

Van snorhout tot synthesizer

Een Duits humorist schreef eens: 'Het belangrijkste aan een zeef zijn de gaten...'

Van een muziekinstrument zou men ongeveer hetzelfde kunnen zeggen: het belangrijkste is wat je niet kan zien (maar horen), met name de muziek. Een al te logische redenering wellicht, want voor zover we weten, worden muziekinstrumenten zelden of nooit verzameld om er muziek mee te maken. In zekere zin is dat maar goed ook, want het volstaat niet een piano te kopen, om er ook op te kunnen spelen.

Nu verre reizen 'in' zijn, brengen steeds meer toeristen exotische muziekinstrumenten mee naar huis. Meestal worden die zogenaamde instrumenten speciaal voor dat doel gemaakt, en op luchthavens te koop aangeboden. Vandaar de benaming: *airport-instruments*.

Deze grof in mekaar getimmerde vedels, doedelzakken of fluitjes doen het best aan de schoorsteenwand, maar (gelukkig) geven ze geen kik. Daarvoor dienen dan in allerijl - meestal eveneens op luchthavens - aangekochte langspeelplaten, die de herinnering, resp. afgunst moeten opwekken bij toeristen en thuisblijvers.

Het spreekt vanzelf dat wetenschappelijke collecties andere doeleinden nastreven. Er is vooreerst het 'conserveren', het bewaren van verdwenen of met ondergang bedreigde specimen ten behoeve van het nageslacht. Verder wenst men door de studie van de bouwwijze, de klankvoortbrenging en speeltechniek meer te weten te komen over de instrumentale muziek in het algemeen, en over de verspreiding van muziekinstrumenten in het bijzonder. Tenslotte tracht men door vergelijking in verschillende culturen en tijdperken de oorsprong en de ontwikkeling van de muziekinstrumenten te bepalen.

Nu moeten we niet denken dat die wetenschappelijke aanpak altijd zo streng wetenschappelijk was of is; meestal is men uitgegaan van vooropgezette ideeën, en heeft men getracht bewijsmateriaal te vinden in de organologie, d.i. de kennis van de muziekinstrumenten.

Het 'ex Oriente lux' heeft ook hier geleid tot een o.i. overdreven belangstelling voor oosterse instrumenten (Perzië, China, Tibet), en de (oosterse) etymologie van hun benamingen.

Hoe dan ook, in theorie speelt de vormschoonheid en de afwerking van muziekinstrumenten geen wezenlijke rol bij de klankvoortbrenging. Niettemin worden instrumenten in de praktijk vooral om hun esthetiek, en om hun zeldzaamheid (lees: waarde) verzameld. Dat was alleszins het geval voor de 'kunst- en rariteitenkabinetten' in de renaissance en de barok. Maar ook nu nog hechten verzamelaars, onder wie curatoren van musea, groot belang aan het uiterlijk aspect van wat men zo treffend 'museumstukken', d.w.z. 'prachtig afgewerkte voorwerpen', noemt... Hoe kwamen deze instrumenten, en vooral de 'exotische', in onze Westeuropese collecties terecht ?

In de loop van de 17e en de 18e eeuw was de belangstelling voor 'oosterse'

muziek en dito instrumenten fel toegenomen, ten gevolge van de handelsbetrekkingen met Oost-Indië via het Midden-Oosten. De hoeveelheid instrumenten die door wereldreizigers meegebracht werden, was niet voldoende om de verzamelwoede van de liefhebbers te bevredigen. Daarom werd vaak een beroep gedaan op landgenoten die als diplomaat of ambtenaar ergens in Egypte, Perzië of zelfs China verbleven. De wordingsgeschiedenis van ons eigen instrumentenmuseum is in dit verband exemplarisch.

Fr. J. Fétis (1784-1871), de eerste directeur van het Koninklijk Muziekconservatorium te Brussel, nam geen genoegen met de duizenden zeldzame naslagwerken waarover hij beschikte, om zijn ambitieuze 'Histoire Universelle de la Musique' samen te stellen. Hij wou ook een verzameling Europese en oosterse instrumenten bij de hand hebben. Daarom bestelde hij b.v. in 1839 al een reeks Egyptische en Ethiopische instrumenten bij de toenmalige consul van België te Alexandrië. Veertig jaar later kocht V. Mahillon, over wie verder meer, een reeks van zeven muziekinstrumenten aan bij Mr. P. Negrini, Belgisch consul in Ragusa (thans Dubrovnik). Dezelfde Mahillon maakte overigens gebruik van vrienden in het buitenland om allerlei inlichtingen over muziekinstrumenten te verzamelen. We vermelden daaronder Baron van Stackelberg, generaal in het Russische leger, en Jules van Aalst, directeur bij de douane in... China.

Onnodig eraan toe te voegen dat, in weerwil van de onmiskenbare goede wil van deze gelegenheidsinformanten, heel wat foute informatie werd doorgespeeld, en dat de huidige collecties daar nog de sporen van dragen.

De collectie van Fr. J. Fétis (74 instrumenten waarvan ongeveer de helft buiten-Europees) werd na diens dood (1871) door de Staat aangekocht en ondergebracht in de reserves van het Koninklijk Muziekconservatorium te Brussel. Fr. A. Gevaert, die Fétis als directeur van het voornoemde conservatorium was opgevolgd, wenste niets liever dan, in navolging van het Conservatorium van Parijs, een instrumentenmuseum op te richten. Maar de verzameling Fétis leek hem toch wel te bescheiden. Toen echter in november 1876 koning Leopold II van de toenmalige voorzitter van het Muziekconservatorium van Calcutta, Prins (Raja) S. M. Tahore, een volledige verzameling klassieke Indische instrumenten (98) ten geschenke kreeg, schonk hij ze prompt aan het Brusselse conservatorium. Nog geen twee maanden later, op 1 januari 1877, opende het nieuwe Instrumentenmuseum zijn deuren. Curator werd de 36-jarige Victor-Charles Mahillon, zoon van de instrumentenbouwer Charles Mahillon.

Door schenkingen, aankoop en ruil slaagde V. Mahillon erin om de 172 instrumenten van bij de stichting uit te breiden tot een unieke verzameling van meer dan 3500 nummers bij zijn overlijden in 1924.

Het eerste jaar was het hem reeds gelukt de nalatenschap van Ad. Sax voor het museum aan te werven; later zou hij de historische instrumenten van eigen bodem uit de collectie Snoeck veilig stellen. Toch menen wij dat het belangrijkste werk van V. Mahillon op het theoretische vlak ligt. Het eerste deel van zijn 'Catalogue descriptif...' verscheen in 1880, net 100 jaar geleden, en in totaal werden het vijf delen in 1922. Belangrijker nog dan deze publikatie, die onlangs, in 1978, een facsimilé-uitgave kende, lijkt ons zijn 'Essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes', dat hij aan de herdruk van het eerste deel van de catalogus (nr. 1 tot 576) in 1893 liet voorafgaan.

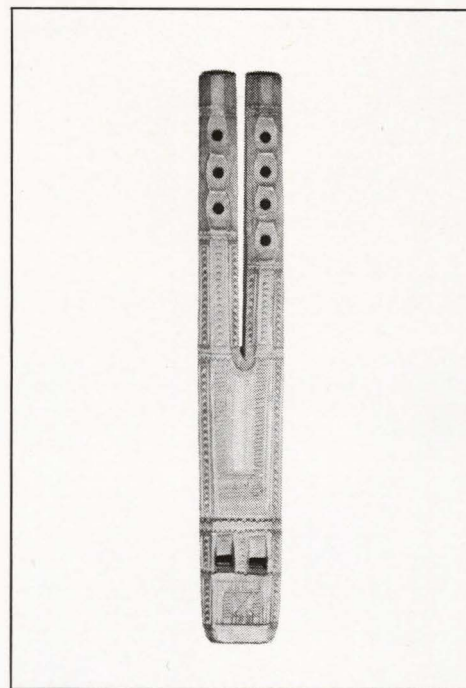
De principes van deze wetenschappelijke systematiek van de muziekinstrumenten (uitgaande van de klankbron) werden in een lichtjes gewijzigde vorm overgenomen door C. Sachs en E. von Hornbostel in hun 'Systematik der Musikinstrumente' van 1914. Deze methode is tot op heden de populairste vorm van indeling en wordt in alle musea en wetenschappelijke publikaties over muziekinstrumenten aangewend.

De vier hoofdgroepen van Mahillon:

De harp.

Nrs. 37998 (*Mangbetu*) en 54.5.2 (*Ngbaka*).
Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.
De harp treft men in Afrika aan bij volkeren die in contact zijn geweest met de Niloten en de Soedanese cultuur. Haar verspreiding gaat van de Nijlvallei en Oeganda over Zaïre, Gabon, Kameroen, Nigeria en een deel van West-Afrika. Zij bezit meestal vijf snaren, gespannen op een boogvormige hals die niet zelden antropomorf is gedacht. Vooral de *Mangbetu*, de *Ngbaka* en de *Azande* zijn bekend om hun fraai uitgesneden harpen.

De harp is het instrument van de *troubadour*, de verteller-zanger die eigen heldendaden en belevenissen bezingt of de grootheid van anderen wil prijzen, die hem hiervoor willen betalen. Het is ook zijn taak mythen, legenden en oorlogsexploten van beroemde krijgers te verhalen. Het is tenslotte het instrument van de dichter die zijn liederen wil begeleiden om er zijn vreugde en zijn smart mee uit te drukken. De muzikanten-harpisten genieten bij bovengenoemde volkeren een professioneel statuut, al worden zij daarom niet met bijzondere achting behandeld. Opvallend is dat ook in West-Afrika de *griot*-harpspeler tot de lagere sociale standen wordt gerekend.



Dvojnica/Joegoslavië.

L. 27,3 cm.

Nr. 2354.

UDC: 421.222.12.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Dubbele kernspleetfluit uit één houten blok gesneden; rechts vijf, links vier vingergaten. De schenker (id. als 2482) heeft verzuimd de herkomst van het instrument op te geven. De benaming duidt op een Servische oorsprong (in het Bulgaars heet het instrument, dat thans zeer zeldzaam is geworden, *dvojanka*).



Gadulka/Bulgarije.

Tot. L. 53 cm, max. B. 17,5 cm, D. 7 cm.

