

Die Djembe

Eine Trommel aus Westafrika im Kontext der Globalisierung

Rainer Polak

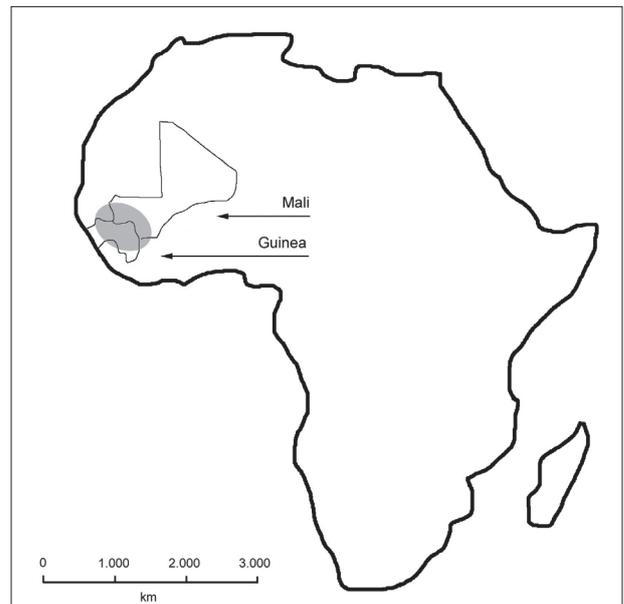
Die musikkulturelle Vielfalt Westafrikas ist kaum überschaubar. In allen Ländern der Großregion gibt es prominente Trommeln (siehe Meyer 1997), aber auch Xylophone, Blas- und Saiteninstrumente. Zu den populärsten Trommelinstrumenten zählen die *Sabar* der Wolof in Senegal (Tang 2007), die *Atsimevu* der Ewe in Ghana (Burns 2009) und die *Dundun* der Yoruba in Nigeria (Euba 1990). Besonders die Musik ghanaischer und nigerianischer Perkussionsensembles bildet einen klassischen Gegenstand der Musikethnologie (Chernoff 1979; Locke 1987, 2010; Nzewi 1997; Villepastour 2010).

Die *Djembe*, eine becherförmige Handtrommel, stammt aus Mali und Guinea.¹ Ihre heute weltweit herausragende Stellung bedeutet nicht, dass sie schon seit jeher von überregionaler Bedeutung war. Allerdings führte der Prozess ihrer Globalisierung in den letzten Jahrzehnten dazu, dass sie heute dem Status „der“ afrikanischen Trommel nahe kommt.

Der Aufsatz beginnt mit einem geschichtlichen Abriss verschiedener kultureller Kontexte von Djembe-Musik: lokale Tanzfestmusik und folkloristische Bühnenszenierung in Westafrika, konzertante Perkussionsmusik sowie pädagogische Aneignung und Vermittlung in Europa. Erst die wechselseitige Durchdringung der lokalen, nationalen und internationalen Ebenen von Djembe-Musik machte ihre Globalisierung möglich. An kaum einem Beispiel ist die Verschmelzung europäischer und westafrikanischer Elemente anschaulicher zu studieren als an der Trommel selbst. Dieses Thema behandelt der zweite Abschnitt, der dem Instrumentenbau gewidmet ist. Im dritten und vierten Abschnitt werden einige Aspekte der Spielweise und Musikstruktur erläutert.

Geschichte

Noch vor 100 Jahren beschränkte sich die Verbreitung der Djembe auf ein Gebiet im Süden des heutigen Mali und Nordosten der Republik Guinea. Die größte ethnische Gruppe in diesem Raum sind die Maninka (franz.



▲ Karte 1: Das ältere Verbreitungsgebiet der Djembe in Afrika.
(Karte: R. Polak)

Malinké), die sich selbst als Nachfahren des mittelalterlichen Großreiches Mali definieren. Die Musik der Maninka lässt sich in vier Großgattungen gliedern: Griot-Musik, Jägermusik, Trommelmusik und moderne Gitarrenmusik (Charry 2000). Während geschichtliche Quellen zum *Balafon* und anderen Instrumenten bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen, wissen wir über die Djembe kaum etwas, das weiter zurückreicht als bis ins ausgehende 19. Jahrhundert. Sicher ist, dass sie *nicht* zu den prominenten Instrumenten der Griots (*jeli*) zählte und zählt.² Verstreute Indizien deuten an, dass eine kleinere und technisch einfache Form der Djembe im Rahmen der rituellen Praxis von Schmieden (*numu*)

1 Die übliche Schreibweise im Französischen lautet *djembé*, im Englischen auch *jembe*. Die offizielle Schreibweise in Guinea ist *dyembe* und in Mali *jenbe*.

2 Griots bilden in vielen Gesellschaften der westafrikanischen Sahel- und Sudanzone eine Geburtsgruppe mit besonderem sozialen Status und beruflicher Spezialisierung (siehe Hale 1998). Neben der Wortkunst zählt auch die Musikausübung zu ihren Domänen. Siehe Knight (1984) zur Distinktion von Trommel- und Griot-Musik. Vgl. dagegen Tang (2007) zum Beispiel der Wolof in Senegal, wo Trommeln (*Sabar*) durchaus zu den Kernstücken der Identität und Berufspraxis von Griots gehören.

▲ Rainer Polak



▲ Foto 1: Bildpostkarte aus dem frühen 20. Jahrhundert. Drei Djembe-Spieler und ein Querflötist (ganz links, mit Hirtenhut) begleiten einen Jägertanz. © G. Fortier, ca. 1906

ein historisch hohes Alter haben könnte.³ Allerdings gilt es einzugestehen, dass wir allzu wenig darüber wissen. Vergleiche mit der Korpusform antiker Trommeln aus Keramik sind weit hergeholt. Vermutlich ist die Djembe in ihrer heutigen Form eine eher junge Erscheinung.

Djembe-Musik und Festkultur

In Mali und Guinea bildet das Tanzfest den zentralen Führungsrahmen von Djembe-Musik. Zu den wichtigsten Anlässen gehören Familienfeiern, zum Beispiel Hochzeiten, landwirtschaftliche Feste und islamische Feiertage. Djembe-Feste finden im Freien statt. Der Kreis der Teilnehmer setzt sich hauptsächlich aus Verwandtschaft und Nachbarschaft zusammen. Auf dem Land tanzen Frauen und Männer, in der Stadt eher nur die Frauen. Die meisten Feste sind frei zugänglich. Ihre Größe ist begrenzt, oftmals spielen zwei bis sechs Trommler für 100 bis 300 Gäste (siehe Fotos 2–6). In den Städten bieten berufliche Dienstleister und Dienstleisterinnen ihre Arbeitskraft und Ausrüstungen an: Sängerinnen, Tonanlagenverleiher, Großköchinnen, Planen- und Gerüstverleiher, Hochzeits-

³ Auch die sog. Schmiede (*numu*) bilden eine Status- und Berufsgruppe innerhalb der Gesellschaft der Maninka. Sie stellen Werkzeuge und Waffen her, bearbeiten Holz, betreiben Heilkunst und Magie sowie auch die Fahrrad- und Autoreparatur; ihre Frauen üben das Töpferhandwerk aus.

filmer, Stuhlverleiher und Trommler. Das Spiel der Trommeln ist Männern vorbehalten und gilt als eine Arbeit von Spezialisten (Polak 2004).

Der Handlungsablauf von Festen ist unterschiedlich komplex. Ich beschreibe hier eine spontane Performance von minimaler Größe und nur zwei Minuten Dauer, um einige typische Handlungsmuster darzustellen. Die Szene ist filmisch dokumentiert und kann unter www.conbrio.de/schlagzeugbuch eingesehen werden.

Kourouba (Region Manden, ca. 100 km südlich von Bamako), April 2007

Seit einer Stunde läuft die Studiosession, zu der ich den lokalen Djembe-Spieler Amadi Konate engagiert habe. Mit zwei Begleitmusikern spielt er etwas außerhalb der kleinen Stadt das lokale Repertoire ein; nur eine Schar Kinder sieht und hört zu. Da kommen zufällig einige Frauen mit Fischernetzen und Körben voller Wäsche auf dem Weg zum nahen Fluss vorbei. Binnen Sekunden verwandeln sie die Situation, die zuvor auf meine Forschungszwecke hin ausgerichtet war, in ein kleines Fest.

(Video 1, 00:00 min) Eine der Frauen beginnt zu singen. Sofort setzen die Trommler mit dem entsprechenden Stück ein.⁴ Einige Frauen beginnen, im Beat zu wippen und zu klatschen; nach und nach reihen sich alle ein und formieren einen Kreis-

⁴ Es ist das Djembe-Stück *Suku*, das unten in Bezug auf musikalische Strukturen analysiert wird.



▲ Foto 2: Kleines Djembe-Fest in Bamako (Mali). Die Trommler stehen und sitzen links zwischen den Bäumen; in der Mitte zwei Sängerinnen und ein Videofilmer. © R. Polak, 2007



▲ Foto 3: Musa Kamara (mit großer Basstrommel) spielt die Brautmutter und Anführerin des Kreistanzes (mit gelbem Stirnband) an.
© R. Polak, 2007

▲ Rainer Polak



▲ Foto 4: Der Kreistanz beginnt sich aufzulösen. Djembe-Solist Sedu Balo fordert einzelne Tänzerinnen heraus. © R. Polak, 2007



▲ Foto 5: Nun kommen die Tänzerinnen paarweise oder einzeln für kurze solistische Einlagen vor die Trommler. © R. Polak, 2007



▲ Foto 6: Djembe-Spieler Moriba Kuyate (links) und Sedu Balo (rechts) sowie Basstrommler Musa Kamara umrahmen musikalisch und fokussieren theatralisch eine Solotänzerin. © R. Polak, 2007

tanz. Nach einigen Runden des Tanzes und Strophen des Liedes wechselt die erste Djembe in einen Patterntyp von hoher rhythmischer Dichte, der die Tänzerinnen zu individuellen Solos auffordert (00:42 min). Schließlich bricht die erste Tänzerin aus dem Kreistanz aus und absolviert den Trommlern zugewandt ein Solo (00:48 min). Die anderen rücken näher heran und formieren einen Halbkreis. Das Lied gerät jetzt in den Hintergrund. Den Abschluss des ersten Tanzsolos markiert die Lead-Djembe mit einem kurzen Break. Nun löst sich eine der Frauen nach der anderen aus dem Halbkreis und trägt ihr Solo vor; der Lead-Trommler arbeitet jeden Abschluss mit einem Break heraus (00:56 – 01:13 min). Nachdem alle einmal am Zuge waren, steht dem Stück das Ende bevor. Unter Gelächter wenden sich die Frauen ab. Aber die Trommler lassen den Rhythmus nicht abreißen und wechseln in einen dritten, noch schnelleren Teil des Stücks (01:28 min). Mit dieser Wendung gelingt es ihnen, drei der sechs Frauen noch einmal zurückzurufen. Alle sind nun sehr ausgelassen; niemand achtet mehr auf einen geordneten Ablauf – ein typischer Höhepunkt und Abschluss eine Festes. Plötzlich ist es genug. Die Frauen nehmen ihr Gepäck auf und machen sich des Wegs. Mit einem letzten Break bringt der erste Djembe-Spieler das Stück zum Abschluss (01:58 min). Die Trommler verabschieden die Frauen mit einem Segenswunsch: „Ala ka ba diya“ (Möge Gott den Fluss [eure Geschäfte am Fluss] gut werden lassen)!

