder Verse schon vor dem Anlass komponiert wurden, wurden andere unvorbereitet, also während des Geschehens gedichtet. Frauen die lebhaft und treffende Texte vor Ort dichten konnten waren in der Tat sehr angesehen. (Fair 2002: 75)

Nach der Revolution 1964 änderte sich die Taarab Szene dramatisch. Durch die politische Unterstellung und die Übernahme vieler Vorseitze durch Männer wandelte sich Taarab hin von einem Freizeitvergnügen zu einer Pflicht, die zu von der Partei vorgeschriebenen Zeiten ausgeführt werden sollte. (Fair 2002: 70) Außer bei Hochzeiten von Parteimitgliedern und wichtigen Funktionären/Funktionärinnen traten die Frauenclubs bei keinen anderen Eheschließungen auf, denn Regierungsprogramme hatten Priorität. Ihre Hauptaufgabe war nun die Revolution zu promoten. (Fair 2002: 70) Dies führte unter anderem auch dazu, dass die Frauen nun Schwierigkeiten dabei hatten eine Unterhaltungsmusik für ihre Hochzeiten zu finden. (Fair 2002: 70)

Ein weiterer Punkt war, dass es nun keine reinen Frauenclubs mehr gab, sondern sie gemeinsam mit Männern auftraten. Dies regte nicht nur die Frauen selbst, sondern auch ihre Eltern und Ehemänner auf und so verließen viele von ihnen ihre Clubs. (Fair 2002: 71) Die Zeit nach der Revolution war im Allgemeinen eine sehr schwierige für die weibliche Bevölkerung. 1966 wurde es zu einer Straftat, wenn man einen Heiratsantrag ablehnte und generell wurden die Körper der Frauen zu Objekten der revolutionären Vergeltung. (Fair 2002: 71) Die Teilnahme an Taarab Events wurde für Frauen nach 1964 mehr zu einer riskanten denn entspannenden Aktivität. (Fair 2002: 72)

Weiters wurden die Rivalitäten unter den Frauengruppen als nicht förderlich für die Bildung einer nationalen Einheit angesehen und somit von der ASP unterbunden. Es war ihnen zusätzlich nichtmehr erlaubt ihre eigenen Cluboutfits zu tragen, sondern nur die von der Partei vorgeschriebenen. (Fair 2002: 76-77)

Mit der Formation des Culture Musical Club versuchte der Staat angemessene lokale Musikformen zu kulturellen Produkten zu wandeln, welche „die Massen“ zwar konsumierten aber nicht produzierten. (Fair 2002: 77) Für eine kurze Zeit direkt nach der Revolution wurde der Taarab überhaupt gänzlich verbannt, da er als nicht afrikanisch galt. (Fair 2002: 77) Das Argument, welches von den Befürwortern und Befürworterinnen des Banns vorgebracht wurde war, dass seine Wurzeln in der arabischen Herrschaftsklasse Zanzibars lag und da das Ziel der Revolution jenes war, diese umzustürzen, sollte auch die „arabische“ Kultur umgestürzt werden. (Fair 2002: 77-78)

Doch die Stimme der Gegnerinnen und Gegner sagte: „We argued that taarab is like language. Kiswahili is full of words from all kinds of languages, from English, Portuguese, Arabic, etc. Do we have to take all these words out of our language for it to be ours? Of course not, that's silly.“ (Fair 2002: 78) Auf das Drängen einiger Schlüsselmitglieder des Culture Musical Club wurde der Bann später im Jahr 1964 wieder aufgehoben, der Taarab blieb jedoch einer strengen Zensur unterworfen. Die einzigen Lieder die für viele Jahre erlaubt waren, waren jene die entweder die Revolution preisten oder die Methoden und Programme der neuen Regierung verbreiteten. (Fair 2002: 78) Diese Propagandalieder dominierten in der Mitte der 1960er Jahre das Programm von Radio Zanzibar. Als Teil ihrer Bemühungen die Künste zu revolutionieren wurde Taarab von einer Form der „popular culture“, insofern, dass sie von den Menschen für die Menschen gemacht wurde, in eine Form der vom Staat produzierten Massenkultur für gängigen Konsum gewandelt. (Fair 2002: 79)

Das neue Regime scheiterte jedoch mit ihrem Vorhaben die Massen durch den Taarab ihrer Politik zugeneigt zu stimmen. Viele Menschen blieben vom Taarab völlig entfremdet, da sie

nichtmehr an seiner Produktion teilnehmen konnten. Andere weigerten sich überhaupt das Radio einzuschalten, da es sie zu traurig und verärgert machte zu hören, was aus dem Taarab geworden ist. Und auch die Frauen verrichteten ihre Hausarbeit nun still und sangen dabei nichtmehr die neuesten Hits. (Fair 2002: 79)

Auch das Komponieren neuer Stücke bzw. das dichten neuer Texte wurde mehr zu einer Qual als zu einem Vergnügen, da man über nichts anderes singen durfte als über die neue Regierung und ihre Politik. Sogar bei Hochzeiten musste man Lieder über die Revolution singen und hielt man sich nicht daran konnte man sogar ins Gefängnis geworfen werden. (Fair 2002: 80) Erst im Jahr 1968 wurde diese Regelung ein wenig gelockert und auf zehn Stücke kamen acht über die Revolution und zwei über Liebe oder sonstige Dinge. (Fair 2002: 80)

So kam es, dass eine Musikform, die einmal so lebhaft war und deren Clubs das Zentrum im Leben vieler Frauen und ihres eigenen wandelnden Lebenszyklus darstellte, mit dem Jahr 1965 für die meisten nahezu zur Bedeutungslosigkeit verkommen war. (Fair 2002: 71)

Obwohl der Frauen Taarab nie wieder diese Lebhaftigkeit zurückbekam, die er vor der Revolution hatte, so waren in den späten 1970er und 1980er Jahren dennoch wieder einige Frauenclubs aktiv. (Fair 2002: 80) Als die staatlichen Bestrebungen den Taarab zu kontrollieren nach der Ermordung Karumes zu schwinden begannen, machten sich die Frauen daran den Taarab zu regenerieren und ihn wieder vergnüglich zu machen. (Fair 2002: 81)

Im Laufe der 1990er und 2000er Jahre wurden diese Clubs jedoch immer weniger bis sie schließlich ganz verschwanden. Dafür gibt es neue Formen, wie die Gruppe Tausi Women's Taarab, in der auch alle Instrumente von Frauen gespielt werden. Warum genau die Frauenclubs „ausstarben“ ist mir nicht bekannt, eventuell lag es an der Entwicklung hin zu einer offeneren Gesellschaft und dem damit einhergehenden aufgewerteten Status der Frauen. So gelten die meisten Sängerinnen von modern Taarab Bands als Divas, die auf der Bühne ihre Sexualität in Form von ausgeprägtem Kreisen der Hüften ausleben.

2.5 Musikwissenschaftliche Auseinandersetzung

Mir ist bewusst, dass es sich bei allen von mir besprochenen Auseinandersetzungen auch um musikwissenschaftliche bzw. ethnomusikologische handelt, da sie zu einer größeren Ethnographie des Stils beitragen. In diesem Teilkapitel möchte ich jedoch näher auf Texte eingehen, welche sich mehr mit der Musik an sich beschäftigen, und das ist der Grund für die gewählte Überschrift. Zu meinem Bedauern habe ich nicht viele wissenschaftliche Arbeiten zu diesem Thema gefunden, darum werde ich im Weiteren nur den Text „Consumer-led

Creation: *Taarab Music Composition in Zanzibar*“ (1999) von Janet Topp Fargion besprechen, jedoch mit der Berücksichtigung anderer ihrer Arbeiten. In diesem Text beschäftigt sie sich nicht nur mit der Musik an sich, sondern gibt zuerst einen historischen Überblick über die Entstehung des Taarab (197-200), beschreibt die Hintergründe des für sie „idealen“ Taarab (201) und dessen Demokratisierung (201-204) und beschäftigt sich mit der Frage des Zielpublikums (205-208). Danach beschreibt sie die poetische Form des „idealen“ Taarab (208-210), bevor sie schließlich auf dessen musikalische Gestaltung eingeht.

Die Taarab Musik wird im Gegensatz zu den Texten nicht notiert. Neben den Wörtern des Stücks im Clubbuch steht meist auch die erste Note der Melodie, aber für den Rest sind die Musikerinnen und Musiker auf ihr Gedächtnis angewiesen. Zum großen Teil sind die Lieder des „idealen“ Taarab strophisch aufgebaut. Jedes Stück beginnt mit einer instrumentalen Einleitung und auch die Verse sind im Normalfall durch instrumentale Zwischenspiele geteilt. Diese rein instrumentalen Parts werden *bashraf*⁵¹ genannt. (Topp Fargion 1999: 210)

Es werden westliche diatonische Skalen und arabische *maqamat* verwendet. Die am meisten verbreiteten und gebrauchten *maqamat* in Zanzibar sind *Hijazi, Sika, Bayati, Rasti, Nahawandi, Shuri, Saba, Hussein*, usw. In der zeitgenössischen Praxis wurden die *maqamat* mehr oder weniger von westlichen Skalen ersetzt, auf die sich die Musikerinnen und Musiker durch die Solfa Terminologie beziehen. Sie verwenden dabei das fixierte „do“-System, mit do=c usw. (Topp Fargion 1999: 210-211)

Während das Spiel des Schlagwerks als unabdingbar für die Einhaltung des Tempos angesehen wird ist es dazu bestimmt im Hintergrund des „idealen“ Orchesters zu bleiben. Die Instrumente (*dumbak, bongos* und *rika*) sind alle kleine Trommeln und demnach viel leiser im Vergleich zu denen des *ngoma*. Im *kidumbak* und dem *taarab ya wanawake* sind sie auch signifikanter. (Topp Fargion 1999: 211)

Einer der am häufigsten gebrauchte Rhythmus im zeitgenössischen „idealen“ Taarab wird *wahed unus* genannt, was soviel wie ein-und-ein-halb bedeutet. Nach Topp Fargions Analyse hat sich dieser möglicherweise aus einem in ägyptischen Liedern oft verwendeten Rhythmus namens *wahdah sariyah* entwickelt. Dieser soll wiederum aus dem *wahdah*-Rhythmuspattern entstanden sein, das in der *taqtuqah* gebraucht wird. (Topp Fargion 1999: 211)



Abbildung 1 Wahdah (Topp Fargion 1999: 211)

⁵¹ Dieses Wort beschreibt im Arabischen rein instrumentale Kompositionen, die normalerweise gespielt werden um die zwei Hälften eines Konzertes zu eröffnen. (Topp Fargion 1999: 210)

Glauben an Geister steht und vor allem in Pemba und dem nördlichen Zanzibar gebraucht wurde. Diese beiden sind bis heute die verbreitetsten lokalen Rhythmen im Taarab, wobei der *unyago* an der Spitze steht. (Topp Fargion 1999: 220-222)

In seinem originalen Kontext braucht es drei große Trommeln, von der die eine den regulären Beat spielt, die zweite ihn in drei teilt während sie den zweiten Schlag jeder Gruppe betont und die dritte über die Dreierbasis improvisiert. Heute wird dieser Rhythmus auch in Stücken des „idealen“ Taarab verwendet, dabei wird jedoch die Improvisation der dritten auf ein Minimum reduziert. (Topp Fargion 1999: 222)

Der dazugehörige Tanz wird im *kidumbak* zusätzlich sehr explizit aufgeführt, ein wenig abgeschwächt beim *taarab ya wanawake* und gar nicht beim „idealen“ Taarab.

In einem anderen Text beschreibt Topp Fargion den „idealen“ Taarab folgendermaßen: Sie umfassen drei oder vier Strophen mit drei oder vier Zeilen mit zwölf oder Sechzehn Silben. Zwischen jeder Strophe wird ein kurzer Refrain gesungen. Musikalisch gesehen handelt es sich um eine strophische Form, da jede Strophe zur selben Musik gesungen wird. Üblicherweise gibt es eine instrumentale Einleitung und kurze instrumentale Zwischenspiele zwischen den Strophen. Alle Instrumente, außer den Perkussionsinstrumenten, spielen die Melodie heterophon⁵³, es spielen also alle Geigen unisono. Die Perkussion setzt das Tempo und hält den Rhythmus in dem sie eines aus einer Zahl von typischen Taarab Rhythmuspatterns spielt. Am häufigsten in Ikhwani Safaa Stücken ist es die Rumba. Die Stücke dauern im Normalfall zwischen zehn und zwanzig Minuten. Bei einem Konzert des „idealen“ Taarab werden meistens acht solcher Stücke gespielt und die Aufführung, oder der zweite Teil dieser, kann mit einem *bashraf*, oft eine Coverversion eines Stückes von einem/r Ägyptischen Komponisten/Komponistin, beginnen. (Topp 1994: 156)

Ein Event bei dem Ikhwani Safaa auftritt ist ein formeller Anlass. Das Orchester ist auf einer Bühne an der Spitze der Arena platziert und eine Reihe von Stühlen füllt den restlichen Platz. Das Publikum besteht hauptsächlich aus erwachsenen Frauen, die alle sehr formell gekleidet sind. Am Ende eines jeden Stückes gibt es Applaus und manchmal auch Rufe nach „mehr“. Während eines Stückes kann man seine Wertschätzung durch das zustecken von Geld an den/die Sänger/Sängerin ausdrücken. Tanzen ist verpönt, obwohl es dazu kommen kann, dass ein oder zwei Frauen kurz vor der Bühne tanzen, bevor sie das Geld überreichen. Danach kehren sie jedoch rasch zu ihren Sitzen zurück. (Topp 1994: 156)

⁵³ Heterophon ist eine sehr gute Beschreibung, da es sich um eine Einstimmigkeit mit teilweiser Mehrstimmigkeit handelt, die sich durch individuelle Abweichungen von der Melodie ergeben.

Eine weitere Entwicklung, die jedoch charakteristischer für die Musik des Culture Musical Club als jene des Ikhwani Safaa ist, ist die Entfernung von der „idealen“ strophischen Struktur. (Topp Fargion 1999: 223) Häufig werden die „traditionellen“ Taarab Rhythmen für die letzten beiden Verse durch modernere ersetzt was einhergeht mit einer melodischen und rhythmischen Intensivierung. (Topp Fargion 1999: 223)

Wir haben hier ein wenig über die musikalische Struktur und den Aufbau von Taarab Stücken im Allgemeinen lesen können, doch gibt es weder konkrete Beispiele noch irgendeinen Bezug zu bekannten Stücken bzw. Stücken an sich.

Das dies aufgrund der Verallgemeinerungen nicht möglich ist führt mich eben dazu, mich in dieser Arbeit genauer mit einem speziellen Stück zu beschäftigen.

3. „Arebaba Hindustani Pakistani“ - Betrachtung eines Taarab Musikstückes

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit der eigentlichen Forschungsfrage: „Wie funktioniert das Stück „Arebaba Hindustani Pakistani“ auf musikalische Weise? Dafür werde ich zuerst die Umstände der Aufnahmen beschreiben, danach näher auf die von mir verwendete Methodik eingehen um schließlich den Hintergrund des Stückes zu erklären bevor die Analyse des musikalischen, textlichen wie formalen Materials erfolgt.

Ich habe mich für dieses Stück entschieden, da ich es erstens schon einige Male gehört hatte und es zu einer Art Ohrwurm meiner Zanzibar Reise wurde und zweitens, da ich zufällig zwei Aufnahmen davon besaß.

Vielleicht sollte ich an dieser Stelle auch anmerken, dass ich mich erst nachdem ich schon wieder nach Österreich zurückgekehrt war dazu entschlossen habe, mich näher mit diesem Stück zu befassen.

3.1 Setting

Eine erste Gelegenheit das Stück „Arebaba Pakistan“ wie es Bi Kidude auf dem Album „Zanzibar“⁵⁴ betitelt zu hören, war bei einem Konzert von Moh'd Othman and Friends in der Dhow Countries Music Academy (DCMA). Leider hatte ich hier keine Gelegenheit, das Konzert aufzunehmen.

Bei zwei weiteren von mir besuchten Taarab Aufführungen bekam ich dennoch die Gelegenheit dazu. Erstere im Mercury's Restaurant, die andere im Monsoon Restaurant. Im Folgenden möchte ich beide Aufnahmesituationen näher beschreiben.

3.1.1 Mercury's

Am Abend (ca. 19:30 Uhr) des 17.02.2012 fand ich mich im Mercury's ein, einem bei Touristen und Touristinnen beliebtes Restaurant direkt am Meer mit einem wunderbaren Blick auf den Sonnenuntergang. Es befindet sich direkt gegenüber „des großen Baumes“ nicht weit von der DCMA an der Mizingani Road. Jeden Freitag – so wurde mir gesagt – tritt hier eine Abordnung des Culture Musical Clubs auf, um das Dinner der Gäste mit Taarab Musik zu begleiten. Zusammengekommen waren sieben Musiker in *kanzu* und Kappe und eine Musikerin in langem Abendkleid. Gespielt wurden ein *qanun*, ein Kontrabass, ein *riqq*, ein Paar Bongos, ein Akkordeon und zwei Geigen. Einer der beiden Violinespieler war kein geringerer als Makame Faki, ein sehr berühmter Taarab Musiker, der nicht nur spielt sondern auch singt und komponiert. Er fungierte an diesem Abend auch als Solosänger, genau wie die einzige Dame in der Runde. Die anderen waren nicht nur Orchester sondern auch Chor. Wobei Orchester hier wohl der falsch gewählte Begriff ist. Verglichen mit der eigentlichen großen Besetzung des Culture Musical Club ist diese Abordnung besser als Ensemble zu bezeichnen. Das Repertoire des Abends umfasste neben älteren Stücken wie „Arebaba“ auch neuere, wie etwa „Njoo“ eine Komposition von Bwana Faki und einige *bashraf* Stücke, also reine Instrumentalstücke.

Das Publikum waren, wie zuvor schon angedeutet, vornehmlich Touristen und Touristinnen, und zwar nicht nur, aber auch deswegen, weil die Preise in den typischen Touristenlokalen vergleichsweise teuer sind. Und zwar auch für eine Ruck-Sack-Touristin wie mich. Darum begnügte ich mich auch mit einem frischgepressten Fruchtsaft und suchte mir einen Platz in der Nähe der Musiker und der Musikerin. Diese hatten sich – aus der Perspektive des ins

⁵⁴ Bi Kidude. (2002). *Zanzibar*. CD. Retroafric/Just Records Babelsberg B00000JLE2: Track 5.

Lokal Kommenden gesehen – links vom Eingang positioniert, an jener Stelle an welcher an anderen Tagen der DJ sein Pult aufgebaut hat und der Rest der Fläche als Dancefloor genutzt wird.

Meinen Zoom H4 legte ich vor mich auf den Tisch, daneben mein Notizbuch und so wartete ich, bis das Konzert begann. Wobei es sich hier nicht um ein Szenario als „Konzert“ im Sinne eines Taarab Konzertes handelte, da die meisten der anwesenden Menschen gegessen und getratscht haben, und nicht, wie es sein sollte primär der Musik gelauscht haben. Der Großteil hatte wohl nicht das Gefühl, bei einem Konzert zu sein, sondern sie sahen es mehr als eine nette musikalische Umrahmung. Zu erkennen war es nicht nur daran, dass sich die Menschen mehr auf ihr Essen und ihre Gespräche konzentrierten, sondern auch, dass die typischen „tips“ für den Sänger und die Sängerin größtenteils ausblieben.

Je später der Abend, desto interessierter wurde das Publikum und es wurde schließlich auch getanzt.

Aufgenommen habe ich mit 16 bit und 44,1 kHz. Leider hatte ich den Windschutz vergessen wodurch es zu einige Störgeräusche auf meinen Aufnahmen kam. Dies lag auch daran, dass der Gastraum des Mercury's halboffen ist und zusätzlich über mehrere Ventilatoren verfügt.

3.1.2 Monsoon Restaurant

Tags bzw. abends darauf begab ich mich ins Monsoon Restaurant, ein wiederum recht beliebtes Lokal bei den Touristen und Touristinnen und etwas ganz Besonderes an sich. Mir wurde am Nachmittag gesagt, dass ich nicht einfach nur etwas Trinken und der Musik lauschen kann, sondern der Eintritt nur zusammen mit einem Abendessen gewährt ist. Also reservierte ich einen Tisch für 19:30.

Bevor man in den Speisesaal eintritt, zieht man zuerst die Schuhe aus. Der Boden ist mit geflochtenen Strohmatte ausgelegt, man sitzt auf Kissen auf dem Boden. Die Wände sind in einem warmen Beige Ton gestrichen, es hängen schwarz-weiß Bilder an ihnen. Auf den niedrigen Holztischen liegen wiederum geflochtene Strohuntersetzer und orientalische Accessoires.

Auftritt Musiker: Gespielt hat ein wirklich kleiner Teil der Matona Group, nämlich der Meister Matona selbst am *qanun* und ein weiterer Musiker an der *tablah*. Für mich war dies sehr verwunderlich, da ich zu diesem Zeitpunkt noch davon ausging, dass Taarab nur mit einer größeren Besetzung gespielt werden kann.

Anfangs haben sie europäische Evergreens im sogenannten „Taarab Style“ gespielt, wie etwa den Bolero von Ravel oder auch ein Carmen-Medley. Hinzu kamen Solostücke von beiden Instrumenten. Schließlich spielten sie auch „typische“ Taarab Stücke, wie eben „Arebaba“. Meinen Zoom H4, diesmal unter dem Tisch platziert, hatte ich wieder auf 16 bit, 44,1 kHz eingestellt und diesmal auch durch den Windschutz vor den Geräuschen der Ventilatoren geschützt.

3.1.3 Die Frage der Authentizität

Die Definition des Begriffes „Authentizität“ ist an sich schon komplex und verlagert ihren Schwerpunkt je nach Anwendungsgebiet bzw. Fachbereich. Im Allgemeinen gilt etwas als „authentisch“ wenn es als echt, wahrhaftig, original oder unverfälscht wahrgenommen wird. In den Kulturwissenschaften stand das Konzept der „Authentizität“ lange im Zusammenhang mit jenem der „Tradition“. Letzteres wurde im Bereich der Ethnomusikologie vor den 1960er Jahren charakterisiert durch die Idee einer statischen, sehr alten und sich nicht verändernden Kultur. (Kirkegaard 2001: 63) Die damit einhergehende klare Trennung zwischen „Modernität“ und „Tradition“ brachte der sogenannten „traditionellen Musik“ die Zuschreibungen „authentisch“. Dieses Gedankengut stand in Zusammenhang mit jenem, dass fremde Musiken kulturelle Ausdrücke „minderentwickelter“ Gesellschaften waren. Im Laufe der 1940er und 1950er Jahre wurde es jedoch zunehmend schwerer den Fakt zu ignorieren, dass Musik nicht immer alt war und sie immer wieder in neue Formen gebracht wurde und dass auch der Kolonialismus seine Spuren hinterließ. Als Resultat wurde das Konzept der „Invention von Tradition“ eingeführt.⁵⁵ Dieses impliziert, dass „Tradition“ zu einem gewissen Grad ein eingebildetes Konstrukt ist. Die Menschen können demnach über die Zeit ihre Kultur nach den Bedürfnissen und Anliegen des Jetzt verändern. (Kirkegaard: 2001: 64) Hierzu später mehr.

