



einer Bewegung in Dreiklangs-Intervallen mit gelegentlichen Sekundschrillen im Durchgang. Solche Leitern sind typisch indianisch. Europäische Einflüsse sind nicht vorhanden.

Ein zweites Vokalstück stammt von den *Yekuaná*, die etwas weiter nördlich im Orionoco-Gebiet beheimatet sind. Es wurde schon von Hornbostel veröffentlicht:



Dieser Tanzgesang ist noch etwas primitiver als der der *Tukáno*, aber im Klangstil und Bewegungscharakter, im Melodiebau und in der Motivik ist kaum ein Unterschied. Es ist der Vokalstil, der für alle Indianervölker des tropischen Waldgebietes gültig ist.

Vergleichen wir damit Proben eines Instrumentalstils aus demselben Raum. Die Wald-Indianer haben auch Grifflochflöten und Panpfeifen in Gebrauch, stets in paariger Anordnung. Sie werden zu ihren Festen gespielt und bilden einen festen Bestandteil des Rituals. Sie treten aber immer allein, nicht in Verbindung mit Gesang auf. Zu Beginn ein Flötenstück der *Tukáno*, von denen der erste Gesang stammte:



Nicht vergleichbar sind die ausgesprochen instrumentengebundenen Faktoren des Klangstils und das Tonsystem. Was vom Klangstil vergleichbar ist, zeigt neben dem Übereinstimmenden des Tempos doch auch beträchtliche Abweichungen: das Flötenstück ist zierlicher, bewegter. Es schreitet nicht schwerfällig, stampfend, die Tongebung ist nicht gepreßt und gewaltsam gestaut wie in den Vokalstücken. Statt der klobigen Bewegung sanft verschnörkelte Tiraden. Die formalen Unterschiede sind geringer: nach einer Einleitungsphrase, einem stufenweisen Abwärtsstürzen aus schriller Höhe, folgen zahlreiche Strophen mit ständig variiertem Wiederholung einer auf- und absteigenden Phrase, an die eine stets gleichbleibende Schlußformel ritornellhaft angehängt ist. Das ist zwar im Melos anders als die Vokalstücke, bleibt aber innerhalb einer stilistischen Verwandtschaft. Der entscheidende Unterschied liegt in der Zweistimmigkeit. Sie wird durch den paarweisen Gebrauch der Flöten provoziert. Aber es bleibt nicht bei einer einfachen Variantenheterophonie, entstanden aus den zufälligen Abweichungen eines unreinen Unisono. Regelmäßig wird in den Schlußritornellen die willkürliche Abweichung der beiden Stimmen zur gewollten Klangverbreiterung: die 2. Stimme tritt zur ersten als begleitender Orgelpunkt.

Ein solches Auseinanderfließen des Unisono zum Strophenschluß in Quinten- und Quartenklänge findet sich als Form bewußter Mehrstimmigkeit bei vielen Naturvölkern auch in vokaler Musik. Bei südamerikanischen Indianern kommt es in vokaler Musik nicht vor.

Nehmen wir hierzu noch ein weiteres Flötenstück der *Desana*, eines Nachbarstammes der Tukáno:



Bis auf kleine Abweichungen in der Leiterbildung und in der Größe einzelner Schritte — es handelt sich um andere Spieler und um ein anderes Flötenpaar — stimmt dieses Stück mit dem der Tukáno in Form und Stil völlig überein. Es ist kaum mehr als eine Variante des gehörten Flötenduetts der Tukáno. Und so sind alle Stücke, die Koch-Grünberg aus Brasilien mitbrachte, ob sie nun von Tukáno, Desana oder Banéva stammen, nur Varianten eines Motivs. So weitgehend ist die stilistische Übereinstimmung dieser Instrumentalstücke. Alle zeigen auch dieselbe Leiterbildung, bei der Sekundenfortschreitungen eine Rolle spielen. Die bei den Tukáno übliche Dreiklangsmelodik fehlt ebenso wie das engstufige Pendeln innerhalb der Strukturquarte, wie es der Tanzgesang der Yekuaná gezeigt hatte. Die Bewegung ist weiträumiger als in der Vokalmusik.