Die Interaktion zwischen Instrumentalisten, Tänzerinnen und Sängerinnen ist spontan und beruht auf einem allseits bekannten Standardrepertoire. Die stabil grooveende, rhythmisch dichte und sehr laute Trommelmusik fördert die angeregte, überschwängliche Atmosphäre. Der Groove bildet auch die Grundlage für die Koordination und Synchronisation der verschiedenen Beiträge zur Performance. Das ist wichtig, handelt es sich doch um eine multimediale, interaktive und improvisatorische Ausdrucksform, deren Repertoire nicht arrangiert und geprobt wird, von schriftlicher Festlegung ganz zu schweigen. Die Kernaufgabe der Trommler ist es, das Tanzgeschehen zu fokussieren. Vor allem die erste Djembe, die den Lead-Part spielt, arbeitet die Beiträge der Tänzerinnen und Tänzer musikalisch und theatralisch heraus und macht sie so zum Mittelpunkt des Ereignisses (Polak 2001, 2007).

Nation und Folklore: das afrikanische Ballett

Nach der Unabhängigkeit der Republik Guinea (1958) und der Republik Mali (1960) legten die führenden Politiker beider Staaten großen Wert auf die Bildung einer nationalen Identität. Zu diesem Zweck bauten sie das hierarchisch gestaffelte System von Kulturfestspielen aus, das die französische Verwaltung noch zur Koloni-

▲ Rainer Polak



▲ Foto 7: Mitglieder der Ballets Africains, ca. 1964. Zentral im Vordergrund: Famoudou Konaté. © Polak

alzeit eingeführt hatte. Angefangen bei den Vorausscheidungen auf der Ebene von Dörfern oder Stadtteilen ging es über verschiedene regionale Runden bis zum jährlichen Finale. Im Rahmen der Probenarbeit und festlichen Wettkämpfe wurde die kulturelle Identität der jeweiligen Verwaltungseinheit inszeniert. Einzelne Disziplinen wie Tanz, Lied, Chor und Theater gingen in einem komplexen Gesamtkunstwerk auf, einem folkloristischen Musik- und Tanztheater mit Rahmenhandlung. Dieses sogenannte afrikanische Ballett⁵ genoss große Beliebtheit bei der Bevölkerung.

Die Institution der festlichen Wettkämpfe diente vor allem dazu, die eigene Bevölkerung auf breiter Basis in die kulturelle Identitätsstiftung zu integrieren. Die Nationalstaaten schufen nach der Unabhängigkeit aber auch stehende Spitzenensembles, deren Leiter unter anderem die besten Künstler der jährlichen Wettkämpfe rekrutierten. Der Hauptzweck dieser sogenannten Nationalballette war es, die Staaten nach außen hin zu repräsentieren. Sie traten zum Beispiel bei Staatsbesuchen auf und wurden auf Tourneen um die ganze Welt geschickt.

Im Ballett fällt die Rollentrennung zwischen Auf führenden und Zuschauern relativ streng aus, was durch die frontale Ausrichtung der Bühne gegenüber dem sitzenden Publikum unterstrichen wird. Das Programm ist choreografiert und musikalisch arrangiert. Meist werden verschiedene Stücke aus dem Bereich der Festkultur zu

⁵ Frz.: *ballets africains*. Analoge künstlerische Ausdrucksformen und ihre kulturpolitische Institution wurden im anglophonen Westafrika als *cultural troupes* bezeichnet (Klein 2007).

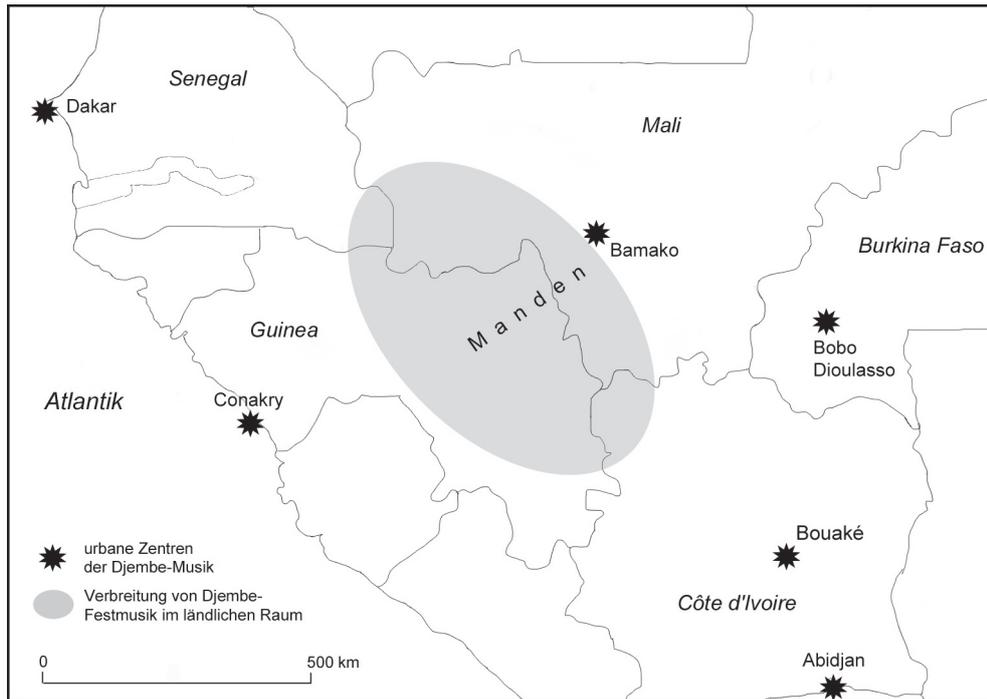
abwechslungsreichen Suiten verdichtet. Die Bühnenszenierung der Festkultur und die damit verbundene kulturpolitische Intention kennzeichnen die Entstehung des afrikanischen Balletts als einen modernen Folklorisierungsprozess.

Die führende Rolle bei der Entwicklung und Verbreitung des afrikanischen Tanztheaters spielte das Nationalballett der Republik Guinea. 1947 hatte der guineische Intellektuelle, Dichter und Dramatiker Fodeba Keita in Paris die *Compagnie des Ballets Africains* gegründet. Keita ging es um die Schöpfung einer zeitgerechten Folklore, welche das vorkoloniale wie auch das moderne Afrika abbilden sollte (Keita 1957). 1953 kam der Djembe-Spieler Ladj Camara zur Truppe. Von nun an stand Djembe-Musik als Emblem für Tradition, Modernität wurde dagegen mit Gitarre, Blechbläasersatz, Drumset und Latin Percussion orchestriert. Das *Ballet Africains* wurden im Jahr 1958 zum Nationalballett der Republik Guinea umgewidmet. Obwohl jetzt das Ziel war, die Kulturformen der verschiedenen ethnischen Gruppen des Landes in ein gemeinsames Programm verschmolzen auf die Bühne zu bringen, blieben doch die Djembe und die Musik der Maninka zentral. Trommelrhythmen anderer Gruppen wurden von deren Instrumenten auf das Djembe-Ensemble übertragen.

1962 setzte sich Ladj Camara nach New York ab und begründete von dort aus in der afroamerikanischen Community der Vereinigten Staaten die erste Djembe-Szene außerhalb Afrikas. Sein Nachfolger als Djembe-Solist wurde Famoudou Konaté, der wiederum ab Mitte der 1980er-Jahre von Deutschland aus die europäische Djembe-Szene zu prägen begann. Diese Rolle teilte er sich mit Mamady Keita, der Solist eines zweiten guineischen Spitzenensembles namens *Ballet Djoliba* gewesen war und Ende der 1980er-Jahre nach Belgien emigrierte. Mithin entstammen die heute weltweit prominentesten Djembe-Spieler allesamt aus dem Kontext der guineischen Nationalballette. Eine historisch bedeutsame Rolle spielte diese Institution auch insofern, als sie dem Nationalballett der Republik Mali und vielen weiteren Truppen organisatorisch und künstlerisch als Vorbild diente. Auch in Mali wurde die Djembe zum nationalen Kulturgut erhoben.

Stadt, Beruf und Geld

Die Kultur- und Sozialgeschichte Afrikas im 20. Jahrhundert ist genau wie die der anderen Kontinente von einem rapiden Wachstum der Städte gekennzeichnet. Die Urbanisierung prägte die Entwicklung einer Vielzahl moderner Popmusikstile, zuletzt vor allem die Aneignung und Ausdifferenzierung des Rap und elektronischer Tanzmusikstile, aber auch den Wandel älterer Genres. Die heutigen Zentren der Djembe-Musik liegen



▲ Karte 2: Das Verbreitungsgebiet ländlicher und urbaner Djembe-Festmusik in Westafrika

in Großstädten außerhalb des älteren Verbreitungsgebiets (Karte 2). Sie entwickelte sich beispielsweise in Bamako von einem Emblem der Maninka zu einem Bestandteil der populären, über die Grenzen ethnischer Identität und regionaler Herkunft hinweg verbindlichen Stadtkultur.