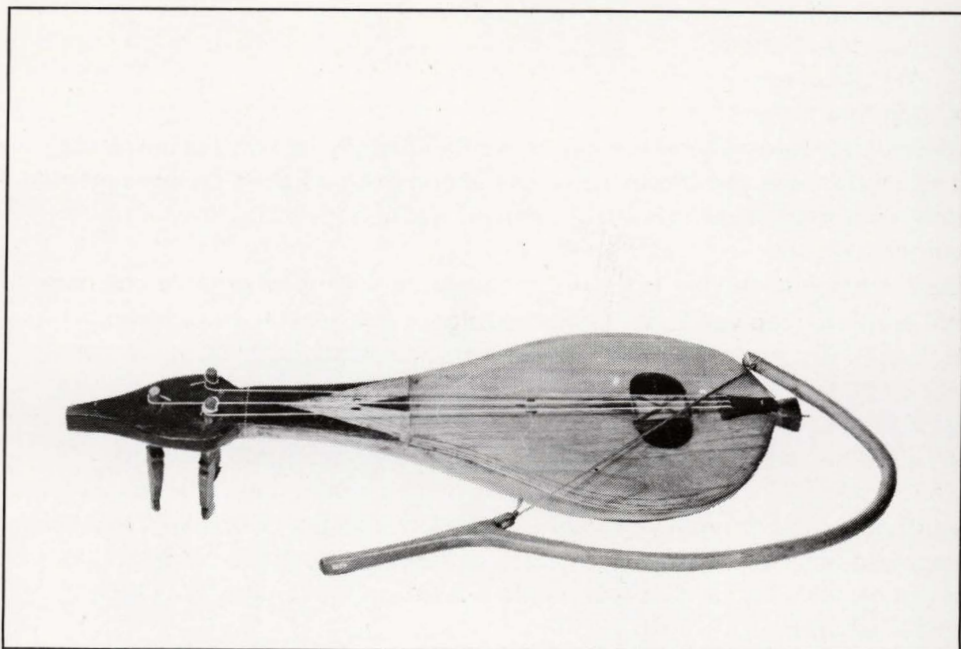
Strijkstok, boogvormig, L. 39 cm, max. B. 16 cm.

Nr. 2482.

UDC: 321.322.71.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Geschonken door de Belgische ambassadeur te Sofia, de heer P. de Thosée. Verkeerdelijk door V. Mahillon als *gusla* in vol. 4 van zijn catalogoog opgenomen. Dit instrument kan niet verward worden met de epische vedel (cf. nr. 1322), maar het is een feit dat in sommige plaatsen van West-Bulgarije (Sopluk) de gadulka soms als *gusla* wordt aangeduid. De gadulka, met drie snaren en achterstandige stenschroeven, is vrijwel identiek met de Turkse *kemençe rumeli*, de Griekse *lyra* en de Dalmatische *lirica*. Tegenwoordig bezit ze een vrij groot aantal (tot acht) meetrillende snaren. Zij wordt vooral voor tafelliederen (na trapeza) en bij de dans gebruikt.



Gajde/Joegoslavië.

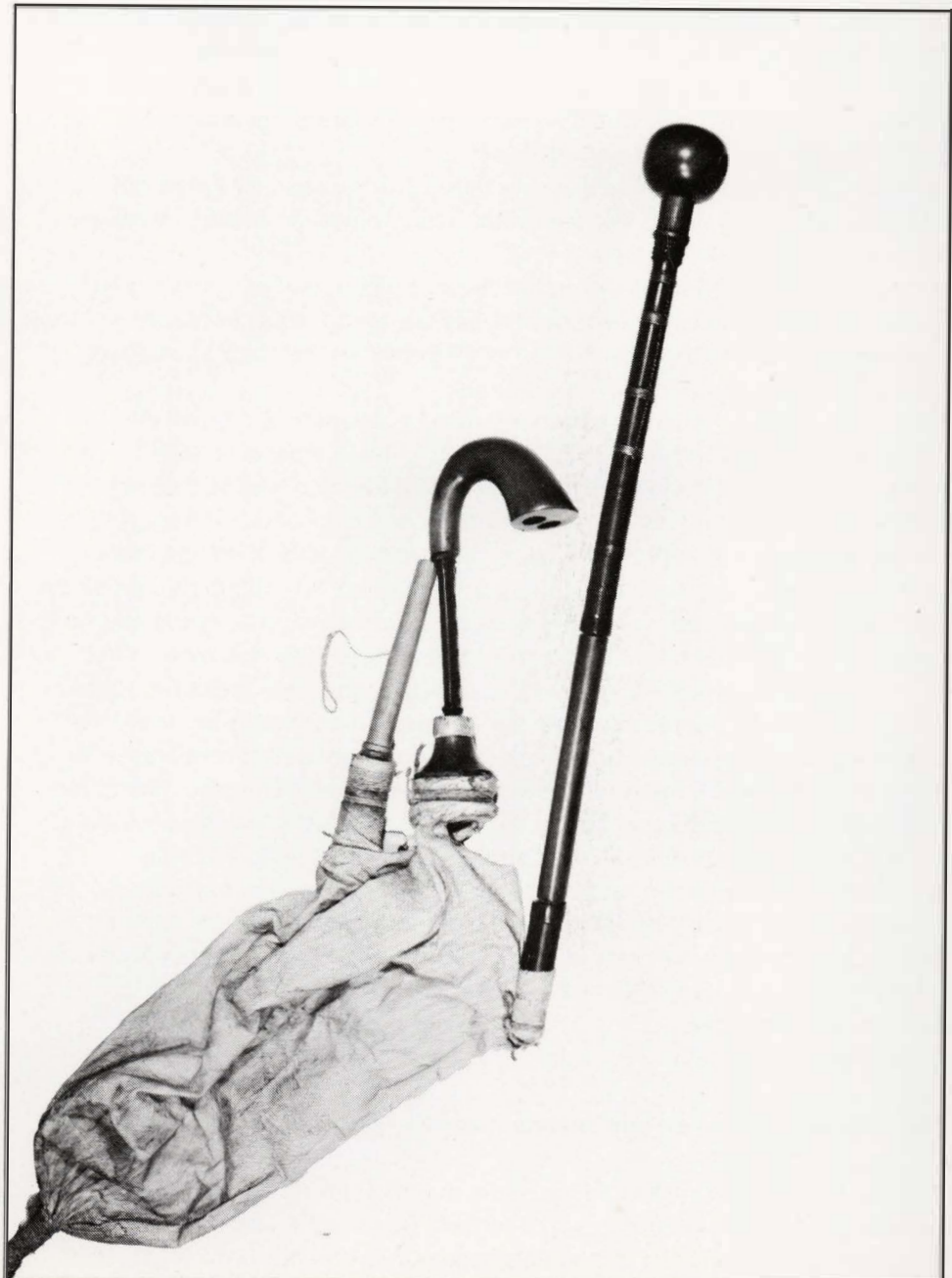
Tot. L. Bourdon 81 cm, melodiepijp 15 cm.

Nr. HB 022.

UDC: 422.22.62.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Doedelzak, met de mond aangeblazen, dubbele melodiepijp, enkele brompijp, uitsluitend van (enkele) klarinetrietten voorzien. Mooi instrument uit kornoelje-hout, afkomstig uit Dobrujevac, nabij Boljevac (Oost-Servië). Dit type wordt veelal als dat van *Svrlijig* aangeduid, omdat daar (tussen Boljevac en Pirot) nog betrekkelijk veel spelers gevonden worden.



1. autofonen (vervangen door 'idiofonen')
2. membranofonen
3. chordofonen
4. aërofonen

met hun verdere onderverdelingen, werden aangepast aan het universeel decimaal stelsel van Dewey (UDC). We hebben de afgebeelde instrumenten dan ook voorzien van hun UDC-nummer, wat hun identificering vergemakkelijkt.

De verzameling van het Instrumentenmuseum te Brussel groeide aan onder het curatorschap van V. Mahillons opvolgers (E. Closson, H. Closson, R. Lyz, R. Bragard en thans E. de Maeyer) tot nagenoeg 6.000 stuks, zodat het nu één van de belangrijkste, en vooral één van de mooiste ter wereld is. Jammer genoeg is maar een zeer beperkte keuze, in hoofdzaak klassieke Westeuropese instrumenten, te bezichtigen door het publiek.

Een zo mogelijk nog grotere collectie muziekinstrumenten, bijna uitsluitend van zogenaamd primitieve volkeren, bevindt zich in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika te Tervuren. Deze collectie van ongeveer 7.000 stuks is vrijwel volledig aan het oog van de bezoekers onttrokken. We vragen ons af waarom !

Het 'Paleis der Koloniën', dat in 1897 in het kader van de Internationale tentoonstelling te Brussel werd opgericht, werd het jaar daarna omgevormd tot 'Museum van Congo'. Het was de bedoeling een algemene kijk te geven op de door koning Leopold II gecreëerde onafhankelijke 'Congostaat'. In 1904 werd begonnen met de bouw van een permanent museum. In 1910 werd het ingewijd door koning Albert I.

Bij de onafhankelijkheid van Kongo - thans Zaïre - werd besloten het belangstellingsgebied uit te breiden tot heel Midden-Afrika, en in zekere mate ook tot Amerika en Oceanië.

Het 'Museum' van Tervuren is echter minder een museum dan wel een, overigens belangrijke, wetenschappelijke instelling, waar tientallen vorsers fundamenteel onderzoek verrichten in de geologie, zoölogie, culturele antropologie, geschiedenis en economie.

Naast een afdeling muziekinstrumenten (o.l.v. de heer J. Laurenty) is er een afdeling musicologie (o.l.v. Dr. J. Gansemans), waar o.m. bandopnamen, films en foto's de organologische gegevens aanvullen. Het is trouwens in die richting dat de musea verder evolueren. V. Mahillon vond het nodig de instrumentenverzameling te voorzien van een bibliotheek en van iconografische gegevens. Vandaag de dag spreekt men van audio-visuele media.

Het Instrumentenmuseum van het Brusselse conservatorium beschikt nu ook over een volkskundig archief, een orgelcentrum en dgl. meer; het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika heeft al een hele reeks langspeelplaten op de markt gebracht. Daarom vonden we het nuttig bij deze aflevering van 'Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen' een muziekcassette met voorbeelden van instrumentale muziek te voegen. Hierdoor wordt het mogelijk visuele informatie aan te vullen met auditieve. Wel moeten we er de nadruk op leggen dat we niet getracht hebben systematisch de afgebeelde instrumenten te laten horen, maar veeleer een getrouw (klank)beeld te geven van de levende traditionele muziek. Het komt er ons inziens meer op aan een juiste attitude t.o.v. het fenomeen 'muziek' te ontwikkelen, dan in detailkwesties te vervallen.

Herman C. Vuylsteke
 Producer B.R.T.-3

Muziekinstrumenten en hun sociale functie in archaische culturen

Zoekend naar oervormen van muzikale activiteit en de eerste uitingen van bewust musiceren, belanden wij bij enkele prototypes van vocale uitdrukingsvormen en primitief gebouwde muziekinstrumenten.