Im Zusammenhang mit der Debatte rund um die Authentizität unterschiedlicher Musikformen wie dem Taarab steht häufig der Tourismus. Denn mit seinem Aufkommen gehen meistens Veränderungen z.B. in der Art der Aufführung, aber teilweise auch im musikalischen Material oder der Besetzung einher, wobei jedoch Wert darauf gelegt wird, dass die Touristinnen und Touristen die Musik, die sie dargeboten bekommen als „authentisch“ empfinden.

⁵⁵ Das Konzept wurde von Terence Ranger eingeführt. Vergleiche dazu: Hobswan, Eric & Ranger, Terence [Hrsg.]. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Laut Kirkegaard wurde die Taarab Kultur erst im Laufe der 1990er Jahre für die Tourismusindustrie in Zanzibar interessant. Dies stellt sie in Zusammenhang damit, dass Taarab direkt mit dem alltäglichen Leben der Zanzibari assoziiert wurde und demnach nicht als etwas empfunden wurde, das man Touristinnen und Touristen zeigte. Durch außenstehende Interessentinnen und Interessenten wie durch die „Weltmusik“ Debatte kam es jedoch zu einer Öffnung der Kultur für den Tourismus und zwar in so weit, dass Zanzibar heute neben dem Titel „Insel der Gewürze“ auch jenen „Insel des Taarab“ trägt. (Kirkegaard 2001: 67)

Beide Settings meiner Aufnahmen stellen eine heute übliche Form der Darbietung für Touristinnen und Touristen dar. In nahezu jedem Hotel und Café in Stone Town treten ein oder mehrmals pro Woche Taarab Musikerinnen und Musiker auf, und dies meist begleitend zum Sonnenuntergang oder dem Abendessen oder am besten zu beidem. Die Gruppen geben dabei häufig einen Mix aus sogenanntem „reinen“ oder „authentischen“ zanzibarischen Taarab und internationalen Evergreens wie „Guantanamera“ usw. zum Besten. (Kirkegaard 2001: 59) Bei solchen Auftritten ist die Anzahl der Musikerinnen und Musiker geringer als bei jenen des „idealen“ oder „authentischen“ Taarab, was zum einen daran liegt, dass die Musik als Untermalung gedacht ist und nicht zu laut sein soll und zum anderen daran, dass die einzelnen Künstlerinnen und Künstler mehr verdienen.

Obwohl die Debatte um einen „idealen“ Taarab noch nicht abgeschlossen ist, gilt in Bezug auf Zanzibar, wie weiter oben schon erwähnt, die Form mit großen Orchestern als Prototyp. Graebner hat durch das Vorspielen von älteren Taarab Aufnahmen vor professionellen Musikerinnen und Musikern in Mombasa und Zanzibar einige interessante Erkenntnisse bezüglich der Definition des „idealen“ Taarab gewonnen. So zeigten sich die Experten und Expertinnen erstaunt darüber, dass der Taarab in den 1920er bis 1950er Jahren doch so kaleidoskopisch war und eine Anzahl an Elementen aus lokalen *ngoma*-Tänzen aufwies. (Graebner 2004: 174) In ihrer Erinnerung hatte der „historische“ Taarab ein viel stärkeres ägyptisches oder indisches Wesen als jener den sie auf den Aufnahmen hörten. (Graebner 2004: 174) „I hold that the early Egyptian attributions are possibly the result of later retrospective thinking, trying to root the world of 1950s *taarab* clubs and their style derived from Egyptian film orchestras in a more remote past.“ (Graebner 2004: 175) Demnach ist der heute als „authentisch“ geltende „ideale“ Taarab eine Form aus den 1940er bis 1950er Jahren und nicht jene aus dem Ende des 19. Jahrhunderts.

Nichtsdestotrotz handelt es sich bei den hier besprochenen Aufnahmen bezogen auf den Kontext wie auf die Besetzung und dem Repertoire nicht um eine authentische Aufführung

von Taarab in einem „idealen“ Sinn. Auch die Art der Bekleidung der Männer in weißem *kanzu*⁵⁶ ist nicht authentisch, da der eigentliche Dresscode einen Anzug im westlichen Stil vorschreibt.

Man kann hier argumentieren, dass sich im Laufe der Zeit die unterschiedlichsten Formen des Taarab entwickelt haben, alle um bestimmte Bedürfnisse und Anliegen zu bestimmten Punkten in der Zeit zu erfüllen. Demnach könnte diese Form des Taarab als eigene Kategorie in die Charakterisierung des Genres mitaufgenommen werden. Weiter handelt es sich bei Taarab an sich um eine Verschmelzung unterschiedlichster Einflüsse wodurch es sehr schwer ist zu entscheiden, wo eine Unverfälschtheit aufhört und anfängt.

Ob die Settings meiner Aufnahmen nun authentisch in Bezug auf den gesamten Taarab waren oder nicht vermag und will ich nicht entscheiden, denn sie liegt bei den Zanzibari selbst. Was ich jedoch mit Sicherheit sagen kann, ist, dass es sich bei meinen zu behandelnden Stücken um Taarab Musik handelt. Dies haben mir nicht nur die Musikerinnen und Musiker selbst und meine Lehrer an der DCMA bestätigt, sondern auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Demnach gelten sie als repräsentativ für mein Vorhaben einer Analyse, jedoch nicht für das gesamte Genre. Mir ist bewusst, dass es sich bei den beiden Stücken um Momentaufnahmen von einer Erscheinungsform des Taarab zu genau diesen Zeitpunkten an genau diesen Orten handelt. Exakt darum stellen meine Transkription, Analyse und Schlussfolgerungen keinen Prototyp dar, sondern eine Beschreibung einer möglichen Form des Taarab.

3.2 Methodik

In diesem Teilkapitel werde ich näher auf die von mir verwendeten Methoden im Umfeld meiner Forschung und Analyse eingehen.

3.2.1 Teilnehmende Beobachtung

Gerd Spittler beschreibt die Teilnehmende Beobachtung als „das in der Ethnologie übliche Forschungsverfahren, bei dem der Forscher für eine längere Zeit in der Gruppe, die er untersucht, lebt, ihre Sprache spricht und an ihren Aktivitäten mehr oder weniger intensiv

⁵⁶ Typisch muslimische Männerkleidung, weißes langes Hemd, das über Hosen getragen wird. Männliches Pendant zum *buibui* der Frauen, wird heutzutage jedoch nur mehr zum Gang in die Moschee wie während dem Ramadan getragen. (Anmerkung I.W.)

teilnimmt.“ (Spittler 2001: 2) Diese Verfahren beinhaltet wie der Namen schon sagt, die Beobachtung im Gegensatz zu anderen Methoden wie dem Interview oder der Verwendung anderer elaborierterer technischer Hilfsmittel wie in der Naturwissenschaft. Man versucht sich quasi neu sozialisieren zu lassen um Dinge wahrzunehmen, zu denen man etwa durch ein Interview keinen Zugang hätte. Ein wichtiger Bestandteil der Teilnehmenden Beobachtung ist dabei das persönliche informelle Gespräch. (Spittler 2001: 4-6)

Einer der Begründer dieser Art zu forschen bzw. der Feldforschung an sich war Bronislaw Malinowsky (1884-1942). Seine wohl berühmteste Forschung ist jene über die Bewohnerinnen und Bewohner der Trobriand Inseln bei Neu Guinea, aber generell wird seine Arbeit durch aktive Feldforschung und deren Theoretisierung gekennzeichnet. (Leach 1957: 119) Der Unterschied seiner Forschungen zu denen anderer lag laut Leach „[...] in two things, firstly in the severely curtailed use of the professional informant, and secondly in the *theoretical* assumption that the total field of data under the observation of the field-worker must somehow fit together and make sense.“ (Leach 1957: 120) Malinowski arbeitete zwar mit Informanten und Informantinnen zusammen, versicherte sich aber durch sie nur, ob das was er schon wusste, auch stimmte. (Leach 1957: 120) Am allerwichtigsten war jedoch wie schon erwähnt die Beweisfindung anhand der Beobachtung durch den/die Feldforscher/Feldforscherin selbst. (Leach 1957: 120)

Mein kurzer Aufenthalt in Zanzibar im Februar 2012 zählt also sowohl als Feldforschung als auch zur Teilnehmenden Beobachtung. Viele meiner Erkenntnisse habe ich durch persönliche Gespräche und das Leben in Stown Town gewonnen. Ein Aspekt meiner Teilnehmenden Beobachtung waren meine Unterrichtsstunden in Instrumenten des Taarab an der DCMA. Hier war mir erlaubt genau darauf zu schauen, was die Musiker machten. Zusätzlich bekam ich dadurch die Möglichkeit vor und nach den Stunden mit meinen Lehrern und ihren Kolleginnen und Kollegen zu plaudern.

Einen Einblick in die Probenarbeit und anderen Konzepten bezüglich der Anwesenheit der Musikerinnen bekam ich durch die Einladung in das Haus von Mariam Hamdani und Mohamed Ilyas, beides bekannt Taarab Musikerinnen und Musiker. Letzterer lud mich nach dem Besuch eines Konzertes von Tausi Women's Taarab ein, am nächsten Tag der Probe beizuwohnen um mir so anzusehen wie sie arbeiten. Dort hatte ich zusätzlich die Möglichkeit mich mit beiden näher zu unterhalten und Kontaktdaten auszutauschen.

Bei den von mir besuchten Konzerten hatte ich auch die Chance mir die Aufführungssituationen, das Publikum und generell das Rundherum genau anzusehen.

Alle diese Erfahrungen haben mir dabei geholfen und helfen mir immer noch einen besseren Einblick in das Umfeld des Taarab zu bekommen, was auch für die folgende Analyse von Bedeutung ist.

3.2.2 Aufnahme

Ich habe mich aus unterschiedlichen Gründen dazu entschlossen diese beiden Konzerte aufzunehmen. Da sich meine Forschungsfrage erst nach meiner Rückkehr entwickelt hat, lag mein Fokus nicht darauf diese beiden Stücke aufzuzeichnen. Mein Wunsch war es dennoch, diese Aufführungen für eine spätere genauere Beschäftigung festzuhalten und mir dadurch eine weitere Analyse zu erleichtern. Für die Aufzeichnung habe ich mein eigenes Zoom H4 Aufnahmegerät verwendet, welches auch am Institut für Musikwissenschaft an der Universität Wien für wissenschaftliche Arbeiten verwendet wird. Die gemachten Aufnahmen wurden sowohl auf einer Speicherkarte, auf einem PC und einer externen Festplatte gespeichert und befinden sich in meinem privaten Besitz. Aufgenommen habe ich in 16 bit, 44,1 kHz.

Auf der beiliegenden CD sind die von mir zur Analyse verwendeten Aufnahmen beider Stücke zu finden. Diese sind nicht nur die Grundlage meiner Transkription, sondern auch ein wichtiger eigenständiger Teil meiner Analyse. Da in diesem Fall der Klang vor der Niederschrift da war, war es mir nicht möglich alles so exakt zu notieren, wie es eigentlich aufgeführt wurde. Darum war es auch vor allem wichtig die Möglichkeit zu haben die Stücke so oft wie möglich zu hören. Ich lege dem/der Leser/Leserin deshalb sehr ans Herz sich die Analyse nicht nur anhand der Transkription, sondern vor allem auch durch das Hören der CD verständlich zu machen.

3.2.3 Transkription

„Die Melodie in Notenschrift überhaupt aufzuzeichnen, ist unerlässlich [sic!], sowohl für den, der sie studiert, als auch für den, der sie anderen mitteilen will.“ (Abraham & Hornbostel 1909/10: 1; zitiert nach El-Mallah 1996: 134)

Unter anderem aus den in diesem Zitat angeführten Gründen habe mich in dieser Arbeit dazu entschlossen, die zu betrachtenden Stücke zu transkribieren. Dies tat ich mit Hilfe mehrerer Programme: transcribe!, musescore und Paintbrush. Bei ersterem handelt es sich um ein Hilfsmittel zum Erkennen von Melodien, Tönen wie Rhythmen. Man kann damit unter anderem die Stücke langsamer abspielen, unterschiedliche Marker setzen und sich Töne wie Akkorde vorschlagen lassen. Praktischerweise kann man damit auch Aufnahmen schneiden und in anderen Formaten abspeichern. Musescore ist ein Freeware Notenschreibprogramm, das sich an Sibelius und finale anlehnt. Man kann dabei unterschiedliche Musikinstrumente in die Partitur aufnehmen, Tonart und Taktart auswählen, Verzierungen hinzufügen usw. Generell ist die Bedienung sehr einfach und übersichtlich gehalten. Der Nachteil an dem Programm ist jedoch, dass es für westliche Notation programmiert wurde und demnach einige Beschränkungen aufweist.

Durch Paintbrush wurde es mir möglich meine Transkription zu verfeinern und wichtige Aspekte hervorzuheben. Man hat hier die Möglichkeiten unterschiedliche Arten der Umrahmung anzufertigen oder wichtige Passagen farblich zu hinterlegen.

Mir ist bewusst, dass meine Transkription nicht zu hundert Prozent dem entspricht, was auf den Aufnahmen zu hören ist. Dies hat unterschiedliche Gründe. Einer davon ist, dass Taarab in einer Tradition steht, in der Musik nicht aufgeschrieben wird. Dies ist neben anderen ein Charakteristikum einer typischen Musik des indischen Ozeans. So ist es auch im arabischen wie im indischen Raum nicht üblich die Melodien der einzelnen Stimmen zu notieren. In Bezug auf die arabische Musik, welche wie wir in den vorangegangenen Kapiteln schon gesehen haben einen starken Einfluss auf den Taarab hatte, schreibt El-Mallah von einem Bewussten Verzicht einer schriftlichen Notierung aufgrund ihrer Struktur. (1996: 17) Diese ergibt sich aus der Einstimmigkeit der Melodie. (El-Mallah 1996: 18) Akkorde und Harmonik sind keine wichtigen Bestandteile dieser Kompositionen, wobei es zu Mehrschichtigkeit, aber nicht zu Mehrstimmigkeit kommen kann, etwa durch die Bordun- bzw. Ostinatotechnik. (El-Mallah 1996: 18) Im Mittelpunkt der arabischen Musik steht das gesungene Wort. Die einstimmige Struktur lehnt sich daran und an die Fähigkeiten der menschlichen Stimme an. (El-Mallah 1996: 21) So ist ein weiteres mögliches Argument für das nicht Aufschreiben der Musik jenes, dass durch die große Bedeutung des Textes ein/e jede/r Sänger/Sängerin versucht, diesen durch eine eigene Gestaltung der Melodielinie weiter hervorzuheben, ein Aufschreiben würde demnach nur eine von vielen möglichen Versionen festhalten. (El-Mallah 1996: 21) Auch der zugrunde liegende Rhythmus wird hier nur anhand der

Gerüstschläge dargestellt. Die genauen Ausführungen, Teilungen und Verzierungen werden dem/der Spieler/Spielerin überlassen. (El-Mallah 1996: 24) Alle hier angeführten Argumente treffen auch auf den Taarab zu und zwar auch deshalb, weil sich beide Kulturräume in einer gemeinsamen Religion, dem Islam, wiederfinden. Dadurch sind einige ihrer Musikformen stark von der Koran Rezitation beeinflusst, was man an der Gesangstechnik und eben der Wichtigkeit des Wortes erkennen kann.

Zusätzlich zur nicht Notierung des Taarab kommt seine mündliche Weitergabe. Wie wir in Kapitel 2.3 schon gesehen haben, gibt es bei den Waswahili eine lange Tradition oraler Dichtung, in die der Taarab eingebettet ist. Im Normalfall entsteht zu einem recht frühen Stadium die Melodie (also kurz vor oder kurz nach dem Text), welche dann in der Probe Stück für Stück durch Vor- und Nachspielen von allen Musikerinnen und Musikern auswendig gelernt wird. Erst wenn der Instrumentalteil gut sitzt kommt der/die Sänger/Sängerin hinzu und das Stück wird komplettiert.⁵⁷ Dinge die zur Hilfe notiert werden sind die Skala oder ein kurzes Anfangsstück der Melodie und der Rhythmus in Form einer Zahl, z.B. 11/4; obere Zahl zeigt die Schläge, untere Zahl das Tempo.⁵⁸ Durch diese Art des Erlernens neuer Stücke und der Weitergabe bereits bestehender entsteht eine besondere Form des Zusammenspiels, da wirklich jedes Gruppenmitglied die Stücke sehr gut kennt. Das gibt ihnen wiederum die Möglichkeit gut auf die anderen zu reagieren und dem/der Sänger/Sängerin einen größeren Freiraum in der individuellen Gestaltung der Singmelodie zu geben.

Heute kommt es immer mehr dazu auch die Taarab Stücke aufzuschreiben und zwar anhand der westlichen Notationsweise mit den fünf Notenzeilen und den üblichen Metrumangaben wie Vorzeichen. Für den Viertelton bzw. das durch ihn entstehende Intervall eines Dreivierteltones, hat man das b-Vorzeichen durch einen kleinen Strich im Hals erweitert um ihn notieren zu können. Diese Praxis stammt aus der arabischen Musik, die in neuerer Zeit und durch die Entstehung von Musikakademien auch eine immer größer werdende Verschriftlichung erfährt. (El-Mallah 1996: 133) Der Taarab wird in Zanzibar auch vor allem an der DCMA verschriftlicht. Zum einen um eine Unterrichtsgrundlage zu schaffen und den Schülerinnen und Schülern die Musik so etwas näher zu bringen, zum anderen um ein Archiv zu schaffen und die Stücke zu konservieren.⁵⁹ Die DCMA ist im Grunde nach westlichem Prinzip aufgebaut. Es werden zwar die lokalen Musikrichtungen *kidumbak* und Taarab sowie

⁵⁷ Persönliches Gespräch mit Rajab Suleiman am 17.02.2012, Stown Town, Zanzibar.

⁵⁸ Tablah-Stunde mit Fadhil Mohamed Mtoteke am 15.02.2012 an der DCMA, Stown Town, Zanzibar.

⁵⁹ Persönliches Gespräch mit Rajab Suleiman am 17.02.2012, Stown Town, Zanzibar.

deren Instrumente und Gesang gelehrt, als musikalische Grundausbildung gilt jedoch jene der westlichen Musiklehre. Dadurch werden den Musikerinnen und Musikern leider verschobene Werte übermittelt, so meinte mein *ud*-Lehrer, dass sie, weil sie früher keine musikalische Ausbildung hatten die Musik nicht besser harmonisch auskleiden konnten und darum im Grunde alle Melodieinstrumente dasselbe spielen. Ähnlich hat er sich auch in Bezug auf die Notenschrift geäußert was ein wenig wie eine Entschuldigung dafür wirkte.⁶⁰

Neben den Studentinnen und Studenten der Musikakademie und den professionellen Musikerinnen und Musikern gibt es aber auch noch so etwas wie „Hobymusikerinnen und -musiker“, also Menschen, die Taarab spielen aber eigentlich einen anderen Beruf haben und auch keine formale musikalische Ausbildung genossen. Jene behelfen sich notationstechnisch mit den Solmisationssilben, schreiben also statt Tönen Silben auf.⁶¹ Im Gegensatz zur fünfzeiligen Notenschrift dient diese nur zur Memorierung des Gespielten, nicht aber zur Konservierung.

Das große Problem bei allen diesen Notationsversuchen ist, dass der Klang zuerst da war. Demnach hat das Notenbild nur die Funktion „[...] ein akustisch bereits vorhandenes Phänomen notenschriftlich nachzuzeichnen, aufzuzeichnen, zu dokumentieren. Das Erklingen geht nicht aus der Schrift hervor, die Schrift folgt dem Klang.“ (El-Mallah 1996: 58) Was mich wieder zu dem Punkt führt, dass meine Transkription nicht genau das widerspiegelt, was tatsächlich erklingt. Denn durch die schon angeführte Art des Erlernens der Stücke kommt es häufig zur Verlängerung oder Verkürzung von Tönen die keiner Teilung in westliche Notenwerte entspricht. Auch die Intervalle folgen nicht zu hundert Prozent dem temperierten System, vor allem jene der Singstimme nicht. Diese verwendet zur Auskleidung und Verzierung bestimmter Passagen und Töne Intervalle in sehr feinen Nuancen rund um den Hauptton, die man nur sehr schwer in einer solchen Notation fassen kann. Auch der Viertelton ist in diesem System nicht vorgesehen.

Nichtsdestotrotz habe ich mich mangels Alternativen und Aufgrund meiner Nähe zum europäischen Notensystem dafür entschieden dieses zu verwenden.

Das Ziel meiner Arbeit ist herauszufinden, wie diese beiden Taarab Stücke funktionieren. Um an dieses Ziel zu kommen ist es notwendig beide Stücke zu analysieren, wofür ich wiederum das Hilfsmittel der Transkription verwende. Dadurch soll das musikalische Material sowohl

⁶⁰ *Ud*-Stunde mit Hassan Mahenge am 14.02.2012 an der DCMA, Stown Town, Zanzibar.

⁶¹ Persönliches Gespräch mit Mohamed Ilyas während einer Probe der Tausi Women's Taarab Gruppe am 23.03.2012 im Haus seiner Frau Mariam Hamdani, Ng'ambo, Zanzibar.

für mich als später auch für den/die Leser/Leserin besser zu veranschaulichen sein. Ich habe mich dazu entschlossen, gesungene Verzierungen und Variationen in den Stimmen nicht exakt wiederzugeben, sondern durch Sonderzeichen, farbliche Hinterlegungen und Einrahmungen zur Hervorhebung anzuzeigen. Eine genaue Darstellung dieser findet sich in Kapitel 6.1. Da die Transkription einer nicht-westlichen Musik in westlicher Notenschrift für den/die Leser/Leserin, wie es El-Mallah nennt, „psychologisch irreführend“ (El-Mallah 1996: 58) ist, da es schwer ist die mit dem Notenbild verbundenen Vorstellungen davon zu trennen und auch um sich ein Bild von den Verzierungen zu machen, lege ich, wie weiter oben schon erwähnt dieser Arbeit die Aufnahmen beider Stücke bei. Mein Ziel ist es nicht, eine Vorlage zum Nachspielen beider Stücke zu erstellen oder eine ganz präzise Niederschrift zu machen. Die Transkription soll dazu dienen verstehen zu lernen, und dazu gehört auch zu sehen und zu hören, dass es sich um eine Musik handelt, die davon lebt nicht schriftlich fixiert zu sein. Neben der Musik habe ich mit Hilfe von Valerie Seidler, ihrem Ehemann Hamad Khamis Mussa wie Mfilinge Nyalusi auch den Text von den Aufnahmen transkribiert.

