

ENCYCLOPAEDIA CINEMATOGRAFICA

Editor: G. WOLF

E 1000/1966

Djaya (Zentralsudan, Süd-Wadai) Unterhaltungstänze »djele«

Mit 4 Abbildungen

GÖTTINGEN 1973

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM

Film E 1000

Djaya (Zentralsudan, Süd-Wadai) Unterhaltungstänze »djele«

P. FUCHS, Göttingen

Begleitveröffentlichung von P. FUCHS und A. M. DAUER, Göttingen

Allgemeine Vorbemerkungen¹

Die Djaya

Der Berg von Djaya ist der Nordflanke des Zentral-tschadischen Massivs um etwa 40 km vorgelagert. Seine charakteristische Spitze ist aus großer Entfernung erkennbar, da er aus einer weiten Ebene als einzige Erhebung emporragt. In unmittelbarer Nähe des Berges ist während des ganzen Jahres Wasser zu finden, und diese Tatsache war von entscheidenderer Bedeutung für die Anlage der Dörfer von Djaya als der dürftige Schutz, den der 400 m aufragende (Seehöhe 848 m), leicht zu ersteigende Berg bieten kann. Obwohl man in vorkolonialer Zeit die Dörfer auf dem Berg errichtete, bot sich bei einer ernsthaften Bedrohung eher eine Flucht in die unübersehbare Ebene an, als eine Verteidigung der Siedlung auf dem Berg. Vor den wilden Tieren, besonders den Elefanten, war man auf dem Berg jedoch besser geschützt als gegenwärtig, wo auf Drängen der Administration die Dörfer an den Fuß des Berges verlegt werden mußten. Gefahr drohte in vorkolonialer Zeit vor allem von den Soldaten des Wadai-Königs. Mit den Nachbarn im Norden und Süden ist man seit jeher verbündet und verschwägert, außerdem liegt Djaya so weit von jeder anderen Siedlung entfernt, daß ein Angriff beutelustiger Krieger aus der Umgebung nicht zu befürchten war. Dazu kommt, daß die etwa 1500 Djaya genügend Krieger hatten, um

¹ Angaben zum Film und kurzgefaßter Filminhalt (deutsch, englisch, französisch) s. S. 19 u. 20.

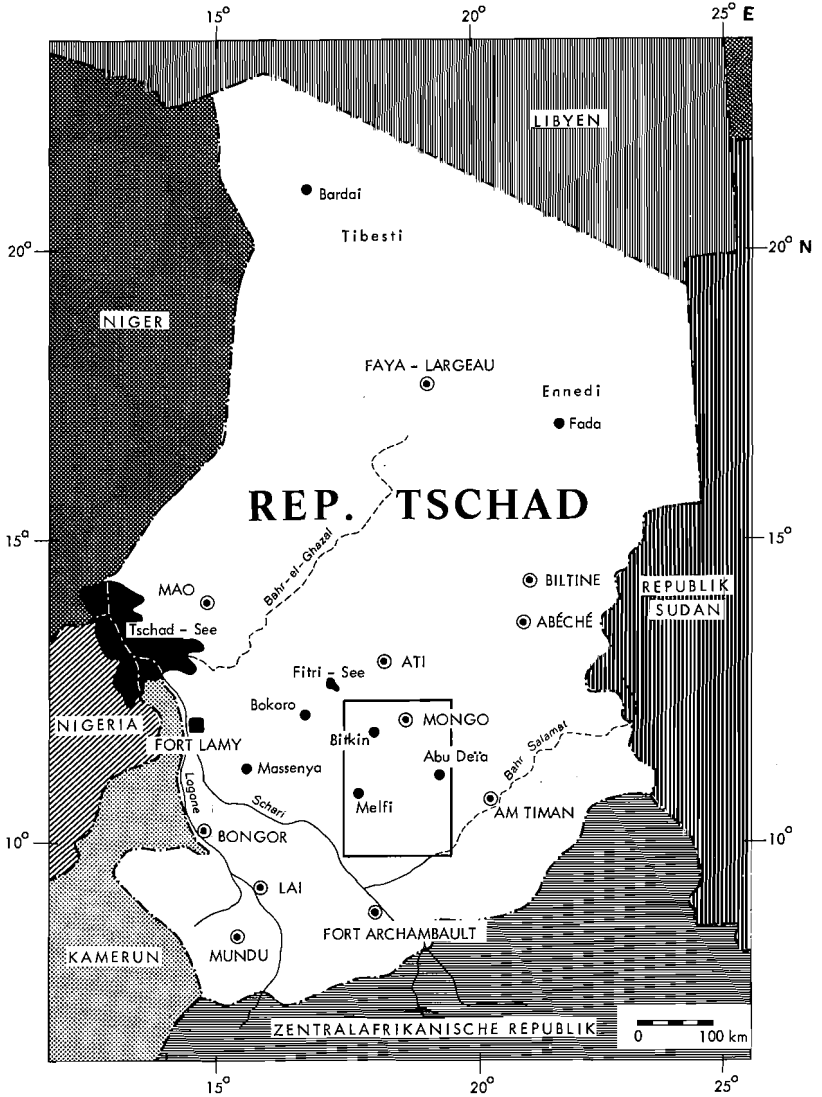


Abb. 1. Übersichtskarte der Republik Tschad. (Der eingezeichnete Abschnitt bezeichnet ungefähr den Ausschnitt der Detailkarte von Abb. 2.)