Die Professionalisierung der Djembe-Musik im urbanen Kontext hatte einschneidende Folgen für die Musiker, ihre Beziehungen zum Publikum und ihre Kunstform. Die Musiker konnten nun ihren Lebensunterhalt verdienen, begaben sich aber auch in eine neuartige Abhängigkeit von den Wünschen des städtischen Publikums. Viele Musiker kritisierten in diesem Zusammenhang die Tendenzen des musikalischen Wandels zu großen Ensembles, hohen Tempi, dichten Texturen und exaltierter Ornamentik der Solisten. Dagegen bewerteten sie andere Veränderungen durchaus als positive, kreative Leistung, zum Beispiel die Erweiterung des Repertoires. Die hauptstädtischen Djembe-Spieler übertrugen eine Vielzahl traditioneller Stücke anderer Musikstile und Instrumente in ihr Repertoire und brachten zudem auch neue Kreationen hervor (siehe Polak 2004).

In Conakry, Bamako oder Abidjan arbeiten heute jeweils viele Hundert professionelle Djembe-Spieler. Die über mehrere Jahrzehnte und Generationen hinweg kontinuierliche Arbeit auf derart breiter Basis ließ einen großen Pool an musikalischer Kompetenz entstehen. Die Kompetenz und Kreativität der städtischen Berufstrommler schuf eigenständige urbane Stile in Westafrika und bildete auch eine Voraussetzung für die weltweite Verbreitung der Djembe-Musik.

Konzertante Perkussionsmusik

Ihren ersten großen Auftritt außerhalb Afrikas hatte die Djembe in den 1960er-Jahren. Das Nationalballett der Republik Guinea absolvierte wahre Welttourneen und spielte in Hunderten von Großstädten aller Kontinente. Filmisch dokumentiert ist zum Beispiel ein Auftritt vor der Vollversammlung der Vereinten Nationen im Jahr 1968 (Ballets Africains, ohne Datum, DVD). Die erste Djembe-Spielpraxis außerhalb Afrikas entstand, wie bereits erwähnt, um Ladjali Camara, der sich 1962 in New York niedergelassen hatte. Camaras Einfluss blieb allerdings auf die afroamerikanische Gemeinschaft beschränkt.⁶ Der weltweite Durchbruch der Djembe nahm seinen Ausgang in Europa.

Eine frühe Pioniertat leistete der Multi-Instrumentalist und Sänger Fodé Youla, ein Guineer, der seit den 1960er-Jahren in Paris lebte. Youla war selbst kein Djembe-Spezialist, aber als er begann, seine Arrangements guineischer Lieder mit einem Djembe-Quartett aufzuführen, geriet das europäische Publikum in Aufruhr. Als Meilenstein erwies sich der Mitschnitt eines Konzertes in Berlin aus dem Jahr 1978 – der früheste Tonträger mit

⁶ Obwohl durchaus erfolgreich, hatte Camara nicht die durchschlagende Wirkung auf die US-Kultur, etwa in den Bereichen des Jazz und der Bürgerrechtsbewegung, wie sie der Nigerianer Babatunde Olatunji entfalten konnte. Anders als Camara war Olatunji *nicht* in einer bestimmten Trommelkunstform ausgebildet und hatte auch nicht die Repräsentation traditioneller Musikstile seines Heimatlandes im Sinn. Vermutlich war er gerade deswegen so erfolgreich mit seiner panafrikanisch inspirierten Perkussionsmusik (Olatunji 1960-LP; vgl. Charry 2005).

▲ Rainer Polak

konzertanter Djembe-Musik überhaupt (Africa Djolé 1986, CD). Die Djembe stach als Instrument von sensationell differenziertem Klang hervor. Auch kam die expressive Virtuosität ihrer Spielweise den europäischen Trommlern entgegen, die an Jazz und Latin Percussion geschult waren. Schließlich erneuerte Fodé Youla mit Africa Djolé die Art, afrikanische Trommelmusik für die Bühne zu arrangieren. Beispielsweise komponierte er Unisono-Breaks, um die Stücke in Formteile zu gliedern und die zyklisch-repetitiven Groove-Teile zu kontrastieren.

An der Entwicklung der konzertanten Perkussionsmusik wirkten natürlich auch andere mit. Hervorzuheben sind die Anfang der 1980er-Jahre in Paris gegründete, später in Holland ansässige Gruppe Fatala (1993, CD) sowie der nach Bouaké (Elfenbeinküste) ausgewanderte Malier Soungalo Coulibaly (1992, CD; vgl. auch Zemp 2005, DVD). Auch der in Burkina Faso geborene Adama Dramé emigrierte Mitte der 1970er-Jahre nach Bouaké, um sich dort als professioneller Festmusiker niederzulassen (Dramé 1978, LP). Anfang der 1980er-Jahre begann er, Konzert- und Workshopreisen nach Europa zu unternehmen. Dramé entwickelte eine klanglich differenzierte und technisch virtuose Spielweise, die es ihm ermöglichte, ganz allein aufzutreten (Dramé 1987, CD). Dramé betrachtet die Djembe als zeitgenössisches Musikinstrument und nicht als Verkörperung einer Tradition. Seine Einstellung zum Djembe-Spiel als einer Form individuellen künstlerischen Ausdrucks ließ ihn Kooperationen mit Vertretern der zeitgenössischen Musik erproben (Dramé/Percussion de Strasbourg 1995 – CD). Die konventionelle, auf Traditionalität hin ausgerichtete Auffassung von afrikanischer Musik stand solchen Innovationen jedoch skeptisch gegenüber. Diese in Europa verbreitete Haltung kritisiert Dramé in seiner Autobiografie als musikalisch hemmend und politisch herabwürdigend (Dramé/Senn-Borloz 1993).

Die moderne Djembe-Pädagogik

Die größte internationale Wirkung entfalteten jedoch jene Spieler, die sich selbst als Bewahrer und Botschafter einer überlieferten Musikkultur verstehen, allen voran Famoudou Konaté und Mamady Keïta. Historische Bedeutung erlangten sie insbesondere als Leitfiguren der Djembe-Pädagogik in Europa.

Famoudou Konaté verließ Mitte der 1980er-Jahre das guineische Nationalballett. Er begann eine zweite Karriere in Deutschland und arbeitete dort u. a. mit Paul Engel zusammen, der als Ausbilder einer großen Zahl von Djembe-Lehrern in den 1990er-Jahren selbst großes Renommee erwerben sollte. Diese Art von Counterpart-Beziehung zwischen Afrikanern und Europäern bzw. Europäerinnen war typisch; prominente waren Uhuru Uhl und Adama Dramé in Südwestdeutschland, Ulli Sa-

nou, Gerhard Kero und Drissa Kone in Wien sowie Uschi Billmeier und Mamady Keïta in München. Im Rahmen solcher Kooperationen wurde die Djembe-Musik als pädagogisch vermittelte Laienspielpraxis in Europa verankert.

Die Aneignung fremder Kulturformen durch ihre Pädagogisierung ist ein moderner Prozess. In Westafrika erlernen Kinder und Jugendliche das Djembe-Spiel durch Wahrnehmung, spielerische Nachahmung und Aufführungspraxis, aber nicht durch Unterweisung; dort existiert kein „traditioneller“ Djembe-Unterricht. Die Entwicklung der europäischen Djembe-Pädagogik stellte also notwendigerweise einen innovativen und kreativen Akt dar, der oftmals nicht geplant, sondern improvisatorisch erbracht wurde.

Famoudou Konaté's Ansatz war es, die Tradition seiner Geburtsregion Hamanah im ländlichen Nordosten Guineas in den Mittelpunkt zu stellen. Eine große Rolle spielt im dortigen Regionalstil die Einbettung der Djembe-Parts in die polyphone Textur dreier verschieden großer und gestimmter Zylindertrommeln (*Dunun*). Konaté's Beharren auf diesem Orchester trug entscheidend dazu bei, dass es heute den internationalen Standard darstellt (Konaté 1991, CD; 1998, CD). Konaté prägte auch die Vermittlung der Djembe-Musik und legte, in Kooperation mit dem Musikpädagogen Thomas Ott, ein Standardwerk vor (Konaté/Ott 1997). An diesem Lehrbuch fällt unter anderem der systematische Einschub kurzer, standardisierter Signalphrasen bei jedem Pattern-Wechsel auf. Diese Strategie erleichtert wenig versierten Spielern die metrische Orientierung und musikalische Formgebung, bringt aber auch die Gefahr eines verschulerten Musikstils mit sich. An diesem Beispiel wird deutlich, dass es der Djembe-Pädagogik noch an Reflexion ihrer eigenen Rolle mangelt, was angesichts ihrer abrupten Entstehung und kurzen Geschichte allerdings auch nicht verwundert. Welche Musikform soll eigentlich aus welchen Gründen und mit welchen Zielen vermittelt werden? Welche Aspekte der geübten Praxis sind durch die Vermittlung selbst geprägt, etwa durch didaktische Reduktion? Diese Fragen wurden bislang nicht gestellt.

Nur ein Spieler und Dozent nahm noch größeren Einfluss auf die internationale Djembe-Bewegung als Famoudou Konaté, nämlich Mamady Keïta. Auch er verließ Mitte der 1980er-Jahre Guinea. Nach einer Zwischenstation in Abidjan übersiedelte er 1988 nach Brüssel. Ein wichtiger Baustein seiner Karriere war der 1991 erschienene Film „Djembefola“ (Chevalier 2006, DVD), der eine Reise in sein Heimatdorf inszeniert und dokumentiert. Keïta's Arbeit ist aber keineswegs nur von den Erfahrungen seiner Kindheit im Umfeld dörflicher Festmusik geprägt, sondern vor allem von seiner 25 Jahre währenden Karriere im Ballett. Zwar tritt er, ebenso wie Konaté, als Repräsentant einer Tradition auf, integriert

aber in größerem Ausmaß auch Repertoires und stilistische Elemente anderer Herkunft. Seine Bedeutung ist vor allem in der Systematisierung eines umfangreichen Lehrwerks zu sehen. Auf allen Kontinenten arbeiten von Keïta ausgebildete und akkreditierte Djembe-Lehrer. Uschi Billmeiers (1999) Materialsammlung dieses Schulwerks ist das meistverkaufte Djembe-Handbuch. Es liegt auf Deutsch, Französisch, Englisch und Japanisch vor.

Keïta speist die von ihm für den Unterricht erarbeitete Musikform bewusst wieder in die künstlerische Produktion ein (Keïta 1998, CD). Der Literaturwissenschaftler Nick Nesbitt (1991) interpretiert dies als eine Leistung künstlerischer Rationalisierung. Allerdings lässt Keïtas Wirken auch problematische Aspekte erkennen, nämlich die Tendenzen zur Standardisierung und zur bereits erwähnten Verschulung der Djembe-Musik.