Diese Sonderstellung der instrumentalen Melodik hätte sich vielleicht noch deutlicher zeigen lassen an anderem Material, vielleicht an Mundorgelstücken aus der Südsee und Marimba-, Xylophon- und Harfenstücken aus Afrika. Ich habe das brasilianische Beispiel gewählt, weil mir aus Afrika und der Südsee kein Demonstrationsmaterial zur Verfügung stand und weil das indianische Material zugleich auch die Möglichkeit bietet, die Herkunft dieser gesonderten Instrumentalstile aufzuklären. — Diese Melodieinstrumente passen nicht recht in die musikalische Umwelt, in die sie bei den Naturvölkern zu stehen kommen. Sie sind Fremdkörper in der Musikkultur der Naturvölker, Lehn- und Hochkulturen. Daher erklärt sich die stilistische Sonderstellung im Klang, Vortrag und in der musikalischen Form. Grifflochflöten und Panpfeifen, Marimba, Xylophon, Gongspiele, Leier, Harfe, Laute, Geige, Mundorgel usw. sind nicht von den Naturvölkern erfunden und entwickelt worden, bei denen sie in Gebrauch sind. Zwar werden die Grifflochflöten der Waldindianer des Amazonas von diesen selbst angefertigt. Erfunden haben sie sie aber jedenfalls nicht. Europäischer Import sind sie auch nicht, denn sie waren schon vor der Eroberung Amerikas dort bekannt. Auch sind die Flötenstücke durchaus nicht europäisch beeinflusst, trotz der für Südamerika ungewohnten Zweistimmigkeit. Grifflochflöten in paarweiser Anordnung finden sich in den amerikanischen Hochkulturen von Mexiko bis Peru in vorkolumbi-

anischer Zeit in kultischem Gebrauch. Zu den primitiven Waldindianern im Amazonasgebiet müssen sie mit vielen anderen Kulturgütern aus diesen Hochkulturgebieten exportiert worden sein. Wir haben dafür sogar einen musikalischen Beleg: dieselben Flötenduoette, die Koch-Grünberg aus dem Amazonas-Gebiet mitbrachte, konnte Preuß bei den Kagaba, einem Arhuaco-Stamm aus Nordkolumbien aufnehmen. Diese Indianer leben durch die mächtigen Andenkette und ein gewaltiges Hochplateau von den Waldindianern getrennt am Nordrand des südamerikanischen Kontinents nahe der Küste des Pazifik. Sie sind direkte Nachkommen der Schöpfer der großen Chibcha-Kultur und konnten deshalb diesen Instrumentalstil in direkter Überlieferung aus der Hand ihrer Vorfahren bewahren. Man muß daher die Chibcha und andere südamerikanische Hochkulturvölker als die Urheber dieser Instrumente und dieses Instrumentalstiles ansehen. Von ihnen haben die Kagaba sie in direkter Nachfolge, die Waldindianer als Importartikel überliefert.

Was wir hier im Falle der indianischen Flötenduoette beweisen konnten, ist für andere Naturvölker ebenso anzunehmen: wo wir deutlich gesonderte Instrumentalstile finden, sind diese mit den Instrumenten aus anderen Kulturen entlehnt oder aus entlehnten Formen weiterentwickelt worden. Die Mundorgelstücke der Dajak sind mit dem Instrument aus Hinterindien eingeführt, wie die Marimbamusik, Xylophon- und Klimperstücke in Afrika auf Instrumentalstile zurückgehen, die mit diesen Instrumenten aus Südostasien nach Afrika gelangten.

Solche ausgeprägten und isolierten Instrumentalstile finden wir übrigens auch in der europäischen Volksmusik. Hier gibt es fast überall reine Instrumentalmusik, die nicht mit Singstimmen zusammen auftritt und ihre eigene, von der Vokalmusik unabhängige Literatur hat. Mein Gewährsmann aus Suistamo in Karelien konnte auf seiner primitiven Schalmei aus Schilf einige Dutzend Tanzweisen, aber kein einziges Lied spielen. Auch auf den einfachen Kastenzithern mit 5–12 Saiten, den Kanteles, spielt man eine spezielle Literatur von Tänzen und Instrumentalstücken. Daß die Kantele auch zum Gesang als Begleitung gebraucht wird, ist eine neuzeitliche Anpassung an eine gehobene, städtische Musizierpraxis und trifft auch nur für den modernen, vielsaitigen Kanteletyp zu. Spezielle Fideltänze gibt es ebenso wie spezielle Dudelsackmelodien im gesamten Verbreitungsgebiet dieser Instrumente mit einem eigenen, der Spieltechnik angepaßten Stil, der oft genug von dem Stil der raum- und zeitgleichen Vokalmusik recht erheblich abweicht.

Als eine Folgerung aus diesen Beobachtungen für die abendländische Musikgeschichtsforschung scheint es notwendig, mit besonderer Sorgfalt instrumentale und vokale Stile zu unterscheiden. Die Erfahrungen bei der Musik der Naturvölker lassen es wünschenswert erscheinen, gewisse instrumentale Sonderstile innerhalb der abendländischen Musikkultur darauf zu prüfen, ob nicht auch hier stilistische Eigenheiten zusammen mit den Instrumenten aus anderen Kulturen importiert worden sind.