alle Angriffe abzuwehren, ausgenommen jene der Wadai-Leute; aber diese kündigten sich während der Trockenzeit an den Staubwolken, die ihre Pferde aufwirbelten, bereits aus großer Entfernung an, und es blieb den Djaya genügend Zeit, um zu fliehen. Während der Regenzeit hatte man niemanden zu fürchten, denn der Regen verwandelt den lehmigen Boden in zähen glitschigen Schlamm, in dem alle kriegerischen Unternehmungen stecken bleiben.

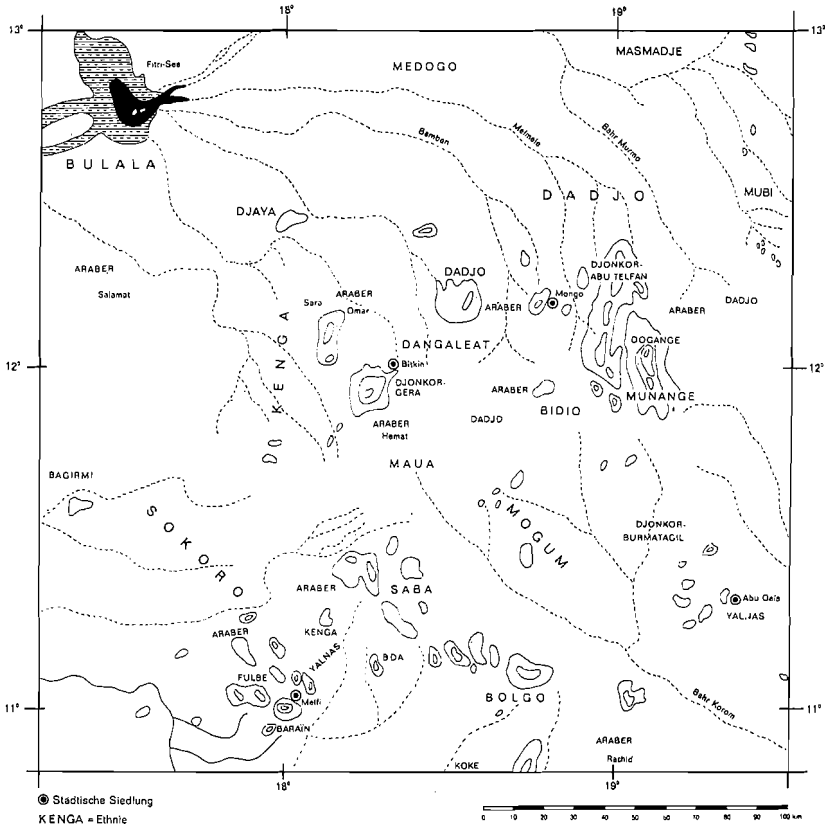


Abb. 2. Die ethnischen Gruppen im zentralen Tschad-Gebiet

Djaya liegt auf 12 Grad 25' nördlicher Breite und 18 Grad östlicher Länge. Der 12. Breitengrad stellt in diesem Gebiet die Grenze zwischen der Sahel-Zone und der tropischen Zone dar, davon ist das Klima bestimmt. Die Regenzeit beginnt im Juni, sie erreicht Mitte August ihren

Höhepunkt und endet Anfang Oktober. Die Tagestemperaturen liegen um 30—35° C. Während der Trockenzeit fehlen Niederschläge vollständig. Von Mitte September bis Mitte Februar sind die Nächte besonders kalt, die Temperatur sinkt bis unter 10° C, während sie tagsüber auf 40° ansteigt. Klimatisch besonders ungünstig sind die Übergangszeiten zwischen Trocken- und Regenperiode. Besonders vor der Regenzeit erreichen die Temperaturen ihre Maximalwerte, die vordringende feuchte Luft bedingt drückende Schwüle. Nachts treten in der Nähe von Bergmassiven heiße Stürme auf, die durch die Ausstrahlungswärme der Felsen entstehen.

Die Djaya leben vom Ackerbau und von der Rinderhaltung. Wichtigste Anbaupflanze ist die *Sorghum*-Hirse, die auf dem lehmigen Boden vorzüglich gedeiht, aber auch andere Hirsearten werden gepflanzt, dazu einige Erdnüsse. In der Trockenzeit durchstreifen nomadische Araber den Busch, mit denen man seit jeher einen intensiven Tauschhandel betreibt.