Die Exzellenz Famoudou Konaté und Mamady Keïtas als Spieler und Lehrer ist unumstritten. Die Äußerung auch kritischer Gesichtspunkte soll nicht ihre persönlichen Leistungen infrage stellen. Vielmehr ist es meine Absicht, die globale Djembe-Bewegung zu charakterisieren, deren exponierteste Vertreter Konaté und Keïta sind (vgl. Flaig 2010).

Fazit: Pädagogisierung als Form kultureller Aneignung und Globalisierung

Die Djembe ist von Westafrika über Europa und Nordamerika in nahezu sämtliche Länder dieser Erde gelangt. Diese Verbreitung nur als großräumige Diffusion zu verstehen, wäre zu kurz gegriffen. Im Zentrum der globalen Präsenz der Djembe steht ihre pädagogische Aneignung und Vermittlung. Andere Wege der Verbreitung, wie etwa der Instrumentenhandel, hängen unmittelbar von diesem zentralen Prozess ab.

In Mitteleuropa reicht die Präsenz der Djembe heute von Krippen und Kindergärten über sämtliche Schulformen bis hin zu den Workshops und Kursen der musikalischen Erwachsenenbildung und den Drum-Circles und Team-Buildings der Sozialpädagogik, Personal- und Organisationsentwicklung. Die Djembe hat in einer Art „Marsch durch die Institutionen“ ihren Weg von der alternativen Subkultur in den Mainstream genommen und damit ihre gesellschaftliche Stellung massiv verbreitert. Nur am oberen Ende der Hierarchie musikpädagogischer Institutionen, an den Musikhochschulen, ist sie, wie afrikanische Musik allgemein, noch nicht angekommen. Die Stoßrichtung der globalen Djembe-Bewegung weist in der Hauptsache von Süden nach Norden. Das ist bemerkenswert, denn die großen Diffusionsprozesse von Musikinstrumenten verlaufen seit Jahrhunderten mehrheitlich umgekehrt, von Norden nach Süden. Deutlicher

noch als bei der Latin Percussion und beim Orff-Instrumentarium, hat der Siegeszug der Djembe mit dem Befinden der Menschen des Nordens und ihrem Verhältnis zum Süden zu tun. Das postmoderne Europa verlangt nach Rhythmus-, Körper- und Gemeinschaftserfahrung, nach Ursprünglichkeit; Afrika dient hier als Projektionsfläche.⁷ Der europäischen Imagination eines vormodernen Afrika steht das Bedürfnis vieler Afrikaner und Afrikanerinnen nach Teilhabe an Modernität und Wohlstand gegenüber. Dieser Gegensatz sitzt tief in der globalen Djembe-Musikpraxis und erzeugt nicht nur Kreativität und Austausch, sondern auch Missverständnisse. Gerade am Beispiel des Instruments und seiner Bauweise wird dies deutlich. Davon handelt der nächste Abschnitt.

Organologie

Der Resonanzkörper der Djembe ist von charakteristischer Form: Die Schale ist deutlich vom Ansatz abgesetzt. Dieses Merkmal unterscheidet sie von anderen Bechertrommeln, etwa von der nordafrikanischen *Darabukka*, die eine abgerundete Taille aufweist. Abgesehen von der Korpusform ist die Bauweise heutiger Djembes allerdings von großer Vielfalt geprägt. Um dies zu verstehen, sind drei Kontexte zu unterscheiden: das ältere Handwerk in Mali und Guinea, die exportorientierte Manufaktur in Westafrika und die industrielle Fertigung in Südostasien.

Das ältere Djembe-Handwerk in Westafrika

Die ältere, handwerkliche Djembe-Produktion in Guinea und Mali beruht auf einer Zweiteilung der Arbeit. Den hölzernen Korpus stellen Schmiede (*numu*) her, die über die nötigen Werkzeuge und Fertigkeiten der Holzverarbeitung verfügen. Die Verarbeitung, Befestigung und Stimmung der Membran besorgen die Trommler als Besitzer der Instrumente selbst.

Der Resonanzkörper

Der maßgebliche Parameter des Resonanzkörpers ist der Durchmesser der oberen Öffnung, der den Durchmesser der Membran bestimmt. Gängige Größen betragen zwischen 28 und 38 cm. Die Höhe des Korpus beläuft sich meist auf 52 bis 60 cm. Der Absatz zwischen Schale und Ansatz liegt in etwa auf halber Höhe. Je nach Modell kann die Schale schlank oder breit ausladend geformt sein. Der Ansatz ist zylindrisch bei einem Innendurchmesser von 12 bis 17 cm. Die Handwerker schälen den Resonanzkörper mit Äxten und Querbeilen aus einem

⁷ Vgl. Sieveking (2006) zur Szene für „afrikanisch Tanzen“ in Berlin sowie Agawu (2003) und Carl (2004) zur Repräsentation afrikanischer Musik in der Musikethnologie.

▲ Rainer Polak



▲ Foto 8: Djembe aus Guinea, ca. 1938. Die Schnurbespannung wurde mit Holzkeilen nachgebessert; links am Tragegurt hängen die Reste völlig verbeulter Rasselbleche © Coll. Musée de l'Homme, Paris



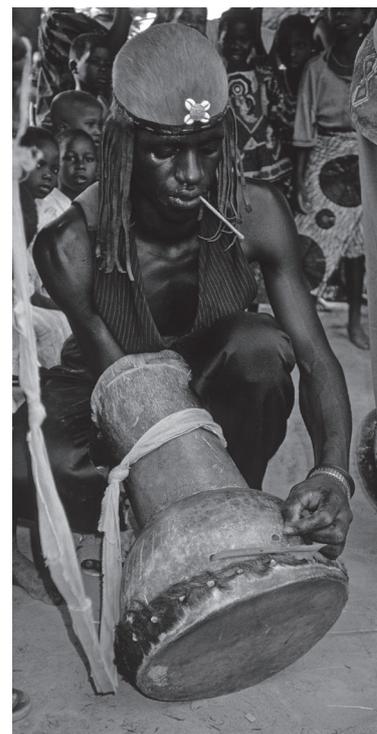
▲ Foto 9: Djembe in Kourouba, einer kleinen Stadt im südlichen Mali. Der Korpus stammt etwa aus den 1930er-Jahren; der Ansatz ist durch Abrieb stark verkürzt. Die Schnurbespannung entspricht dem Stand der 1980er-Jahre. © R. Polak, 2006

massiven Holzblock. Da nur spezialisierte Musiker ein Instrument besitzen und der Korpus in der Regel Jahrzehnte in Gebrauch bleibt, stellt die Herstellung einen sehr seltenen Fall dar. Das macht die handwerkliche Djembe-Herstellung zu einem ausgesprochen individuellen Prozess. Jede Trommel ist ein Unikat.

Fellbefestigung

Die Arbeit der Trommler beginnt bei der Bespannung der oberen Öffnung mit einer Membran aus roher, ungegerbter Tierhaut. In Betracht kommen verschiedene Antilopenarten, Ziege und Kalb. Die Behaarung wird unmittelbar nach der Fellmontage im noch feuchten Zustand abrasiert. Bis in die 1970er-Jahre existierten nur zwei Techniken der Fellbefestigung, das Nageln und das Nähen. Beim Nageln werden kleine hölzerne Stifte einfach durch das feuchte, mit der Hand unter Spannung angelegte Fell in vorgebohrte Löcher getrieben. Diese Art der Befestigung kann nur eine geringe Fellspannung erzielen. Sie wird vor allem für kleine Begleit-Djemben verwendet. Das Aufnähen des Fells ist weiter verbreitet als das Nageln. Es erfordert mehr Zeit und Geschick, liefert aber auch bessere Ergebnisse bezüglich der Spannung und Haltbarkeit. Die Membran wird mit einem Gurt vernäht, der knapp unterhalb der oberen Kante eng anliegend um den Korpus führt. Mittels Spannschnur wird der Gurt samt Membran nach unten gezogen und an ei-

nem zweiten Gurt gekontert, der unter der Taille anliegt. Nähschnur, Gurte und Spannschnur wurden früher aus Tierhäuten gefertigt. Seit den 1950er-Jahren kommen vermehrt neue Materialien zum Einsatz, zum Beispiel dünner Eisendraht aus alten Fahrradreifen für die quer



▲ Foto 10: Dauda Keita aus Dogoro (ca. 80 km südlich von Bamako) bereitet eine Djembe mit Nagelspannung für den Auftritt vor. © R. Polak, 1996



▲ Foto 11: Djembe mit genähter Membran in Kati, einer Stadt ca. 15 km nördlich von Bamako; Nähschnur aus Sisal, Spanngurt und Fellring aus Tierhaut, Spannschnur aus Nylon. Rasseln aus Dosenblech. © R. Polak, 1998

umlaufenden Gurte und Tauwerk aus Polyamid (Nylon) als Spannschnur.

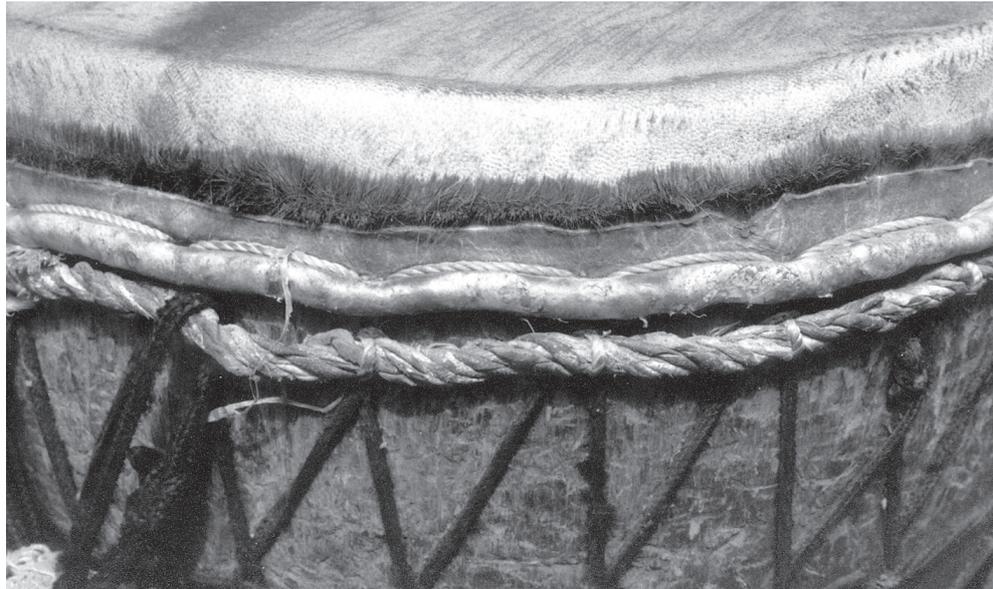
Zwar ist die Nähtechnik effektiver als das Nageln, doch auch sie erlaubt kaum die dauerhafte Herstellung einer angemessenen Fellspannung. Üblicherweise wird die Membran vor dem Einsatz über Feuer erhitzt, was spätestens jede halbe Stunde wiederholt werden sollte, um Lautheit und klangfarbliche Prägnanz zu erhalten. Den Spielern ist diese Prozedur nicht unbedingt nur lästig, bedeutet sie doch regelmäßig eine kurze Pause von der Anstrengung stundenlanger Festmusikauftritte.