3.2.4. Analyse der Stücke

Ich analysiere beide Stücke auf die Frage hin wie sie musikalisch funktionieren. Dabei befasse ich mich mit den Besetzungen und den unterschiedlichen Funktionen der einzelnen Instrumente, dem musikalischen Material, der Melodieführung sowie dem Aufbau. Hinzu kommt eine Beschäftigung mit dem Text beider Stücke. Am Ende werde ich die Ergebnisse beider Analysen vergleichen um so einen größeren Einblick in die Strukturen und Formen zu gewinnen.

Als Hilfsmittel dafür verwende ich die Aufnahme der Stücke wie deren Transkription. Ziel ist mehr Aufschluss über die formale und musikalische Struktur dieser Lieder zu gewinnen um diese schließlich auch in andere wissenschaftliche Diskussionen einzubetten. Demnach werde ich auch untersuchen, ob sich in der musikalischen Struktur Zeichen der Oratur auffinden lassen oder nicht.

3.3 Das Stück

Wie und wo das Stück „Arebaba Hindustani Pakistani“ entstanden ist, ist leider nicht bekannt. Es gibt jedoch unterschiedliche Theorien. Die eine besagt, dass Siti Binti Saad es am Ende der

1920er Jahre von einer Reise nach Indien, bei der sie und ihre Gruppe Aufnahmen für His Master's Voice machten, mitbrachte. Wer genau die Musik komponierte ist nicht bekannt, den Kiswahili Text soll sie aber selbst gedichtet haben. Da es zu dieser Zeit politische Probleme zwischen dem heutigen Indien und Pakistan gab, soll sich das Lied in gewisser Weise auch darauf beziehen, schon alleine durch die Worte „hindustani“ und „pakistani“. ⁶² Da sie auf ihrer Reise nach Bombay sehr viele Gelegenheiten hatte an Konzerten teilzunehmen kann es gut sein, dass sie die Melodie eines dort bekannten Stückes für ihr Lied verwendet hat. (Suleiman 1969: 88) Wenn Siti dieses Lied in Zanzibar eingeführt hat, dann hat sie sich jedoch zumindest von der indischen Musik beeinflussen lassen. Diese Version des Stückes soll auch jene sein, die bis heute von der berühmten zanzibarischen Taarab Sängerin Bi Kidude gesungen wird. ⁶³ Sie hat auch einige Aufnahmen davon gemacht, von denen eine 2011 unter anderem auf der Compilation „Orient Noir“ erschienen ist. ⁶⁴

Ein ähnliches Stück mit dem Titel „Ee, Baba Pakistani“ wurde 1950 von Hugh Tracey in Dar es Salaam aufgenommen und erschien bei Gallotone (GB 1238 (XYZ 6080) RC 30). Die damaligen Interpreten waren die Mitglieder des Alwatan Musical Club, als Solosängerin fungierte Leyla Maulidi, welche von Tracey auch als Komponistin des Stückes genannt wurde. (Topp Fargion 2007: 11) Diese Aufnahme erschien 2007 auf der CD „Poetry and Languid Charm“ herausgegeben von Janet Topp Fargion und der British Library gemeinsam mit anderen Musikstücken der 1920er bis 1950er aus Tanzania und Kenya. Im Booklet wird das Stück als „[I]love song chastising a cheating lover and asking for love to return“ (Topp Fargion 2007: 11) beschrieben und auch Tracey schreibt in seinen Notizen, dass die Wörter der Strophen sich mit Liebe befassen. Der Refrain beabsichtigt jedoch humorvoll zu sein. (Topp Fargion 2007: 11) Laut Topp Fargion ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich in diesem Lied um eine bekannte Person und ein wirklich stattgefundenes Ereignis dreht. So empfindet man die Wahl des Namens für den/die Liebhaber/Liebhaberin als ironisch, es ist für sie jedoch eindeutig, dass er gewählt wurde um die wahre Identität der angesprochenen Person zu verstecken. (Topp Fargion 2007: 11)

Beim Hören der beiden Stücke fällt auf dass sie sich vom musikalischen Material wie von der Melodielinie der Strophen wie des Refrains sehr ähnlich sind. Letzterer unterscheidet sich

⁶² E-Mail vom 10.06.2012 von Mariam Hamdani, Taarab Musikerin und ehemalige Vorsitzende des Ministry of Culture in Stown Town, Zanzibar.

⁶³ E-Mail vom 10.06.2012 von Mariam Hamdani, Taarab Musikerin und ehemalige Vorsitzende des Ministry of Culture in Stown Town, Zanzibar.

⁶⁴ Piranha. (2007). *Orient Noir*. CD. Piranha PIR2542: Track 04.

schließlich durch eine Vertauschung der Wörter „hindustani“ zu „pakistani“. Es ist anhand der mir zur Verfügung stehenden Quellen nicht zu sagen, wer dieses Taarab Stück kreiert hat. Wäre es von Siti Binti Saad, dann gäbe es wahrscheinlich auch eine Aufnahme davon. Dass es aber in der Version vom Alwatan Musical Club auf der beschriebenen CD Veröffentlichung neben anderen Aufnahmen von Siti Binti Saad und ihrer Gruppe erscheint, lässt sich als Gegenargument zu einer Schaffung Sitis werten. Andererseits kann es auch sein, dass Hugh Tracey beziehungsweise die Musikerinnen und Musiker selbst die Bezeichnung „Komponistin“ im Sinne von „Textdichterin“ verstanden. So war es ja, wie in Kapitel 2.2 schon besprochen zu dieser Zeit üblich neue Texte zu schon vorhandenen bekannten Taarab Stücken zu dichten und so ist dieser auch in diesen beiden Versionen nicht identisch, bis auf eine Strophe, die in beiden vorkommt. Das heißt es kann gut sein, dass Siti Binti Saad dieses Lied aus Indien mitbrachte und es auch ein großer Erfolg wurde und danach von mehreren Gruppen umgedichtet wurde. Andererseits kann es auch sein, dass Leyla Maulidi seine eigentliche Komponistin und Dichterin war und sich im Gegenzug Siti Binti Saad dessen bediente. Es kann natürlich aber auch sein, dass das Stück nur in Bi Kidudes Erinnerung ursprünglich von Siti Binti Saad stammt. Da ja zu einem bestimmten Zeitpunkt alle großen Hits von ihr und ihrer Gruppe waren kann es gut sein, dass Bi Kidude unabsichtlich davon ausgeht, dass auch dieses Stück von ihr war, was jedoch deshalb unwahrscheinlich ist, da beide Künstlerinnen in dieser Zeit auch gemeinsam musizierten.

Wie es sich genau zugetragen hat, dass „Arebaba Hindustani Pakistani“ heute noch ein oft aufgeführtes und weit verbreitetes wie vermarktetes Taarab Lied ist, kann ich am Punkt dieses Wissensstandes nicht beantworten. Vielleicht bringen aber die Analysen der folgenden Versionen und Aufnahmen weitere Erkenntnisse.

3.4 Analyse

Es folgt die Analyse beider Stücke, beginnend mit jenem, welches ich im Mercury's Restaurant aufgenommen habe. Beide Analysen folgen demselben Schema. Am Ende gibt es einen Vergleich der beiden, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten. Im Weiteren werde ich auch auf beide Varianten als „Mercury's Version“ wie „Monsoon Version“ referieren.

3.4.1 Mercury's Version

Dieser Teil umfasst die eigentliche Analyse der Aufnahme des Stückes „Arebaba Hindustani Pakistani vom 17.02.2012 im Mercury's Restaurant in Stown Town, Zanzibar.

3.4.1.1 Text⁶⁵

Es folgt der Text des Stückes, an dem einige Hervorhebungen zu erkennen sind. Diese sollen das Reimschema zeigen, das später noch genauer besprochen werden wird.

1.

Sumu mpe paka	mwenye roho ng umu
Sumu mpe paka	mwenye roho ng umu
Usimpe mbuzi	utamdhul umu
Kwa kila ashiki	hufa madhul umu

Ref.

Arebaba hindustani pakistani ah

Arebaba hindustani pakistani ah

2.

Umeshanichora	mkazi tumb oni
Unanibagua	mbavu na main i
Unanibagua	mbavu na main i
Kwa maradhi haya	na apa sip oni

Ref.

3.

Kwani ye ni <i>mama</i>	wanawe siwe zi
Niko kitand ani	ya pata mwe zi
Niko kitand ani	ya pata mwe zi
Linaloniua	sababu mapen zi

Ref.

4.

.....	Ninapomw ona
Hali sijiwe zi	tabasamu sin a
Hali sijiwe zi	tabasamu sin a

⁶⁵ Transkription, Übersetzung und Interpretation entstanden mit großer Unterstützung von Valerie Seidler, ihrem Mann Hamad Khamis Mussa und Mfilinge Nyalusi.

Sababu mapenzi yameniandama

Ref.

1.

Gib das Gift der Katze mit der starken Seele

Gib das Gift der Katze mit der starken Seele

Gib das Gift keiner Ziege, du würdest sie ungerecht behandeln

Für jedes Verlangen stirbt die Ungerechtigkeit

Ref.

Vater/Arebaba hindustanisch pakistanisch ah

Vater/Arebaba hindustanisch pakistanisch ah

2.

Du hast mich schon gezeichnet als Bewohner des Bauches (der Mutter)

Du trennst meine Rippen von meiner Leber

Du trennst meine Rippen von meiner Leber

Ich schwöre von dieser Krankheit kann ich nicht geheilt werden

Ref.

3.

Es ist wegen dir, Mama, dass ich mich nicht um die Meinen kümmern kann

Ich liege schon fast ein Monat im Bett

Ich liege schon fast ein Monat im Bett

Was mich umbringt ist die Liebe

Ref.

4.

.....seit ich sie/ihn gesehen habe

Ich komme mit der Situation nicht zurecht, ich kann nicht lächeln

Ich komme mit der Situation nicht zurecht, ich kann nicht lächeln

Weil die Liebe mich verfolgt

Ref.

Der Text umfasst vier Strophen zu je vier Zeilen. Jede dieser Zeilen lässt sich wiederum in zwei Teile teilen, erkennbar am Reimschema. Es gilt als charakteristisch für die Taarab Lyrik, dass sich die Langzeilen sowohl in der Mitte, als auch am Ende reimen. (Khamis 2001: 146) Die Silbenanzahlen der Langzeilen können dabei jedoch variieren je nach gesprochener oder grammatikalischer Einteilung der Silben. Das Kiswahili ist eine agglutinierende Sprache, das heißt, dass diverse grammatische Funktionen durch Affixe ausgedrückt werden, die man an das jeweilige Phonem anfügt. Diese Affixe bestehen teilweise aus nur einem Konsonanten,

die manchmal als eigene Silbe gesprochen werden aber teilweise auch beim Sprechen mit dem Wortstamm verschmelzen und dadurch ihren Status als eigenständige Silbe verlieren. In meinem weiteren Vorgehen werde ich die gesprochene Silbentrennung anwenden. Die Form in der dieses Gedicht steht lässt sich als Strophen- und oder Liedform bezeichnen. Das heißt sie setzt sich aus mehreren Strophen zusammen, die durch einen Refrain getrennt sind. Nach dem Reimschema zählt dieser Text zu der von Khamis als „irregulär“ beschriebenen Form (Khamis 2004: 12). Dabei kommt es vor, dass sich die Silben vor der Zäsur gar nicht oder sich nur die auslautenden Vokale reimen.

Demnach ergibt sich für die erste Strophe eine Formel von zweimal sechs Silben mit einem teilweise regulären Binnen- und einem Endreim:

--6--a --6--b

--6--a --6--b

--6--c --6--b

--6--d --6--b

Auch die restlichen Strophen setzen sich aus je vier Langzeilen zu je 12 Silben zusammen, auch ihre Binnenreime sind unregelmäßig. Die letzte Strophe ist aufgrund des Fehlens des ersten Teiles der ersten Langzeile nicht genau zu bestimmen, dem Schema nach sollte es sich aber um einen reinen Reim handeln. Auffallend ist, dass sich in jeder Strophe eine Zeile genau wiederholt.

Zwischen den Strophen kommt der Refrain, der sich durch den Anhang „ah“ auch auf 12 Silben beläuft.

Die angegebene Übersetzung ist eine sehr wörtliche, wodurch der Sinn des Gedichtes nicht wirklich klar wird. In der ersten Strophe spricht der Erzähler⁶⁶ die Adressatin direkt an und sagt, sie soll das Gift bzw. ihr Gift der Katze geben und nicht der Ziege, da diese stärker ist und neun Leben hat. Der Erzähler sieht sich selbst als Ziege, die nicht stark genug ist, das Gift also den Schmerz zu ertragen.

Die Verursacherin, wohl die Geliebte hat den Mann schon gezeichnet, als er noch im Bauch der Mutter war. Das bedeutet, dass sie sich ihren zukünftigen Partner schon vorgestellt hat, bevor dieser auf der Welt bzw. in ihrem Leben war. Sie hatte also genaue Vorstellungen davon, wie er zu sein hatte. Eventuell ist er diesen Ansprüchen nicht gerecht geworden und

⁶⁶ Da es sich beim Sänger dieser Aufnahme um einen Mann handelt, werde ich auch in meiner Interpretation aufgrund einer leichteren Verständlichkeit und besseren Lesbarkeit den Erzähler in der männlichen und die Adressatin in der weiblichen Form führen. Selbstverständlich lässt sich der Text aber auf jede Art der partnerschaftlichen Beziehung umlegen.

nun sitzt die Frau zwischen seinen Rippen und seiner Leber und verursacht ihm dort Schmerzen, wie ein eingeklemmtes Zwerchfell. Von diesem Schmerz, also dieser Krankheit kann er wiederum nicht geheilt werden.

Am Beginn der dritten Strophe spricht er seine Geliebte direkt an und gibt ihr die Schuld dafür, dass er sich nicht um seine Kinder kümmern kann, da er schon seit fast einem Monat wegen Liebeskummer im Bett liegt.

Am Ende fehlt zwar die erste Kurzzeile, doch wird der Sinn trotzdem ziemlich klar. Wir wissen nicht, wen er gesehen hat, doch naheliegend ist, dass es seine Geliebte war. Seit dem ist er in einem Zustand, den er nicht aushält. Er hat sein Lächeln verloren und zwar weil die Liebe ihn verfolgt.

Der Refrain ist in Bezug auf den Inhalt der Strophen eher schwer zu verstehen. Es gibt die Möglichkeit, dass es sich bei dem Wort „Arebaba“ um einen Namen handelt, der durch die Zuschreibungen hindustanisch und pakistanisch näher beschrieben wird. Eventuell ist es eine Beschreibung der Geliebten. Es kann aber auch sein, dass es sich um eine Zusammenfügung einer einmal bestehenden Vorsilbe und dem Wort „baba“, also Vater oder Mann im Allgemeinen handelt. Die nähere Beschreibung indisch pakistanisch kann etwas mit der Herkunft des Mannes zu tun haben, die vielleicht nicht ganz sicher ist oder aber mit dem Erscheinungsbild. Eine weitere mögliche Übersetzung des Refrains wäre auch „Vater Indien Pakistan“, also vielleicht im Sinne von Vaterland Indien und Pakistan, wenn man versuchen will die Theorie, dass sich der Text um den Pakistan-Indien Konflikt dreht anzuwenden. Die erste Strophe kommt auch in der schon erwähnten Aufnahme des Stückes in der Version Bi Kidudes vor. In einem größeren Übergeordneten Zusammenhang könnte die Beziehung der beiden Personen auch als jene zwischen England und dem damaligen Britisch-Ostindien gesehen werden. Diese Lösung erscheint mir jedoch als eher unwahrscheinlich.

Dieser Text zeigt viele Anzeichen ein Liebesgedicht zu sein. Der Refrain kann auch die Funktion haben, die genauen Personen um die es geht in verschleierter Weise zu beschreiben. Die Mitglieder der Gesellschaft würden somit sofort wissen, um wen es sich handelt. Auch die Theorie des Erzeugens einer humorvollen Auflockerung könnte gelten. Alle diese Theorien sind von mir leider nicht verifizierbar, was jedoch für das Ziel meiner Arbeit auch nicht von großer Bedeutung ist.

3.4.1.2 Besetzung

Wie weiter oben schon erwähnt hat das Stück folgende Besetzung: *qanun*, Akkordeon, zwei Violinen, Kontrabass, *riqq*, Bongos und einen Gesangssolisten und Chor, bestehend aus allen Instrumentalisten und einer Sängerin. Im Folgenden sollen nun die Instrumente und ihre Funktionen näher beschrieben werden.

3.4.1.2.1 *Qanun*

Das *qanun* ist eine trapezförmige Kastenzither und gilt als klassisches Instrument des arabischen Kulturraumes und der Türkei. Ihre Verbreitung im arabischen Raum scheint nicht weiter als bis ins 19. Jahrhundert zurück zu reichen. In Algerien wurde es 1835 eingeführt, in Marokko 1916 und im Iran erst im Laufe des 20. Jahrhunderts. Türkische Gelehrte sind sich einig, dass das *qanun* in seiner heutigen Form zur Zeit der Herrschaft Mahmud II (1785-1839) von einem syrischen Immigrant aus Kairo eingeführt wurde. (Poché 2001a: 647) Der Ausgangspunkt der Verbreitung des Instruments scheint also im ägyptischen und syrischen Raum zu liegen. Obwohl es auch im Iraq bekannt war nahm es dort keine wichtige Stellung in der musikalischen Landschaft ein. Aufgrund der Quellenlage ist auch eine tunesische bzw. andalusische Herkunft auszuschließen. Die Entstehung des *qanun* ist demnach schwer zu rekonstruieren. Es ist laut den heutigen Forschungen möglich, dass der Gebrauch des Instrumentes zu einem gewissen Zeitpunkt nachzulassen begann und schließlich von Ägypten und Syrien aus über Istanbul eine Revitalisierung erfuhr. Die Entwicklung des arabischen *qanun* und dem türkischen *kanun* kann nicht getrennt betrachtet werden. (Poché 2001a: 647) Beim Kongress der arabischen Musik in Kairo 1932 wurde die Existenz zweier Typen des *qanun* festgestellt, ein neuerer mit kleinen Messinghebeln an der vom/von der Spieler/Spielerin aus gesehen linken Seite des Gehäuses in der Nähe des Wirbelkastens. Es gibt zwei bis fünf von ihnen für alle drei Seiten auf dem modernen arabischen *qanun*, fünf bis neun auf dem türkischen und zehn auf denen des Aleppo. Durch das Rotieren dieser Hebel können die Intervalle genauestens eingestellt werden; sie kontrollieren die Spannung der Saiten. Dadurch können jegliche Tonarten gespielt werden. Die Einführung der Hebel, mit ihren charakteristischen Klängen wenn sie zum Erhöhen oder Vertiefen gebraucht werden trug dazu bei größere Instrumente zu bauen. (Poché 2001a: 647)

Das Instrument besteht aus einer flachen Kiste, zwischen drei und sechs (manchmal auch bis zu zehn) Zentimetern dick, die entweder aus Nussbaumholz oder Ahorn gefertigt wird (früher auch aus Mahagoni oder Pflaumenbaumholz). Die lange Seite der Kiste variiert zwischen 75

cm und 100 cm, die kurze zwischen 25 cm und 45 cm. Daraus ergibt sich ein Spektrum der Breite von 32 cm bis 44 cm. Die senkrechte Seite befindet sich immer zur Rechten des/der Spielers/Spielerin. (Poché 2001a: 647) Circa ein Fünftel der Oberfläche besteht aus einem schmalen mit einer Membran (früher war es Fischhaut, heute meistens Schafhaut oder eine künstlich hergestellte Membran) überzogenen Streifen an der Längsseite des Instruments. Auf der linken Seite befinden sich einige Resonanzöffnungen im Resonanzkörper und ein indisches Motiv welches das „Blatt des Lebens“ darstellt. Daneben folgen die Hebel, Schrauben, Bolzen und der Wirbelkasten, der am Resonanzkörper angebracht ist. Die Zahl der Saiten (früher aus Darm, heute aus Nylon) hat immer schon variiert. Obwohl jeder Ton meist durch drei Saiten repräsentiert ist gibt es auch Instrumente mit einer Saite am unteren Ende und der Rest sind gepaarte Saiten. Heute hat sich die Anzahl der Saiten bei dem ägyptischen *qanun* auf 78, bei der türkischen auf 72 bis 75 eingependelt. (Poché 2001a: 647-648)

Beim Spielen befindet sich das Instrument entweder auf den Knien des/der Spielers/Spielerin oder vor ihm/ihr auf einem Tisch. Die Saiten werden mit Hilfe ringförmiger Plektrons an den Zeigefingern gezupft. Arabische Musikerinnen und Musiker spielen in Oktav- oder Doppeloktavabstand, wobei wie beim Klavier die rechte Hand im Violin- und die linke im Bassschlüssel notiert ist. (Poché 2001a: 648)

Es gibt zwei Arten zu Stimmen: eine aus dem 19. Jahrhundert, die vor allem in der Türkei gebraucht wird, sie verläuft in absteigenden Quartan und steigenden Oktaven; die zweite, beschrieben in Syrien, beginnt mit der höchsten Saite und geht schrittweise zur tiefsten und hängt sehr stark vom Gehör des/der Spielers/Spielerin ab. Die Methode der Intervalleinstellung ist ein Feld zahlreicher Diskussionen in der arabischen Musik, wobei heute meist die westlich temperierte Stimmung verwendet wird. (Poché 2001a: 648)

Obwohl das *qanun* ein Soloinstrument ist, wird es meist in einem Ensemble gespielt. Dies führte dazu, dass ab den 1930er Jahren in ägyptischen Gruppen eine steigende Anzahl dieser Instrumente verwendet wurde.

Das *qanun* findet sich außerhalb des arabischen Raumes auch noch in Armenien (*k'anon*), in Mazedonien und dem Kosovo (*kanun*) und in Griechenland (*kanonaki*). (Poché 2001a: 648)

Im Kiswahili wird das *qanun* auch *ganuni* genannt. Diesen Namen möchte ich für meine weitere Beschäftigung als Bezeichnung für das zanzibarische Instrument beibehalten.

Wie und wann diese Zither nach Zanzibar gekommen ist, ist schwer zu rekonstruieren. Wie wir in Kapitel 2.2 jedoch schon gesehen haben, war das *ganuni* schon Teil des ägyptischen

takht-Ensembles, also sehr wahrscheinlich schon am Ende des 19. Jahrhunderts auf den Inseln anzutreffen. Ob es sich dabei um die neuere oder ältere Form handelte, ist jedoch auch nicht gewiss.