Die Sicherheit, die Djaya seinen Bewohnern bietet, hat Einwanderer aus allen Richtungen angezogen. Als älteste Einwohner gelten die Kuka. Die jüngsten Einwanderer sind Medogo aus dem Norden, deren ethnische Wurzeln in Wadai (Maba) liegen sollen (vgl. Le ROUVREUR [12], S. 120). Den größten Anteil an den Djaya bilden jedoch die aus dem Süden eingewanderten Kenga; aus diesem Grund ist Djaya dem Amtsbereich des „chef de canton Kenga“ eingegliedert worden. Sprachliche Probleme entstehen durch die verschiedene ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung nicht, denn alle Einwanderer sprechen Sprachen derselben Sprachfamilie der Zentral-Sudan-Sprachen (nach der Terminologie von GREENBERG [11], S. 109). Diese umfaßt auch die Bulala, von denen sich ebenfalls kleine Gruppen in Djaya angesiedelt haben.

Die Bewohner von Djaya haben sich vielfach miteinander vermischt und im Laufe der Zeit ein eigenständiges kulturelles „pattern“ entwickelt, das sie von ihren Nachbarn unterscheidet. Der Prozeß der gegenseitigen kulturellen Integration ist jedoch noch nicht weit genug fortgeschritten, um alle Spuren der heterogenen ethnischen Zusammensetzung der Djaya zum Verschwinden zu bringen. Das „Wir-Bewußtsein“ der Djaya ist aber bereits stark genug, um Belastungen ertragen zu können, die entstanden, als sich in Djaya eine starke Gemeinde von Muslimen entwickelte, die überwiegend aus Medogo-Abkömmlingen bestehen dürfte. Der überwiegende Teil der Djaya hängt jedoch dem Kult für die *margai*-Geister an, wie er für die Hadjerai des Zentral-schadischen Massivs charakteristisch ist (vgl. FUCHS [10]).

Zur Entstehung des Films

Es ist eine im südlichen Wadai weit verbreitete Sitte, daß die jungen Leute des Dorfes einen reichen Mann eines anderen Dorfes, eines anderen

Stammes oder sogar einer anderen ethnischen Gruppe aufsuchen, ihm zu Ehren tanzen und dafür ein großzügiges Geschenk erhalten, mit dem sie anschließend eines ihrer Feste finanzieren. Diese Sitte hat die Tänzer aus Djaya im Zentral-tschadischen Massiv weithin bekannt gemacht. Während der französischen Kolonialzeit zog am 14. Juli, dem Nationalfeiertag der Franzosen, die gesamte Jugend von Djaya geschlossen nach Mongo, dem Sitz der regionalen Verwaltung, ihr Auftritt galt als Höhepunkt der zahlreichen Veranstaltungen an diesem Tag. Diese Tradition wurde vom tschadischen Präfekten weitergeführt, und es ist eine noch ungeklärte Frage, wie sich die Bevorzugung der Tänzer aus Djaya auf die Entwicklung der Djaya-Tänze ausgewirkt hat. Die Entstehung einer Art „Tanzgruppe“ der begabtesten Burschen und Mädchen ist mit großer Wahrscheinlichkeit eine Folge dieses von höchster Stelle entgegengebrachten Interesses, das sich für die Djaya-Tänzer in großzügigen Geldgeschenken ausgewirkt hat. Ich vermute, daß auch die einzelnen Tänze von den Djaya bewußt attraktiv ausgestaltet wurden. Beweisen läßt sich dies am „gisess“-Tanz, der 1964 bei mehreren Ethnien des Zentral-tschadischen Massivs „Mode“ war, den auch die Djaya tanzten, allerdings in einer fast ballettreifen Ausgestaltung. (Leider liegt von diesem Djaya-Tanz keine Filmdokumentation vor.) Ähnlichkeiten von Djaya-Tänzen mit Tänzen der Dangaleat, Kenga und Omar-Araber sind vorhanden, möglicherweise könnten auch Forschungen bei den Kuka und Medogo weitere Aufschlüsse bringen. Auf jeden Fall muß den Djaya-Tänzern eine bedeutende künstlerische Fantasie zugestanden werden.

Die Djaya tanzen, nach ihren eigenen Angaben, nur zum Vergnügen, das heißt, alle Djaya-Tänze sind Unterhaltungstänze. Es gibt keine Tänze für kultische Feste, und überraschenderweise fehlen vollständig die Trauertänze, die bei allen Ethnien der Hadjerai und besonders bei den Kenga von großer Bedeutung sind. Ob diese Angaben tatsächlich zutreffen, dafür kann ich mich jedoch im Hinblick auf meinen kurzen Aufenthalt in Djaya nicht verbürgen.