Gusle (of Gusla)/Joegoslavië.

Tot. L. 75 cm, max. B. 17 cm.

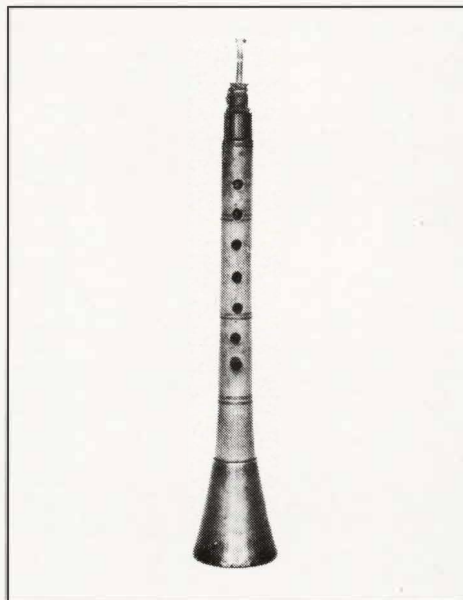
Nr. 1322.

UDC: 321.321.71.

Ex-col. V. & J. Mahillon.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Spiesvedel, bovenblad uit dierevel (kam ontbreekt), één enkele snaar uit paardharen, achterstandige stenschroef, schroefhouder versierd met gesculpteerde paardkop. Dit instrument gelijkt op nr. 244, aangekocht in Ragusa (nu Dubrovnik), d.i. Dalmatië, maar is vermoedelijk afkomstig uit het nabije Bosnië of zelfs Montenegro. De gusle of gusla wordt uitsluitend gebruikt voor de begeleiding van epische of heldenliederen.



Zurna/Iran.

Tot. L. 37,5 cm.

Nr. 3030.

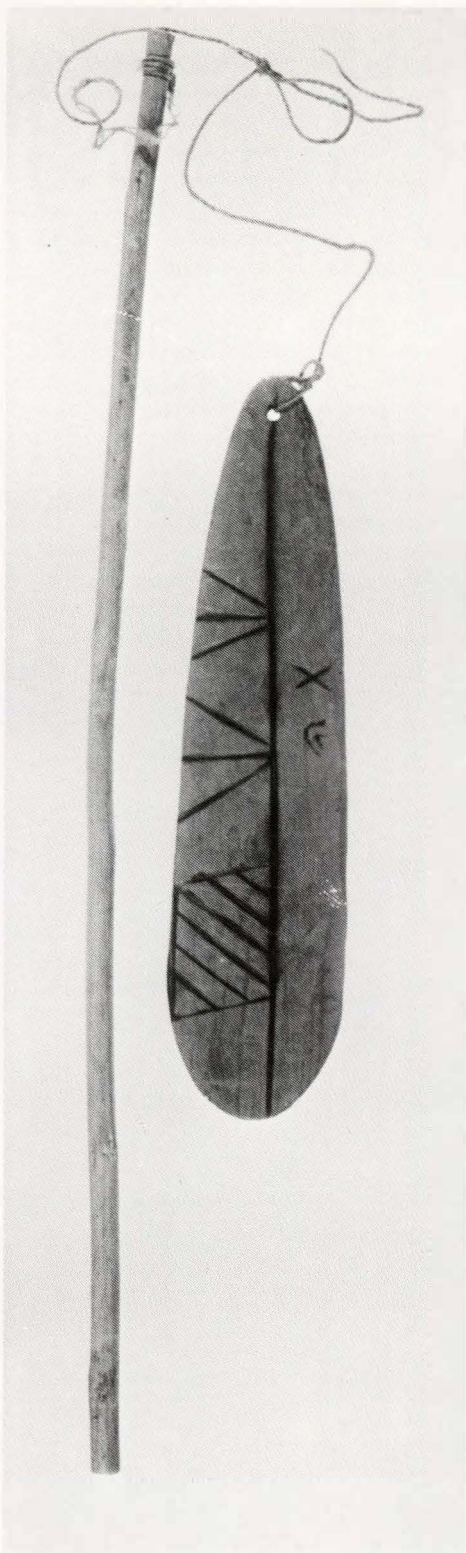
UDC: 422.112.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Hobo, conische boring, zeven vingergaten vooraan, één duimgat achteraan. V. Mahillon merkt terecht op dat het dubbele rietblad niet tussen de lippen, maar in de mondholte gehouden wordt, terwijl de lippen tegen het metalen plaatje (pirouette) gedrukt worden. Hij bespreekt uitvoerig een detailkwestie i.v.m. het vermeend vormen van halve tonen, wat hoegenaamd niet ter zake is, en eens te meer bewijst hoe zinloos het is organologie te bedrijven zonder over opnamen en film van de speelwijze te beschikken. De klank van de zurna, die van India tot in Niger verspreid is en grote geliefdheid bij openluchtfeesten geniet, vindt V. Mahillon 'très perçant et peu agréable'...

OKV 1980





Het snorhout.

Stam Bangbwa/Zaire. Nr. 8520.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.

Dit magisch geladen object wordt bij voorkeur gebruikt als afweermiddel tegen de kwade machten die de groep of het individu bedreigen, maar ook tijdens vruchtbaarheidsrituelen, zoals de besnijdenis. Meestal wordt het snorhout gesneden in de vorm van een vis, symbool van vruchtbaarheid en wedergeboorte. Dit symbool speelde ook in de vroeg-christelijke religie als teken en realiteit een grote rol.

De evolutie, de hoeveelheid en de verscheidenheid aan instrumenten wordt in ruime mate bepaald door het geografisch milieu en het materiaal dat in de natuurlijke omgeving gevonden wordt. In dit verband is het logisch dat woestijnvolkeren een veel beperkter arsenaal aan instrumenten bezitten dan volkeren die in savanne- of woudgebieden leven.

De eerste instrumenten, zeer rudimentair van vorm en constructie, zijn dan ook voorwerpen rechtstreeks aan de natuur ontleend. Tot deze categorie behoren o.m. rammelaar, slagstaven en snorhout. Zij zijn wereldwijd verspreid en worden zowat in alle culturen aangetroffen.

Naarmate de materiële cultuur van een volk zich verder ontwikkelt, zal ook het arsenaal aan muziekinstrumenten sterk worden uitgebreid, waarbij de mens het hem aangeboden materiaal zelf zal bewerken en omvormen. Zo ontstaan o.m. spleettrommel, hoorn, trommel en muziekboog. Ook deze instrumenten zijn universeel verspreid in archaische culturen.

Het is pas in een verder stadium dat instrumenten als b.v. de xylofoon worden vervaardigd als uiting van een doorgedreven vorm van muzikale ontwikkeling en beheersing van akoestische technieken. De verspreiding van deze instrumenten blijft dan ook in oorsprong beperkt tot bepaalde gebieden.

De eerste vormen van muzikale uitingen zijn echter niet direct van instrumentale aard geweest. Er hebben aanvankelijk andere impulsen meegespeeld die de mens ertoe aangezet hebben de basis te leggen van wat later als musiceren zou worden bestempeld.

Dank zij zijn redenerend verstand is de mens in staat zijn gevoelsbewegingen te regelen en te coördineren, wat leidt tot een bewust en regelmatig ritme. Er ontwikkelt zich op die manier een motoriek, die op haar beurt leidt tot ritmische expressies, m.a.w. er is een motorische impuls aanwezig die zich op de eerste plaats uitdrukt door middel van het menselijk lichaam met het doel een sonoriteit te scheppen, waaraan achteraf een muzikale functie in de vorm van ritmische begeleiding wordt toegekend. Hiertoe worden een aantal objecten gebruikt, die vaak mede in functie staan van de magie. Het geproduceerde geluid moet door zijn magische kracht de kwade geesten verdrijven of op een afstand houden.

Hiertoe behoren allerlei types van klokken, bellen en rammelaars. In hun vroegste vorm waren deze laatste aan elkaar geregen objecten, zoals tanden, schelpen, vruchtkernen, e.d., die als amulet gedragen werden rond de hals, de romp, de polsen en de enkels. Deze vorm van idiofonen is over heel de wereld verspreid en komt ook in het Europese Paleolithicum voor. Later werden kalebassen gevuld met vruchtkernen of zaden en als handrammelaar gebruikt.

Niet alle instrumenten ontstaan alleen uit een louter motorische impuls; vele ontlene hun betekenis en functie aan de rituele context waarin ze worden gebruikt. Een schoolvoorbeeld hiervan is het snorhout, dat over de gehele wereld in archaische leefgemeenschappen werd en nog steeds wordt gebruikt.

Essentieel bij het snorhout is het geluid dat door de draaiende beweging van een houten plankje veroorzaakt wordt, een combinatie die voor de primitieve mens moeilijk vatbaar is. Voor hun beperkte bevattingswereld moet er van dit stuk hout een magische kracht uitgaan. Zij menen dan ook dat er een geest, een hoger wezen in aanwezig is, die het hout doet spreken. Zo was de klank van het snorhout voor hen de stem van de voorouders en de geesten.

In Noord- en Midden-Amerika verjagen de sjamanen de boze geesten door middel van het snorhout en in Brazilië wordt de geest van de dode ermee tot rust gebracht. Meestal echter hangt het snorhout samen met vruchtbaarheidsceremonies, zoals de besnijdenis. Voor dit doel wordt het vaak rood geverfd, vermits deze kleur de fertiliteit extra accentueert.

De betekenis die de volkeren uit zogenaamde archaische culturen aan de

muziek en haar functionele expressie geven, verschilt grondig van onze westerse opvattingen hieromtrent.

Terwijl de muziek in ons denken zowel een esthetische en een religieuze, als een ontspannende functie bezit, heeft zij voor de inwoners van het Afrikaanse binnenland een duidelijke sociale gerichtheid. Muziek is voor hen een eigen uitdrukkingwijze, waardoor zij ofwel als individu hun plaats in de maatschappij beklemtonen (b.v. de waarzegger, de tovenaars, de chef), ofwel als gesloten groep optreden om door de muziek hun samenhang uit te drukken. Hier denken we in de eerste plaats aan de dansen die diverse rituelen en gebeurtenissen begeleiden, en die meestal een zaak zijn van de ganse dorpsgemeenschap.

Van dergelijke leefgemeenschappen nemen we enkele groepen uit Centraal-Afrika als voorbeeld; uit deze streek zijn ook de meeste afgebeelde voorwerpen herkomstig.

In subsaharisch Afrika verloopt het leven van de mens in drie fasen, waarrond diverse rituelen en beschouwingen gewoven worden, nl. de geboorte, de besnijdenis en de dood. Alle drie hebben zij het karakter van een wedergeboorte, waardoor de kringloop van sterven en herboren worden zich steeds opnieuw herhaalt.