Die Modernisierung des Instrumentenbaus

Heute sind genagelte und genähte Djembes in den westafrikanischen Städten weitgehend verschwunden. Nach Europa sind sie nie in nennenswertem Umfang gelangt. Nur im ländlichen Kerngebiet der Djembe-Verbreitung sind sie nach wie vor im Einsatz. Allerdings bilden sie auch dort bereits die Ausnahme. Die jüngere Geschichte der Djembe-Musikkultur wurde von einer moderneren Art der Fellbefestigung geprägt.

Die Klemmspannung

Klemmt man die Membran einer Trommel zwischen zwei stabile Ringe oder Reifen fest ein, ist das Nageln oder Vernähen des Felles überflüssig. Für die „Eisen-Djembe“, wie sie von malischen Musikern im Unterschied zur genähten „Lederriemen-Djembe“ genannt wird, benutzt man zwei Ringe gleicher Größe und Stärke



▲ Foto 12: Genähte Djembe-Membran, Detail von Foto 11.

(5 bis 8mm) aus Rundeisen oder Baustahl. Einer davon, der Fellring, wird in die Membran eingeschlagen. Am anderen, dem Spannring, ist ein Querband aus reißfestem synthetischem Tau angebracht. Durch die Schlaufen des Querbandes läuft die ebenfalls reißfeste und möglichst dehnungsarme Spannschnur. Daran angelegter Zug drückt den Spannring auf den Fellring, was die Membran fixiert und spannt.



◀ Foto 13: Djembe aus Bamako. Korpus aus den 1980er-, Klemmspannung aus den 1990er-Jahren. Rasselbleche aus Milchpulverdosen. © I. Niedermayr, 2008



▲ Foto 14: Klemmspannung (8mm Baustahl). © R. Polak, 2011

▲ Rainer Polak

Die Klemmspannung datiert aus den 1970er-Jahren. Erst ihre Einführung ermöglichte die weltweite Diffusion und Aneignung der Djembe. Vernähte Djembes verlangen zu viel Arbeit und Know-how, um als Massenware zu taugen. Auch macht die Eisen-Djembe deutlich höhere und stabilere Stimmungen möglich. Das klangliche Ideal verschob sich in diesem Zusammenhang von einer stimmhaften Fülle (traditionell) zu größtmöglicher Prägnanz und Lautheit (modern). In Westafrika löst derzeit Kalbshaut die Ziegenhaut als bevorzugte Membran ab; Antilopen gibt es schon lange nicht mehr genug. Den Lead-Part übernimmt heute nicht mehr eine große Djembe mit voluminösem Klang, sondern eine kleine, hoch gestimmte, die im Ensembleklang hervorsteht. Seit jeher führt intensives Djembe-Spiel zu Schwielen an den Fingern und Handinnenflächen. Die heute übliche Stimmung macht das Fell so hart, dass präventives Pflastern zum Alltag von Berufstrommlern gehört.

Es ist eine beachtliche Leistung, die großen Zugkräfte zu bändigen, die an einer gespannten Djembe wirken, ohne auf hochpräzise Werkzeuge und Maschinen zurückzugreifen. Voraussetzung war die kreative Verschmelzung des europäischen Prinzips der Klemmspannung mit der Schnurspannung des westafrikanischen Djembe-Baus. Diese Innovation ist an der Schnittstelle westlicher und afrikanischer Trommlermilieus entstanden (siehe Polak 2000).

Exportorientierte Manufaktur in Westafrika

Die Berufstrommler der westafrikanischen Großstädte haben die Eisen-Djembe von ihren international tätigen Kollegen rasch übernommen, zuerst in den Küstenmetropolen, dann im Binnenland. Die Umstellung vollzog sich in den 1980er-Jahren. Seit den 1990er-Jahren werden in Westafrika allerdings ein Vielfaches mehr an Instrumenten für den Export hergestellt als für den lokalen Gebrauch. Ein kritischer Punkt ist, dass Harthölzer bei Weitem nicht schnell genug nachwachsen.

Nicht individuelle Handwerker befriedigen die weltweite Nachfrage, sondern Manufakturen, die in Serie produzieren. Die früher übliche Praxis, die Resonanzkörper mit Klar- oder Buntlack vor Verwitterung zu schützen, ist im Exportbereich verpönt; stattdessen nimmt man hochwertige Öle, um die Natürlichkeit der Hölzer zu unterstreichen. Auch andere optische Neuerungen verweisen auf euro-amerikanischen Geschmack, z. B. die Dekoration des Ansatzes mit geometrischen oder figürlichen Reliefs oder das überdeutliche Einbringen regelmäßiger Werkzeugspuren in die Oberfläche, um einen handwerklichen „Look“ zu erzielen. Und während die Berufstrommler früher nur den inneren Fellring mit alten Stoffresten umwickelten, um die Haftung zu erhöhen sowie das Übergreifen der Korrosion aufs Fell zu mindern, und das peinlich genau rasierte Fell möglichst knapp



▲ Foto 15: Professionelle Export-Djembe für den deutschen Markt.
© Afroton, 2009

abgeschnitten wurde, umwickelt man heute den äußerlich sichtbaren Spannring entweder mit neuen Stoffen oder verdeckt ihn mit behaart gelassenem Fellrand. Eine Schicht „Afrikanität“ verkleidet hier buchstäblich die Oberfläche des modernen, industriellen Materials.

Der Export prägte auch technisch-funktionale Standards. Die Resonanzkörper wurden höher, um dem Spiel im Sitzen auf europäischen Stühlen gerecht zu werden. Die Wandstärke nahm zu, um Bruch vorzubeugen. So stieg das Gewicht einer Djembe in Bamako im Lauf der letzten zwei Jahrzehnte von fünf bis sieben auf acht bis zehn Kilogramm. Der Ansatz ist heute nicht mehr zylindrisch, sondern konisch oder auch kelchförmig zum Fuß hin ausgezogen. Die Kante der oberen Öffnung ist so stark abgerundet, wie es früher allein schon aufgrund der geringeren Wandstärke nicht möglich gewesen wäre. Die Qualität und Stärke der Eisenringe und Schnüre wurde erhöht und die Anzahl der Laufbahnen an Spannschnur stieg von 16 bis 22 auf 25 bis 35. Diese Neuerungen nur als technische Verbesserungen zu begreifen, wäre zu kurz gegriffen. Sie befriedigen vor allem auch neue Bedürfnisse.

Globalisierung und „Tradition“

Die westafrikanische Djembe, wie wir sie heute kennen, ist eine junge Entwicklung, die weder durch das Konzept einer afrikanischen Ursprünglichkeit noch durch das einer alles nivellierenden Verwestlichung erklärbar ist. Die Qualität und der Erfolg beruhen auf einer Verschmelzung westafrikanischer und westlicher Konzeptionen, Techniken und Materialien. Ihre Globalisierung und der Wandel des lokalen Gebrauchs bedingen sich wechselseitig. Roland Robertson (1995) prägte für diesen Zusammenhang den Begriff der „Glokalisierung“.

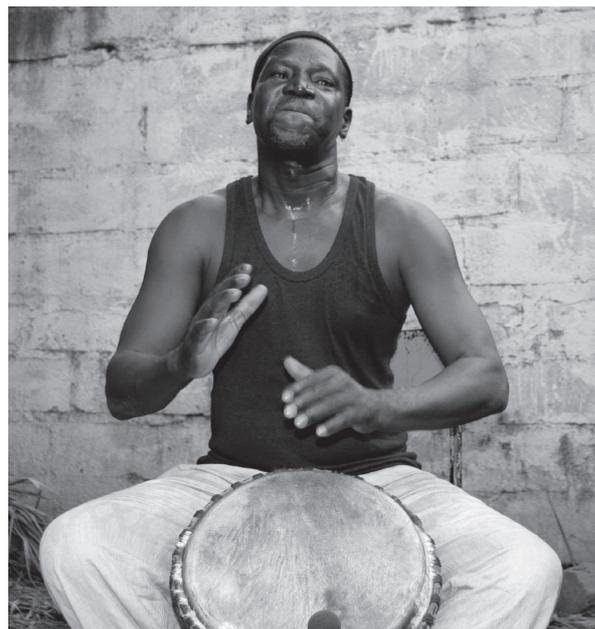
Mit der breiten Aneignung der Djembe in den Industrieländern hat auch die Schlagzeugindustrie begonnen, Djemben herzustellen. An Standorten in Südostasien werden Membranen aus gegerbter Naturhaut oder Kunststoff auf Resonanzkörper aus Weichholz, Glasfaser oder Verbundwerkstoff gezogen. Zunächst wurden, wie üblich im industriellen Schlagzeugbau, Schraubgewinde zur Stimmung eingesetzt. Allerdings bemühen sich einige Hersteller, auch dem Konzept einer „authentischen“ Djembe treu zu bleiben und bieten wieder Modelle mit Schnurbespannung nach Art der westafrikanischen Export-Djembe an. Die Bedeutungen, die westafrikanische, europäische und amerikanische Spieler und Spielerinnen ihren Instrumenten zuschreiben, sind divergent. Musiker in Mali und Guinea schätzen die Klemmspannung als einen Fortschritt gegenüber der genähten Lederriemen-Djembe. Im Gegensatz dazu sehen europäische und amerikanische Musiker die westafrikanische Eisen-Djembe oftmals als ein Produkt des alten, „traditionellen“ Afrika und grenzen sie so von der Industrie-Djembe mit Schraubgewinden ab. Sie übersehen dabei, dass ihre eigenen Bedürfnisse, Materialien, Techniken und nicht zuletzt auch ihre Kaufkraft entscheidend dazu beigetragen haben, der westafrikanischen Djembe die Form zu geben, die sie heute hat. Das Handeln der beteiligten Westafrikaner ist insgesamt weniger durch Konservatismus oder gar Ursprünglichkeit gekennzeichnet, als vielmehr durch die Fähigkeit und den Willen, pragmatisch und kreativ auf neue Umstände einzugehen. „Traditionell“ ist die globalisierte Djembe nicht im Sinne einer vorkolonialen oder gar archaischen Überlieferung, sondern in Bezug auf eine moderne, „erfundene Tradition“ (Hobsbawm/Ranger 1992).