Die heutigen zanzibarischen *ganuni* gehören zur Gattung der neueren *qanuns*. Sie haben im Normalfall 78 Saiten, das heißt jeder der 26 Töne ist dreichörig angelegt. Gestimmt ist das *ganuni* in einer natürlichen C-Dur Tonleiter, beginnend auf e oder f. Von der vom/von der Spieler/Spielerin aus gesehen linken Seite folgen den Stimmwirbeln die schon erwähnten Messinghebel. Gespielt wird mit den Zeigefingern der rechten und linken Hand, auf denen mit Hilfe von metallenen Ringen Plektren befestigt werden, mit welchen man an den Saiten zupft.

Obwohl das *ganuni* häufig in der Mitte eines Taarab Ensembles positioniert ist, handelt es sich dabei um keine fixe Positionierung, es kann sich also auch an jeder anderen Stelle befinden. Seine Funktion ist im Normalfall wie auch bei dieser Aufnahme, diejenige eines Melodieinstrumentes. Manchmal wird es zur Harmonisierung gebraucht, da man auf ihm auch Akkorde spielen kann, das ist aber nicht üblich, es sei denn es spielen mehrere *ganuni* zusammen. Wenn man ein Solostück spielt sollte man sehr beschäftigt sein, da man die Messinghebel häufig verstellen muss.

Taarab Stücke sind für den/die *ganuni*-Spieler/Spielerin eher langsam, da man nicht viel an der Stimmung verändern muss. Das liegt daran, dass die meisten Lieder in einer bestimmten Tonart (Dur, Moll oder *maqam*) gespielt werden und Modulationen eher selten vorkommen.⁶⁷

In diesem Stück übernimmt das *ganuni* wie schon erwähnt die Funktion eines Melodieinstrumentes. Zusätzlich kleidet der Spieler die Melodie häufig aus und variiert diese somit. Durch die besondere Spieltechnik des doppelten Anzupfens jedes Tones – einmal bewegt man den Finger nach oben, einmal nach unten – erklingt jeder Ton der Melodie zweimal und somit doppelt so schnell, also jede Viertel wird geteilt zu zwei Achtel, jede Achtel zu zwei Sechzehntel usw. In einem bestimmten Teil des Stückes fungiert das *ganuni* als Improvisationsinstrument, begleitet von den anderen Instrumenten.

Wie oben zu lesen war, wird das *ganuni* in Oktavweite gespielt. Aus technischen Gründen habe ich mich dazu entschieden eine vereinfachte Form der Darstellung anhand nur einer Stimme zu verwenden.

⁶⁷ Die Informationen aus dem gesamten Absatz stammen aus meiner *ganuni*-Stunde mit Rajab Suleiman am 17.02.2012 an der DCMA.

3.4.1.2.2 Violine

Die Violine gehört zur Familie der Saiteninstrumente und hat eine weit zurückreichende Geschichte und Tradition in der westlichen Welt und so gilt sie auch heute noch als „westliches“ Instrument.⁶⁸

Wann und wie dieses Instrument, das im Kiswahili *fidla* genannt wird nach Zanzibar kam ist wiederum nicht bekannt. Gleich wie das *ganuni* zählte aber auch die Violine zu den Instrumenten des *takht*, wodurch die Möglichkeit besteht, dass es auch darüber Einzug in die musikalische Landschaft der Insel fand. Aufgrund der Geschichte Zanzibars und den Jahrzehnte langen Handelskontakten nicht nur mit dem arabischen und indischen Raum, in welche die Violine auch erst später eingedrungen ist, könnte es jedoch sein, dass es dieses Instrument schon in einer früheren Form dort gegeben hat, eingeführt von portugiesischen oder anderen Händlern (und Händlerinnen?). Möglicherweise gab es auch einen lokalen Vorreiter, der später von der Violine verdrängt wurde.

Die Bezeichnung *fidla* lässt jedenfalls vermuten, dass die Violine nicht unmittelbar mit dem Aufkommen der ägyptischen Musik in Zanzibar dorthin kam, denn dort wurde sie *kaman* oder *kamanja* genannt. (El-Shawan Castelo Branco 2001: 10) Der Name deutet eher auf einen europäischen Ursprung, kann aber natürlich auch erst später in den Sprachgebrauch eingeflossen sein.

Hier hat die *fidla* im Grunde dieselbe Funktion wie das *ganuni*. Sie spielt die Melodie, variiert jedoch weniger als die Zither. Auch die Violine fungiert an einer Stelle als Improvisationsinstrument.

3.4.1.2.3 Akkordeon

Unter dem Begriff Akkordeon wird eine Zahl an Handzuginstrumenten mit freischwingenden, durchschlagenden Zungen zusammengefasst. Diese gehören zu den selbstklingenden Unterbrechungs-Aerophonen. Im Allgemeinen bezeichnet man jene Instrumente als Akkordeon, die an der vom/von der Spieler/Spielerin aus gesehenen rechten Seite eine chromatische Tastatur aufweisen (entweder eine Klaviatur oder Knöpfe) und an der linken Hand eine Bass-Knopf-Tastatur. (Strahl Harrington 2001: 56-57)

⁶⁸ Für eine genaue Beschreibung des Instrumentes, wie der Geschichte und Spieltechnik siehe Boyden, David D. & Walls, Peter [u.a.] (2001). „Violin“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. 2.Aufl., Bd. 26, London: Macmillan Publishers Limited: 702-743.

Durch die Anzahl an regional unterschiedlichen Akkordeons ist es schwierig eine gute Klassifikation zu finden, es gibt jedoch noch weitere allgemeine Unterscheidungsmerkmale. So teilt man diese Instrumente in zwei Typen ein, den diatonischen und den chromatischen Akkordeons. Zu ersteren zählt das sehr weit verbreitete Knopfakkordeon, also mit Knopftastaturen sowohl an der linken als auch an der rechten Hand, in diatonischer Stimmung. Das im Taarab verwendete Akkordeon zählt zur Familie der chromatischen und dabei im Speziellen zu den Pianoakkordeons, da es an der rechten Hand eine Klaviatur aufweist. (Strahl Harrington 2001: 57-59)

Das Akkordeon ist ca. seit dem 19. Jahrhundert in Afrika populär, wenn auch mit einer etwas zerstreuten Verbreitung. Es wurde zuerst von europäischen und westafrikanischen Seemännern, Händler (und Händlerinnen?) und Siedlerinnen und Siedlern zu den afrikanischen Küstenstädten gebracht und von dort aus über migrierte Arbeiterinnen und Arbeiter im Landesinneren verbreitet. Es wurden viele verschiedene Modelle aus Europa und anderswo verwendet. Obwohl das Akkordeon nie den Beliebtheitsgrad der Gitarre erlangte, trug es doch fundamental zur Entstehung vieler bekannter Stile im ländlichen wie im städtischen Gebiet bei. Es wurde als Soloinstrument gespielt, war aber auch Bestandteil kleinerer Tanzbands. Durch die starke Verwendung haben sich afrikanische Musikkonzepte auf das Instrument transferiert und so neue und individuelle Stile und Techniken produziert. (Kubik 2001: 64-65)

Wiederum stellt sich die Frage, wie das Akkordeon zum Taarab gekommen ist. Sehr wahrscheinlich steht die Verwendung trotz der weiten Verbreitung des Instruments in Afrika im Zusammenhang mit dem Aufkommen der ägyptischen Tonfilme nach dem zweiten Weltkrieg. Durch sie wurde, wie im Kapitel 2.2 schon erwähnt das *firqah*-Orchester und dessen Besetzung an der afrikanischen Ostküste populär und diese beinhaltete auch das Akkordeon. Auch bei den Yao in Tanzania ist das Akkordeon sehr verbreitet, vor allem in ihrer *mbwiza*-Musik. Diese ist ähnlich zum Taarab und genau wie die Waswahili gehören auch die Yao dem Islam an. Es erscheint also plausibel, dass zwischen diesen beiden Musikstilen ein Zusammenhang besteht.⁶⁹

Zu diesem Stand meiner Forschung kann ich die Frage nach dem Einzug des Akkordeons in den Taarab jedoch nicht genau beantworten.

Das hier verwendete Pianoakkordeon umfasst eine Klaviatur von g bis e''. Charakteristisch für das Akkordeonspiel im Taarab ist, dass nur die Klaviatur der rechten Seite, nicht aber die

⁶⁹ Telefongespräch mit Prof. Kubik am 25.01.2013 in Wien, Österreich.

Bassknöpfe gespielt werden. Auch das Akkordeon hat in diesem Stück eine melodische sowie improvisatorische Funktion.

3.4.1.2.4 Kontrabass

Der Kontrabass ist das größte und tiefste Mitglied der Familie der Violinen. Aus Gründen der Spielpraxis wird er im Gegensatz zu seinen Violin-Kollegen in Quarten und nicht in Quinten gestimmt. Die Stimmung lautet also E'-A'-D-G, das zu Spielende wird jedoch eine Oktave höher notiert. Im europäischen Umfeld sieht man den Kontrabass meist in einem Orchester, es gibt dennoch auch einige Solostücke für dieses große Instrument. Die Übliche Spielweise ist das Pizzicato. (Slatford 2001: 519-520)

Auch der Kontrabass ist höchstwahrscheinlich mit den ägyptischen Tonfilmen und den in denen vorkommenden *firqah*-Orchestern nach Zanzibar gekommen.

In diesem Stück wird der Kontrabass gezupft und spielt eine individuelle Stimme. Diese dient der rhythmischen Orientierung, einer teilweisen Harmonisierung und der Variation. Ich schreibe teilweise Harmonisierung, weil durch die Bassstimme nicht immer Akkorde entstehen, sondern oft auch einfach nur die Töne der Melodiestimme verdoppelt werden. Während des Gesangsteils spielt der Kontrabassspieler ein Ostinato, es erklingt jedoch bei jedem Teil ein anderes. Auffallend ist auch, dass diese Stimme im Gegenzug zu den anderen viel freier ist und nicht ständig dieselben Teile wiederholt.

3.4.1.2.4 Bongos

Als Bongos wird ein Paar kleiner afro-kubanischer Trommeln aus konischen oder zylindrischen Hartholzschalen bezeichnet. Sie gelten als eine der Haupttrommeltypen auf Kuba. Als Membranophone zählen sie zu den geschlagenen Trommeln. Bongos werden aus ausgehöhlten Baumstämmen gefertigt. Die Resonanzkörper, welche horizontal verbunden werden haben dieselbe Höhe aber unterschiedliche Durchmesser. Die Schlagflächen (aus Membran oder einem Kunststoff) werden genagelt, oder, in der stimmbaren Version durch Schrauben gespannt. In diesem Fall werden die beiden Trommeln auf unterschiedliche Tonhöhen (mind. eine Quart auseinander) gestimmt. Im Normalfall werden die Bongos mit

bloßen Händen gespielt in dem man die Schlagflächen mit den Fingern in der Art von Drumsticks anschlägt. (Blades & Holland 2001: 857)

Bongos wurden um 1900 auf Kuba kreiert um den Ansprüchen kleinerer Ensembles gerecht zu werden. Bis heute sind sie integraler Bestandteil in lateinamerikanischen Tanzbands, Rumba Bands sowie Jazz und Pop Bands. Hier ist es normal, dass der/die Spieler/Spielerin die größere Trommel auf der rechten Seite positioniert, eine übliche Praxis in der Geschichte des Trommelns. Es ist eine große Virtuosität auf diesem Instrument möglich. Die Spielerinnen und Spieler haben die Möglichkeit durch den Druck der Fingerkuppen, flache Finger und dem Handballen feine Effekte der Tonkontrolle zu schaffen, wie etwa Glissandi. (Blades & Holland 2001: 857)

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Bongos mit der größer werdenden Verbreitung afroamerikanischer Musikformen und der Übernahme ihrer Rhythmen in den Taarab im Laufe des 20. Jahrhunderts Aufnahme in die Orchester wie Ensembles gefunden haben. Die meisten Orchester beschäftigen mindestens einen/e Bongospieler/Bongospielerin, oft zusätzlich zu anderen Trommlerinnen und Trommlern. Für das Setting meiner Aufnahme waren die Bongos dienlicher, als etwa eine *darabukka*, da sie leiser als diese sind. Gespielt wurde ein Paar stimmbarer Bongos. Sie übernahmen die Funktion des Rhythmusinstrumentes und spielten ein immer wiederkehrendes Pattern, das sie jedoch zwischendurch immer wieder variierten.

3.4.1.2.5 Riqq

Das *riqq* ist eine kleine runde Rahmentrommel mit Schellen des arabischen Kulturraumes. Es wird in Ägypten, im Iraq, im Libanon, in Palästina, dem Sudan und in Syrien verwendet. In Libyen ist es rar und wird *mriqq* genannt. Die Rahmentrommel hat einen durchschnittlichen Durchmesser von 20 bis 25 cm und gilt ganz klar als ein Männerinstrument. Das *riqq* hat sich, wie das *tar* aus dem *duff* heraus entwickelt und im 19. Jahrhundert seinen Namen erhalten, damit es von diesen anderen Typen unterschieden werden konnte. (Poché 2001b: 438)

Es gilt als ein Instrument für Kennerinnen und Kenner und wird in *takht*-Ensembles in Ägypten wie in *shalghi*-Ensembles im Iraq verwendet. In beiden hat es eine eindeutige Funktion, die über jene der simplen rhythmischen Ansprüche eines *duff* oder *tar* hinausgeht. Das *riqq* soll durch viel Fantasie und Ideenreichtum die Farbe des Orchesters durch schimmernde Klänge bereichern. (Poché 2001b: 438)

Das Instrument wird sehr behutsam hergestellt. Sein zierlicher Rahmen ist innen und außen mit einer Einlagearbeit (Perlmutter, Elfenbein oder edle Hölzer) ausgestattet und beinhaltet zehn Paar Zimbeln, die in zwei Fugen zu je fünf Paar gruppiert sind. Eine Fischmembran wird daran festgeklebt und über den ca. sechs Zentimeter tiefen Rahmen gespannt. In Ägypten hat das *riqq* einen durchschnittlichen Durchmesser von 20 cm; im Iraq ist es deutlich größer. (Poché 2001b: 438)

Traditioneller Weise wurden Rahmentrommeln dazu verwendet um die Stimme der Sängerinnen und Sänger zu unterstützen, während der Instrumentalist spielte ohne zu singen. Während die Spielerinnen und Spieler anderer Trommeln dieser Gattung beim Spielen sitzen, ist es für den *riqq*-Musiker aufgrund des benötigten Bewegungsfreiraumes wichtig, dass er steht. Denn für die klangliche Bereicherung des Orchesters verwendet er verschiedene Klangfarben, die er durch das Schütteln des *riqq* über seinem Kopf und dem anschließenden Hinunterhalten zu den Knien sowie dem vertikalen und horizontalen Spielen erzeugt. Der Musiker wechselt zwischen dem Schlagen der Membran und dem schütteln der Zimbeln ab. (Poché 2001b: 438)

Wiederum denke ich, dass dieses Instrument über den arabischen Raum nach Zanzibar gebracht wurde. Möglicherweise waren die Vorgänger des *riqq* schon vorher an der Küste bekannt und mit dem *takht* kam dann dieses hinzu oder löste die anderen Formen ab, aber sicher zu sagen ist das leider nicht.

Anders als die oben beschriebene Spielweise ist der *riqq*-Spieler bei der von mir hier besprochenen Aufführung dieses Stücks gesessen und nicht gestanden. Er hat das Instrument in seiner linken Hand gehalten und es mit den Fingern auf und ab bewegt, um die Zimbeln zu aktivieren. Mit der rechten Hand hat er sie zwischendurch auch geschlagen. Bei „Arebaba Hindustani Pakistani“ hält das *riqq* das rhythmische Pattern, welches dasselbe wie jenes der Bongos ist ziemlich genau durch, aber natürlich mit leichten Variationen. Was man schon sagen kann ist, dass der Klang der Rahmentrommel jenen des Orchesters bereichert.

3.4.1.2.6 Gesang

Die im Taarab angewendete Gesangstechnik ist eine Mischung aus unterschiedlichen Einflüssen von Gesangsstilen aus dem arabischen, indischen und ostafrikanischen Raum. Nach Khamis basiert der Gesang im *taarab ya kisasili* auf 30 *njia(s)* (musikalischen Linien) die auf den sieben Arten den Qur'an zu rezitieren basieren. Er schreibt weiter, dass in diesen

Formen des Taarab früher sogar die Instrumente nach dieser Grundlage gestimmt wurden. (Khamis 2001: 149-150)

Aufgrund der langen Geschichte des Islam in Zanzibar ist es nur naheliegend, dass sich die Gesangstechnik an jene religiöser Formen wie der Koranrezitation, *maulid*, *qasida* und andere anlehnt. Auch die Biographinnen und Biographen Siti Binti Saads bemerken, dass sie vor dem Beginn ihrer Karriere als Taarab Sängerin von ihren Lehrern in der Qur'an Rezitation (*tajwid*) ausgebildet wurde. (Fair 2001: 180) Bei einer Rezitation handelt es sich um eine bestimmte Art des Vortragens von Lyrik und Prosa. In vielen, vor allem religiösen Kontexten wird die Rezitation nicht als Musik empfunden, sondern als künstlerischer Rede, welche mit Hilfe der Stimme und Stimmlage den Text interpretiert. Durch feine Nuancierungen der Intervalle wird wichtigen Wörtern mehr Ausdruck verliehen, um dem/der Zuhörer/Zuhörerin das Verstehen zu erleichtern. Neben der Qur'an Rezitation fällt auch die Psalm Rezitation in eine solche Kategorie.

Meisterinnen und Meister der Qur'an Rezitation zeichnen sich durch ihr Können und individuelles Gestalten der Melodielinie aus und genau dasselbe gilt auch für die restlichen Vokalstile der arabischen Kunstmusik. (El-Mallah 1996: 20) Demnach war es auch für Sängerinnen und Sänger eines *takht* und *firqah* wichtig, den Text und mit ihm die Melodie der vorzutragenden Stücke auf eine eigene Weise zu gestalten und dadurch die eigene Persönlichkeit und Raffinesse zu zeigen. Diese Tradition hat sich auch im Taarab fortgesetzt jedoch, wie wir in Kapitel 2.3 schon gesehen haben, nicht nur wegen den religiösen und arabischen Wurzeln des Stils, sondern auch aufgrund der Swahili Poesie und ihrer Zugehörigkeit zur Oralliteratur und den damit einhergehenden Charakteristika des Vortrages. Der Vollständigkeit halber ist hier noch anzuführen, dass auch beim Vokalvortrag der klassischen indischen Musik das Wort und die Melodie, sowie die künstlerischen Fähigkeiten der Sängerinnen und Sänger im Vordergrund stehen. Durch die Verbreitung indischer Tonfilme und Plattenaufnahmen hatte auch dieser Stil einen großen Einfluss auf die Gesangstechnik, wenn auch mehr in Lamu und Mombasa als in Zanzibar.

Der Gesangssolist in diesem Stück ist Makame Faki, ein sehr bekannter und sehr guter Taarab Musiker. Neben seiner Mitgliedschaft im Culture Musical Club ist er auch als *kidumbak*-Lehrer an der Dhow Countires Music Academy tätig. Er spielt mehrere Instrumente, singt und komponiert Taarab Musik und hat auch schon einige CDs auf den Markt gebracht.⁷⁰

⁷⁰ Persönliches Gespräch mit Makame Faki am 17.02.2012 an der DCMA, Stown Town, Zanzibar.

In dem hier besprochenen Stück spielt er neben dem Singen auch noch eine der beiden Geigen. Seine Stimme hat eine sehr individuelle Färbung, die sich klar vom Klang des Ensembles abhebt. Dabei verziert er unter anderem den Refrain sowie auch die Melodie der Strophen.

Ein weiterer Gesangspart ist der Chor, der auch den Refrain singt. Dieser besteht aus allen anderen Musikerinnen und Musikern, die sich in dieser Gruppe befinden. Im Gegensatz zum Solisten variieren sie den Refrain nicht sondern bilden das Fundament für seine Abwandlungen.

4.2.1.3 Musikalisches Material

Die hier besprochene Version des Stückes „Arebaba Hindustani Pakistani“ steht in einem bestimmten *maqam*, dem *maqam hijaz* oder *hijazi*, wie er in Zanzibar genannt wird. Dieser wurde schon von Topp Fargion als einer der am häufigsten gebrauchten *maqamat* auf Zanzibar beschrieben.⁷¹ (Topp Fargion 1999: 210)

Die arabische Musiktheorie reicht schon sehr lange Zeit zurück. Im 19. Jahrhundert wurde vom Hauptvertreter der sogenannten „modernen Schule“, Mihail Misaqa, ein System entwickelt, welches in der Musikpraxis wie in der –theorie bis heute verwendet wird. (El-Mallah 1996: 104) Er teilte die Oktave in 24 gleichgroße Abschnitte, deren Wert er mathematisch als $\sqrt[24]{2} = 50$ Cents bestimmte. (El-Mallah 1996: 104) Diese Einteilung war zu diesem Zeitpunkt nicht neu, so gab es sie schon im 10. Jahrhundert. Neu war jedoch, dass jeder dieser Töne eine eigene Bezeichnung bekam, die auch heute noch bindend ist. (El-Mallah 1996: 104) Misaqas System geht zunächst von den zwei Oktaven *diwan al-auwal* und *diwan al-tani* mit insgesamt 48 Vierteltönen aus, die in den meisten Fällen für arabische Musikstücke ausreichen, da sie in etwa den Ambitus einer menschlichen Stimme abdecken. Selbstverständlich ist das System aber auch nach unten und oben erweiterbar, auch namentlich, das heißt alle Töne dieser Ordnung haben ihren eigenen unverwechselbaren Namen. (El-Mallah 1996: 105)

Die als „neutral“ bezeichnete arabische Tonleiter setzt sich aus sieben Tönen pro Oktave zusammen und beinhaltet zwei um einen Viertelton erniedrigte Intervalle. Im *diwan al-auwal*

⁷¹ Siehe auch Kapitel 2.3.

sind dies die Töne *iraq* und *sikah*, im *diwan al-tani aug* und *buzurk*. Vom Grundton *yakah* aus gesehen sind es also der dritte und der sechste Ton. (El-Mallah 1996: 105)



Abbildung 3 Neutrale Maqam Skala (El-Mallah 1996: 105)

Die sieben Haupttöne der Oktave heißen *daragat* (Sg. *daraga*) oder *abrag* (Sg. *burg*), manchmal auch *maqam*. Zusätzlich zu ihnen gibt es noch sieben Nebentöne, *urab* (Sg. *araba*). Zusammen bilden alle diese Töne eine Teilung der Oktave in 12 Halb- und zwei Vierteltönen. (El-Mallah 1996: 106) Durch die Erniedrigung oder Erhöhung der einzelnen *araba* um einen Viertelton wird die Skala zu 24 Vierteltonschritten vervollständigt.