De geboorte van een kind is meestal aanleiding tot vreugde en feest. Anders is het gesteld wanneer een tweeling geboren wordt. Het ongewone van zo'n geboorte doet de mens perplex opkijken, en rond de pasgeborenen hangt een waas van onzekerheid, wantrouwen en vrees, die met de nodige zuiveringsrituelen zal moeten worden opgeheven. Tijdens deze ceremonies worden liederen gezongen waarin verwensingen, gekruid met allusies op het erotische leven, naar het hoofd van de ouders worden geslingerd. Kleine bronzen of ijzeren belletjes weerklinken tijdens deze liederen als magisch afweermiddel tegen de kwade machten.

Bij de volgende overgangscyclus wordt het kind geïnitieerd in het leven van de groep waartoe het behoort. Voor de jongens gebeurt dit meestal tijdens een besnijdenisritueel en de initiatieperiode die daarop volgt. In Bantu-Afrika wordt dit ritueel mede gekenmerkt door het aanleren van dansen en liederen, en het bespelen van instrumenten, die hun voordien waren onthouden. Na hun initiatie zullen deze jonge mannen deel hebben aan het dagelijks dorpsleven.

Overlijden en dood, de derde overgangsfase, wordt langs de spleettrommel openbaar gemaakt, waarna de verwanten uit de naburige dorpen de dode bewenen en de familie hun rouwbeklag komen doen. De muziek die bij een overlijden gemaakt wordt, is dan ook een groepsgebeuren om het kwade dat de dood veroorzaakt heeft, te neutraliseren en om de geest van de overledene te paaien.

Bij gebrek aan een verklaring voor diverse natuurverschijnselen, zoals ziekte en dood, zal de Afrikaner vaak terugvallen op het bestaan van hogere machten om aan zijn twijfels en zijn niet-begrijpen een oplossing te geven. Het contact met deze bovennatuurlijke wereld moet tot stand gebracht worden door bemiddeling van personen die zelf drager zijn van een uitzonderlijke bovennatuurlijke kracht (tovenaars en genezers). Dat de magische kracht van het woord en de klank bij het verdrijven van het onheil een niet geringe rol speelt, hoeft geen betoog. De muziekinstrumenten die hierbij meestal gebruikt worden, zijn: een grote trapezoidale spleettrommel, een klokje, een veltrommel en een rammelaar. Samen met de typische liederen hebben zij een welbepaalde functie in het uitgevoerde ritueel.

De sociale en groepsgebondenheid van de primitieve mens brachten hem ertoe hiërarchische structuren op te bouwen waarin ieder individu een hem wel omschreven plaats bekleedde. Omweven met sacrale macht, heerst de koning of grote chef over zijn volk en zijn rijk met beslissingsrecht over leven en dood. Het aanzien dat hij geniet, wordt eveneens vertaald op

Signaalfluiten.

53.74.3669, 48.20.186, 43.352, 55.107.10, 147.3/3, 2879.5/5, 51.71.69, 3588, 36599.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren. Het signaalfluitje treft men meestal aan bij jagersculturen. De beroepsjagers, verenigd in speciale sekten, bespelen het om hun honden te roepen, om een andere jager te verwittigen dat hij zich naar een afgesproken plaats moet begeven of om het einde van de jacht aan te kondigen.

Door de structuur van het instrument kunnen er twee of meer tonen op gespeeld worden. Het fluitje is verticaal doorboord, net boven aan het mondstuk. Het wordt tussen duim en wijsvinger gehouden en de rand van het mondstuk wordt tegen de onderste lip gedrukt, zodat de lucht er bovenaan kan worden ingeblazen. Meestal is aan de kant van de duim een vingergaatje voorzien dat geopend of gesloten kan worden, zodat de muzikant verschillende toonhoogten kan produceren en op deze manier met anderen kan 'spreken'. Het interval tussen deze twee tonen bedraagt meestal een halve of een hele toon, waardoor de verhouding hoog-laag uit de gesproken taal geëerbiedigd blijft.

Het materiaal waaruit deze signaalfluitjes zijn gemaakt, varieert van riet, hout en klei tot ivoor.



OKV 1980

Spleettrommel.

Stam Loi/Zaire. Nr. 36413.

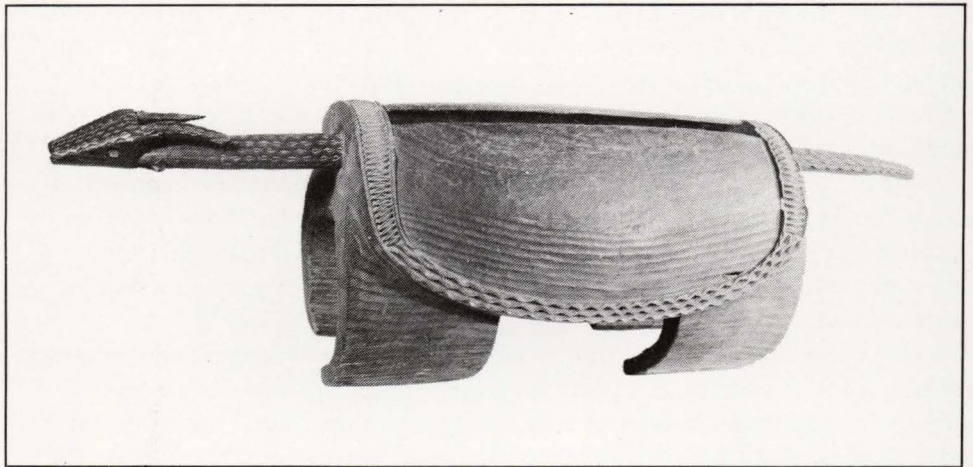
Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.

Stam Sepik/Nieuw-Guinea. Nr. AE 64.46.

Etnografisch Museum, Antwerpen.

De spleettrommel is verspreid over heel de wereld. Beide voorbeelden uit Zaire en Nieuw-Guinea bewijzen dit tenvolle.

Het praktische belang van dit instrument voor de dorpsgemeenschappen als communicatiemiddel is duidelijk; vandaar ook de speciale status die aan de trommelaar wordt toegekend. Hij stelt zijn kunde ter beschikking bij rouw, investituur, huwelijk, oorlog en samenkomsten. Gezien het karakter van de over te seinen boodschappen, wordt hij o.m. verondersteld de geschiedenis en de genealogie van zijn volk te kennen. Na de smid is hij de best betaalde man van het dorp.



Spleettrommel.

Stam Yaka/Zaire. Nr. 57.15.20.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.

Dit kleine instrument vertegenwoordigt een zeer apart type in de categorie van de spleettrommels, waarvan het zich zowel naar grootte als naar zijn antropomorfe vorm onderscheidt.

Het behoort tot de zogenaamde 'tovenaars-trommels'. Zijn rol beperkt zich tot de meer occulte functies en heeft tot doel de beschermgeesten van tovenaars en waarzeggers op te roepen. Deze laatste zal daarenboven door middel van dit instrument vermeende boodschappen uit de wereld van de duistere machten ontvangen, die hij dan achteraf 'vertaalt' voor zijn cliënt.



muzikaal vlak door het bezit van een persoonlijk hoforkest, waardoor zijn gezag nog meer beklemtoond wordt.

In subsaharisch Afrika bestaat een dergelijk ensemble meestal uit xylofonen, veltrommels en spleettrommels. De xylofoon, wiens oorsprong in de Indonesische Archipel moet worden gezocht, is het instrument bij uitstek van de gezagdragers, aan wie een speciaal genre van muziek is gewijd. Door de overbrenging van neger-slaven uit Afrika naar het Amerikaanse continent werd de xylofoon - marimba - geïntroduceerd in de westerse wereld. Later zal hij als volwaardig slaginstrument in de orkesten worden opgenomen.

De veltrommel, vaak als sacraal symbool gebruikt bij Niloten en Hamieten, symboliseert de macht van de koning, geërfd van zijn voorvaderen.

Muziekinstrumenten beperken zich echter niet uitsluitend tot het rituele en sacrale vlak; een ruimere gamma van muziekinstrumenten behoort tot het meer ontspannende genre.

Primitieve grotschilderingen tonen aan dat de mens reeds danste voor hij andere middelen tot zelfexpressie had gevonden, en om zijn vreugde en leed uit te drukken, bestond er geen beter instrument dan zijn eigen lichaam. Handgeklap, ritmestokjes, allerlei trommels en rammelaars vormen daarenboven een geschikte muzikale combinatie om deze expressieve vormen te begeleiden. De veltrommel is hierbij toonaangevend. Hij bestaat in diverse types, waarbij de grote cilindrische trommels het meest voorkomen, naast kleinere bekervormige types en trommels met dubbel vel. Door het trommelvel aan de rand of in het midden te slaan met de volle hand of met de vingertoppen worden er verschillende timbres bekomen. Allerelei types van rammelaars (kalebass, gevlochten korfjes, enkel- en polsrammelaars en zelfs metalen conservenblikken) accentueren de basisritmen waarop de dansliederen worden uitgevoerd.

Op het meer persoonlijke vlak zijn de instrumenten ter ontspanning vooral de muziekboog en de sanza. Aan luit, citer, harp en vedel wordt een meer verhalend karakter toegekend. De muzikanten in Centraal-Afrika die deze instrumenten bespelen, worden zowat als professionelen beschouwd door hun dorpsgenoten en ook in die functie door hen vergoed. In West-Afrika verenigen de *griots* zich in een kaste, waardoor hun beroep niet alleen erfelijk maar ook beschermd is.

Niet beschikkend over moderne communicatiemiddelen, heeft de primitieve mens met het hem beschikbare materiaal systemen uitgedacht waardoor verbindingen met afgelegen gebieden in korte tijd kunnen worden gerealiseerd.

De instrumenten die voor deze signalisatietechnieken in aanmerking komen, verschillen naar vorm en structuur van de rol die zij erin spelen. Naast instrumenten als dubbele klok, signaalfluit, hoorn en spleettrommel wordt ook de menselijke stem voor dit doel aangewend.

De belangrijkste seininstrumenten behoren tot het bezit van de grote chef, vermits hij alleen de toestemming kan geven tot het overseinen van een boodschap: overlijden, oorlog, geboorte, oproep van notabelen, enz. Het meest bespeelde instrument is echter de spleettrommel. Vroeger werd dit instrument samen met de veltrommel wel eens aangeduid met de klanknabootsende naam tam-tam, maar om verwarring te vermijden werd een meer organologisch gerichte benaming voor elk der beide instrumenten bedacht.

Gezien zijn verbreidheid en het veelvuldig gebruik ervan is het niet verwonderlijk dat wij deze trommel in verschillende vormen en grootten aantreffen: een gestileerd dier, meestal een antilope, cilindrisch of trapezoidaal. Deze trommels worden alle geslagen met twee stokken die bovenaan versterkt zijn met een rubberen bol.