Die Durchführung der vorliegenden Filmdokumentation erwies sich als außerordentlich schwierig. Die jungen Leute waren zwar gerne bereit, ihre Tänze vorzuführen, aber als auf einem der Tanzplätze von Djaya die Trommeln erklangen, strömten aus den Dörfern die Bewohner zusammen, die Leute überkam die Tanzbegeisterung, und in kurzer Zeit war der Platz von einer wogenden Menge erfüllt, die eine Tonfilmdokumentation der einzelnen Tänze unmöglich machte. Nachdem mehrere Versuche fehlgeschlagen waren, machte der „Häuptling der jungen Leute“ der als Anführer seiner Altersklasse auch das Oberhaupt der Tänzer ist, den Vorschlag, eine Auswahl der besten Tänzer mit dem Auto an einen geeigneten Ort, einige Kilometer außerhalb von Djaya, zu transportieren und dort die Filmaufnahmen durchzuführen. Dieser Vorschlag wurde

angenommen, denn es kam bei der Filmdokumentation vor allem darauf an, das Tanzgeschehen zum Zweck der Analyse exakt zu dokumentieren. Auf diese Weise wurden schließlich die Aufnahmen durchgeführt. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß die Atmosphäre des Tanzes dadurch beeinträchtigt wurde, es fehlte den Tänzern die Begeisterung der Zuschauer, die anfeuernden Zungentriller der Frauen, die Zurufe der Männer. Die Tänze wurden mit großer Perfektion, aber ohne echte innere Anteilnahme vorgeführt. Dies mag für die musikwissenschaftliche Analyse weniger Bedeutung haben, der ethnologische Aussagewert wird dadurch eingeschränkt.

Die Aufnahmen des vorliegenden Films wurden am 10. April 1965 durchgeführt.

Filmbeschreibung¹

Ein offener Platz im Busch, etwa vier Kilometer südlich von Djaya, der als Aufnahmeort für die Tanzdokumentation ausgewählt wurde. Der Platz wurde von Dornen und Zweigen gesäubert. In der Mitte haben die Mädchen und die beiden Trommler Aufstellung genommen. Bei den Trommeln handelt es sich um zweifellige Zylindertrommeln mit Schnurbespannung. Die beiden Membrane der zweiten Trommel sind mit einer Stimmpaste aus pulverisierter Holzkohle und Harz versehen. An Trag-



Abb. 3. Die Trommler und der Mädchenechor

¹ Der erste im Film dokumentierte "djele"-Tanz wurde von A. Dauer transkribiert (DAUER [9]). Die außerordentlich aufschlußreichen Ergebnisse dieser Arbeit wurden in die Filmbeschreibung mit einbezogen.

gurten aus *gabak*-Baumwollstoff¹ hat jeder Trommler sein Instrument umgehängt.

Der erste Trommler (Haupttrommler) schlägt im Stehen mit einem gebogenen Holzschlegel in der rechten Hand auf die Mitte der Membran und mit den abgewinkelten Fingern zwei bis fünf der linken Hand auf den Rand der Membran. Dadurch erzeugt er einen Grundton C (mit dem Schlegel) und eine Terz E (durch Schlag mit der linken Hand). Er schlägt nur auf die obere Membran seiner Trommel.

Der zweite Trommler sitzt auf dem Boden, er schlägt auf beide Trommelmembrane und erzeugt drei Töne, ein hohes C, ein mittleres G und ein tiefes C. Das tiefe C entsteht durch freien Schlag der flachen Hand auf die Mitte der rechten Membran. Auf derselben Seite wird durch liegendebleibenden Schlag der abgewinkelten Finger zwei bis fünf auf den Rand der Membran das hohe C erzeugt. Ein halbfreier Schlag der linken Hand auf die Mitte der linken Membran ergibt das mittlere G, das als Ton dominiert (vgl. DAUER [9], S. 450).

Die neben den Trommlern stehenden Mädchen bilden einen geteilten Chor und klatschen zum Gesang und Trommelspiel in die Hände. Es klatschen allerdings nicht alle Mädchen.

Die Tänzer, eine Gruppe von etwa zwanzig Burschen, kommen in das Bild, sie umschreiten, entgegen dem Uhrzeigersinn, den Chor der Mädchen und die beiden Trommler. Jeder Tänzer ist mit einem langen Turbantuch ausgestattet, das auf verschiedene Weise getragen wird. Die Enden des Turbantuches hält der Tänzer in der Hand, bei den Armschwüngen der Tanzfiguren flattern die Tücher in der Luft und ergeben ein eindrucksvolles Schauspiel.

Nachdem die Mädchen ihre Kurzstrophe dreimal gesungen haben, brechen die Trommler ihr Spiel plötzlich ab und beginnen das Stück sofort von neuem. (Der zweite Trommler hatte, wie die Transkription zeigt, den richtigen Einsatz verpaßt. Da der Chor mit der zweiten Trommel parallel läuft, hatten auch die Mädchen mit dem Gesang an der falschen Stelle begonnen und konnten den Einsatz für das Händeklatschen nicht finden; vgl. DAUER [9], S. 443, 453.)