Anschlag und Klang

Mit der Djembe lassen sich drei Klangfarben erzeugen: *Bass*, *Tone* und *Slap*.⁸ Den Unterschied macht die Stelle und Art des Anschlags. Jede dieser Klangfarben bildet eine Kategorie und tritt in verschiedenen, beispielsweise geschlossenen oder gedämpften Varianten auf. Grundlage der Djembe-Spieltechnik ist jedoch die Verwirklichung der drei Kategorien als offene Klänge.

Gemeinsame Voraussetzung aller drei Klangfarben ist ein kräftiger, mit dem Unterarm ausgeholter Anschlag. Die Kraft kommt aus den Oberarmen und Schultern; die aufrechte oder nach vorn gebeugte Spielhaltung fordert auch die Rücken- und Bauchmuskulatur.

⁸ Ich verwende hier Bezeichnungen, die der amerikanisch-englischen Conga-Terminologie entlehnt sind. Das Französische spricht von *Basse*, *Tonique* und *Claqué*. Die Bezeichnung *Open* oder *Offener Schlag* für *Tone* ist missverständlich, da alle drei Klangfarben sowohl offen als auch geschlossen realisiert werden können.



▲ Foto 16: Jeli Madi Kuyate beim Spiel im Sitzen. (Foto: R. Polak, 2007); dazu Video 2: Jeli Madi Kuyate (Djembe) und Madu Jakite (Dunun) spielen Suku (abrufbar unter www.conbrio.de/schlagzeugbuch)

Unterarm, Handgelenk, Hand und Finger bilden eine vergleichsweise kompakte Einheit; Bewegungen aus Handgelenk und Fingern spielen eine geringere Rolle als bei anderen Handtrommeln. Die Spielweise der Djembe verlangt einen hohen Krafteinsatz.

Der *Bass* der Djembe ist tief (65 bis 80 Hz) und voluminös, aber weniger laut als die anderen Klänge. Er entsteht durch die Schwingung des Luftraums im Inneren der Schale bei einem Anschlag der Fellmitte mit der ganzen Handfläche. Vielen der kleinen Instrumente unter 25 cm Felldurchmesser, die in Europa als Kinder- oder Einsteiger-Djemben verkauft werden, fehlt der *Bass*. Auch eine Djembe, die auf dem Boden steht, kann keinen *Bass* erzeugen, da dies den Austritt des Luftstroms durch die untere Öffnung verhindert. In Westafrika ist es üblich, das Instrument um die Hüften oder Schultern zu gürten und im Stehen aufzutreten. Im Sitzen schiebt man den Ansatz der Trommel unter den Stuhl und kippt das Instrument nach vorne.

Den *Tone* erzielt man am Fellrand mit der Fläche der locker aneinander anliegenden Finger. Der Mittelhandballen trifft auf die äußere, abgerundete Trommelkante oder kommt knapp außerhalb zu liegen. Der Daumen wird leicht abgespreizt und bleibt ebenfalls außerhalb. Die Hand ist flach, bei manchen Spielern auch ganz leicht gewölbt, aber jedenfalls nicht steif durchgestreckt. Der Anschlagswinkel ist ebenfalls flach, wenn auch nicht völlig horizontal. Die große, kompakte Anschlagfläche ruft einen vollen Klang mit vielen unharmonischen Teiltönen und möglichst tiefem Grundton hervor. Der *Tone*

▲ Rainer Polak

lässt sich problemlos vom weit tieferen *Bass* differenzieren, weniger leicht allerdings vom *Slap*.

Der *Slap* kann an genau derselben Stelle angeschlagen werden wie der *Tone*, die Hand kann aber auch eine Kleinigkeit weiter in Richtung Fellmitte auftreffen. Der Mittelhandballen kommt entweder knapp außerhalb oder auf dem Trommelrand zu liegen. Die Hand ist nicht ganz flach, sondern leicht hochgestellt und in sich gewölbt, sodass die ersten beiden Fingerglieder die Membran nicht berühren. Nur die Ballen der vordersten Glieder treffen auf die Membran. Die kleinere Anschlagfläche bewirkt, dass der *Slap* heller und höher klingt als der *Tone*. Er wird jedoch keineswegs kräftiger angeschlagen; der Unterschied liegt in der Klangfarbe, nicht in der Lautheit.

Musikstruktur

Dieser letzte Abschnitt des Aufsatzes beschreibt einige Aspekte der Struktur von Djembe-Musik. Als Beispiel dient ein Stück, das im gesamten Verbreitungsgebiet der Djembe-Festmusik zum Standardrepertoire zählt. Das Stück wird im nördöstlichen Guinea (Region Hamanah) „Soli“ genannt und im südlichen Mali „Suku“. Die folgende Analyse stellt beide Regionalstile gegenüber.

Patterns

Die elementare Gestaltungseinheit westafrikanischer Perkussionsmusik ist das Trommelpattern. Darunter versteht man eine bestimmte rhythmische Figur mit ebenso bestimmter Klangfarbenmelodie; Meki Nzewi (1974) prägte hierfür den Begriff des Melorhythmus. Im Fall der Djembe-Musik ist strikt zwischen den Patterns der Begleit- und der Lead-Djembe zu unterscheiden.

Begleitpatterns

Die Patterns der Begleit-Djembe sind in der Regel nur einen halben metrischen Zyklus lang und werden für die Dauer des Stückes ohne jegliche Variation wiederholt.⁹ Oftmals betont die melorhythmische Gestalt den metrischen Grundschatz; so auch im Fall des Stückes „Soli“/„Suku“ (Notenbeispiele 1 und 2). Die malische Variante unterscheidet sich von der guineischen durch einen zusätzlichen Bass-Schlag.

Die hier verwendete Notationsweise beruht auf dem Time-Unit-Box-System, das in der afrikanistischen Musikethnologie zur Transkription von Perkussionsensembles entwickelt wurde (vgl. Grupe 2005). Sie zielt auf eine übersichtliche Darstellung von Polyrhythmen und ihrer Relation zum Metrum. Im Fall des Stückes „Soli“/„Suku“ handelt es sich um einen metrischen Zyklus von vier Grundschiagen (Beat), die jeweils durch drei schnelle Pulse unterteilt sind. Die Kästchen stellen die schnellen Pulse dar, die Rauten den Beat. Die rhythmische Struktur der Patterns geht aus der Platzierung der Symbole für die Anschlagarten unmittelbar hervor; die Angabe von Noten- und Pausenwerten ist überflüssig. „B“ steht für *Bass*, „T“ für *Tone* und für „S“ für *Slap*.

Es gibt durchaus Afrikanisten, die das herkömmliche Notationssystem bevorzugen. Kofi Agawu (2006) plädiert dafür, die westafrikanischen 4-Beat-Zyklen mit ternärer Subdivision als 12/8 zu notieren; die Dauer des Beats entspricht dann einer punktierten Viertelnote. David Locke (1987, 2010) verzichtet auf Haltebögen und markiert den Beat, sofern nicht durch einen Schlag realisiert, mit Pausenzeichen. Die Patterns des Notenbei-

⁹ Der metrische Zyklus umfasst in der Regel vier Grundschiagen, die jeweils durch entweder drei oder vier schnelle Pulse unterteilt werden. Siehe Polak (2010) zur afrikanistischen Metrumtheorie und zur Metrik von Djembe-Musik.

◆			◆			◆			◆		
S		T	S			S		T	S		
T	T	S			S			S			S

Metrum (4-Beat/12-Puls)

Begleit-Djembe

Lead-Djembe

▲ Notenbeispiel 1: Djembe-Patterns für Soli im Regionalstil Hamanah

◆			◆			◆			◆		
S		T	S		B	S		T	S		B
T	T	S		T	S		T	S	B		S

Metrum (4-Beat/12-Puls)

Begleit-Djembe

Lead-Djembe

▲ Notenbeispiel 2: Djembe-Patterns für Suku im Regionalstil Bamako

▲ Notenbeispiel 3: Djembe-Patterns für *Soli* (identisch mit Notenbeispiel 1) als 12/8 notiert. Voller Notenkopf: Tone; Kreuz: Slap

spiels 1 würden dann wie oben abgebildet geschrieben (Notenbeispiel 3).

Leadpatterns

Die Lead-Djembe verfügt für jedes Stück über eine Anzahl Patterns, deren Variation, Wechsel und Reihung die musikalische Form prägen. Viele Lead-Patterns erstrecken sich über einen metrischen Zyklus, werden aber durch Variation oftmals zu längeren Phrasen ausgebaut. Die Notenbeispiele 1 und 2 (siehe links) geben ein weit verbreitetes Lead-Pattern für „Soli“/„Suku“ wieder. Dieses gewinnt seinen Drive aus der durchgehenden Offbeat-Phrasierung: Jeder dritte Puls jedes Beats wird mit einem *Slap* markiert. Zwei *Tones* auf dem ersten und zweiten Puls des ersten Beats setzen den melodischen Hauptakzent. Wie schon im Fall des Begleitpatterns, ist die Bamakoer Variante rhythmisch dichter und melodisch differenzierter.