De spleettrommel wordt bespeeld door iemand die de techniek van de overseining goed meester is; hij is in zekere mate onmisbaar voor het

Saze/Kaukasus.

Tot. L. 70,5 cm, max. B. 12,5 cm.

Nr. 770.

UDC: 321.321.6.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Langhalsluit, mooi ingelegd met parelmoer en been. Vier metalen snaren, twee bovenstandige en twee zijstandige stemschroeven. Oorspronkelijk 16 frets in darmsnaar. De benaming saze duidt o.i. op een Turks-Turkmeense herkomst. Zij duidt alle instrumenten aan, maar zeer speciaal tokkelinstrumenten van de Bavlama-familie. Gelijkaardige langhalsluit treft men aan in Azerbadjan, Koerdistan, enz. De toonladder is volgens V. Mahillon, zoals nr. 769, grotendeels chromatisch, maar 'par une bizarrerie, dont nous n'avons pas d'explication' (sic) is het tweede interval ingedeeld in drie kleinere intervals, elk van ongeveer 1/3e toon. Mahillon heeft een ogenblik gedacht aan een 'fabricagefout'... maar het feit dat ook de volgende nummers (771 en 772) dezelfde eigenaardigheid vertonen, stemde hem tot nadenken.

Tambura/Turkestan.

Tot. L. 112 cm, max. B. 21 cm, max D. 11 cm.

Nr. 769.

UDC: 321.321.6.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Langhalsluit met bijzonder lange hals (86 cm) en betrekkelijk kleine peervormige klankkast (26 x 11 cm). Bezat oorspronkelijk vier metalen snaren, twee bovenstandige en twee zijstandige stemschroeven. Volgens V. Mahillon 16 frets uit darmsnaar (één ontbreekt), die 'nagenoeg een chromatische toonladder vormen'. De 'laatsten werden vermoedelijk uit hun oorspronkelijke positie gebracht, zodat ze slechts onregelmatige tonen voortbrengen' (sic). Het is duidelijk dat noch V. Mahillon, noch M. Petukhov in St.-Petersburg (de schenker-informant) kaas gegeten hadden van de oosterse maqamat (modi), zoals overigens ook blijkt uit de beschrijving van nr. 770.



OKV 1980

dorp en bekleedt hierdoor een sociale rang die respect afdwingt bij zijn dorpsgenoten.

De draagwijdte van de klank is 10 à 20 km. Belangrijke boodschappen kunnen verder doorgeseind worden door tussenposten op afstanden van 10 à 15 km.

Bij de meeste volkeren verstaat iedereen de overgeseinde teksten, maar niet iedereen kan en mag de spleettrommel bespelen. De systemen die bij de overseining worden gebruikt, zijn gebaseerd op de toontalen, waarbij hoog en laag betoonde lettergrepen getransporteerd worden op de hoge en lage toon van het instrument. De structuren van deze overzetting verschillen echter duidelijk van streek tot streek.

Wat opvalt bij de organologische studie van vroege instrumenten is hun universaliteit en de parallele functies die aan de diverse instrumenten over de gehele wereld verspreid, worden toebedeeld. Zo worden dezelfde instrumenten gecreëerd bij volkeren die met mekaar nooit eerder in contact zijn geweest, en die blijkbaar toch eenzelfde muzikale en materiële culturele evolutie volgen. Hieruit mogen wij besluiten dat de mens, waar ter wereld hij ook leeft, een zelfde evolutie doormaakt, langs dezelfde paden van geleidelijkheid.

Dr. J. Gansemans

Werkleider Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren

De symboliek van de muziekinstrumenten in archaische culturen

Om de natuur van de muziek en haar rol in het universum te achterhalen, moeten we uitgaan van de scheppingsmythen die in diverse cultuurfasen bij alle volkeren zijn ontstaan. Opvallend hierbij is dat de scheppingsdaad van de oergod steeds gepaard gaat met een akoestisch element. Hij spreekt, zingt, schreeuwt, zucht of laat het donderen. Verhaalt het boek Genesis niet:

'In het begin schiep God hemel en aarde. Maar de aarde was nog ongeordend en *leeg*; over de wereldzee heerste duisternis, en Gods Geest zweefde over de wateren. God *sprak*: Daar zij licht. En er was licht. En God zag dat het licht goed was.'

Vaak is ook de bron waaruit de hele schepping is ontstaan van sonore aard: spleten in rotsen, gapende afgronden of holten die door de speling van de wind geluiden en tonen voortbrengen, waren zo geheimzinnig en onverklaarbaar dat zij een plaats kregen in de mythen en hun een goddelijke oorsprong werd toebedeeld. Deze beelden van ruimtelijke leegte, van het niet-zijn, werden ervaren als een resonantiebodemp die, beroerd door de adem van de schepper-god (veruiterlijkt in de klank), scheppingskracht verwierf. Vandaar de heilige verering die archaische gemeenschappen opbrachten voor deze grillen van de natuur.

Meermaals werd ook de donder, dat onverklaarbare natuurfenomeen, als akoestische uitdrukking van de scheppingskracht ervaren, en in latere fasen werden zelfs muziekinstrumenten de tastbare materialisering van de 'scheppende klank' zo o.m. het snorhout (Austr.), de trommel (Afrika), de fluit (Azië), de kinkhoorn (Oceanië) en de immense 'trommel-boom' (Hottentot, Pangwe), van waaruit de goden het hele scheppingsproces regelden.

Deze cultusboom heeft essentieel als functie een sonore brug te slaan tussen de kosmos en de aarde. Volgens de oudste mythen heeft hij zijn wortels in het inwendige der aarde en raakt met zijn kruin de poolster, waardoor hij de zichtbare verbinding is tussen hemel en aarde. Daar deze boom verschillende spleten vertoonde en de speling van de wind ook hier klanken voortbracht, werd hij beschouwd als de verblijfplaats van de goden, die er tot de mensen spraken door de voortgebrachte klank.

Door deze akoestische accentuering van het hele scheppingsproces krijgen

de muziekinstrumenten een belangrijke rol toebedeeld en zal er vooral ruime aandacht besteed worden aan hun schepping door de godheid, waardoor zij een sacrale geladenheid meekrijgen. Zo verhaalt de mythologie van de Chippewa-Indianen dat de grote manitoe een sacrale trommel, bedekt met mensenhuid, overhandigde aan de oervoorouder van de stam, maar hiervoor in ruil twee mensenlevens eiste om een nieuwe trommel te maken. Een equivalent gebruik van mensenhuid bij de vervaardiging van instrumenten vinden we terug bij de Inca's, die hun overwonnen vijanden de huid afstroopten, die opbliezen en vervolgens gebruikten als trommel tijdens overwinningssrituelen.

Het is niet zo eenvoudig te achterhalen of de vorm van de instrumenten een verpersoonlijking is van de goden zelf; nochtans staat het vast dat onze verre voorouders de klank van deze instrumenten ervoeren als de stem van de godheid, en ze daarom met de nodige zorg, eerbied en toegewijde eerbied een geprivilegieerde behandeling gaven.

Dit hield o.m. in dat deze sacrale objecten dienden gevoed te worden, want hoe men het ook bekeek, de goden leidden een bestaan dat op materieel vlak met dat van de mensen te vergelijken was. Dit ritueel voeden gebeurt, naargelang van het volk en de cultuur, op verschillende wijzen en met verschillende middelen. Vaak worden hiervoor schedels of kaakbeenderen van doden gebruikt, die men dan in het instrument, in dit geval een sacrale trommel, plaatst (Afrika, Indonesië), of er wordt in de herdersculturen dagelijks melk geofferd aan de dynastieke of sacrale trommels (Uganda). Op Nieuw-Guinea wordt het vel van de voorouder-trommel tijdens bepaalde rituelen met penisbloed ingewreven, en de sacrale trommels in Rwanda worden regelmatig bestreken met stierbloed. Zoals men kan opmerken, staat de trommel hierbij centraal. Hij vertegenwoordigt in vele culturen de navel waarrond het hele stamleven zich afspeelt. Daarom zal hij ook gesneden moeten worden uit 'zuiver hout' of uit een boomstronk waar de bliksem is ingeslagen.

De symboliek van vele muziekinstrumenten vindt niet altijd haar oorsprong in de scheppingsmythen; vaak zijn het objecten die andere doelen dienen en o.m. toegespitst zijn op het voortbestaan van de stam of op de rechtstreekse binding met de wereld van de hogere machten.

Zo is een belangrijk gegeven in elke archaische cultuur, de voortplanting en het voortbestaan van de groep. Het is dan ook niet ongewoon vast te stellen dat sommige instrumenten een directe symbolisering zijn van de vruchtbaarheid.

Een typisch voorbeeld hiervan is het kleine rechte fluitje, dat later ook als signaalfluitje werd gebruikt. Het is het fallisch symbool bij uitstek in het teken van de vruchtbaarheid, en daar de klank wordt voortgebracht door het inblazen van de adem (het innerlijke van de mens), is het tevens de uitdrukking van het leven.

De fallische symboliek komt duidelijk tot uiting in een ritueel van de Papoea's in Nieuw-Guinea. Hierbij wordt tijdens een vruchtbaarheidsritueel het uiteinde van een sacrale fluit in de vagina van de vrouw van de chef gedrukt, waarna alle aanwezige mannen met deze vrouw betrekkingen hebben, hiermee de relatie van vruchtbaarheid en sacrale bestendiging van de groep beklemtonend.

Hetzelfde instrument wordt tevens bewaard en gebruikt in een heiligdom waar de jonge geïnitieerde meisjes ontmaagd worden. Op deze manier worden zij als volwassen vrouwen opgenomen in de stam, en in aanraking gebracht met de sacrale geheimen van de voortplanting.

Het ritueel gebruiken en bespelen van dit instrument is het voorrecht van de mannen en, mede door zijn klank, die niet altijd het zachte timbre heeft dat wij kennen, is het eveneens een uitdrukking van kracht. Vergeten wij niet dat de magische rol die sommige fluiten toebedeeld krijgen, ook voortvloeit uit het materiaal waaruit ze gemaakt zijn, o.m.

Veltrommel.

Nrs. 3401 en 27729.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.

De veltrommel, het ritme-instrument bij uitstek tijdens de dans, is zeer populair en algemeen verspreid bij de archaische culturen. De motorische impuls die door dit instrument wordt opgeroepen, wordt sterk bepaald door de speeltechniek: door de trommel met de hand te bespelen, wordt een ritmische lichaamsimpuls overgezet op het instrument. Voordat de veltrommel werd vervaardigd, had men reeds de sonoriteit van een uitgehold stuk boomstam ontdekt, waaruit de spleettrommel ontstond, die oorspronkelijk fungeerde als ritmisch begeleidingsinstrument.