Die Schrittfolge der Tänzer ist mit dem Gesang der Mädchen eng verbunden und wird von diesem gesteuert. Der Gesang besteht aus einer Kurzstrophe, die in Vordersatz und Nachsatz abgeteilt ist. „Der Vordersatz wird von den Mädchen jeweils unterschiedliche Male wiederholt, ehe sie den Nachsatz daranfügen und die Strophe dadurch zum Abschluß bringen. Danach beginnt der Vorgang sofort von neuem. Die Tänzer sind an diesen Ablauf recht eng gebunden. Während des Vordersatzes und seiner Wiederholungen vollführen sie Bewegungen in gleicher

¹ *gabak* ist Baumwollstoff, der in handbreiten Streifen auf dem Trittwebstuhl hergestellt wird (vgl. FUCHS [7]).

Körperdrehung und anschließendes heftiges Aufstampfen des rechten Fußes abgeschlossen“ (DAUER [9], S. 144).

Besonderes Interesse verdient die Kleidung der Tänzer. Sie ist zusammengesetzt aus Elementen der ursprünglichen einheimischen Tracht (Hemden Richtung, und erst beim Nachsatz wird der Zyklus durch eine vollständige aus *gabak*-Baumwollstoff), orientalisches-sudanisches Elementen und europäischen Kleidungsstücken. Aus diesen drei Elementen hat sich jeder Tänzer eine individuelle Kleidung zusammengestellt, die seinem persönlichen Geschmack entspricht und die einen klaren Bruch mit der Uniformität der Stammestracht darstellt. Die Mädchen haben diesen Bruch noch nicht vollzogen, sie tragen das traditionelle Hüfttuch, das gelegentlich über der Brust verknotet wird, und darüber lang herabhängende Bänder aus *gabak*. Beim Schmuck herrscht ein Lederhalsband vor, auf dem drei Maria-Theresien-Taler befestigt sind; erst bei den Halsketten und Ringen kommt die persönliche Vorliebe für bestimmte Schmuckstücke zum Ausdruck. Charakteristisch und einheitlich ist die Frisur der Mädchen, die eine oder andere hat sich eine kleine Straußenfeder ins Haar gesteckt. Mehrere Mädchen tragen Lederbänder mit Amuletten, vorwiegend muslimischen Amuletten.

Nach dem ersten Tanz folgt ein Abschnitt, in dem nur der Chorgesang der Mädchen und das Spiel der Trommler dokumentiert wird. Die Trommeln wurden hier von anderen Spielern übernommen. Der zweite Trommler hält in diesem Abschnitt das Instrument zwischen den Beinen und trommelt mit beiden Händen auf der oberen Membran. Auf den zahlreichen Großaufnahmen der Mädchen sind Tracht, Frisur und Schmuck besonders gut zu erkennen. Die Lieder der Mädchen sind Preislieder auf prominente Persönlichkeiten. Zwischen den Trommlern steht, mit einer kleinen Peitsche in der Hand, der „Häuptling der jungen Leute“.

Der „Häuptling der jungen Leute“ schlägt im Scherz mit seiner Peitsche auf einige der Mädchen und gibt damit das Zeichen für den Einsatz des Chores. Gesang und Händeklatschen vereinigen sich mit dem Trommelspiel zum Rhythmus des Tanzes. Die Trommler sind dieselben wie im vorhergehenden Abschnitt. Die Tänzer beschreiben wieder einen Kreis um die Mädchengruppe, auch die Turbantücher werden wie beim ersten „djele“-Tanz geschwungen, die Tanzschritte sind jedoch etwas abgewandelt.

Nach kurzer Zeit wird der Tanz abgebrochen; als Übergang zum nächsten Tanz gehen die Tänzer im Kreis, dann setzen die Trommeln wieder ein, die Mädchen stimmen ein neues Lied an, und der dritte „djele“-Tanz beginnt. Er unterscheidet sich deutlich von den vorherigen Tänzen. Nach einem rhythmischen Laufschrift bleiben die Tänzer stehen, tanzen ihre komplizierten Schrittkombinationen auf der Stelle. Der größte Teil der Tänzer steht dabei mit dem Gesicht zu der Mädchen-

gruppe, nur der erste Tänzer der Reihe, der hier als eine Art Vortänzer fungiert, hat den Mädchen den Rücken zugekehrt und steht mit dem Gesicht den anderen Tänzern zugewendet. Schließlich löst sich der Tanz auf, die Burschen gehen auseinander.

Alle „djele“-Tänze werden in originaler Länge im Film gezeigt.



Abb. 4. Tänzerinnen in der typischen Tracht der Djaya-Frauen

Transkription¹ des ersten „djele“-Tanzes
VON A. M. DAUER

Die Notation des Stückes erfolgte stimmenweise. Zuerst schrieb ich den gesamten Verlauf der Haupttrommelstimme nieder. Dadurch erhielt ich u. a. das komplette Ablaufgerüst, das sich als 95 Wiederholungen mit der Ordnungszahl 24 herausstellte. Mir schien, daß das stimmenweise Transkriptionsverfahren einer gleichzeitigen Niederschrift aller Stimmen vorzuziehen sei, weil ich mit dem fertigen Ablaufgerüst einer Einzelstimme ein weiteres Instrument in die Hand bekam, mit dem ich meine Orientierung im Gesamtgeschehen verbessern konnte.

¹ Zur Methodik der Transkription, vgl. auch DAUER [9].