Ensemble, Polyrythmus und Form

Djemben begleiten Xylophone, Querflöten und andere Instrumente, doch meist treten sie in Perkussionsensembles auf. In der südlich von Bamako gelegenen Region Manden sind Orchestrierungen mit zwei Djemben und ein bis zwei Dununs die Regel (Video 1). Die Dunun ist eine beidseitig bespannte Zylindertrommel aus Holz oder Blechfässern. Sie wird mit einem Stock gespielt; manche Typen sind zusätzlich mit einer Eisenglocke versehen. In den folgenden Notenbeispielen steht „O“ für den offenen und „-“ für einen gepressten bzw. gedämpften Klang der Dunun. Das Zeichen für den Anschlag einer Eisenglocke ist „x“.

Das kleinste Ensemble, ein Duo aus einer Djembe und einer kleinen, besonders leichten Dunun mit Ziegenhaut, zählt zu den Spezialitäten des Bamakoer Stils (Musikbeispiel 2, Video 2). Eine Besonderheit der Region Hamanah im nordöstlichen Guinea ist das Quintett aus zwei Djemben und drei Dununs mit Rindshaut, davon zwei mit Glocke (Musikbeispiel 1). Auf der Basis dieses Stils entwickelten die guineischen Nationalballette noch größere Besetzungen.

Hamanah

Der Regionalstil aus Hamanah ist durch klangliche Differenzierung und polyrythmische Komplexität gekennzeichnet. Das beginnt bei den Begleitstimmen: Das Pattern der kleinsten Dunun (Kenkeni oder Kensedenin genannt) markiert die Off-Beats zwischen Grundschlag 2 und 3 sowie 4 und 1. Die rhythmische Figur ist mit jener der Begleit-Djembe maximal verzahnt. Beide Patterns werden mit einem maßvoll „breiten“ Timing gespielt, das heißt, die zwei Schläge jeder Gruppe aufeinanderfolgender Noten weisen einen Abstand auf, der größer ist als der metronomisch erwartbare. Diese Kombination und Phrasierung beider Patterns ergibt einen nach vorne, auf die Beats 3 und 1 hin gerichteten Drive (siehe Notenbeispiel 4 auf der folgenden Seite).

Die Lead-Djembe weist im Hamanah-Stil meist ein sehr prägnantes Klangbild auf. Eine tiefere Stimmung und langer Nachklang, wie er etwa im Bamakoer Duo für willkommene Fülle sorgen kann, wäre hier abträglich. Die Patterns erscheinen oft als voneinander abgesetzte Phrasen; das zyklische, fortwährend bündige Aneinanderreihen der Notengruppen, wie es typisch ist für das Spiel im Bamakoer Duo mit seiner dünnen Textur, ist in Hamanah nicht üblich.

Das Timing der Lead-Djembe ist oftmals von einer merklich ungleichmäßigen Unterteilung des Grundschlags geprägt. In Anlehnung an das Swing-Feeling der Achtel im Jazz (lang:kurz) bezeichne ich diese Struktur mikrorhythmisch asymmetrischer Gestaltung als „Swing“. Das Muster der Dauernvariation im Stück „Suku“ ist |kurz:lang:lang|. ¹⁰ Es ähnelt damit dem Swing der Viertel im Wiener Walzer (kurz:lang:mittel), betrifft allerdings die schnelle Pulsation (vergleichbar den Achteln des Jazz oder Sechzehnteln im Funk).

Der Swing der Lead-Djembe harmoniert reibungslos mit der breiten Phrasierung der Begleitpatterns. Djembe-Spieler machen ihn sich gern auch agogisch zunutze, indem sie durch punktuell besonders starke Ausprägung den Schlag auf dem ersten Off-Beat so nahe an den Schlag auf dem vorangehenden Beat heranziehen, dass beide zusammen als Flam gehört werden können (vgl. Musikbei-

¹⁰ Vgl. Beer (1991) und Polak (2010).

▲ Rainer Polak

◆			◆			◆			◆		
S		T	S			S		T	S		
				O	O					O	O
		S			S	T	T	T		T	S
x		x		x		x		x	x		x
O				–		–			O		
x		x	x		x	x		x	x		x
O		O	O					O	O		O

Metrum

Begleit-Djembe

Begleit-Dunun (Kenkeni)

Lead-Djembe

Glocke

Lead-Dunun (Sangban)

Glocke

Bass-Dunun (Dununba)

◆			◆			◆			◆		
S		T	S			S		T	S		
				O	O					O	O
		S			S			S			S
x		x		x	x			x	x		x
O		O			O			O			
x		x	x		x	x		x	x		x
O		O	O					O	O		O

Metrum

Begleit-Djembe

Begleit-Dunun (Kenkeni)

Lead-Djembe

Glocke

Lead-Dunun (Sangban)

Glocke

Bass-Dunun (Dununba)

▲ *Notenbeispiel 4: Variation eines Themas über zwei metrische Zyklen für Soli im Regionalstil Hamanah (vgl. Musikbeispiel 1, 00:52–00:55 min; Beginn des Themas bei 00:45 min, abrufbar unter www.conbrio.de/schlagzeugbuch)*

spiel 1, 01:04–01:07 min); besonders starker Swing kann rhythmisch-metrische Ambiguität hervorrufen.

Die Dunun mittlerer Größe und Stimmung wird *Sangban* genannt. Der Glocken-Part der Sangban dient oftmals der Orientierung der anderen Ensemblemitglieder, ähnlich einer Timeline oder Clave in den Musikformen der westafrikanischen Küste, Zentralafrikas oder der Cubas. Allerdings wird die Sangban-Glocke keineswegs ostinat gespielt, wie es für Timelimes im klassischen Sinne notwendig ist. Vielmehr schließt der Sangban-Part improvisatorische Freiheiten ein und teilt sich mit der Lead-Djembe die Rolle der Formgebung und Solistik. Ähnlich wie die Lead-Djembe variiert und wechselt sie ihre Patterns. Glocke und Trommel spielen dabei stets synchron, das heißt, die Glockenfigur stellt eine rhythmisch dichtere Ausformung des Trommelpatterns dar. Die größte der drei Zylindertrommeln heißt *Dununba* („große Dunun“). Ihre Membran aus Kuhhaut (45–55 cm) wird mit einem schweren Holzschlägel angeschlagen. Ihre Rolle ist meist, die Patterns der Sangban zu verdichten oder variiierend auszuschnücken.

Bamako

Die kleineren Ensembles in Mali bieten ein weniger differenziertes und dichtes, dafür umso transparenteres Klangbild. Die Dunun-Patterns werden meist nur in geringem Ausmaß variiert und gewechselt. Umso deutlicher treten im Djembe-Spiel der thematische Bezug zur Dunun und die Nuancen des Timings und der Klangfarben hervor. Der Swing ist oftmals stark ausgeprägt.

Ich möchte das folgende, letzte Beispiel dieses Aufsatzes dazu nutzen, etwas zur musikalischen Form zu sagen. Sehr häufig, und nicht zu unrecht, betonen europäische und amerikanische Analysen afrikanischer Musik deren zyklischen oder repetitiven Charakter. Das sollte aber nicht missverstanden werden. Selbstverständlich gibt es beispielsweise in der Djembe-Musik eine bewusste Gestaltung musikalischer Formen jenseits der doch sehr kurzen, jeweils nur wenige Sekunden dauernden Einheit des metrischen Zyklus. Die Begeisterung für das zyklische Moment in der afrikanischen Musik sollte uns nicht dazu verleiten, syntaktische Strukturen

und thematische Entwicklungen außer Acht zu lassen. Ich habe bereits den Aspekt der Variation erwähnt. Im Notenbeispiel 4 sind Variationen der Lead-Djembe und Sangban dargestellt, die aus einem einfachen Pattern komplexere Phrasen erzeugen. Weit schwieriger darzustellen und auch zu erlernen und aufzuführen sind die manchmal fließenden, manchmal markanten Wechsel und Sequenzen verschiedener Patterns, aus denen länge-

re Formteile entstehen. Diese Formteile sind zur Gestaltung des Aufbaus von Stücken unerlässlich, ganz gleich, ob im Tanzfest, auf der Bühne oder im Klassenzimmer.

Das auffälligste syntaktische Gestaltungsmittel der Djembe-Musik ist die musikalische Steigerung der kurzen, individuellen Tanzsoli durch rhythmische Verdichtung (franz. *échauffement*) und dann der Abschluss mit einem kurzen Break (*blocage*).

◆			◆			◆			◆		
				S							
O				-		-			O		O

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

◆			◆			◆			◆		
				S	S	S	S	S			
	O			-		-			O		O

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

Échauffement, Phase 1

◆			◆			◆			◆		
S	S	T	S	S	S	S	S	T	T	S	S
	O			-		-			O		O

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

◆			◆			◆			◆		
S	S	T	S	S	S	S	S	T	S	S	S
	O			-		-			O		O

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

◆			◆			◆			◆		
S	S	T	T	S	S	S	S	T	T	S	S
	O			-		-			O		O

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

◆			◆			◆			◆		
S	S	T	T	S	S	S	S	T	S	S	S
	O			-		-			O		O

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

Échauffement, Phase 1

◆			◆			◆			◆		
S	S			T	T	S	S	S	S	S	S
	O			-		-			O		O

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

▲ Rainer Polak

♦			♦			♦			♦		
S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S	S
O				–		–			O		

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

♦			♦			♦			♦		
S	S	S	S	S	S	S	S	T	S	S	S
O		O		O		O			–		

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

♦			♦			♦			♦		
S	S	S	S	T	T	S	S	S	S	T	T
O		O		O		O			–		

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

Absatz

♦			♦			♦			♦		
S	S	S	S	T	T	S	S	S	S		
O		O		O		O			–		

Metrum

Lead-Djembe

Dunun

Blocage

Abschlag

♦			♦			♦			♦			♦
S		S		S		S		S				SS
O		O		O		O			O			O

▲ Notenbeispiel 5: Échauffement und Blocage in „Suku“, Regionalstil Bamako/Manden (vgl. Video 1, 00:39–00:55 min)

Verzeichnis der Begleitmedien

(abrufbar unter www.conbrio.de/schlagzeugbuch)

- > Video 1: Djembe-Festmusik. Titel: Suku. Lead-Djembe: Amadi Konaté; Begleit-Djembe: Drissa Kone; Dunun: Siaka Kuyate. Gesang und Tanz: Frauen aus Kourouba. Aufnahme: Rainer Polak, Kourouba (Mali), 2007.
- > Video 2: Djembe-Demonstration im Regionalstil Manden (Mali). Titel: Suku. Djembe: Jali Madi Kuyate; Dunun: Madu Jakite. Aufnahme: Rainer Polak, Bamako (Mali), 2007.
- > Musikbeispiel 1: Djembe-Studiomusik im Regionalstil Hamanah (Guinea). Titel: Soli. Musiker: Lead-Djembe: Famoudou Konaté; Begleit-Djembe: Ibro Konaté; Sangban: Mfamouri Dama; Dununba: Daouda Kourouma; Kenkenin: Nankouma Konaté. Aufnahme: Paul Engel, Conakry (Guinea), 1990. Publiziert als Stück Nr. 6 in Konaté (1991, CD). Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Ethnologischen Museums Berlin.
- > Musikbeispiel 2: Djembe-Studiomusik im Regionalstil Manden (Mali). Titel: Suku. Djembe: Jeli Madi Kuyate; Dunun: Madu Jakite. Aufnahme: Rainer Polak, Bamako (Mali), 1995. Publiziert als Stück Nr. 3 in Kone et al. (2008, CD).
- > Transkription 1: Übertragung des Musikbeispiels 2 in Rasternotation. Entnommen aus Polak (2008).