De eerste stap in de ontwikkeling van de veltrommel was ongetwijfeld het snijden van grote cilindrische instrumenten in de vorm van de boomstam zelf; later werden andere, meer gestileerde vormen gecreëerd, naargelang de zin voor esthetiek zich bij een volk ontwikkelde. Groot en indrukwekkend zijn de klanken en de ritmen die uit de trommelensembles worden gehaald. Vanzelfsprekend zal de solotrommelaar door zijn virtuoos spel de dansers proberen op te hitsen, waardoor een onuitgesproken communicatie ontstaat tussen muziek en dans.



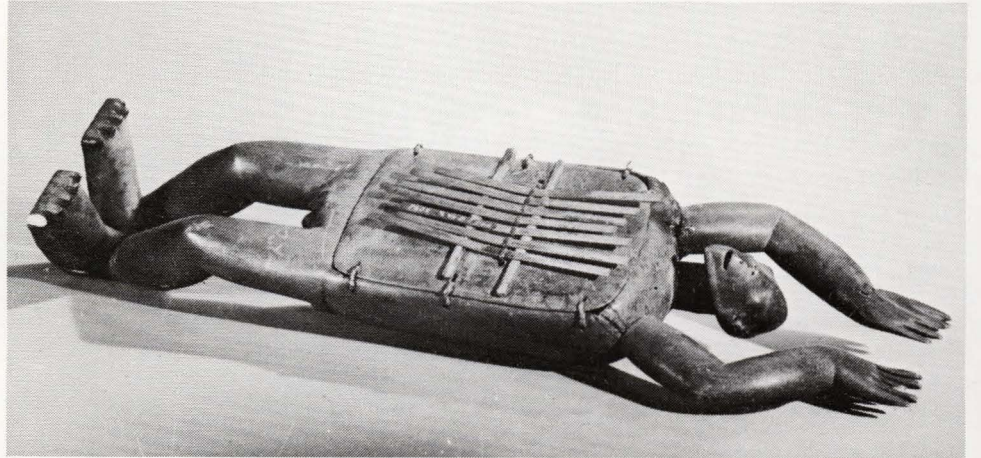
De sanza.

Stam Suku/Zaire. Nr. 53.74.2373.

Stam Zande/Zaire. Nr. 7602.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.

De sanza, ook wel *dikembe* genoemd, is een houten kistje of plankje met of zonder toegevoegde klankkast, waarop een aantal metalen of rieten staafjes worden bevestigd. De speler houdt dit uitermate populaire instrument in beide handen en bespeelt de staafjes met de duimen. Meestal wordt het gebruikt voor eigen ontspanning in ogenblikken van nietsdoen of om lange marsen wat op te vrolijken. Verhaaltjes van alledag en anekdoten maken het voorwerp uit van de begeleide liederen.



beenderen van mensen of dieren, waardoor ze zowel een uitdrukking zijn van macht over de gedode vijand als een uitdaging aan het adres van het menselijk leven zelf.

Een instrument dat over de hele wereld verspreid is als symbool van vruchtbaarheid, is het snorhout. In geen enkel instrument zijn vorm en spel en klank en betekenis zo nauw met elkaar verbonden. Dit dunne plankje in de vorm van een vis, symbool van vruchtbaarheid, komt nu nog als ritueel instrument veelvuldig voor in Oceanië, Afrika en Amerika.

Vooraf in Australië heeft dit instrument vanuit een totemistische levensvisie een sacraal-rituele functie tijdens initiatieriten. In Nieuw-Guinea is het daarenboven de stem van een monster dat de jonge knapen ontvoert en opeet, maar hen achteraf gemetamorfiseerd als mannen uitbraakt, d.w.z. besneden en geïnitieerd. Alleen wie bij dit ritueel betrokken is, weet dat het beruchte geluid afkomstig is van een eenvoudig plankje, en ze houden dit strikt geheim voor vrouwen en niet-geïnitieerden.

In Afrika daarentegen zijn ze door hun ronkend geluid het symbool van de stem van voorouders en geesten. Zo wordt b.v. het Dogonsnorhout samen met de maskers bewaard, en zijn geluid wordt beschouwd als zijnde de stem van het reusachtig moedermasker.

Vermelden wij tevens dat in onze eigen westerse prehistorie sporen zijn gevonden van dit instrument. Het is wel opvallend dat zovele beschavingen, zeer verschillend van mekaar, een identieke sacrale kracht aan dit instrument en zijn klank hebben toegeschreven.

Symbolisering van de stem van geesten en voorouders wordt eveneens toegekend aan de kleine handspleettrommel *ngwum mikoko* van de Songo (Zaire). Dit instrument behoort tot de ritualia van de waarzegger, die vaak geraadpleegd wordt om een oplossing te zoeken voor problemen en tegenslagen, zowel privé als in stamverband. Nadat de cliënt de reden van zijn komst aan de waarzegger heeft duidelijk gemaakt, trekt die zich terug in zijn hut tot de volgende morgen. 's Nachts droomt hij luidop, spreekt een onverstaanbare taal en slaat op zijn instrumenten. 's Anderendaags informeert hij zijn cliënt dat tijdens de nacht de geesten tot hem hebben gesproken door middel van zijn *ngwum mikoko* en deelt hem de oplossing voor zijn problemen mee, waarvoor hij dan rijkelijk vergoed wordt.

Het instrument fungeert hier dus als de spreekbuis van de geesten, en aangezien de spleettrommel ook in stamverband het 'sprekend' instrument is waarmee de dorpen met mekaar communiceren, is de verklaring voor deze geestentaal in de mentaliteit van de Afrikaan vanzelfsprekend. Zoals het masker de verpersoonlijking en de visualisering is van de geesten, is de spleettrommel de akoestische materialisering van hun stem. Het feit dat deze kleine handspleettrommels een handvat bezitten in de vorm van een gesculpteerd hoofd, zou wel eens kunnen duiden op een antropomorfisering van de geest zelf die door de waarzegger of tovenaer wordt opgeroepen. Andere spleettrommels met grotere afmetingen hebben in het N.O. van Zaire bij Zande en Mangbetu de vorm van een dier (antilope of buffel). Zij zijn er het exclusieve bezit van de grote chefs en de notabelen en hun grootte is afhankelijk van de plaats die hun bezitter inneemt op de hiërarchische ladder van de maatschappij. Dat niet zomaar iedereen een zoömorf spleettrommel mag vervaardigen en bezitten, bewijst eens te meer de enge relatie tussen de trommel, zijn vorm en de sociale rang van zijn bezitter, d.w.z. een zoömorf stilering met een louter symbolisch karakter.

De vraag kan eveneens gesteld worden waarom het gesymboliseerde dier meestal een buffel is. Hangt dit samen met de symbolische rijkdom van de grote chef bij herdersvolkeren, of gaat het hier eerder om een totemistische afbeelding waarvan de betekenis in het verre verleden moet worden gezocht en nu nog moeilijk te achterhalen is? De Zande (Zaire) noemen hun grote spleettrommel *tita ababibia*, 'grootvader van hen die zingen', of

De hoorns.

59.48.172.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.
AE 70 39 15.

Etnografisch Museum, Antwerpen.
35.476.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.

Deze instrumenten worden vervaardigd uit schors, kalebas, hout, ivoor of dierehoorn (antilopen, buffels, runderen). Ze worden vooral gebruikt ter begeleiding van dansen die een magisch karakter hebben, als signaalinstrumenten en als volwaardig ensemble. De rudimentairste exemplaren in schors en kalebas hebben wij zien bespelen o.m. in Rwanda door pygmoïde Twa als eerbetoon aan de plaatselijke gezagdragers. De belangrijkste functie van de hoorn is echter die van signaalinstrument voor, tijdens en na de jacht. Om die reden wordt het merendeel van deze instrumenten vervaardigd uit antilopehoorns, de rechtstreekse jachttrofeeën van de jagers. De exemplaren uit ivoor zijn soms de veruiterlijking van koninklijke macht en worden in die functie bespeeld tijdens rituelen en ceremonies verbonden met het sacrale gezag.

De klank die zij voortbrengen, is eerder monotoon en verward, hun muzikale functie beperkt zich meestal tot sonore ondersteuning van de andere instrumenten van het orkest.



tita musiki, 'grootvader van de muziek'. Grootvader genoemd worden betekent in een Afrikaanse traditionele maatschappij: hij die een lang en vruchtbaar leven achter zich heeft en hierdoor groot gezag en respect afdwingt - hij bezit immers een ruime levenswijsheid en -kennis. Hij is het die de binding met de voorouders realiseert en op zijn beurt zijn levensopvattingen doorgeeft aan de jongeren. Door de spleettrommel te vergelijken met een 'grootvader', wordt aan dit instrument een waardigheid en aanzien toegekend die het verheft boven het alledaagse en waardoor het als een personificatie van de wereld van de hogere machten wordt aangezien.

Bovendien worden de tonen die op de spleettrommel geslagen worden, onderverdeeld in mannelijke en vrouwelijke, waarbij de hoogste meestal als mannelijk worden beschouwd en de laagste als vrouwelijk, al moeten we toegeven dat deze indeling niet steeds identiek is. Voor de Afrikanen telt niet het verschil hoog-laag, akoestisch hechten zij hieraan weinig belang; zij zijn eerder geneigd de klankkleur als basis voor een onderscheid te nemen, ofwel de draagwijdte van een toon, waarbij dan degene die het verst draagt en het sterkst is als mannelijk wordt aangezien; in ons akoestisch systeem is dat vaak de laagste toon.

In het verleden waren sommige etnologen geneigd de spleettrommel wegens zijn typische structuur als een onmiskenbaar vrouwelijk instrument te bestempelen; zij werden hierbij extra gesteund door de opvatting van de Mongo (Zaïre), als zouden de twee rechthoekige klankgaten de symbolische voorstelling zijn van de borsten van een vrouw.

Het principe dat mannelijk en vrouwelijk vaak samengaan in diverse muziekculturen, komt het best en het meest gepreciseerd tot uiting in de oude Chinese muziekcultuur, waar het volmaakte mannelijke principe het onvolmaakte vrouwelijke compenseerde. Filosofisch uitte zich dat in het Yin-en-Yang-principe, dat trouwens aan de basis lag van de kosmische verdeling. Muzikaal heeft deze verhouding mannelijk-vrouwelijk, uitgedrukt in de getallensymboliek 2 - 3, een grote rol gespeeld in de samenstelling van de Chinese toonreeks. Door het snijden van bamboepijpen in een 2/3-verhouding tot de grondtoonpijp bekwam men de kwint, en door steeds weer 2/3e van de vorige bamboepijp te nemen, kon uiteindelijk een kwintencirkel worden opgesteld, die tot de heptatoniek leidde.