Der Haupttrommler erzeugt auf seinem Instrument zwei Töne (wie üblich habe ich das Stück in der vorzeichenlosen Tonart C transkribiert), nämlich den Grundton C und eine etwas unklar klingende Terz E. Aus dem Film sieht man, daß der Grundton mit einem gebogenen Stock in der rechten Hand durch freien Schlag in die Fellmitte erzeugt wird; die Oberterz durch gedämpften Schlag der abgewinkelten Finger 2 bis 5 der linken Hand an den oberen Fellrand. Der Trommler schlägt vom ersten Ton an konsequent seine Formel durch, ohne auch nur ein einziges Mal abzuweichen oder abzusetzen. Er ist pausenlos schöpferisch tätig; denn er variiert seine Grundformel unaufhörlich, und zwar, wie die Analyse zeigt, völlig systematisch und mit der Absicht einer konsequenten Steigerung durch Komplizierung. Aus der beigefügten Transkription wird dies in allen Einzelheiten ersichtlich. Die Variationsmöglichkeiten sind dadurch gegeben, daß er sowohl die erste als auch die zweite Hälfte seiner Formel ändern kann. Schon nach wenigen Wiederholungen stellt er aus der Ausgangsformel A durch Veränderung der zweiten Hälfte eine Gegenformel B her. Diese beiden Formeln sind ihm Grundlage für alle darauffolgenden Varianten. Insgesamt ersinnt er 16 Versionen seines Bewegungsmodells, die wir in einer besonderen Liste zusammengefaßt haben (Beispiel 1). Er verändert nicht fortgesetzt, sondern schubweise. Er startet mit einer bestimmten Art von Veränderung und steigert sie bis zu einem deutlichen Höhepunkt. Dann kehrt er wieder für einige Zeit auf die beiden Ausgangsformeln zurück. Alsbald startet er eine andere Art der Variation, steigert sie und geht ebenfalls wieder auf die Ausgangsformeln zurück. So beginnt er bei Nr. 16 mit einer Auflösung der zweiten Formelhälfte in Achtelbewegung. Diese Variationsmöglichkeit steigert er konsequent bis zu Nr. 22, wo er unversehens wieder zur Formel A zurückkehrt und auf ihr sowie auf B eine ganze Weile verbleibt. Bei Nr. 35 und 36 beginnt sich eine neue Variante abzuzeichnen. Sie wird jedoch zunächst wieder fallengelassen und erst bei Nr. 42 erneut aufgegriffen, um dann bis zu Nr. 47 sehr stark durch-

A I
B J
C K
D L
E M
F N
G O
H P

Beispiel 1

gesteigert zu werden (Variantenliste I—L). In Nr. 48 kündigt sich eine dritte Variationswelle an. Sie wird, ebenfalls nach vorübergehendem Zurückfallen, in Nr. 52 voll aufgenommen und nur mit kurzen Unterbrechungen bis zum Ende des Stückes durchgehalten. Durch ihre außerordentliche rhythmische Dichte kennzeichnet sie den Höhepunkt der ganzen Aufführung.

Die zweite Trommel hat drei Töne, ein hohes C, ein mittleres G und ein tiefes C. Grundton ist das tiefe C. Es wird durch freien Schlag der flachen Hand auf der Mitte des rechten Fells erzeugt. Ebenfalls dem rechten Fell entstammt das hohe C, das gedämpft und dadurch unklar klingt. Es wird durch liegenbleibenden Schlag der abgewinkelten Finger 2 bis 5 der gleichen Hand auf den Fellrand hervorgebracht. Das dominante G ist halbfreier Schlag der linken Hand auf die Mitte des linken Fells. Auch der zweite Trommler schlägt, vom kurzen Absetzen beim zweiten Neubeginn abgesehen, vollständig und ohne Abweichungen durch. Auch seine Formel ist zweihältig, auch er benutzt einen Wechselbeat. Aber im Gegensatz zur Haupttrommel benutzt er für die erste Hälfte seiner Formel einen Viererbeat und läßt nur die zweite Hälfte durch einen Dreierbeat mit der Haupttrommel parallel laufen. Auch er variiert seine Grundformel unaufhörlich und höchst einfallsreich, insgesamt 22mal. Allerdings entbehren seine Varianten, wohl infolge der mehr untergeordneten Rolle seiner Stimme, der spannungsreichen Dramatik der Haupttrommelstimme (Beispiel 2).

Drei Dinge sind allerdings wesentlich und für das ganze Stück bedeutungsvoll an dieser zweiten Trommelstimme: ihre Formel ist so angelegt, daß sie sich mit der Haupttrommel einsatzmäßig und bewegungsmäßig

Beispiel 2

♩=120 ♪=90 ♫=180

1 2 3

Händeklatschen 2/4

Chor

Trommel I 2/4 II 2/4

5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15

16 17 18 19

20 21 22 23

24 25 26 27

28 29 30 31

32 33 34 35

36 37 38 39

40 41 42 43

44 45 46 47

48 49 50 51

52 53 54 55

56 57 58 59

60 61 62 63

64 65 66 67

68 69 70 71

This image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of four measures each. The measures are numbered 48 through 71. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are frequent rests in the upper staff, particularly in measures 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, and 71. The lower staff contains more active rhythmic accompaniment, often with a steady eighth-note or sixteenth-note pulse. The notation includes various articulation marks such as slurs and accents.