Von dieser Tonleiter lassen sich nun unterschiedliche Modi ableiten, die für die Komposition von Musikstücken gebraucht werden. Diese werden *maqamat* (Sg. *maqam*) genannt und sind grundsätzlich zusammengesetzt. (El-Mallah 1996: 116) Die Teile eines *maqam* werden als *gins* (Pl. *agnas*) bezeichnet. Dies sind Tetrachorde mit sich unterscheidenden Intervallstrukturen, die meisten von ihnen umfassen jedoch eine reine Quart. (El-Mallah 1996: 116) Andere Intervalle bestehen aus zwei, drei, vier oder sechs Vierteltönen. Es gibt elf Haupt-*angas* auf denen die elf Grund-*maqam* aufbauen. (El-Mallah 1996: 116) Jeder *maqam* hat je nach Kombination der *angas* und des Ausgangstones einen eigenen Namen. Das heißt die Bezeichnung des Modus legt sowohl die Intervallkombination als auch die Lage fest. (El-Mallah 1996: 116)

Der *maqam hijaz* besteht aus dem gleichnamigen Tetrachord *hijaz* und hat anschließend zwei weitere Kombinationsmöglichkeiten.



Abbildung 4 Hijaz Tetrachord (Farraj & Shumanys 2005: Online Ressource)

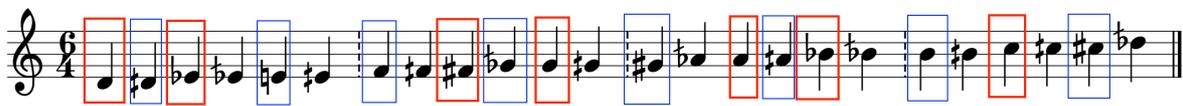
Einmal mit dem Tetrachord *rast* auf g' mit der Intervallstruktur g' - a' - bb' - c'' und dem Trichord *sikah* auf bb' (h doppelt vermindert) mit der Intervallstruktur bb' - c'' - d''. Da in diesem Stück jedoch nirgends ein bb vorkommt, sondern nur das b, ergibt sich die Gebrauchsskala aus der zweiten Kombination mit dem Tetrachord *nahawand* auf g' und dem Trichord *ajam* auf b'. Die Intervallstruktur lässt sich aus unten angeführter Skala erkennen. (Farraj & Shumays 2005: Online Ressource)



Abbildung 5 Hijaz-Nahawand Skala (Farraj & Shumanys 2005: Online Ressource)

Diese Skala liefert also den Tonvorrat für das Stück „Arebaba Hindustani Pakistani“. Charakteristisch für den *hijaz* Tetrachord ist dabei der Eineinhalbtonschritt zwischen dem es' und dem fis'.

Zur Veranschaulichung des Tonmaterials habe ich versucht die *hijaz*-Skala durch Viertel- und Halbtöne aufzufüllen.

Abbildung 6 Hypothetisches Tonmaterial der *hijaz*-Skala

Die rot hervorgehobenen Töne sollen dabei „Haupttöne“ der Skala zeigen, die blau markierten die oben erwähnten „Nebentöne“ und alle nicht markierten zeigen die fehlenden Töne auf 24 Halbtonschritte. Es ist zu erwähnen, dass es sich hier um eine theoretische Rekonstruktion einer arabischen Tonleiter handelt und nicht um eine wirklich bestehende. Es geht mir darum zu zeigen, wo Vierteltöne liegen können. Man erkennt eine Theoretisierung meinerseits auch daran, dass ich auf acht Nebentöne anstatt der sechs komme. Zusätzlich ergeben sich die 24 Vierteltöne hier nur dadurch, dass das d'' nicht mitberechnet wurde.

Nichtsdestotrotz bekommt man durch diese Tonleiter einen gewissen Einblick in die Möglichkeiten der Musikerinnen und Musiker einzelne Töne zu verzieren. Und genau darum geht es. Wie oben schon erwähnt „beschränkt“ sich das musikalische Material auf die *hijaz*-Skala, was bedeutet - wie wir später noch sehen werden - dass die Melodien genau die Töne dieser umfassen. Den Musikerinnen und Musikern ist es jedoch individuell gestattet, die einzelnen Klänge der Tonfolge mithilfe der Vierteltöne zu verzieren und zu variieren. Sind einzelne Töne in meiner Transkription mit diesem Zeichen ♯# versehen, werden sie variiert. Wiederum erhebe ich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, so hebe ich vor allem die besonders hervorstechenden und für meine Analyse relevanten Klänge hervor.

Das zugrundeliegende Rhythmuspattern konnte ich keinem bestimmten Ursprungsland zuordnen. Es besteht im Grunde aus neun Schlägen auf ein 4/4 Tempo. In der Taarab

Schreibweise würde man es wohl als 9/4 Pattern angeben. Es ist interessant, dass sich trotz der melodischen und charakteristischen Änderung des Refrain und der Strophe nur ein Pattern durch das ganze Stück zieht.

Meine Transkription steht demnach in einem 4/4 Metrum, doch sollen die gestrichelten Taktstriche, wie die Einklammerung der Taktangabe zeigen, dass es sich nur um einen Vorschlag beziehungsweise eine Referenz auf das europäische System handelt. Mir ist bewusst, dass die Musikerinnen und Musiker selbst so eine Darstellung nicht verwenden und wenn, dann nur die Melodie und nicht das Pattern der Perkussion notieren. Diese Darstellung soll demnach nur eine Hilfestellung vor dem Hintergrund einer möglichen Verfälschung sein. In meiner weiteren Vorgehensweise werde ich die „Takte“ dennoch als Referenz auf bestimmte Stellen in der Transkription verwenden.

3.4.1.4 Form

Hier wird nicht nur der Aufbau an sich besprochen, sondern auch die einzelnen Teile anhand der Transkription näher beschrieben und analysiert.

Tabelle 1 Aufbau Mercury's Version

Formteil	Binnenformen	Funktion	Takte	Text	Taktangabe
X	-	<i>taksim</i> – Vorstellung d. musikalischen Materials	-	-	-
A'	a + a'	Instrumentaler Refrain / Einleitung	3 + 4	-	2-8
A	a + a'	Instrumentaler Refrain	4 + 4	-	9-16
B	b + b	Strophe	8 + 8	Sumu mpe ...	17-32
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba ...	33-40
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba ...	41-48
A	a + a	Instrumentaler Refrain	4 + 4	-	49-56

A	a + a	Instrumentaler Refrain	4 + 4	-	57-64
B	b + b	Strophe	8 + 8	Umeshanichora...	65-80
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba...	81-88
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba...	89-96
D	-	Taksim	33	-	97-129
A	a + a	Instrumentaler Refrain	4 + 4	-	130-137
A	a + a	Instrumentaler Refrain	4 + 4	-	138-145
B	b + b	Strophe	8 + 8	Kwani ye ni...	146-161
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba ...	162-169
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba ...	170-177
D	-	Taksim	58	-	178-235
A	a + a	Instrumentaler Refrain	4 + 4	-	236-243
A	a + a	Instrumentaler Refrain	4 + 4	-	244-251
B	b + b	Strophe	8 + 8	...ninapomwona..	252-267
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba ...	268-275
C	c + c'	Refrain	4 + 4	Arebaba ...	276-284

Tabelle 2 Aufbau Mercury's Version

Das Stück beginnt mit einem sogenannten *taksim* (von arab. *taqsim*), was in der Taarab Sprache so viel bedeutet wie „instrumentale Einleitung“. Nach Kirkegaard werden rein instrumentale Versionen von bekannten Taarab Liedern auch als *taksim* bezeichnet, meines Wissens nach werden diese *bashraf* genannt. (Kirkegaard 2001: 72) In der arabischen Musikfachsprache bedeutet *taqsim* (Pl. *taqasim*) „instrumentale Improvisation“. (El-Mallah 1996: 47) Diese wird in unterschiedlichen Kontexten eingesetzt und hängt von vielen Faktoren ab. (El-Mallah 1996: 47) Ihre Gestaltung ist weitgehend frei, jedoch an bestimmte Regeln gebunden, die dem/der Musiker/Musikerin zumindest teilweise bewusst sind. (El-Mallah 1996: 47-48) Der Begriff beschreibt eine musikalische Form, die alleine, aber auch zusammen mit anderen Formen stehen kann. So kommt es auch vor, dass ein *taqsim* als eine

Art Einleitung einer festen Form gebraucht wird, in dem das musikalische Material des letzteren vorgestellt wird.

Eine solche Funktion hat auch der *taksim* zu Beginn dieses Stückes. Charakteristisch ist dabei das Fehlen einer perkussiven Begleitung und damit eines zeitlichen wie rhythmischen Referenzpunktes. Die Violine übernimmt dabei die Position des Borduninstrumentes und hält einen Ton (d³) durchgehend aus, während das Akkordeon die Improvisation gestaltet. Diese wird vom *qanun* ab und zu durch leichtes Zupfen ausgeschmückt. Auch das *riqq* spielt zwischendurch lose Schläge. Am Ende spielt das Akkordeon eine bestimmte Formel, durch welche die anderen Instrumentalisten wissen, dass das Stück in Kürze beginnt.

Mit dem gleichzeitigen Einsetzen aller Melodieinstrumente sowie dem Kontrabass, den Bongos und dem *riqq* beginnt das eigentliche Stück. (T.2) Wie weiter oben schon erwähnt beginnt sich das rhythmische Pattern nach 4/4 zu wiederholen. Diese metrische Struktur wird auch durch die häufige Verwendung von Viertelnoten unterstützt. Ausgenommen ist hier das *ganuni*, da es die meiste Zeit des Stückes doppelt so schnelle Notenwerte spielt, was an der schon erwähnten Spieltechnik des Auf- und Abschlagens des Plektrons liegt.⁷²

Ich habe diesem Teil die Bezeichnung A' gegeben, da es sich, wie wir noch sehen werden hier um einen verkürzten A-Teil handelt, da er sich aus 3 + 4 Takten zusammensetzt. Diese Reduzierung entstand durch das Bedürfnis gemeinsam auf einer Eins zu beginnen. Da der Anfang der Melodie jedoch nicht auf den ersten Schlag des Rhythmuspatterns fällt wurde dieser weggelassen und mit dem zweiten Takt begonnen. Dieser ist charakterisiert durch die schlichte Achtelbegleitung der Perkussion, die wohl dem Finden des gemeinsamen Tempos dienen soll, wie durch die Verzierung der Melodie durch das Akkordeon.

Dieser Abschnitt kann weiter in die Teile a und a' eingeteilt werden. Die Dauer von a als 3 Takte stimmt dabei im Bezug auf die Bongos und das *riqq*, aber nicht im Bezug auf die Melodielinie. Diese endet auf der ersten Achtel des vierten Taktes, während die zweite als Auftakt zum neuerlichen Beginn der Melodie fungiert. Auch das logische Ende der Tonfolge des Kontrabasses liegt auf der ersten Viertel des a' Teiles. Diese Verschiebung liegt daran, dass sich die Melodieinstrumente wie der Kontrabass in ihrer Tempo- und Zeiteinteilung auf die Perkussionsinstrumente beziehen, und nicht auf Noten und die darauf notierte Metrumsangabe, das heißt nicht, dass das Gespielte nicht genau einer Notierung im 4/4-Takt entspricht, sondern die verschriftlichte Darstellung kann die Musik nicht so wiedergeben, wie

⁷² Siehe Kapitel 3.4.1.2.1.

diese gespielt wird. Da die Perkussionsinstrumente durchgehend in einem Vierteltempo spielen, geht sich auch mit den restlichen Stimmen alles aus.

Im a' Teil (T5-8) haben wir nun einen Takt mehr in dem, wie in den folgenden dreien, die Stimm- und Spielaufteilung so ist wie im Abschnitt davor. Im Grunde handelt es sich bei a und a' im Bezug auf die Stimmen der Melodieinstrumente um dieselben Teile, nur die Anfänge und Enden unterscheiden sich. So schließt ersterer mit einer Tonleiter nach unten, ausgehend von dem Ton a' zum d' (T4-5) und zweiterer hier mit einer schlichten Aneinanderreihung von Achtelnoten auf dem Ton g' (T8-9). Einzig der Kontrabass bringt ein wenig Abwechslung in den melodischen Verlauf.

Folgender Teil wird mit dem Buchstaben A bezeichnet, da er quasi der Prototyp für den instrumentalen Refrain ist. Die Melodie, welche auch schon im vorigen A' Abschnitt gespielt wurde, ist nämlich jene des noch oft vorkommenden Refrains. Dabei unterscheiden sich a + a', diesmal beide aus vier Takten bestehend wiederum am Ende. Ersteres entspricht dabei jenem in Takt vier, letzteres besteht nun aus einer Tonleiter nach oben vom g' zum d'', welches wiederum die erste Achtel des nächsten Taktes darstellt. (T3 + T12 + T16; rote Markierung)

Die Melodie an sich, also ohne die erwähnte Verkürzung ist, wie wir noch sehen werden als eine Art Wellenbewegung aufgebaut. Sie beginnt mit dem Anfangston d' der *hijaz*-Skala und springt als nächstes zum g'. Dieser Quart-Sprung wirkt als eine Art Auftakt zur eigentlichen Melodie. In Takt 5 zum Beispiel nimmt die erste Achtel die Funktion des Schlusses der Phrase ein, während eben die zweite den Beginn einer neuen einleitet. Im der gesamten Tonfolge des A Teiles gibt es nur diesen einen Sprung. Ansonsten bewegt sich die wie die erwähnte Welle in Halb-, Ganzton- und Eineinhalb-Tonschritten (bedingt durch die Skala) vorwärts. Vom g' aus nimmt sie Schwung über das fis' hinauf zum b', welches von den Violinen meist als höchster Ton der Phrase mit Verzierungen ausgestattet wird. Auf diesem Höhepunkt bricht sie und kommt zurück zum g' um einen neuen Anlauf auf das b' zu wagen. Von dort kehrt es wiederum zu seinem Ausgangspunkt zurück und von diesem zum a', das nun schließlich länger gehalten wird und somit zum Ende der Phrase, einer Abwärts führenden Tonleiter in Achteln führt. Dort angelangt beginnt das Spiel von Neuem. Durch eine Abwandlung der Tonfolge - in dem vom g' nicht zurück zum a' sondern über das fis' hin zurück zum g' geschritten wird - am Ende des A Teiles und die darauf folgende aufsteigende Tonleiter hin zum d'' wird dessen Schluss angezeigt. (Bsp. T15-16; rote Markierung)

Der Kontrabass endet, im Gegensatz zu den anderen Abschnitten des A Teils gemeinsam mit den anderen Instrumenten und spielt wie sie eine Aufwärtsbewegung. (T16; blaue Markierung) Dadurch wird nicht nur der Abschluss der Phrase eindeutig gekennzeichnet sondern auch zu einem neuen Teil hingeführt.

Ich bezeichne diesen Teil in weiterer Folge auch als „instrumentalen Refrain“, da er sich vom Refrain, wie wir noch sehen werden, einzig dadurch unterscheidet, dass hier keine Singstimmen vorkommen.

Die aufsteigende Linie am Schluss des A Teils führt also hin zur ersten Strophe (T17-32). Mit dieser setzt nicht nur der Solosänger ein, sondern es ändert sich auch die Melodie. Diese kann man wiederum in vier unterschiedliche Teile zu je zwei Takten einteilen. Jeder dieser Teile entspricht der Hälfte einer Langzeile. Das heißt insgesamt füllen zwei Verse diese Form. Da eine Strophe jedoch aus vier Zeilen besteht, wird dieses Schema noch einmal wiederholt. Die Transkription entspricht dabei nicht genau dem wirkliche Gesang, wie weiter oben schon erwähnt. Die feinen Nuancen des Sängers können in dieser Art der Notation nicht notiert werden, sie werden jedoch durch das Sonderzeichen  angezeigt. Zusätzlich werden die verzierten Töne der Strophen rot umrahmt, um sie besser hervorzuheben. (z.B. T19)

Die vier Teile der Strophenmelodie ergeben als Ganzes an sich eine Abwärtsbewegung. Der erste Abschnitt (T17-18) beginnt mit einem Sprung vom a' zum d'', welches das musikalische Zentrum der beiden Takte bildet. Die Achtelbewegung am Ende von Takt 17 führt von diesem weg und wieder zurück, was wie eine Art Anlauf auf den folgenden Takt wirkt, der durch zwei länger gehaltene d'' geprägt ist. Diese wirken wiederum wie ein Ausruf der klar macht, dass hier noch nicht das Ende einer Phrase sein kann, was auch durch den Text bestätigt wird. Nach einer kurzen Pause, in der das Zwischenspiel der Melodieinstrumente erklingt, folgt der zweite Teil der Phrase. Das kurze instrumentale Interludium, welches zwischen allen vier Passagen erklingt, beginnt und endet theoretisch mit dem selben Ton, der gleichzeitig der Anfangs- und Endton zwei aufeinanderfolgender Abschnitte ist. Hier ist es jedoch so, dass der Solist die zweite Phrase auf einem c'' statt einem d'' beginnt. Darauf folgt der höchste Ton des Schemas, das es'', welches vom Sänger stark ausgekleidet wird. Das Wort, welches auf diesen Klang fällt ist „roho“, also Herz oder Seele, und bekommt dadurch eine besondere Betonung. (T19; rote Markierung) Auch der

folgende Begriff „ngumu“ (stark, widerstandsfähig) wird auf seiner mittleren Silbe betont, vertont durch zwei c'' und ein b'. (T20; rote Markierung)

Die dritte Passage (T21-22) ist gekennzeichnet durch einen Wechsel an Auf- und Abwärtsbewegungen zwischen den Tönen b' und d'' jedoch mit dem Schlusston a''. In Takt 22 wird durch den Halbtonschritt und dem darauffolgenden Fall von c'' zum a' nicht nur eine Abwärtsbewegung erzeugt, sondern auch eine Fortsetzung angezeigt. Diese folgt in den Takten 23 und 24, wobei in letzterem durch den Sekundschritt fis' - g' eine Endwirkung entsteht.

Wie schon weiter oben erwähnt wiederholen sich diese Teil nun mit einem anderen Text. (T25-32) Auffallend ist hier jedoch, dass das *ganuni* eine durchgehende Ausschmückung der Gesangsstimme vollzieht und dadurch diesen Abschnitt besonders hervorhebt. In Takt 32 steigt es jedoch in die überleitende Abwärtsbewegung zum nächsten Teil hin ein.

Im gesamten B Teil unterstützen die Violinen den Sänger in dem sie seine Melodie mitspielen, während das *ganuni* sie verziert. Zwischen jeder Halbzeile spielen alle Melodieinstrumente das Zwischenspiel. Um die Singstimme wirklich hervorzuheben reduziert sich der Kontrabass auf eine durchgehende Begleitfigur und auch die Bongos beschränken sich die meiste Zeit auf die einfache Wiederholung des Rhythmuspattern mit nur leichten Variationen am Ende der letzten Strophe. Besonders hervorgehoben werden die beiden Male an denen das Wort „roho“ vorkommt, sowie automatisch alle Enden der Kurzzeilen durch die Verwendung längerer Notenwerte.

Es folgt der Refrain mit dem Text „Arebaba Hindustani Pakistani“. Dieser wird sowohl vom Chor als auch vom Solisten gesungen, wobei dieser die Melodie durch seine Gesangstechnik und die damit einher gehende Nuancierung von einzelnen Intervallen färbt. Vor allem die Enden der Phrase auf die Silben ah oder eh bekommen eine besondere Prägung. Auffallend ist auch, dass jeweils die dritte Silbe der Wörter „hindustani“ und „pakistani“ sowohl vom Solisten als auch vom Chor besonders ausgeschmückt und dadurch hervorgehoben wird. Eine mögliche Erklärung dafür ist eine Nähe zum gesprochenen Kiswahili, bei dem auch genau diese Silben betont werden.

Die anderen Melodiestimmen spielen dasselbe wie im A Teil, der Kontrabass wiederholt einzelne in diesem Stück schon vorgekommene Teile, fügt aber auch neue hinzu und bleibt somit ein variierendes Element.

Auf diesen C Teil folgt sogleich ein weiterer, in welchem Makame Faki jedoch nicht immer der Melodielinie der anderen folgt, sondern im ersten Abschnitt das Wort „pakistani“ (T43) durch eine individuelle Tonfolge und einen eigenständigen Rhythmus hervorhebt. Ausnahmsweise wiederholt sich auch der Kontrabass, wodurch der Gesangssolist, neben den Bongos das einzige variierende Moment bleibt.

Es folgen zwei A Teile, die beide sehr stark durch das *ganuni* variiert werden. (T50-53, 56-59, 62-63; gelbe Markierung) Es orientiert sich dabei zwar an der Melodie, schmückt diese aber durch eine Zahl an Zwischentönen aus.

Die kommende Strophe verläuft im Grunde wie die erste. In Takt 67 und 68 werden wie in Takt 19 und 20 jene Wörter bzw. Silben hervorgehoben, die auf den höchsten Ton bzw. den ersten Schlag im zweiten Takt der Passage fallen. Es wurde also entweder der Text so geschrieben, dass die wichtigen Worte hierhin fallen, oder die Melodie so, dass sie die sprachlichen Betonungen unterstützt. In Takt 77 und 78 kommt es wiederum zu einer Verzierung des Gesanges durch das *ganuni*, die es wiederum sehr frei gestaltet. (gelbe Markierung)

Der Kontrabass verwendet in diesem B Teil wiederum ein Ostinato, welches er jedoch nach der ersten Langzeile wechselt. (T66) Dadurch kommt es zu einer veränderten Harmonisierung des instrumentalen Zwischenspieles, da er nun anstatt der gemeinsamen Aufwärtsbewegung (T68) eine Gegenbewegung spielt. (T70)

Auf die Strophe folgt selbstverständlich ein Refrain. Diesmal variiert der Solist schon beim ersten a Teil das Ende auf sehr virtuose Art und Weise und mit der Ausnutzung der gesamten Skala. (T83-85; gelbe Markierung) Die Wiederholung des C Teils verläuft dahingehend ohne groß auffallende Hervorhebungen oder Umgestaltungen.

Das Schema würde nun erneut eine Strophe erwarten, doch es wird unterbrochen durch einen neuen Teil D. Bei diesem handelt es sich wiederum um einen *taksim*, diesmal jedoch nicht ohne jegliche metrisch-rhythmische Begleitung. Die anderen Melodiestimmen wie der Kontrabass wiederholen alle den selben Rhythmus, während das *ganuni* über den *hijaz* improvisiert. Auch die Bongos scheinen eine Art Improvisation zu vollziehen, in dem sie das Pattern sehr stark variieren. Das *riqq* folgt dem Rhythmus der Begleitinstrumente. Dieses

Pattern wird 33 Mal wiederholt, bevor sich das Stück mit zwei aufeinanderfolgenden A Teilen fortsetzt.