In archaische culturen, waar tradities, ook muzikale, oraal worden overgeleverd en theoretische traktaten onbestaande zijn, heeft dit oeroude principe van de man-vrouwverhouding, onbewust doorgespeeld tot vandaag. Op sociaal vlak uit zich dat in matriarchale en patriarchale samenlevingen.

Het is niet gemakkelijk te achterhalen waarom sommige instrumenten in een antropomorfe of een zoömorfe vorm worden gesneden. Is dit uitsluitend afhankelijk van de artistieke kunde die bepaalde gemeenschappen kenmerkt, of is deze vormgeving ook verbonden met sociale, magisch-religieuze aspecten van de etnische groepen in kwestie? Vast staat dat een dergelijke vormgeving niet universeel is, maar slechts sporadisch wordt aangetroffen. Om de echte zin van deze symbolische vormgeving te achterhalen, moet men zich meestal op gissingen beroepen, daar in de orale traditie weinig wordt gepreciseerd.

De harp, het snaarinstrument bij uitstek, is in de loop der tijden vaak de voorstelling geweest van het menselijk lichaam, en dit in verschillende culturen. Typische voorbeelden hiervan zijn de harpen van Ngbaka (Zaïre), die een zuiver antropomorfe vorm bezitten. De mooi gesneden Mangbetuharpen beperken zich tot een hoofd dat uitloopt in de hals van het instrument. De Ngbaka-voorbeelden daarentegen zijn volledig antropomorf, waarbij de romp van de afgebeelde figuur fungeert als klankkast; de benen en de in verhouding nogal grote voeten dienen als steun om het instrument staande op de grond te kunnen plaatsen.

De antropomorfe figuur wordt vaak met de naam *Seto* bedacht, een legendarisch personage uit hun mythologie. Deze verpersoonlijking van de legendarische geest is het zoveelste bewijs van de relatie tussen de akoestische klank en de geestenwereld. Haar gebruik en functie vallen immers samen met die van de handspleettrommel van de tovenaarswaarzegger. Ook door middel van de harp worden boodschappen van de geesten kenbaar gemaakt, en praat *Seto* tot zijn bezitter. Kortom, het zoeken naar eigen klankkleuren, de esthetische zin van de bouwer en de symbolische relaties hebben de schepping in de hand gewerkt van vormen waarvan wij heden nog moeilijk de juiste betekenis kunnen achterhalen. Niet alleen de spleettrommel, ook de veltrommel is vaak de uitdrukking van een symboliek die verder reikt dan de louter ritmische functie die hem meestal wordt toegekend.

In diverse archaische culturen zijn één of meer veltrommels het symbool van macht en koningschap. Zo o.m. in Rwanda, waar tot voor twintig jaar een etnische groep van Nilotische oorsprong, de Tutsi, de heerschappij over dit land waarnam. Bij hen waren de *ingabe*-trommels het symbool bij uitstek van koningschap en macht, en wie ze bezat, was ook gemachtigd als *mwami*, koning, op te treden. Deze zogeheten dynastieke trommels werden nooit bespeeld en mochten alleen door de *mwami* en zijn hofhouding aangeraakt worden. Zij werden trouwens aan het oog van gewone stervelingen onttrokken door grote rieten schilden.

Het spreekt voor zichzelf dat deze trommels, volgens de tradities daterend uit de 13e eeuw, met de grootste zorg werden bewaard. De symboliek van dit koningschap werd vaak bekrachtigd door rituelen, tijdens dewelke zij werden ingewreven met het bloed van sacrale stieren. Aangezien de Tutsi behoren tot de herdersculturen, speelde het vee in hun leven, ook het rituele, een belangrijke rol. Traditiegetrouw was het vee in Rwanda in zijn totaliteit het bezit van de *mwami*, die zelf over enkele speciale kudden beschikte die hun eigen naam en plaats hadden in het rituele en sociale leven van de *mwami*.

Met het oog op deze bloedrituelen werden enkele dieren geslacht, teneinde aan de ligging van hun ingewanden na te gaan welke dieren geschikt waren om hun bloed te leveren voor de rituele inwijding van de *ingabe*. Dat hiervoor stieren werden uitgekozen, wijst weer op het vruchtbaarheidssymbool, dat ook in deze rite aanwezig is. Uit overgeleverde teksten blijkt immers dat tijdens bovengenoemde rituelen vaak allusie wordt gemaakt op het uitbreiden van het bestaande rijk.

Dit facet, samen met de macht van de *mwami*, werd in sommige gevallen gesymboliseerd door de geslachtsdelen van een overwonnen vijandige chef of koning tijdens het ritueel aan één van de dynastieke trommels te bevestigen. Tot slot van een dergelijk ritueel sloeg de *mwami* enkele malen op de dynastieke trommel, waardoor hij deze in zijn nieuwe functie bevestigde.

Een bijkomend element in de rituele zingeving van de dynastieke trommels zijn de harten of *imitima* binnenin de klankkast van de trommel. Al deze *imitima* zijn gesneden uit diverse houtsoorten, naargelang van het doel en de functie van de trommel in het ritueel, maar over hun vorm of uitzicht is eigenlijk niets geweten, alleen de *mwami* en de belangrijkste ritualisten weten hoe zij eruitzien. Deze strikte geheimhouding heeft wellicht te maken met het koningssymbool dat de trommel uitbeeldt. Inderdaad, wie de geheimen van de trommel kent, hier de *imitima*, doorgrondt in principe ook de geheimen van het koningschap, en kan zodoende een gevaar betekenen voor de regerende *mwami*. Al de symbolen die met deze trommels gepaard gaan, zijn er in het verleden de oorzaak van geweest dat twisten en oorlogen om het bezit van deze *ingabe* een bloedige wending kregen.

Vandaag, twintig jaar na het einde van de Tutsi-hegemonie, zijn deze

Gajde/Joegoslavië.

Tot. L. Boerdon in S-vorm 70 cm, melodiepijp zonder hoorn 56 cm, hoorn L. ca. 35 cm. Nr. HB 074.

UDC: 422.22.62.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Indrukwekkende doedelzak, luchtzak gevuld door middel van een blaasbalg. Dubbele melodiepijp en enkele brompijp, uitsluitend enkel riet. Dit instrument, dat vroeger in drie groottes voorkwam, werd vermoedelijk in Mokrin gemaakt. Men treft het nog maar heel zelden aan in de Banat (Vojvodina), en wel uitsluitend in Servische dorpen.



OKV 1980



Houten klokken.

Stam Kongo/Zaire. Nr. 33979.

Stam Mangbetu/Zaire. Nr. 79.1.50.

Stam Ngombe/Zaire. Nr. 20719.

Kon. Museum voor Midden-Afrika, Tervuren.

De klok is één van de oudste instrumenten. Zijn geschiedenis gaat terug tot in de vroege steentijd, hier gemaakt uit klei. In de hoogculturen werden reeds in de 9e vóór Chr. zowel gouden en zilveren (het oude Egypte) als bronzen klokken (Azië) vervaardigd. Uiteraard zijn er ook de natuurlijke klokken uit hout of kalebas, die nu nog in sommige archaische culturen in Afrika worden gebruikt.

Al deze klokken dienen eenzelfde doel, nl. het verdrijven van demonen en kwade machten.

De hier afgebeelde exemplaren hebben alle een of meer interne klepels en worden tijdens de bezweringsceremonies bespeeld.

ingabe nog altijd spoorloos: ze werden niet buitgemaakt door de nu regerende Hutu. Dat betekent dat in principe het Tutsi-rijk blijft voortbestaan, want daar de *ingabe* niet vernield zijn, is ook het sacrale koningschap van de *mwami* ongeschonden.

Dr. J. Gansemans

Werkleider Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren

Het instrument in de nieuwe muziek van vandaag

Tot de twintigste eeuw bleef het instrumentarium (het geheel van de instrumenten in gebruik) en de instrumentatie (de wijze van gebruik van deze instrumenten) van de Europese 'klassieke' muziek gedurende een paar honderd jaar in wezen ongewijzigd. Wel werden de bouw van de bestaande instrumenten en de samenspelvormen aan de sociaal-culturele omstandigheden aangepast: zo kwamen b.v. de nieuwe mechanismen van de piano en van de blaasinstrumenten en de groei van de orkestbezetting tegemoet aan de burgerlijke romantische roep om virtuositeit en om ruimer klankvolume, nodig om een groeiend publiek in groter wordende concertruimten tot geestdrift te brengen. (In onze tijd spelen de elektrische versterking van instrumenten en de hele 'public address'-techniek een vergelijkbare rol.) Maar naar aard en gebruik bleven de soorten instrumenten ongewijzigd, en de instrumentale functie bleef ondergeschikt aan de melodische en harmonische opbouw die als wezenskenmerk van de muziek gold. Toch groeide reeds in de loop van de negentiende eeuw de aandacht voor de instrumentale klankkleur als aparte waarde. Met componisten als Debussy, Schoenberg, Webern en Varèse kreeg de instrumentatie in de eerste helft van onze eeuw een eigen functie toegewezen binnen de muzikale esthetica: de kleur werd een zelfstandige factor in de muzikale opbouw; elk instrument kreeg een onvervreembare individuele betekenis als drager van een specifiek timbre, en was als zodanig een potentieel element in talloze mogelijke, telkens unieke, timbre-combinaties. Deze gescherpte belangstelling opende de oren voor de mogelijkheden van andere dan de traditioneel in gebruik zijnde instrumenten. Deze openheid viel samen met de ontluikende erkenning van andere muziekculturen: instrumenten die nooit of sinds eeuwen niet meer in de Europese muziek in gebruik waren geweest, kwamen nu het instrumentarium van de westerse muziek verrijken. Daarvan is de inburgering, in de loop van de jongste halve eeuw, van slagwerkinstrumenten van Afrikaanse en Aziatische herkomst (trommen, gongen, stavenspielen e.d.) het meest spectaculaire voorbeeld. Volledigheidshalve kan nog de heropneming worden vermeld van vergeten kleuren uit het eigen culturele verleden (renaissance-instrumenten, clavecimbel e.d.), alsmede de omfunctionering van traditionele instrumenten (zoals de 'preparatie' van de piano door het aanbrengen tussen de snaren van voorwerpjes in diverse stoffen en vormen, een techniek uitgedacht door de Amerikaan Cage, waardoor de piano in een éénmans-slagwerkorkest herschapen wordt).