72 73 74 75

76 77 78 79

80 81 82 83

84 85 86 87

88 89 90 91

92 93 94 95

This image shows a page of musical notation for measures 72 through 95. The score is organized into five systems, each containing four measures. Each system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), a middle staff with a bass clef and a key signature of one flat, and a bottom staff with a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered at the top of each system: 72-75, 76-79, 80-83, 84-87, 88-91, and 92-95. The music appears to be a piano accompaniment for a vocal line, given the presence of rests in the upper staves.

überkreuzt; der durch diese Überkreuzung verzögerte Einsatz ist zugleich Synchronpunkt für den Chor II der Mädchen; die mit vollem Ton stets wiederkehrenden Dreiviertelschläge im letzten Drittel der Formel sind Synchronpunkt sowohl für das Händeklatschen als auch den charakteristischen Wechselschritt im Tanzzyklus der Burschen. Die zweite Trommelstimme dient auf diese Weise als eine Klammer für alle Teile des Geschehens, und darin liegt ihre eigentliche Funktion.

Gesang und Händeklatschen der Mädchen gehören zusammen. Beide sind in ihren Rollen bereits mehrfach charakterisiert worden. Interessant ist darüber hinaus, daß der Gesang im Gegensatz zur heftig bewegten Perkussion eine deutliche Ruhe und Getragenheit ausstrahlt. Auch die Aufteilung des Chors ist recht reizvoll. Die unter I notierte Stimme wird nur von wenigen Mädchen ausgeführt und ist eigentlich weniger Bestandteil der Melodiestruktur, als vielleicht ein Aufreißer, ein Anfeurer, Vorwingsinger; in dieser Form jedenfalls eine nicht ganz alltägliche Einrichtung in der afrikanischen Musik.

Das ganze Stück dauert genau 96 Wiederholungen, innerhalb derer die Verteilung der Strophen nach Vorder- und Nachsatz (V und N) so aussieht:

(ab Nr. 12) || 7 V | 1 N || 5 V | 1 N || 6 V | 1 N || 7 V | 1 N ||
 8 V | 1 N || 6 V | 1 N || 7 V | 1 N || 6 V | 1 N || 12 V | 1 N ||
 6 V | 1 N ||. Dann folgen noch drei Nummern als Nachspiel der Trommeln.

Da der Eintritt des Nachsatzes jedesmal die Abschlußdrehung der Tanzfolge auslöst, besteht damit der Tanz aus 10 verschiedenen langen Wiederholungen seines Bewegungszyklus.

Filmveröffentlichungen

Die folgenden Filme wurden im Institut für den Wissenschaftlichen Film veröffentlicht. Von diesen wurde die Nr. [7] von P. FUCHS aufgenommen. Die übrigen Filme entstanden während der Dokumentationsfilm-Expedition des Instituts für den Wissenschaftlichen Film in die Republik Tschad unter wissenschaftlicher Leitung von P. FUCHS.

- [1] Djaya (Zentralsudan, Süd-Wadai) — Unterhaltungstänze »djele«. Film E 1000 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1966.
- [2] Djaya (Zentralsudan, Süd-Wadai) — Unterhaltungstanz »napa«. Film E 1022 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1966.
- [3] Djaya (Zentralsudan, Süd-Wadai) — Unterhaltungstanz »bardjat«. Film E 1442 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1972.
- [4] Djaya (Zentralsudan, Süd-Wadai) — »djele«-Tanz »napa«. Film E 1443 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1972.
- [5] Djaya (Zentralsudan, Süd-Wadai) — »djele«-Tanz, »parama«. Film E 1444.
- [6] Djonkor (Zentralsudan, Süd-Wadai) — Festorchester. Film E 1028 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1966.

- [7] Dangaleat (Zentralsudan, Süd-Wadai) — Weben am Trittwebstuhl. Film E 1038 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1966.
- [8] Dangaleat (Zentralsudan, Süd-Wadai) — Unterhaltungstanz »gissess«. Film E 1366 des Inst. Wiss. Film, Göttingen 1972.

Literatur

- [9] DAUER, A.: Afrikanische Musik und völkerkundlicher Tonfilm. — Ein Beitrag zur Methodik der Transkription. Research Film 5, (1966), 439—456.
- [10] FUCHS, P.: Kult und Autorität — Die Religion der Hadjerai. Berlin 1970.
- [11] GREENBERG, J. H.: The languages of Africa. International Journal of American Linguistics, Part II, vol. 29, Nr. 1, Bloomington 1963.
- [12] LE ROUVREUR, A.: Sahariens et sahéliens du Tchad. Paris 1962.