Es folgt eine Strophe und der Refrain, beide in leicht variiertes Form im Vergleich zu ihrem vorigen Erscheinen. Bei ersterer fällt auf, dass wiederum Betonungen auf die selben Stellen fallen. So ist es auch hier so, dass der erste Schlag im zweiten Takt des zweiten Teilabschnittes besonders hervorgehoben wird. (T 148) Auch das Pendant in Takt 157 fällt in dieses Schema. Anders als bei den anderen wird hier jedoch das Wort „kitandani“ (im Bett) bzw. im Besonderen die Silbe „da“ in Takt 154 herausgestrichen, welches in den fünften Abschnitt fällt, der dem ersten gleicht. Auch in Takt 160, also am Ende der Strophe kommt es noch einmal zu einer Ausschmückung.

Die beiden danach erklingenden Refrains sind gekennzeichnet durch Variationen Seitens dem Solisten (T165, 172-174; gelbe Markierung) wie des *ganuni*. (T166-168, 170-171)

Nach einem neuerlichen *taksim*, der als D' Teil bezeichnet wird, da das Improviationsinstrument nun eine der beiden Violinen darstellt, erklingt wiederum zwei Mal der instrumentale Refrain. Wie schon zu vermuten war, betätigt sich das *ganuni* wieder auf variierende Art und Weise. (T246-247; gelbe Markierung)

Das Interessante am Beginn der letzten Strophe ist, dass der Solist seinen Einsatz verpasst und uns daher der Text nicht bekannt ist. (T252; blaue Markierung) Auf der Aufnahme ist ein kurzes Zögern der Musiker zu vermerken, das sich jedoch mit dem Einsetzen des Gesanges im zweiten Teilabschnitt sofort wieder legt. Es werden hier auffälliger Weise keine Wörter durch die Singstimme speziell hervorgehoben, doch verziert *ganuni* die Melodie an einer bestimmten Stelle, was natürlich auch als Markierung zu betrachten ist. (T260-261; gelbe Markierung)

Beide Wiederholungen des Refrains zeichnen sich wie gewohnt durch die Variationen Makame Fakis auf der abschließenden Silbe „ah“ oder „eh“ aus. (T270-271, 278-280; gelbe Markierung) Die stärkste Verzierung fällt auf das vorletzte Erklingen der eben erwähnten Silbe und erzeugt somit einen gewissen Höhepunkt am Ende des Stückes.

Diese Version schließt nach einer abgewandelten Aufwärtsbewegung auf einem d'.

3.4.2 Monsoon Version

Es folgt die eigentlich Analyse der Version des Stückes „Arebaba Hindustani Pakistani“, aufgenommen am 18.02.2012 im Monsoon Restaurant in Stown Town, Zanzibar.

3.4.2.1 Text⁷³

Es folgt der Text der Monsoon Version, der mit einigen Hervorhebungen ausgeziert ist. Diese beziehen sich auf das Reimschema, welches im Anschluss noch näher erklärt werden wird.

Ref.

Arebaba hindustani pakistani ah

Arebaba hindustani pakistani ah

1.

Salame, Salame uwongo si wema

Salame, Salame uwongo si wema

Umezua

Kesho kuna moto utakwenda ona

Ref.

2.

Sigeuke meli ukatangatanga

Sigeuke meli ukatangatanga

Kwa kila bandari ukatia nanga

Una hadhi yako si ya mti shamba

Ref.

3.

Masikini nyota ipo mawinguni

Masikini nyota ipo mawinguni

Mimi sikudhani kama utarudi

Mpenzi rejea unishe huzuni

Ref.

⁷³ Transkription, Übersetzung und Interpretation entstanden mit großer Unterstützung von Valerie Seidler, ihrem Mann Hamadi Khamis Mussa und Mfilinge Nyalusi.

1.

Salame, Salame Lügen sind nicht gut

Salame, Salame Lügen sind nicht gut

Du hast ans Licht gebracht

Morgen wirst du das Feuer sehen

2.

Verwandle dich nicht in ein Schiff, das herumwandert

Verwandle dich nicht in ein Schiff, das herumwandert

In jedem Hafen legst du Anker

Dein Ansehen ist keine Medizin

3.

Der arme Stern ist in den Wolken

Der arme Stern ist in den Wolken

Ich glaube nicht, dass du zurückkommen wirst

Komm zurück mein/e Geliebter/Geliebte, du sollst meine Traurigkeit beenden.

Der Text gliedert sich in drei Strophen zu je vier Zeilen. Diese bestehen aus zwei Kurzzeilen zu je sechs Silben die sich jeweils am Ende reimen. Dadurch entsteht ein Binnen- wie ein Endreim. Das Reimschema ist jedoch nicht ganz regelmäßig. Auffällig an diesem Text ist, dass sich immer die erste Zeile eines jeden textlichen Abschnittes wiederholt. Interessant ist auch, dass das Stück mit dem Refrain beginnt, der schließlich auch nach jeder Strophe wiederkehrt. Leider fehlt ein Stück der zweiten Zeile der ersten Strophe. Das liegt nicht daran, dass sie nicht gesungen wurde, sondern daran, dass sie sehr schwer zu verstehen ist und möglicherweise auch arabische Wörter verwendet. Um zu vermeiden etwas völlig Falsches zu transkribieren und zu übersetzen habe ich mich dazu entschlossen dieses Stück auszulassen.

Die unter dem Kiswahili Text angeführte Übersetzung ist sehr wörtlich gestaltet und lässt Spielraum für Interpretationen. Ich gehe davon aus, dass Salame ein Name ist und die dahintersteckende Person direkt vom Erzähler⁷⁴ angesprochen werden soll. Ansonsten existiert dieses Wort im Kiswahili wie im Arabischen nicht. Im Kontext macht ein Name auch Sinn. Der Erzähler macht Salame darauf aufmerksam, dass Lügen nicht gut sind. Der Beginn der zweiten Zeile lässt vermuten, dass sie irgendwelche Gerüchte oder Lügen verbreitet hat die am folgenden Tag Konsequenzen tragen werden. Sie wird das Feuer bzw. die Hölle sehen.

⁷⁴ Da es sich beim Sänger dieser Aufnahme um einen Mann handelt, werde ich auch in meiner Interpretation aufgrund einer leichteren Verständlichkeit und besseren Lesbarkeit den Erzähler in der männlichen und die Adressatin in der weiblichen Form führen. Selbstverständlich lässt sich der Text aber auf jede Art der partnerschaftlichen Beziehung umlegen.

Der Erzähler ist weiter besorgt, dass Salame zu einem „leichten Mädchen“ wird, die jede Gelegenheit auf Sex nutzt, also sich in ein Schiff verwandelt, das an jedem Hafen anlegt. Es kann auch sein, dass es bedeutet, dass sie zu jedem geht den sie kennt und ihnen ihre Lügen erzählt. Anscheinend hat sie aber eigentlich einen guten Ruf, der ihr jedoch auch nicht helfen wird, wenn sie so weiter macht, also keine Medizin ist und demnach keine Heilung verspricht.

Wie ein Stern in den Wolken ist der Erzähler nicht sichtbar für seine Geliebte. Er hat den Glauben einer Rückkehr zwar schon aufgegeben, bittet sie aber dennoch zu ihm zurück zu kehren um seine Traurigkeit zu vertreiben.

Auch bei diesem Stück fällt es mir schwer den Refrain in Bezug zum eigentlichen Inhalt des Textes zu setzen. Letzte Strophe kommt sowohl in der Version Bi Kidudes vor, als auch bei jener des Alwatan Musical Club und deshalb gehe ich davon aus, dass der Refrain wie in letzterer Version auch die Funktion hat eine humorvolle Stimmung zu erzeugen. Dadurch, dass ich behaupte Salame sei ein Frauenname ist es eher unwahrscheinlich, dass sie durch die Bezeichnung „Arebaba Hindustani Pakistani“ gemeint ist. Da es für mich jedoch weiter so aussieht, als ginge es in diesem Lied um einen Mann, der von seiner Frau betrogen wurde kann es auch sein, dass der Refrain auf diesen anderen Mann anspielt. Geht man davon aus, dass der Text, wie in weiter oben angeführten Theorien von einer Frau gedichtet wurde, ist es nur verständlich, dass zur Klärung der Verhältnisse gleich zu Anfang eine Frau direkt beim Namen angesprochen wird.

Die Theorie mit dem Konflikt zwischen Indien und Pakistan finde ich auch hier nicht plausibel. Es kann aber selbstverständlich sein, dass es einen übergeordneten Zusammenhang gibt, der für mich als außenstehende Person nicht nachvollziehbar ist.

3.4.2.2 Besetzung

Die Besetzung umfasst, wie weiter oben schon erwähnt ein *ganuni*, eine *tablah* und deren zwei Spieler, die auch als Sänger fungieren.

3.4.2.2.1 *Ganuni*

Für eine genaue Beschreibung des Instruments, sowie der Entstehungsgeschichte und mögliche Theorien der Verbreitung nach Zanzibar siehe Kapitel 3.4.1.2.1.

In dieser Besetzung übernimmt das *ganuni* die Funktion des alleinigen Melodieinstrumentes. Obwohl es seine Aufgabe ist, die Melodielinie zu spielen hat es doch auch die Möglichkeit Variationen durchzuführen, vor allem an jenen Stellen, an denen der *tablah*-Spieler singt.

Das *ganuni* wird auch hier eigentlich im Oktavabstand gespielt. Aus technischen Gründen habe ich mich dazu entschlossen eine vereinfachte Darstellung mit nur einer Stimme zu transkribieren.

3.4.2.2.2 *Tablah*

Die *tablah* wird in Zanzibar auch *dumbak* oder *darabuka* genannt. Es handelt sich dabei um eine Sanduhr-förmige Trommel, die aus Lehm oder Aluminium gefertigt wird. Gespielt wird sie in dem man sie auf den linken Oberschenkel legt, mit der Anschlagfläche parallel zum Oberkörper. Diese ist meist aus Kunststoff gefertigt und wird mit Schrauben am Resonanzkörper befestigt. Durch diese Schrauben ist es auch möglich die Trommel zu stimmen, die häufigsten im Taarab gebrauchten Stimmungen sind C, D oder G. Der linke Arm liegt auf der *tablah*; mit seinen Fingern spielt man das „as“, eine bestimmte Art des Anschlages, die einen harten eher hellen Ton ergibt. Neben diesem gibt es auch noch „dum“, den Schlag mit der Handfläche der rechten Hand auf die Mitte der Fläche und „tak“, den Schlag mit den Fingern der selben Hand an den rechten Rand der Trommel. Die Schläge können zum Beispiel durch das Rollen der Finger variiert werden. Man kann Taarab auch ohne eine *tablah* spielen, wenn sie jedoch dabei ist, muss man ihr im Bezug auf Tempo und Metrum folgen.⁷⁵

Demnach ist die Funktion der *tablah* auch bei dieser Aufnahme jene des Rhythmusinstrumentes. Das gespielte Pattern wird dabei immer wieder variiert und verziert.

⁷⁵ Alle Informationen erhalten von Fadhil Mohamed Mtoteke, Tablah Stunde am 15.02.2012 an der DCMA in Stown Town, Zanzibar.

3.4.2.2.3 Gesang

Beide Instrumentalisten fungieren auch als Sänger, wobei der *ganuni*-Spieler den Hauptteil, also das Singen der Strophen übernimmt. Sein Kollege übernimmt immer die Wiederholung des Refrains.

Die verwendete Technik ist sehr stark angelehnt an arabische und indische Gesangstechniken, in denen man mit dem Ausnutzen des Centraumes rund um einzelne Töne herum feine Nuancierungen und einen typischen Klang erzielt. Für eine genauere Beschreibung siehe Kapitel 3.4.1.2.6.

3.4.2.3 Musikalisches Material

Auch dieser Version liegt der *maqam hijaz* zugrunde. Für eine genauere Beschreibung dessen siehe Kapitel 3.4.1.3.

3.4.2.4 Form

Tabelle 3 Aufbau Version Monsoon

Formteil	Binnenformen	Funktion	Takte	Text	Taktangabe
X	-	Taksim	-	-	-
A	a + a'	Instrumentaler Refrain	8 + 8	-	2-18
A	a + a'	Instrumentaler Refrain	8 + 8	-	18-34
C	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	34-50
C'	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	50-66
B	b + b	Strophe	8 + 8	Salame, ...	66-82
C	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	82-98
C'	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	98-114
A	c + c'	Instrumentaler Refrain	8 + 8	-	114-130
B	b + b	Strophe	8 + 8	Usigeuke...	130-153
C	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	153-162

C'	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	162-177
B	b + b	Strophe	8 + 8	Masikini...	177-193
C	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	194-209
C'	c + c'	Refrain	8 + 8	Arebaba...	210-226

Tabelle 4 Aufbau Version Monsoon

Das Stück beginnt mit einem *taksim* des *ganuni* über den *maqam hijaz*. Nur am Beginn dieses Teiles erklingt ein paar Mal kurz die *tabla*, ansonsten ist dieser Abschnitt rhythmisch frei. Er dient dazu, dass musikalische Material vorzustellen und auf den eigentlichen Beginn hinzuleiten.⁷⁶

Am Ende führt der *ganuni*-Spieler eine Übergangsformel aus, in diesem Fall spielt er die ersten drei Töne der Melodie; am vierten und zugleich ersten Schlag des folgenden Taktes setzt schließlich die *tabla* ein und das Stück beginnt.

Der A Teil stellt die Melodie des Refrains auf eine instrumentale Art und Weise vor in dem sie vom *ganuni* gespielt wird. Die Melodielinie ist eine in Sekunden auf und absteigende Bewegung, es gibt nahezu keine Sprünge, bis auf einen Quartsprung im neunten und einen Oktavsprung vom siebzehnten auf den achtzehnten Takt. Letzterer wird jedoch durch eine art „Glissando“ abgeschwächt. (T 18; rote Markierung) Beide dieser Besonderheiten der Melodie passieren einmal am Übergang zwischen dem a und a' Teil und das zweite Mal am Ende der gesamten melodischen Phrase. Der A Teil lässt sich demnach in zwei Unterabschnitte gliedern, deren Differenz eben genau in ihren Schlüssen liegt. Beide umfassen je acht Takte. Die Melodie dieses Abschnittes entspricht jenem des gleichnamigen Teiles der Mercury's Version.

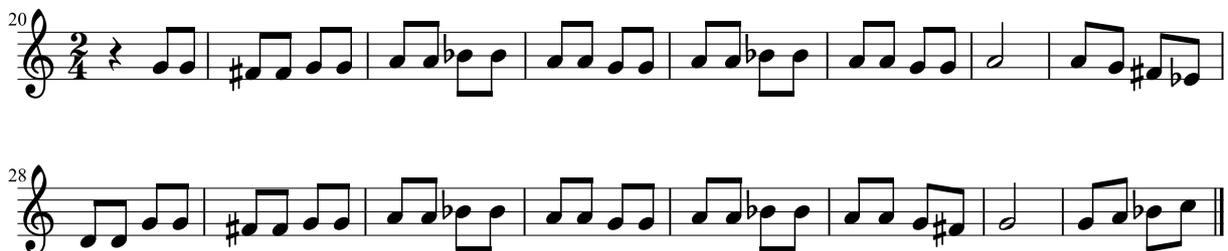


Abbildung 7 Monsoon Version Melodie Teil A

Die *tabla* beschränkt sich nach einer kurzen Einleitung, bei der das Grundgerüst des Patterns vorgestellt wird darauf das Trommelpattern in einer leicht abgewandelten Form zu

⁷⁶ Siehe auch Kapitel 3.4.1.4.

wiederholen. Dieses besteht aus drei Schlägen in einem zwei Viertel Tempo, kann also wie folgt notiert werden $3/2$. Die Schläge beschränken sich dabei auf „dum“ und „tak“. Es könnte sich beim Rhythmus auch um ein $6/4$ Pattern handeln, aufgrund der Betonung im Kiswahili auf die Vorletzte Silbe und die später daraus resultierende gesangliche Hervorhebung von „hindustani“ und „pakistani“, sowie auch „arebaba“ habe ich mich hier für ein $2/4$ Metrum entschieden.

Dieser Teil wird wiederholt.

Ihm folgt der von mir hier als Abschnitt C bezeichneter Part. Diese Betitelung habe ich gewählt um Verwirrung zu vermeiden, da es sich hier wie beim vorderen Stück um den gesungenen Refrain handelt. Der *ganuni*-Spieler singt die Melodie während er sich selbst auf dem Instrument begleitet und der Trommelspieler wiederholt weiter dasselbe Pattern wie in Teil A.

Der Abschnitt C' unterscheidet sich von C dahingehen, dass nun der *tabla*-Spieler den Refrain singt. Beide Sänger betonen und verzieren die „ta“-Silbe des Wortes „pakistani“ durch das gesamte Stück hindurch.

Die Strophe unterscheidet sich von den anderen Teilen durch eine eigene Melodie wie durch eine andere Trommelfigur, welche nun ein $6/4$ Pattern ist. Die neue Gestaltung dessen wirkt ruhiger und lässt so den Gesang in den Vordergrund treten. Das *ganuni* spielt die Singmelodie ganz zart mit; während den einzelnen Teilen spielt sie kurze Zwischenspiele. Dieser Teil lässt sich wiederum in acht kleinere Abschnitte teilen, von denen die ersten und letzten vier jedoch gleich sind. Das heißt immer zwei Verse werden in vier kleine Einheiten geteilt; jede Halbzeile bekommt einen eigenen Teil. Diese Abschnitte hängen melodisch zusammen in dem sie gemeinsam eine Absteigende Linie beschreiben. Auch die instrumentalen Zwischenspiele lehnen sich daran an. So beginnt die erste Einheit auf d'' und endet auf d'', die zweite beginnt auf c'' und endet auf b', die dritte beginnt auf a' und endet darauf und die letzte beginnt wieder mit diesem Ton, schließt aber auf g'.

68

u - won - go si we - ma Sa - la - me, Sa - la - me

Abbildung 8 Monsoon Version Textabschnitt mit instrumentalem Zwischenspiel

Wie man an der Abbildung erkennen kann, ist die Melodie mit einigen verzierenden Achtelbewegungen ausgekleidet. Hinzu kommen Betonungen des Sängers anhand der Ausnutzung des Centraumes. Eine davon ist in Takt 68 zu finden, und weitere in den Takten 73, 77 und 81. (rote Markierung) Die erste fällt auf den höchsten Ton der Strophenmelodie, die anderen jeweils auf Halbtonschläge in der zweiten Hälfte der kurzen Unterabschnitte.

Es folgt der Refrain, zuerst vom *ganuni*-Spieler gesungen und anschließend vom *tablah*-Spieler wiederholt. In meiner Transkription werden sie als „Sänger 1“ und „Sänger 2“ bezeichnet.

Nach dem gesungenen erklingt nun auch der instrumentale Refrain. Dieser wird besonders durch eine vom *ganuni* hinzugefügte Überstimme in den Takten 116-119 und einer Unterstimme in den Takten 123-128 ausgeschmückt. Beide Verzierungsstimmen werden in Quinten, Terzen und Quartan über bzw. unter der eigentlichen Melodiestimme gespielt wodurch die einzigen Akkorde abseits der Oktave entstehen.

Die nachkommende Strophe unterscheidet sich nur durch eine andere Setzung der ausgezierten Stellen und natürlich dem Text von der vorangegangenen.

Danach wechseln sich Refrain und Strophe ab, bis nach dem letzten Refrain das Stück schließlich zu Ende ist.

3.4.3 Vergleich

Die beiden hier analysierten Aufnahmen von „Arebaba Hindustani Pakistani“ unterscheiden sich am gravierendsten durch den Text. Erstens umfasst die Mercury's Version vier, die der Matona Group nur drei Strophen und zweitens teilen sie sich keine davon. Trotzdem behandeln sie ähnlich Themen, nämlich Liebeskummer, Herzschmerz, das Verlassen werden von einer geliebten Person. Auch der Aufbau der Strophen beider Gedichte ist mit je vier zwölfsilbigen Versen, mit unregelmäßigen Binnen- und Endreimen derselbe. Dies liegt unter anderem an der musikalischen Form der Strophe, die in beiden Versionen sehr ähnlich ist und sich im Grunde nur durch die individuelle Gestaltung der zwei Solisten unterscheidet. Das

heißt ich gehe davon aus, dass dieses Stück ursprünglich so komponiert wurde, dass die Strophenmelodie einem Gedicht dieser Form entsprach. Einzig der Refrain ist bei beiden Liedern derselbe. Interessant ist, dass in beiden Texten immer zwei Zeilen pro Strophe wiederholt werden. In der Monsoon Variante sind immer die ersten beiden Verse der Strophen textlich identisch, während dies im Mercury's Gedicht nur in der ersten Strophe so ist, die anderen wiederholen jeweils die zweite Zeile. Beim Singen werden diese Verse jedoch nicht auf derselben, sondern auf einer anderen Melodie wiedergegeben. Diese Methode fällt wie so viele andere unter den Punkt variierte Wiederholung, die ein Charakteristikum der Oratur wie der arabischen Musik und wie wir sehen auch des Taarab ist.

Ein weiterer Unterschied, der gleich zu Beginn des Hörens des A Teiles beider Stücke auffällt ist die Besetzung, die in der Mercury's Version um einiges größer ist als in der anderen. Überschneidungen gibt es dabei nur durch die beidseitige Verwendung eines *ganuni* und eines Solosängers. Die anderen Instrumente gleichen sich nicht, der größte Unterschied liegt aber in den verwendeten Rhythmusinstrumenten und deren Pattern. Während die Bongos und das *riqq* in der orchestraleren Version von Beginn an in einem vier Viertel Tempo spielen und dieses bis am Ende durchziehen, führt die *tablah* in der Duofassung zuerst ein 3/2 Pattern aus, bevor es für die Strophe in ein 6/4 Pattern übergeht. Ein weiterer großer Unterschied der Fassung mit Bongos ist die Verwendung eines Kontrabasses. Dessen Begleitung verleiht dieser sonst eher ruhigeren Version einen auflockerenden Charakter und trägt viel zum speziellen Klang bei. Auch die Partizipation eines Chores trägt ihren Teil zum erklingenden Endprodukt bei.

Die Gemeinsamkeit der beiden Fassungen überhaupt ist das verwendete musikalische Material. Nicht nur, dass beide den *maqam hijaz* als Ausgangsskala verwenden, nein, auch die Melodien der unterschiedlichen Teile sind nahezu identisch. Dies ist für mich deshalb nicht sonderlich verwunderlich, da ich vom ersten Hören davon ausging, dass es sich bei beiden Aufnahmen um dasselbe Stück handelt. Dies lag vor allem am Refrain und eben auch an den verwendeten Tonfolgen.