Literaturverzeichnis

- > Agawu, Kofi (2003), *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York (Routledge).
- > Agawu, Kofi (2006), *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the „Standard Pattern“ of West African Rhythm*. *Journal of the American Musicological Society* 59(1): S. 1–46.
- > Beer, Johannes (1991), *Trommelrhythmen der Malinke-Hamana/Guinea* (CD-Begleittext). In: Famoudou Konaté, *Rhythmen der Malinke* (CD). Berlin (Museum für Völkerkunde).
- > Billmeier, Uschi / Mamady Keita (2000), *Ein Leben für die Djembe. Traditionelle Rhythmen der Malinké*. Engerda (Arun).
- > Burns, James (2009), *Female Voices from an Ewe Dance-Drumming Community in Ghana: Our Music Has Become a Divine Spirit*. Farnham (Ashgate).
- > Carl, Florian (2004): *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster (LIT).
- > Charry, Eric (2000), *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago (University of Chicago Press).
- > Charry, Eric (2005), *Introduction*. In: Babatunde Olatunji, *The Beat of My Drum: An Autobiography*. Philadelphia (Temple University Press), S. 1–26.
- > Chernoff, John (1979), *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago (University of Chicago Press). 1994 übersetzt als *Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben*. München (Trickster).
- > Dramé, Adama / Senn-Borloz, Arlette (1992), *Jeliya – être griot et musicien aujourd’hui*. Paris (Harmattan).
- > Euba, Akin (1990), *Yoruba Drumming. The Dündún Tradition*. Bayreuth (Breitinger).
- > Flaig, Vera (2010), *The Politics of Representation and Transmission in the Globalization of Guinea’s Djembé*. Ph.D. diss., University of Michigan.
- > Grupe, Gerd (2005), *Notating African Music: Issues and concepts*. *The World of Music* 47(2): S. 87–103.
- > Hale, Thomas A. (1998), *Griots and Griottes. Masters of Words and Music*. Bloomington, Indiana (Indiana University Press).
- > Hobsbawm, Eric / Ranger, Terence (1992), *The Invention of Tradition*. Cambridge (Cambridge University Press).
- > Keita, Fodeba (1957), *La danse africaine et la scène*. *Présence Africaine* 14/15: S. 202–209.
- > Klein, Deborah (2007), *Yorùbá Bàtá Goes Global: Artists, Culture Brokers, and Fans*. Chicago (University of Chicago Press).
- > Klein, Tobias Robert (2007), *Moderne Traditionen – Studien zur Postkolonialen Musikgeschichte Ghanas*. Frankfurt am Main (Lang).
- > Knight, Roderic (1984), *Music in Africa: The Manding contexts*. In: Gerard Béhague (ed.), *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Westport (Greenwood Press), S. 53–90.
- > Konaté, Famoudou; Ott, Thomas (1997), *Rhythmen und Lieder aus Guinea*. Oldershausen (Institut für Didaktik populärer Musik).
- > Locke, David (1987), *Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm*. Tempe (White Cliffs Media).

▲ Rainer Polak

- > Locke, David (2010), Yewevu in the Metric Matrix. Music Theory Online 16(4).
- > Meyer, Andreas (1997), Afrikanische Trommeln. West- und Zentralafrika. Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin.
- > Nesbitt, Nick (2001), African Music, Ideology and Utopia. Research in African Literatures 32(2): S. 175–186.
- > Nzewi, Meki (1974), Melorhythm Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk. Black Perspective in Music 2(1): 23–28.
- > Nzewi, Meki (1997), African Music. Theoretical Content and Creative Continuum. The Culture-Exponent's Definitions. Oldershausen (Institut für Didaktik populärer Musik).
- > Polak, Rainer (2000), A Musical Instrument Travels Around the World: Jenbe Playing in Bamako, in West Africa, and Beyond. The World of Music 42(3): 7–46. (2005 Nachdruck in: Jennifer Post (ed.), Ethnomusicology: A Contemporary Reader. NY (Routledge Press), S. 161–185.
- > Ders. (2001), Festmusik. Zur Ethnographie musikalischer Gattungen in Westafrika. In: Marianne Bröcker (Hrsg.), Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland IX/X. Bamberg (Universitätsbibliothek), S. 19–50.
- > Ders. (2004), Festmusik als Arbeit, Trommeln als Beruf. Jenbe-Spieler in einer westafrikanischen Großstadt. Berlin (Reimer).
- > Ders. (2005), Drumming for Money and Respect. The Commercialization of Traditional Celebration Music in Bamako. In: Jan Jansen; Stephen Wooten (eds.), Wari Matters: Ethnographic Explorations of Money in the Mandé World. Münster (LIT), S. 135–161.
- > Ders. (2006), The Jenbe Realbook, Vol. 1. Nürnberg: Bibiafrica. (Transkription der CD Dunbia et al. 2006)
- > Ders. (2007), Performing Audience: On the Social Constitution of Focused Interaction at Celebrations in Mali. Anthropos 102(1): S. 3–18.
- > Ders. (2008), The Jenbe Realbook, Vol. 2. Nürnberg: Bibiafrica. (Transkription der CD Kone et al. 2008)
- > Ders. (2010), Rhythmic Feel as Meter: Non-Isochronous Beat Subdivision in Jembe Music from Mali. Music Theory Online 16(4).
- > Rigert, Stephan (2006): Solo-Techniken für Djembe und Conga. Bern (Talking Drums Productions).
- > Robertson, Roland (1995), Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: Featherstone, Mike; Scott Lash; Roland Robertson (eds.), Global Modernities. London (Sage), S. 25–44.
- > Sieveking, Nadine (2006), Abheben und Geerdet Sein. Afrikanisch Tanzen als transkultureller Erfahrungsraum. Berlin (LIT).
- > Tang, Patricia (2007), Masters of the Sabar: Wolof Griot Percussionists of Senegal. Philadelphia (Temple University Press).
- > Villepastour, Amanda (2010), Ancient Text Messages of the Yorùbá Bātá Drum: Cracking the Code. Farnham (Ashgate).

Verzeichnis von Tonträgern und Filmen (Auswahl)

- > Africa Djolé (1986-CD), Live. The Concert in Berlin '78. Free Music Production 1.
- > Ballets Africains (o.J., CD [1964-LP]), Festival. Bel Air 411043.
- > Ballets Africains (o.J., CD [1967-LP]), ... orgie de rythme ...orgie de couleurs. Syliphone SLP 14.
- > Ballets Africains (o.J., DVD [1968]), Africa Dances. United Nations Films Box I.Z. 89.
- > Ballets Africains (1991, CD), ohne Titel. Buda, Musique du Monde 82513-2.
- > Camara, Ladji (o.J., CD [1979-LP]), Africa, New York. Lyrichord 7345.
- > Camio, Mansa & Sofoli (2006-CD), Senedunun. Malinke Farming Music of Upper Guinea. Middle Path Media.
- > Chevalier, Laurent (2006-DVD [1991-VHS]), Djembe-fofa. Fonti musicali.
- > Coulibaly, Soungalo (1992-CD), Percussion and Songs from Mali. Arion 64192.
- > Dramé, Adama (1979-LP), Rhythms of the Manding. Philips 6586042 (UNESCO Collection Musical Sources).
- > Dramé, Adama (1987-CD), Percussion. Tambour Djembé. Auvidis B6126.
- > Dramé, Adama & Les Percussions de Strasbourg (1995-CD), Autres contacts. Empreinte digitale EP 13043.
- > Dunbia, Yamadu / Jaraba Jakite / Jeli Madi Kuyate / Rainer Polak (ed.) (2006-CD). The Art of Jembe Drumming: The Mali Tradition, Vol 1. Bibiafrica Records.
- > Fatala (1993-CD), Gongoma Times. Real World RWMCD 4.
- > Jakite, Jaraba / Yamadu Dunbia / Jeli Madi Kuyate / Rainer Polak (ed.) (1997-CD): Dònkili: Call to Dance. Festival Music From Mali. Pan CD 2060.
- > Keita, Mamady / Sewa Kan (1989-CD), Wassolon. Fonti Musicali, FMD 159.
- > Keita, Mamady / Sewa Kan (1998-CD), Afo. Fonti Musicali, FMD 215.

- > Konaté, Famoudou (1991-CD), Rhythmen der Malinké. Museum für Völkerkunde Berlin, Museums-collection CD 18.
- > Konaté, Famoudou (1998-CD), Guinea. Malinke Rhythms and Songs. Buda, Musique du Monde 92727-2.
- > Kone, Drissa / Jeli Madi Kuyate / Jaraba Jakite / Rainer Polak (ed.) (2008-CD): The Art of Jenbe Drumming: The Mali Tradition, Vol 2. Bibiafrica Records.
- > Olatunji, Babatunde (1960-LP), Drums of Passion. Columbia Records.
- > Verschiedene Künstler / Gilbert Rouget (ed.) (1999-CD [1952-Schellacks]): Guinée. Musique des Malinké. Le chant du monde CNR 2741112.
- > Zemp, Hugo (2005-DVD), Siaka, an African Musician. Selenium Films.

Polak, Rainer (2014) Die Djembe. Eine Trommel aus Westafrika im Kontext der Globalisierung.
In: Gyula Racz und Hermann Schwandner (Hg.), Das große Buch der Schlagzeugpraxis. Regensburg: ConBrio, 219–39.