Zeichnungen: A. FEISTKORN, B. SCHWERDTFEGGER
Fotos: G. BAUCH (Abb. 3); P. FUCHS (Abb. 4 und 5)

Angaben zum Film

Das Filmdokument wurde 1966 zur Auswertung in Forschung und Hochschulunterricht veröffentlicht. Tonfilm, 16 mm, farbig, 110 m, 10 min (Vorführgeschw. 24 B/s).

Kameras: Eclair 16, Arriflex 16 St. Tonbandgeräte: Nagra. Filmmaterial: 16-mm-Farbumkehrfilm Ektachrome Commercial.

Die Aufnahmen entstanden am 10. April 1965 in Djaya, Süd-Wadai, im Rahmen einer Dokumentationsfilm-Expedition des Instituts für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Direktor: Prof. Dr.-Ing. G. WOLF), in die Republik Tschad, mit Unterstützung der Stiftung Volkswagenwerk. Wissenschaftliche Leitung: Dr. P. FUCHS, Göttingen. Aufnahme, Bearbeitung und Veröffentlichung durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, DORE ANDRÉE, M. A., G. BAUCH, L. T. LAFFER.

Inhalt des Films

In der Mitte des Tanzplatzes haben zwei Trommler und der Chor der Mädchen Aufstellung genommen. Bei den Trommeln handelt es sich um zweifellige Zylindertrommeln mit Schnurbespannung. Die Mädchen klatschen in die Hände und singen Preislieder auf prominente Persönlichkeiten. Die Tänzer, eine Gruppe von etwa zwanzig Burschen, umschreiten entgegen dem Uhrzeigersinn den Mädchenchor und die Trommler. Die Tänzer tragen lange Turbantücher, die sie bei den Armschwüngen der Tanzfiguren in der Luft flattern lassen. Die Schrittfolge der Tänzer ist mit dem Gesang der Mädchen eng verbunden und wird von diesem gesteuert.

Nach dem ersten Tanz folgt ein Abschnitt, in dem nur der Chorgesang und das Spiel der Trommler dokumentiert wird.

Es folgt ein weiterer "djele"-Tanz, bei dem sich wieder Gesang und Händeklatschen mit dem Trommelspiel zum Rhythmus des Tanzes vereinigen. Die Tänzer beschreiben wieder einen Kreis um die Mädchengruppe, auch die Turbantücher werden geschwungen, die Tanzschritte sind jedoch etwas

abgewandelt. Nach kurzer Zeit wird der Tanz abgebrochen, die Mädchen stimmen ein neues Lied an, und der dritte „djele“-Tanz beginnt. Die komplizierten Schrittkombinationen werden von den Tänzern auf der Stelle durchgeführt, sie unterscheiden sich deutlich von den vorherigen Tänzen. Alle „djele“-Tänze werden in originaler Länge im Film gezeigt.

Summary of the Film

In the centre of the dancing-place stand two drummers and the girls' chorus. The drums are cylindrical drums with double membrane attached by bracing cords. The girls clap their hands and sing songs in praise of prominent persons. The dancers, about twenty boys, move anti-clockwise around the girls' chorus and the drummers. They wear long turban scarves which they wave in the air when swinging their arms. There is a close connection between the girls' singing and the boys' movements: the steps of the boys are directed by the songs.

The first dance is followed by a passage showing only the chorus singing and the beating of the drums.

Another "djele"-dance follows, accompanied too by singing, rhythmical hand-clapping and the beating of the drums. The dancers circle once more around the group of girls and wave their turban scarves, but their steps are modified. Shortly after the dance stops, the girls intone another song and the third "djele"-dance begins. The complicated combinations of steps are performed by the dancers on the spot; they are evidently differing from those of the preceding dances.

All "djele"-dances are presented at full length.

Résumé du Film

Au milieu de la place de danse sont le chœur de filles et deux tambours. Il s'agit de tambours cylindriques à deux peaux tendues par des lanières de fixation. Les filles battent des mains et chantent des chants à la louange de personnalités importantes. Les danseurs, une vingtaine de garçons, marchent autour des filles et des tambours dans le sens opposé des aiguilles d'une montre. Ils portent de longues pièces d'étoffe de turban qu'ils font flotter dans l'air en agitant les bras. Il existe un étroit rapport entre le chant des filles et les pas des garçons: les pas sont réglés par le chant.

La première danse est suivie d'un passage qui ne montre que le chant en chœur et le jeu des tambours.

Suit une deuxième danse "djele", rythmée elle aussi par le chant, les battements de mains et le jeu des tambours. Les danseurs décrivent de nouveau un cercle autour des filles et font flotter les pièces d'étoffe de leurs turbans, mais les pas qu'ils exécutent sont modifiés. Quelque temps plus tard la danse s'arrête, les filles entonnent un autre chant et la troisième danse "djele" commence. Les combinaisons de pas compliqués sont exécutées par les danseurs sur place, elles se distinguent nettement de celles des danses précédentes.

Le film présente toutes les danses "djele" intégralement.