Im Grunde gebrauchen beide Versionen dieselben formalen Teile, die sie dann in einem gewissen Schema aneinander Reihen. In der Mercury's Fassung kommt vor jeder Strophe zwei Mal der instrumentale Refrain, während nach ihr jeweils der gesungene Refrain folgt. Dieses AABCC-Schema wiederholt sich vier mal, wird jedoch nach der zweiten und dritten Wiederholung durch jeweils einen Teil D (bzw. D') unterbrochen.

Das Schema der Monsoon Version ist nicht ganz so regelmäßig. Vor der ersten und letzten Strophe kommen je zwei C (bzw. C') Teile, während vor der dritten noch ein A Teil

eingeschoben wird. Das Stück beginnt wie das andere auch, nach dem einleitenden *taksim* mit zwei A Teilen.

Wir sehen also, dass sich die Formen der beiden Stücke dahingehend unterscheiden, dass es in der ersten mehr rein instrumentale Passagen gibt als in der anderen. Charakteristisch für beide ist der *taksim* am Beginn und die Strophe-Refrain Folge, die auch in beiden so vorkommt.

3.5 Conclusio

Anhand der hier getätigten Forschung habe ich einige Erkenntnisse darüber gewonnen, wie das Taarab Stück „Arebaba Hindustani Pakistani“ auf musikalische Art und Weise funktioniert. Es wird ein üblicher *maqam* verwendet und dessen Mannigfaltigkeit vor allem in Bezug auf den Gesang und die *taksim* in diesem Stück dargeboten. Das Stück besteht aus vier bis fünf unterschiedlichen Teilen, wovon sich zwei nur dadurch unterscheiden, dass der eine die instrumentale Version des sonst gesungenen Refrains darstellt. Die unterschiedliche Anzahl der Teile ergibt sich aus der gewünschten Aufführungsdauer. Je nach Belieben können zwischen den Teilen *taksim* gespielt werden, oder der instrumentale Refrain noch einmal eingefügt werden. Die eigentliche Struktur ergibt sich aber aus der Strophenform des Textes, denn sie sieht vor, dass nach jeder Strophe ein Refrain erklingt. Dieser kann aber, wie wir gesehen haben auch schon vor dem ersten Gedichtsabschnitt gesungen werden. Aus dieser Form ergeben sich auch die beiden unterschiedlichen sich wiederholenden Melodielinien, da eine für den Refrain und die andere für die Strophen gebraucht wird. Der Aufbau der Strophenmelodie ergibt sich wiederum aus dem Aufbau des Textes. Daraus lässt sich erkennen, dass Melodie und Text in einem engen Verhältnis stehen. Beide Komponenten werden voneinander bedingt.

Dieses Stück lebt, wie wir schon gesehen haben von der Wiederholung. Doch diese ist in keinem Fall eine einfache Wiedergabe des zuvor gespielten sondern eine Repetition mit Variation. In diesem Stück lassen sich unterschiedliche Arten der variierten Wiederholung erkennen:

- 1) Wiederholung mit Variation durch eines der Instrumente oder den Sänger.
- 2) Die instrumentale Wiederholung des Refrains, als Variation zum gesungenen.
- 3) Variierte Wiederholung von Textpassagen durch die Verwendung unterschiedlicher musikalischer Phrasen.

Daneben gibt es noch weitere Formen der Variation, wie der Variation des Aufbaus durch das Einfügen anderer Teile bzw. einem *taksim*, die Variation zwischen Refrain und Strophe usw.

Aus der theoretischen Beschäftigung ging schon hervor, dass die Repetition mit Veränderung ein wichtiger Teil des Taarab ist. Klar ist aber nun auch, dass es sich dabei nicht nur um eine textliche, sondern auch eine musikalische Variation handelt.

Man kann das Thema Abwandlung in Bezug auf dieses Stück auch noch auf eine höhere Ebene stellen, in dem man die beiden Versionen auch als Variation einer einmal existierenden „ursprünglichen“ Form sieht. Hierbei variiert nicht nur der Aufbau, sondern ganz klar auch die Besetzung. Diese kann durch eine beliebige Anzahl an Instrumenten erweitert werden, um einen größeren Klang zu bekommen, das zugrunde liegende musikalische Material verändert sich dadurch aber eigentlich nicht. Dies zeigen uns die beiden hier besprochenen Versionen. Gilt zwar der orchestrale Taarab als typisch für Zanzibar, so kann dieses Stück auch mit nur einem Rhythmus- und einem Melodieinstrument gespielt werden. Man könnte zwar auch behaupten, dass man gar nicht dazu singen müsste, doch ist die Struktur genau darauf angelegt.

Die Unterschiede im Text könnten im Zusammenhang mit der im wissenschaftlichen Kontext hervorgehobenen Bedeutung dessen dahingehend interpretiert werden, dass es sich um zwei unterschiedliche Stücke handelt. Dieses Argument ist berechtigt, was dagegen spricht ist allerdings die Verwendung desselben Refrains. Hinzukommt, dass der Ursprung, sowohl musikalisch als auch textlich nicht belegbar ist, wonach es sein kann, dass alle Strophen Teil eines im „Original“ längeren Gedichtes waren.

Aus diesem Grund bleibe ich bei meiner These, dass es sich hier um dasselbe Stück in unterschiedlichen Versionen handelt.

Aufgrund der in diesem Kapitel herausgearbeiteten Merkmale und der theoretischen Beschäftigung mit Taarab kann man davon ausgehen, dass es sich bei dieser Form um eine dem *taarab ya kiasili* zugehörige handelt. Dies ist unter anderem an der Struktur des Textes wie an den verwendeten Instrumenten, aber auch an der Art der Anlage der Stücke erkennbar.

4. Schlussfolgerungen/Ausblick

Das Gebiet der Forschung zum Thema Taarab ist wie wir gesehen haben ein weites. Viele Komponenten tragen dazu bei, dass dieses Genre ist, was es ist. Ihre Untersuchung ist wichtig um ein annähernd vollkommenes Bild der Formen, Funktionen und Verbreitungen dieser Musik fassen zu können.

Meine eingangs gestellte Frage: „Wie funktioniert Taarab?“ wird noch sehr lange nicht, wenn überhaupt völlig beantwortet werden können. Auf meine zweite Frage: „Wie funktioniert das Stück „Arebaba Hindustani Pakistani“ auf musikalische und formale Art und Weise?“ habe ich mit dieser Arbeit mehrere Antworten geliefert. Bei der Beschäftigung mit den beiden Versionen ist mir sehr stark bewusst geworden, dass eine Verallgemeinerung dieses Genres sehr schwierig ist und sie sich nur anhand bestimmter Komponenten realisieren lässt. Daher finde ich, dass die Auseinandersetzung mit einem einzigen Stück viel aufschlussreicher ist und einem viel mehr Erkenntnisse und demnach Verständnis liefert als eine Abstraktion der Dinge. Da es jedoch auch die Aufgabe der Wissenschaft ist, komplexe Sachverhalte so darzustellen, dass ein jeder sie verstehen kann, sehe ich auch die Probleme einer zu starken Spezifizierung.

Im Laufe dieser Arbeit haben sich mir immer wieder neue Fragen gestellt deren Beantwortung noch zahlreiche Bücher füllen wird. Interessant wäre es zum Beispiel weitere Versionen des Stückes zu sammeln um zu sehen wo die Grenzen der Variation sind. Ein anderes interessantes Gebiet wäre die Vermarktung des Stückes einerseits in einem lokalen Bereich durch Auftritte Bi Kidudes und anderer Musikerinnen und Musikern in Zanzibar und andererseits bezogen auf den Weltmusikmarkt. Im Grunde wäre eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Stück auch in jeder meiner in 2.1 genannten Disziplinen möglich. Hier könnte man sich Fragen nach dem Ursprung des Stückes widmen, dem Text, der Stellung des Stückes in der Gesellschaft, wie es von dieser wahrgenommen wird usw.

Wir sehen, dass es zum Thema Taarab noch einiges zu tun gibt und ich hoffe, dass die Beschäftigung mit diesem Genre noch weiter ein großer Bestandteil im Leben vieler Forscherinnen und Forscher bleiben wird.

5. Quellenverzeichnis

5.1 Literatur

Agawu, Kofi. (2003). *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York & London: Routledge.

Askew, Kelly Michelle. (2002). *Performing the Nation: Swahili Music and National Politics in Tanzania*. London & Chicago: The University of Chicago Press.

Awde, Nicholas. (2000). *Swahili-English English-Swahili Dictionary*. New York: Hippocrene Books: 277.

Bakhressa, Salim K. (1992). *Kamusi ya Maana na Matumizi*. Nairobi [u.a.]: Oxford University Press: 373.

Baraza la Kiswahili la Zanzibar (BAKIZA) [Hrsg.]. (2010). *Kamusi la Kiswahili Fasaha*. Nairobi [u.a.]: Oxford University Press: 381, 389.

Blades, James & Holland, James. (2001). „Bongos“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. 2.Aufl., Bd. 3, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 857-858.

Boyden, David D. & Walls, Peter [u.a.]. (2001). „Violin“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. 2.Aufl., Bd. 26, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 702-743.

Diegner, Lutz (2012). „Said A. M. Khamis“, In: <http://www.nelk-frankfurt.de/uploads/Said-Khamis-Profile.pdf> [Zugr. 15.11.12]

El-Mallah, Issa. (1996). *Arabische Musik und Notenschrift*. Tutzing: Hans Schneider.

El-Shawan Castelo Branco, Salwa. (2001). „Egypt, §II, 2 (v): Ensemble and performance practice“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. 2.Aufl., Bd.8, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 10.

Fair, Laura. (2001). *Pastimes and Politics, Culture, Community, and Identity in Post-Abolition Urban Zanzibar 1890- 1945*. Ohio: University Press.

--- (2002). „It's Just no Fun Anymore“: Women's Experiences of Taarab before and after the 1964 Zanzibar Revolution.“ *The International Journal of African Historical Studies* 35 (1, Special Issue: Leisure in African History): 61-81.

Farraj, Johnny & Shumays, Sami Abu. (2005). „Hijaz“ In: maqamworld.com <http://www.maqamworld.com/maqamat/hijaz.html> [Zugriff: 10.12.2012]

Graebner, Werner. (1991). „Tarabu- Populäre Musik am Indischen Ozean“. In: Erlmann, Veit [Hrsg.]. (1991). *Populäre Musik in Afrika. V*. Berlin: Museum für Völkerkunde: 181- 201.

--- (1999). „Tanzania/ Kenya - Taarab: the swahili coastal sound“. In: Broughton, Simon [Hrsg.]. (1999). *World Music. The Rough Guide*. London: The Rough Guides. 1: 690- 697.

--- (2004). „Between Mainland and Sea: The Taarab Music of Zanzibar“. In: Dawe, Kevin. (2004). *Island Musics*. Oxford & New York: Berg: 171-197.

Haus der Kulturen der Welt. (2012). „Rajab Suleiman (Kithara) im Gespräch mit Werner Gräbner über Taarab.“, Copyright Haus der Kulturen der Welt: http://www.hkw.de/de/programm/2012/wassermusik_2012/veranstaltungen_69235/veranstaltungsdetail_78645.php [Zugriff: 13.12.2012]

Höftmann, Hildegard & Herms, Irmtraud. (1982). *Wörterbuch Swahili-Deutsch*. 2.durchges.Auflage, Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie: 308, 316.

--- (2000). *Wörterbuch Swahili-Deutsch*. Leipzig [u.a.]: Langenscheidt-Verlag: 315, 323.

Jahadhmy, Ali Ahmed [Hrsg.]. (1966). *Waimbaji wa juzi: Mwalim Shaaban, Mbaruk Effandi, Siti binti Saad, Budda bin Mwendo*. Dar es Salaam: Chuo cha Uchunguzi wa Lugha ya Kiswahili.

--- (1981). *Learner's Swahili-English English-Swahili Dictionary*. London: Evans Brothers Unlimited: 95.

Johnson, Frederick. (1939). *A Standard Swahili-English Dictionary*. London: Oxford University Press: 454.

Khamis, Said Ahmed Mohamed (2001). „Re-defining Taarab in Relation to Local and Global Influences.“ *Swahili Forum VIII* AAP No. 68: 145- 56.

--- (2002). „Wondering about Change: The Taarab Lyric and Global Openness.“ *Nordic Journal of African Studies* 11(2): 198- 205.

--- (2004). „Versatility of the Taarab Lyric: Local Aspects and Global Influences.“ *Swahili Forum* 11: 3-37.

--- (2005a). „Clash of Interests and Conceptualisation of Taarab in East Africa.“ *Swahili Forum* 12: 133-159.

--- (2005b). „From Written through Oral to Mediated Oral. The Example of Taarab Music.“ In: Ricard, Alain & Veit, Flora [Hrsg.]. (2005). *Interfaces between the Oral and the Written: Versions and Subversions in African Literatures 2*. Amsterdam & New York: Editions Rodopi: 203-218.

Kirkegaard, Annemette. (2001). „Tourism Industry and Local Music Culture in Contemporary Zanzibar.“ In: Baaz, Maria Eriksson, Palmberg, Mai [Hrsg.]. (2001). *Same and Other. Negotiating African Identity in Cultural Production*. Stockholm: Elanders Gotab: 59-78.

--- (2008). „Censoring Music through Race“. *Danish Yearbook of Musicology* 36: 21-41.

King'ei, Kituola. (2005). „Swahili Taarab: From Traditional Orality to a Globalized Art Form.“ In: *Lwati: A Journal of Contemporary Research*. Vol.2: 1-15.

Kubik, Gerhard. (1982). *Ostafrika*. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik.

--- (2001). „Accoridon, §5: The Accordion in Africa.“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl., Bd.1, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 64-66.

Leach, Edmund R. (1957). „The Epistemological Background to Malinowski’s Empiricism.“ In: Firth, Raymond [Hrsg.]. (1957). *Man and Culture. An evaluation of the work of Bronislaw Malinowski*. London & New York: Routledge: 119-138.

Middleton, John. (1992). *The world of the Swahili : an African mercantile civilization*. New Haven, Conn. [u.a.] : Yale University Press.

Mohamed, Mohamed A. & Mohamed, Said A. (1998). *Kamusi ya Visawe. Swahili Dictionary of Synonyms*. Nairobi [u.a.]: East African Educational Publishers: 213, 219.

Musau, Paul. (2004). „Taarab Songs as a Reflection of the Changing Socio-Political Reality of the Swahili.“ In: Caplan, Pat & Topan, Farouk [Hrsg.]. (2004). *Swahili Modernities: Culture Politics and Identity on the East Coast of Africa*. Asmara: African World Press, Inc.: 175-191.

Poché, Christian. (2001a). „Qānūn“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl., Bd.20, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 647-649.

--- (2001b). „Riqq“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl., Bd.21, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 438-439.

Saleh, Saif Salim. (1980). „Nyimbo za Taarab Unguja.“ *Lugha Yetu* 37: 35-46.

Spittler, Georg. (2001). „Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 126: 1-25.

Slatford, Rodney. (2001). „Double Bass“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl., Bd.7, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 519-524.

Strahl Harrington, Helmi. (2001). „Accordion“, In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Aufl., Bd.1, London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 56-64, 65-66.

Suleiman, Abdullah Amur. (1969). „The Swahili singing Star Siti Bint Saad and the Tarab Tradition in Zanzibar.“ *Swahili* 39 (1/ 2): 87- 90.

Taasisi ya Uchunguzi wa kiswahili [Hrsg.]. (1981). *Kamusi ya Kiswahili Sanifu*. Nairobi [u.a.]: Oxford University Press: 269, 275-276.

--- (2001). *Kamusi ya Kiswahili-Kiingereza*.

Swahili-English Dictionary. Dar es Salaam: Chuo Kikuu cha Dar es Salaam: 305.

---- (2004). *Kamusi ya Kiswahili Sanifu*. Nairobi [u.a.]: Oxford University Press: 388.

Topp, Janet. (1994). „A History of Taarab Music in Zanzibar: A Process of Africanisation.“ In: Parkin, David [Hrsg.]. (1994). *Continuity and Autonomy in Swahili Communities: Inland Influences and Strategies of Self- Determination*. London: School of Oriental and African Studies: 153- 67.

Topp Fargion, Janet. (1999). „Consumer-led Creation: *Taarab* Music Composition in Zanzibar.“ In: Floyd, Malcolm [Hrsg.]. (1999). *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation and Realisation*. Aldershot [u.a.] : Ashgate: 195-226.

--- (2000). „ „Hot Kabisa!“ The Mpasho Phenomenon and Taarab in Zanzibar.“ In: Gunderson, Frank D. [Hrsg.]. (2000). *Mashindano! Competitive music performance in East Africa*. Dar es Salaam [u.a.]: Mkuki na Nyota: 39-53.

--- (2001). „Taarab“ In: Sadie, Stanley [Hrsg.]. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Ausgabe, Bd. 24. London [u.a.]: Macmillan Publishers Limited: 901.

--- (2007). „Ee, Baba Pakistani“. *Poetry and Languid Charm. Swahili Music from Tanzania and Kenya from the late 1920s to 1950s*. CD. Topic Records Ltd. TSCD936: 11.

--- (2012). „Staff Research Profile“, Copyright British Library: http://www.bl.uk/researchregister/1.10/?app_cd=RR&page_cd=RESEARCHER&l_researcher_id=68 [Zugriff 13.12.2012]

Traore, Flavia Aiello (2001). „Taarab and Swahili Prose.“ *Swahili Forum VIII* AAP. No 68: 123-128.

--- (2004). „Continuity and Change in Zanzibari *Taarab* Performance and Poetry.“ *Swahili Forum 11*: 75-81.

5.2 Audioquellen

„Arebaba Hindustani Pakistani“, 17.02.2012, Stown Town, Zanzibar (Mercury's Restaurant), Aufnahme: Iris Winter; 12,10 Min., Privatbesitz.

„Arebaba Hindustani Pakistani“, 18.02.2012, Stown Town, Zanzibar (Monsoon Restaurant), Aufnahme: Iris Winter; 5,36 Min., Privatbesitz.

Piranha. (2007). *Orient Noir*. CD. Piranha PIR2542: Track 04.

Topic Records Ltd. (2007). *Poetry and Languid Charm. Swahili Music from Tanzania and Kenya from the late 1920s to 1950s*. CD. Topic Records Ltd. TSCD936: Track 11.

5.3 Verzeichnis der beiliegenden CD

Die in dieser Arbeit zur Analyse verwendeten Feldforschungsaufnahmen beider Stücke liegen in Form einer CD bei. Sie sollen dem besseren Verständnis der hier gemachten Ausführungen dienen.

Stück Nummer eins wird als „Mercury’s Version“ bezeichnet, das zweite als „Monsoon Version“.

Mithilfe dieser Klangquellen ist es nicht nur leichter die Argumentationen, sondern auch die Transkription nachzuvollziehen, weshalb es dem Leser und der Leserin angeraten wird sich beide während des Studiums dieser Arbeit anzuhören.

6. Transkription

6.1 Legende

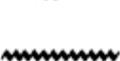
	=	Hervorhebung; Hervorhebung verzierter Töne der Strophen
	=	Hervorhebung wenn obere auf derselben Seite schon verwendet wurde; leichte Hervorhebung
	=	Ausklammerung von Zeichen; diese werden nur als Vorschlag verstanden z.B. Taktangaben
	=	Untermalung; zeigt Variation der "Grundmelodie" an
	=	schnelles Voranschreiten zum nächsten Ton unter Ausnutzung der gesamten Tonleiter
	=	Variation; Sänger/Instrumentalist schmückt den Hauptton mithilfe der umliegenden Töne der Geb
	=	siehe oben; über einen längeren Zeitraum
	=	Ausschmückung der anderen Stimmen ohne selbst Melodie zu spielen
+	=	zeigt eine Überstimme an
-	=	zeigt eine Unterstimme an
Sänger 1	=	Ganuni-Spieler
Sänger 2	=	Tablah-Spieler

Abbildung 9 Legende Sonderzeichen Transkription

6.2 Mercury's Version⁷⁷

"Arebaba Hindustani Pakistani"

Mercury's Version

Culture Musical Club

Taksim

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Tenor**: Treble clef, 4/4 time, rests.
- Chor**: Treble clef, 4/4 time, rests.
- Ganuni**: Treble clef, 4/4 time, melodic line.
- Violine**: Treble clef, 4/4 time, melodic line with a red box around a note and a wavy line above it.
- Akkordeon**: Treble and Bass clefs, 4/4 time, melodic line with a yellow highlight.
- Kontrabass**: Bass clef, 4/4 time, melodic line.
- Bongos**: Percussion clef, 4/4 time, rhythmic line.
- Riqa**: Percussion clef, 4/4 time, rhythmic line.

⁷⁷ Die Transkription wurde mithilfe der Programme transcribe!, musescore und Paintbrush von mir persönlich erstellt. Sie basiert auf folgender Aufnahme: „Arebaba Hindustani Pakistani“, 17.02.2012, Stown Town, Zanzibar (Mercury's Restaurant), Aufnahme: Iris Winter; 12,10 Min., Privatbesitz. Die Musiker sind allesamt Teil des Culture Musical Club, der genaue Name ist mir leider nur vom Gesangssolisten bekannt, er heißt Makame Faki.

Musical score for measures 4-6. The score includes staves for T. (Trumpet), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Acoustic guitar), Kb. (Kobza), Bo. (Bansuri), and Riqq (Riq).

Measures 4-6 are highlighted with a red box. The Gan. staff shows a melodic line with a red box around measures 4-5. The Vln. staff shows a melodic line with a red box around measures 4-5. The Akk. staff shows a melodic line with a red box around measures 4-5.

Musical score for measures 7-9. The score includes staves for T. (Trumpet), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Acoustic guitar), Kb. (Kobza), Bo. (Bansuri), and Riqq (Riq).

Measures 7-9 are highlighted with a red box. The Gan. staff shows a melodic line with a red box around measures 7-8. The Vln. staff shows a melodic line with a red box around measures 7-8. The Akk. staff shows a melodic line with a red box around measures 7-8.

Musical score for measures 11-13. The score includes parts for T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Kbass), Bo. (Bass), and Riqq (Riq).

Musical score for measures 14-16. The score includes parts for T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Kbass), Bo. (Bass), and Riqq (Riq). A red box highlights a section in measures 14-15, and a blue box highlights a section in measures 15-16.

17

T. $\frac{8}{8}$ Su - mu m - pe pa - ka mwen-ye roho n -

Ch. $\frac{8}{8}$

Gan. $\frac{8}{8}$

Vln. $\frac{8}{8}$

Akk. $\frac{8}{8}$

Kb. $\frac{8}{8}$

Bo. $\frac{8}{8}$

Riqq $\frac{8}{8}$

20

T. $\frac{8}{8}$ gu - mu Su-mu m - pe pa - ka

Ch. $\frac{8}{8}$

Gan. $\frac{8}{8}$

Vln. $\frac{8}{8}$

Akk. $\frac{8}{8}$

Kb. $\frac{8}{8}$

Bo. $\frac{8}{8}$

Riqq $\frac{8}{8}$

23

T. mwen-ye roho n - gu - mu U - si - m - pe

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

26

T. mbu - zi u - ta - m - dhu - lu - mu

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

29

T. $\text{kwa ki - la a - shi - ki hu - fa ma - dhu -}$

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

32

T. $\text{lu - mu A - re - ba - ba hin - du - sta - ni}$

Ch. $\text{A - re - ba - ba hin - du - sta - ni}$

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

35

T. pa - kis - ta - ni ah A - re - ba - ba

Ch. pa - kis - ta - ni ah A - re - ba - ba

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

38

T. hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah eh

Ch. hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah eh

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

41

T. A - re - ba - ba hin pa - kis - ta - ni ah ah

Ch. A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

44

T. A - re - ba - ba hin - du - sta - ni

Ch. ah A - re - ba - ba - hin - du - sta - ni

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

47

T.
8
pa - kis - ta - ni ah eh

Ch.
8
pa - kis - ta - ni ah eh

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.
8

Bo.

Riqq

50

T.
8

Ch.
8

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.
8

Bo.

Riqq

53

T. ₈

Ch. ₈

Gan.

Vln.

Akk.

Kb. ₈

Bo.

Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 53, 54, and 55. It features seven staves: T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Cello), Bo. (Bass Drum), and Riqq (Tabla). The Tenor and Chorus staves are mostly empty with a '8' below them. The Guitar, Violin, and Piano staves show melodic lines with various notes and accidentals. The Cello staff has a bass line with notes and rests. The Bass Drum and Tabla staves show rhythmic patterns with vertical stems and flags.

56

T. ₈

Ch. ₈

Gan.

Vln.

Akk.

Kb. ₈

Bo.

Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 56, 57, and 58. The notation is similar to the previous system. A notable feature is a section of the Guitar staff in measure 57, which is highlighted in yellow and contains a complex, fast melodic run. The other instruments continue with their respective parts, including the vocal line in the Tenor staff.

59

T. 8

Ch. 8

Gan. 8

Vln.

Akk.

Kb. 8

Bo.

Riqq

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 59 to 61. It features eight staves: T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Acoustic guitar), Kb. (Keyboard), Bo. (Tabla), and Riqq (Tabla). The Gan. staff has a yellow highlight on the first measure. The Ch. staff has a wavy line above it. The Riqq staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

62

T. 8

Ch. 8

Gan. 8

Vln.

Akk.

Kb. 8

Bo.

Riqq

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 62 to 64. It features the same eight staves as the previous block. The Gan. staff has a yellow highlight on the first two measures. The Ch. staff has a wavy line above it. The Riqq staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

65

T. $\frac{8}{8}$ u - me - sha - ni - cho - ra m - ka - zi tum -

Ch. $\frac{8}{8}$

Gan. $\frac{8}{8}$

Vln. $\frac{8}{8}$

Akk. $\frac{8}{8}$

Kb. $\frac{8}{8}$

Bo. $\frac{8}{8}$

Riqq $\frac{8}{8}$

Detailed description: This block shows the first system of a musical score, measures 65 to 68. The vocal line (T.) is in 8/8 time and features a red box around a note in measure 68. The accompaniment includes Chorus (Ch.), Gharana (Gan.), Violin (Vln.), Accordion (Akk.), Keyboard (Kb.), Bokra (Bo.), and Riqq. The lyrics are 'u - me - sha - ni - cho - ra m - ka - zi tum -'.

69

T. $\frac{8}{8}$ bo - ni u - na - ni - ba - gu - a

Ch. $\frac{8}{8}$

Gan. $\frac{8}{8}$

Vln. $\frac{8}{8}$

Akk. $\frac{8}{8}$

Kb. $\frac{8}{8}$

Bo. $\frac{8}{8}$

Riqq $\frac{8}{8}$

Detailed description: This block shows the second system of a musical score, measures 69 to 72. The vocal line (T.) is in 8/8 time and features a red box around a note in measure 69. The accompaniment includes Chorus (Ch.), Gharana (Gan.), Violin (Vln.), Accordion (Akk.), Keyboard (Kb.), Bokra (Bo.), and Riqq. The lyrics are 'bo - ni u - na - ni - ba - gu - a'.

Musical score for measures 71-73. The score includes parts for T. (Soprano), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Cello), Bo. (Bass), and Riqq (Tabla). The lyrics are: m - ba - vu na ma - i - ni U - na - ni - ba -

Musical score for measures 74-76. The score includes parts for T. (Soprano), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Cello), Bo. (Bass), and Riqq (Tabla). The lyrics are: gu - a m - ba - vu na mai - ni

77

T. $\text{kwa ma - ra - dhi ha - ya na a - pa si -}$

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

80

T. $\text{po - ni - A - re - ba - ba hin - du - sta - ni}$

Ch. $\text{A - re - ba - ba hin - du - sta - ni}$

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

Musical score for measures 83-85. The score includes vocal lines for Tenor (T.) and Chorus (Ch.), and instrumental parts for Gharana (Gan.), Violin (Vln.), Akkordeon (Akk.), Keyboard (Kb.), Bateria (Bo.), and Rhythmus (Riqq). The Tenor part has a yellow highlight over the notes for the first two measures. The lyrics are: pa - kis - ta - ah - ah - ah A - re - ba - ba.

Musical score for measures 86-88. The score includes vocal lines for Tenor (T.) and Chorus (Ch.), and instrumental parts for Gharana (Gan.), Violin (Vln.), Akkordeon (Akk.), Keyboard (Kb.), Bateria (Bo.), and Rhythmus (Riqq). The lyrics are: hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah ah.

89

T. A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni

Ch. A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

92

T. ah A - re - ba - ba - hin - du - sta - ni

Ch. ah A - re - ba - ba - hin - du - sta - ni

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Musical score for measures 95-129. The score includes parts for T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Acoustic guitar), Kb. (Kb. Bass), Bo. (Tabla), and Riqq (Riqq). The lyrics are "pa - kis - ta - ni ah ah". The Gan. part features a "Taksim" section highlighted in yellow. The Bo. part includes a "rhythmische Variation". The Riqq part has a "34x" marking. The Vln. and Akk. parts also have "34x" markings. The T. and Ch. parts have "34x" markings and a wavy line above the final note.

Musical score for measures 130-164. The score includes parts for T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Acoustic guitar), Kb. (Kb. Bass), Bo. (Tabla), and Riqq (Riqq). The Vln. part has a wavy line above the final note. The Bo. part has a "34x" marking. The Riqq part has a "34x" marking. The T. and Ch. parts are silent.

133

T. 8
Ch. 8
Gan.
Vln.
Akk.
Kb. 8
Bo.
Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 133 to 135. It features seven staves: T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Kbass), and Bo. (Bass). The Riqq (tabla) is shown on a separate staff at the bottom. The Gan. and Vln. parts are active, with the Vln. part including a trill. The Akk. part shows a simple harmonic accompaniment. The Kb. part has a melodic line with some grace notes. The Bo. and Riqq parts provide a rhythmic foundation with eighth-note patterns.

136

T. 8
Ch. 8
Gan.
Vln.
Akk.
Kb. 8
Bo.
Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 136 to 138. It features the same seven staves as the previous system. The Gan. and Vln. parts continue their melodic lines. The Akk. part maintains its harmonic support. The Kb. part has a melodic line with some grace notes. The Bo. and Riqq parts provide a rhythmic foundation with eighth-note patterns.

139

8

T.

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 139 to 141. It features eight staves: T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Cello), Bo. (Bass Drum), and Riqq (Tabla). The Gan. staff shows a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature. The Vln. staff includes a trill ornament. The Akk. staff is a grand staff with treble and bass clefs. The Kb. staff has a bass clef and a '8' below it. The Bo. and Riqq staves show rhythmic patterns with vertical bar lines.

142

8

T.

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 142 to 144. It features the same eight staves as the previous system. The Gan. staff continues the melodic line. The Vln. staff includes a trill ornament. The Akk. staff is a grand staff. The Kb. staff has a bass clef and a '8' below it. The Bo. and Riqq staves show rhythmic patterns with vertical bar lines.

Musical score for measures 143-147. The score includes vocal lines (T., Ch.), guitar (Gan.), violin (Vln.), piano (Akk.), double bass (Kb.), tabla (Bo.), and tabla solo (Riqq). The lyrics are: Kwa-ni ye ni ma - ma.

Musical score for measures 148-152. The score includes vocal lines (T., Ch.), guitar (Gan.), violin (Vln.), piano (Akk.), double bass (Kb.), tabla (Bo.), and tabla solo (Riqq). The lyrics are: mwa-na - we si - we - zi ni - ko ki - tan - . A red box highlights a note in the vocal line at measure 148.

151

8

T. da - ni ya pa - ta m - we - zi

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This block contains the musical score for measures 151 to 153. The vocal line (T.) has lyrics 'da - ni ya pa - ta m - we - zi'. The score includes parts for Chorus (Ch.), Gharana (Gan.), Violin (Vln.), Accordion (Akk.), Keyboard (Kb.), Bokra (Bo.), and Riqq. The instrumentation is typical of Taarab music, featuring a mix of Western and traditional instruments.

152

8

T. ni - ko ki - tan - da - ni ya pa - ta m -

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This block contains the musical score for measures 152 to 154. The vocal line (T.) has lyrics 'ni - ko ki - tan - da - ni ya pa - ta m -'. A red box highlights a note in the vocal line at measure 152. The score includes parts for Chorus (Ch.), Gharana (Gan.), Violin (Vln.), Accordion (Akk.), Keyboard (Kb.), Bokra (Bo.), and Riqq. The instrumentation is consistent with the previous block.

Musical score for measures 150-159. The vocal line (T.) features a red box around a note with a wavy line above it, corresponding to the lyrics "we - zi li - na - lo - ni - u - a". The instrumental parts include Ch. (Chorus), Gan. (Ganjan), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Kb. Bass), Bo. (Bassoon), and Riqq (Riq).

Musical score for measures 160-169. The vocal line (T.) features a red box around a note with a wavy line above it, corresponding to the lyrics "sa - ba - bu ma - pe - nzi A - re - ba - ba". The instrumental parts include Ch. (Chorus), Gan. (Ganjan), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Kb. Bass), Bo. (Bassoon), and Riqq (Riq).

153

T.
hin - du - sta - ni pa - kis - ta - a ah

Ch.
hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

160

T.
A - re - ba - ba - hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Ch.
A - re - ba - ba - hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

169

T. 8 eh A - re - ba - ba hin - du - sta - ni

Ch. 8 eh A - re - ba - ba hin - du - sta - ni

Gan.

Vln.

Akk.

Kb. 8

Bo.

Riqq

172

T. 8 pa - kis - ta ah - ah - ah ba - ba -

Ch. 8 pa - kis - ta ni ah A - re - ba - ba -

Gan.

Vln.

Akk.

Kb. 8

Bo.

Riqq

173
8
T. hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah eh
Ch. hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah eh
Gan.
Vln.
Akk.
Kb. 8
Bo.
Riqq

173
8
T. 58x
Ch. 58x
Gan. 58x
Vln. Taksim 58x
Akk. 58x
Kb. 8 58x
Bo. 58x
Riqq 58x

238

8

T.

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 238 to 241. It features eight staves: T. (Trumpet), Ch. (Clarinet), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Acoustic guitar), Kb. (Kobza), Bo. (Bansuri), and Riqq (Riq). The Gan. staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Vln. and Akk. staves have a similar melodic line. The Kb. staff has a bass line with dotted notes. The Bo. and Riqq staves have rhythmic patterns. The T. and Ch. staves are mostly empty with a few notes.

242

8

T.

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 242 to 245. It features the same eight staves as the previous block. The Gan. staff continues the melodic line. The Vln. and Akk. staves also continue. The Kb. staff has a bass line with dotted notes. The Bo. and Riqq staves have rhythmic patterns. The T. and Ch. staves are mostly empty with a few notes.

243

8

T.

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 243 to 247. It features eight staves: T. (Tenor), Ch. (Chorus), Gan. (Guitar), Vln. (Violin), Akk. (Piano), Kb. (Cello/Double Bass), Bo. (Tabla), and Riqq (Tabla). The Gan. staff has a yellow highlight on measures 244-246 and a wavy line above it. The Kb. staff has a '8' below it. The Bo. and Riqq staves show rhythmic patterns.

248

8

T.

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This system of musical notation covers measures 248 to 252. It features the same eight staves as the previous system. The Gan. staff has a sharp sign on the first measure of the system. The Vln. staff has a wavy line above it. The Kb. staff has a '8' below it. The Bo. and Riqq staves show rhythmic patterns.

251
8

T. Ch. Gan. Vln. Akk. Kb. Bo. Riqq

Detailed description: This is the first system of a musical score. It consists of eight staves. The top staff is for the voice (T.), with a blue box highlighting a specific melodic phrase. The second staff is for the chorus (Ch.). The third staff is for the guitar (Gan.). The fourth staff is for the violin (Vln.). The fifth staff is for the piano (Akk.), with a grand staff notation. The sixth staff is for the keyboard (Kb.). The seventh staff is for the tabla (Bo.). The eighth staff is for the tabla (Riqq).

251
8

T. Ch. Gan. Vln. Akk. Kb. Bo. Riqq

ni - na - po - mw - o - na ha - li si - ji -

Detailed description: This is the second system of the musical score. It consists of eight staves. The top staff is for the voice (T.), with the lyrics "ni - na - po - mw - o - na ha - li si - ji -" written below the notes. The second staff is for the chorus (Ch.). The third staff is for the guitar (Gan.). The fourth staff is for the violin (Vln.). The fifth staff is for the piano (Akk.), with a grand staff notation. The sixth staff is for the keyboard (Kb.). The seventh staff is for the tabla (Bo.). The eighth staff is for the tabla (Riqq).

257

T. we - zi ta - ba - sa - mu si - na

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

260

T. ha - li si - ji - we - zi ta - ba - sa - mu

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

266

T. si - na sa - ba - bu ma pe - nzi

Ch.

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

266

T. ya - me - ni - an - da - ma A - re - ba - ba

Ch. A - re - ba - ba

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

269

T. hin - du - sta - ni pa - kis - ta ah ah

Ch. hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

272

T. ba - ba - hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Ch. A - re - ba - ba - hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq.

275

T. eh A - re - ba - ba hin - du - sta - ni

Ch. eh A - re - ba - ba hin - du - sta - ni

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

278

T. pa - kis - ta - uh oh uh oh oh oh

Ch. pa - kis - ta - ni ah A - re - ba - ba -

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

281

T.
hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah eh

Ch.
hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah eh

Gan.

Vln.

Akk.

Kb.

Bo.

Riqq

Detailed description: This is a musical score for a Taarab piece. It consists of seven staves. The top two staves are for vocalists 'T.' and 'Ch.', both with lyrics 'hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah eh'. The third staff is for 'Gan.' (Guitar). The fourth staff is for 'Vln.' (Violin). The fifth staff is for 'Akk.' (Acoustic guitar), showing both treble and bass clefs. The sixth staff is for 'Kb.' (Kamanday), showing a bass clef and a '8' indicating an octave. The seventh staff is for 'Bo.' (Bansuri). The eighth staff is for 'Riqq' (Riq), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

23

T.
8

Gan.

Tbl.

Sänger 1

30

T.
8

Gan.

Tbl.

A - re - ba - ba hin - du -

37

T.
8

Gan.

Tbl.

sta - ni pa - kis - ta - ni ah A - re - ba - ba

Sänger 2

44

T. 
8 hin - du - sta - ni - pa - kis - ta - ni - i ah A - re -

Gan. 

Tbl. 

51

T. 
8 ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan. 

Tbl. 

57

T. 
8 A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni - i

Gan. 

Tbl. 

Sänger I

64

T. 
8 ah Sa-la - me, Sa - la - me u-won - go si

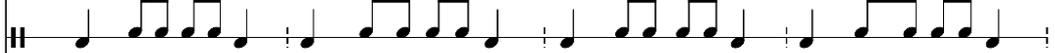
Gan. 

Tbl. 

69

T. 
8 we - ma Sa - la - me, Sa - la - me u-won - go si

Gan. 

Tbl. 

73

T. 
8 we - ma U-me - zu - a

Gan. 

Tbl. 

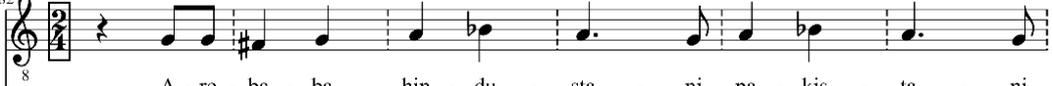
78

T. 
ke - sho ku - na mo - to u - ta - kwen - da o - na

Gan. 

Tbl. 

82

T. 
A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni

Gan. 

Tbl. 

88

T. 
ah A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis -

Gan. 

Tbl. 

95 Sänger 2

T. ta - ni ah A - re - ba - ba hin - du - sta - ni

Gan.

Tbl.

102

T. pa - kis - ta - ni ah A - re - ba - ba hin - du -

Gan.

Tbl.

109

T. sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan.

Tbl.

116

T.

Gan.

Tbl.

123

T.

Gan.

Tbl.

Sänger 1

130

T.

Gan.

Tbl.

U - si - geu - ke me - li u - ka - ta - nga - ta - nga

134

T. u - si - geu - ke me - li u - ka - tan - ga - tan - ga

Gan.

Tbl.

138

T. kwa ki - la ban - da - ri u - ka - ti - a nan - ga

Gan.

Tbl.

142

T. u - na ha - dhi ya - ko si ya m - ti sham - ba

Gan.

Tbl.

146

T. *A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni*

Gan.

Tbl.

152

T. *ah A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis -*

Gan.

Tbl.

159

Sänger 2

T. *ta - ni ah A - re - ba - ba hin - du - sta - ni*

Gan.

Tbl.

166

T. ⁸ pa - kis - ta - ni ah A - re - ba - ba hin - du -

Gan.

Tbl.

173

T. ⁸ sta - ni pa - kis - ta - ni ah Ma - si - ki - ni

Gan.

Tbl.

Sänger 1

179

T. ⁸ nyo - ta i - po ma - win - gu - ni ma - si - ki - ni

Gan.

Tbl.

183

T. 
nyo - ta i - po ma - win - gu - ni mi-mi si - ku-

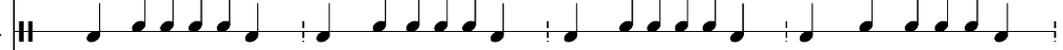
Gan. 

Tbl. 

187

T. 
dha - ni ka-ma u - ta - ru - di m - pen - zi re -

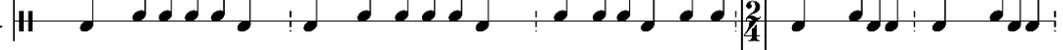
Gan. 

Tbl. 

191

T. 
je - a u - ni - she hu - zu - ni A - re - ba - ba

Gan. 

Tbl. 

196

T. 
8 hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah A - re -

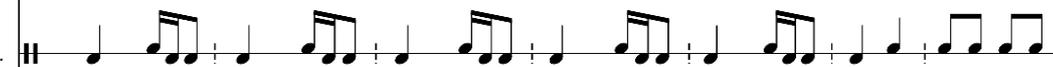
Gan. 

Tbl. 

203

T. 
8 ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan. 

Tbl. 

210

Sänger 2

T. 
8 A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni ah

Gan. 

Tbl. 

217

T. ₈ A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni

Gan.

Tbl.

224

T. ₈ ah

Gan.

Tbl.

Detailed description: The image shows a musical score for a Taarab piece. It consists of two systems of three staves each. The first system (measures 217-223) features a vocal line (T.) with lyrics 'A - re - ba - ba hin - du - sta - ni pa - kis - ta - ni', a guitar line (Gan.), and a tabla line (Tbl.). The second system (measures 224-226) features a vocal line (T.) with the lyric 'ah', a guitar line (Gan.), and a tabla line (Tbl.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'w' (ritardando).

Abstract - Deutsch

Taarab ist ein lebhaftes und weit verbreitetes Musikgenre an der ostafrikanischen Küste. Es gibt bereits zahlreiche Forschungen zu diesem Thema, allesamt verstreut über unterschiedliche Disziplinen, von der Literaturwissenschaft bis zur Soziologie. Der Kern dieser Arbeit besteht aus der formalen und musikalischen Analyse zweier zufällig ausgewählter Aufnahmen desselben Taarab Stückes. Dieses *wimbo* (wahrscheinlich am treffendsten zu übersetzen mit „Lied“) hat wohl seinen Ursprung in Zanzibar, wo auch die Aufzeichnungen durchgeführt wurden.

Im Vergleich zu anderen Forschungen ist diese Arbeit stärker auf ein einzelnes Musikstück fokussiert. Um ein besseres Verständnis des Konzeptes Taarab und seiner vielen Facetten zu bekommen, wird im ersten Teil die bestehende Literatur besprochen. Gerade in Bezug auf Forschungen zur musikalischen Beschaffenheit des Genres gibt es noch einiges an wissenschaftlichem Neuland zu erkunden. Diese Arbeit legt demnach ihren Fokus auf eine möglichst präzise Analyse des schon erwähnten Musikstückes anhand der Transkription der beiden vorliegenden Versionen. Durch einen abschließenden Vergleich konnten bestimmte formale Charakteristiken herausgearbeitet und bestimmende Komponenten der melodischen Struktur aufgezeigt werden.

Abstract - English

Taarab is a vivid and wide spread musical genre of the East African Coast. Plenty of theses and papers have been published on this topic from various disciplines like sociology or literature studies. This thesis is about a certain piece of taarab music from Zanzibar. In particular this means transcription and analysis of two different recordings of the aforementioned *wimbo* (probably most adequately translated as “song”), which have also been made on the island.

For a better understanding of the concept of taarab the first part of this thesis contains a brief discussion of the existing literature. But referring to research concerning the musical material there is still work to do. In comparison to other fields of research this thesis is more focused on just one piece of music. Based on the transcription of the two versions at hand a precise analysis is created to give conclusions about the main characteristics of their form and their musical material. A final comparison of the two shows the components forming the piece and making it into what people call taarab.

Lebenslauf

Iris Winter, geboren am 27.08.1989 in Leoben, Steiermark, Österreich.

- 2012 Einmonatiger Feldforschungsaufenthalt Stown Town, Zanzibar (01.02.2012 - 29.02.2012)
- 2007 - heute Studium der Afrikanistik an der Universität Wien
- 2007 - 2013 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
- 1999 - 2007 Stiftsgymnasium der Benediktiner Admont - Realgymnasium mit besonderer Berücksichtigung der musischen Ausbildung, Abschluss mit Matura
- 1995 - 1999 Volksschule Landl