Naast de (her)inburgering van allerlei instrumenten van vroeger en elders, zag de eerste helft van de twintigste eeuw ook de geboorte van een geheel nieuwe categorie van instrumenten. Naast instrumenten waarbij het geluid ontstaat door de trilling van een luchtkolom (zgn. aërofonen, zoals houten en metalen blaasinstrumenten of orgel), door de trilling van een gestreken, geslagen of getokkelde snaar (zgn. chordofonen, zoals viool, resp. piano, resp. harp), of door de trilling van een aangeslagen membraan, metalen of houten lichaam (zgn. idiofonen, zoals pauken, bekkens, klokken, xylofoons enz.), werden nu instrumenten ontworpen, waarbij het geluid wordt opgewekt door de wisselende waarden van de stroom binnen een elektrisch circuit, zgn. elektrofonen. De eerste proefnemingen met elektrische opwekking van geluid dagtekenen van de allereerste jaren van de

Langleik (of langspil)/Noorwegen.

Tot. L. 84 cm, max. B. 21 cm, D. 8 cm.

Nr. 2493.

UDC: 314.122.6.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Doosciter, met zes metalen melodiestrangen en acht dito begeleidingsstrangen. Ebbehouten toets met 18 draadrets, die een diatonische toonladder (vermoedelijk in C) vormen, met halve tonen tussen 3-4e, 6-7e en 7-8e trap (aldus met mogelijkheid tot plagale C-modus). Bovenstandige metalen stem-pinnen in schroevenstuk met krulmotief. Buikvormige klankkast met drie klankgaten (twee ronde, één S-vormige), beschilderd met o.a. afbeelding van vier speelmannen. Mahillon beschouwde dit instrument als oud.

OKV 1980





Martenot.

Instrumentenmuseum, Brussel.

In 1922 werd aan de toen 24-jarige Franse muziekpedagoog Maurice Martenot octrooi verleend voor een door hem ontworpen elektrofonisch instrument. Deze 'Ondes Musicales', weldra naar de uitvinder 'Ondes Martenot' genoemd, werd in 1928 in de Parijse opera als concertinstrument aan het publiek voorgesteld. In 1950 kreeg het zijn definitieve vorm, zoals hierbij afgebeeld: met een klavier maar ook met een metalen geleidraad die toelaat glijdende overgangen tussen de opeenvolgende toets-toonhoogten te maken, met knoppenbord voor volume- en timbre-regeling, en met vrijstaande luidspreker die soms nog met meetrillende snaren wordt uitgerust.

eeuw; de doorbraak kwam tegen het einde van de jaren twintig, toen verschillende nieuwe instrumenten vaste vorm kregen: in 1928-29 presenteren Friedrich Trautwein zijn Trautonium, Maurice Martenot zijn Martenotgolven, Bruno Hellberger en Peter Lertes hun Hellertion, richt Laurens Hammond zijn firma op voor de bouw van elektronische orgels, voert Leon Theremin een concerto uit van Joseph Schillinger, gecomponeerd voor zijn in 1920 ontworpen Thereminvox en orkest, enz. (1928 is ook het jaar van de eerste experimentele film-klanksporen, 1929 dat van de eerste proeve tot automatische sturing, door geperforeerde papierrol, van elektronische oscillators!). Van deze pioniersinstrumenten heeft vooral de 'Ondes-Martenot' blijvende belangstelling van vooraanstaande componisten gekregen (Honegger, Jolivet, Messiaen, Goeyvaerts, e.v.a.). Hoewel hier de plaats ontbreekt om in te gaan op de beslissende rol die de elektrotechniek in onze eeuw via mogelijkheden van opname en uitzending heeft gespeeld in de wijziging van de plaats die de muziek inneemt in het sociaal-culturele leven, wijs ik terloops toch, in verband met het openbaar cultuurbezit, op de eerste permanente tentoonstelling van opname-, ontvangst- en zendtoestellen, sinds kort ingericht door het Museum van de Radio- en Televisie-Omroep in België, gevestigd in het Omroepcentrum aan de Reyerslaan te Brussel.

De elektrische instrumenten betekenden een uitbreiding van het bestaande instrumentarium met een nieuwe categorie, maar brachten geen wijziging mee van de instrumentale functie. Zij vormden de toepassing van een nieuwe technologie op de oude opvatting van het instrument als muzikaal uitvoeringsmiddel. Door de toevoeging achteraf, in hun gecommercialiseerde versies, van handklavier en pedaal, gingen ze zelfs de bespelingswijzen van het gevestigde instrumentarium, inzonderheid van de toetsinstrumenten, imiteren - met een overeenkomstige gebondenheid aan de gevestigde toonladders, vaste kleurengamma's en fraseringsmogelijkheden. Een geheel nieuwe situatie op het stuk van de instrumentale functie ontstond omstreeks het midden van de eeuw, toen men de mogelijkheid om geluid elektromagnetisch vast te leggen (de eerste 'magnetofon' - opnametoestel met magneetband - verscheen op de Duitse markt in 1935) voor muziekcreatieve doeleinden ging gebruiken. Voor het eerst werd het geluid letterlijk materie voor de componist, materieel voorwerp - een eindje magneetband - dat hij, op experimentele wijze, kon manipuleren. Het instrumentale geheel zoals dat in de studio's van de jaren vijftig tot stand werd gebracht, bestaande uit magnetofons, microfoons, elektronische geluidgenerators en elektronische geluidtransformatoren, werd niet als een uitvoeringsinstrument in traditionele zin, maar als een componeer-instrument gehanteerd. Hoezeer hun stilistische en esthetische opvattingen voor het overige ook verschilden, op één punt waren vertegenwoordigers van concrete muziek (eerste realisaties in 1948 in de Franse omroep te Parijs) en van elektronische muziek (eerste realisaties in 1953 in de Westduitse omroep te Keulen) het roerend eens: het begrip van het muziekinstrument als bron van een vaste verzameling van gemakkelijk aan hun klankkleurverwantschap herkenbare tonen was voortaan uit den boze. De met microfoon opgenomen geluiden van de concrete muziek en de van elektronische generators rechtstreeks op de band vastgelegde geluiden van de elektronische muziek dienden zó behandeld dat het klankresultaat autonoom zou zijn in die zin, dat daarin geen vaste instrumentale herkomst meer herkenbaar was. Hiermee werd het esthetische ideaal van de voor elke compositie unieke klankkleurencombinatie benaderd - een ideaal dat, zoals gezegd, reeds in de eerste helft van de eeuw leefde, voor zover sociaal-economische omstandigheden dit toelieten: de behoefte aan steeds wisselende instrumentencombinaties botste immers met de institutionele inrichting van het muziekleven in orkesten en andere vaste uitvoerdersgroeperingen. Nu echter zou elke

Hardingfele (of Hardanger vedel).

Noorwegen.

Tot. L. 59 cm, max. B. 20 cm, max. D. 10 cm.
Nr. 1328.

UDC: 321.322.71.

Instrumentenmuseum, Brussel.

Rustieke viool met vier melodienaren en vier meetrillende (aliquot-) snaren. Tafel, zijwanden en rug versierd met beschilderingen in zwart en goud. Staartstuk en toets met parelmoer ingelegd. Etiket in binnenzijde met volgend opschrift: 'Denne Fiolin er reperet, poleret og utfmijkket af mig i februar maaned Spilleman. J.C.L. Ruwold 1812'. (Deze viool werd door mij hersteld, gepolijst en versierd in de maand februari 1812. Speelman J.C.L. Ruwold.) Volgens de traditie werd dit soort vedel ca. 1670 door een schoolmeester uit de Harding-vallei uitgevonden, en in de 18e eeuw tot zijn huidige vorm gebracht door I. Nielsen Botner.

De Hardingfele, die vooral voor dansmuziek gebruikt wordt, kent talrijke stemmingen; de meest gebruikelijke is: a-d' -a' -e'' (aliquot-snaren: d-e' -f' -a').



componist zijn eigen 'orkest' van elektro-akoestisch gecreëerde timbres samenstellen. Zo dacht men. Tot spoedig bleek dat al deze nieuwe timbres duidelijke trekjes van verwantschap vertoonden, en het beter leek de hele verzameling van mogelijke luidsprekergereluiden als één, weliswaar zeer rijke, klankbron met de andere, traditionele instrumentale en vocale klankbronnen te vermengen. Dit integratieproces is sinds zowat een kwarteeuw aan de gang.

Daarmee was de geschiedenis van de idee 'componeer-instrument' niet ten einde. Deze geschiedenis trad in een nieuw stadium bij de invoering, tijdens de jaren zestig, van de zgn. spanning-gestuurde 'synthesizers': apparaten waarin de op diverse wijze regelbare opeenvolging van elektrische spanningswaarden het verloop van de resulterende klankwaarden stuurt. In hun grotere, voor studiogebruik bestemde uitvoeringen omvatten deze instrumenten zo'n reusachtige voorraad combinatiemogelijkheden dat, zo lijkt het, slechts bewuste compositorische keuzebeslissingen daarin orde kunnen scheppen. Of bij de sturing van deze synthesizers een elektronische rekenmachine ('computer') wordt ingeschakeld of niet, de naam 'componeermachine' verdienen ze beter dan de studio's met handbediening uit de jaren vijftig, waar de componist rechtstreeks in de klankmaterie werkte, terwijl hij nu, door de tussengeschakelde automatismen en programmeertechnieken, een afstandelijker relatie onderhoudt tot de klinkende werkelijkheid. (De componeermachine is overigens een oude droom van de westerse mens: meer dan drie eeuwen geleden ontwierp de vindingrijke Athanasius Kircher een 'componium', een toen uiteraard mechanische machine voor het combineren van klanken.)

De toekomst zal uitwijzen of de door computer en synthesizer geschapen uitbreiding van de muzikale voorstellingsmogelijkheden van de mens een even beslissende stap in het muzikale denken zal betekenen als de ontwikkeling van de muzieknotatie. In elk geval fungeert het koppel synthesizer-computer met zijn geheugencapaciteit en zijn half ingebouwde, half hernieuwbare capaciteit tot logische bewerkingen, meer als denktuig dan als werktuig, d.i. meer als verlenging van de componerende geest dan van de uitvoerende hand.

Wat ontstaan was als reactie tegen een institutie - de elektro-akoestische middelen als bevrijding van de beperkingen van de gevestigde klankbronnen - is aldus zelf weer tot een institutie - de gedeeltelijk of volledig geautomatiseerde studio voor muziekproductie - geworden. Tegen deze institutionaliseringstendens in ontstond, vooral vanaf de latere jaren zestig, een nieuwe beweging die ertoe strekt het instrumentarium weer dichter bij de uitvoerder te brengen. Zo werden b.v., binnen de zgn. 'live electronic music'-beweging, synthesizers verbonden met speciaal voor dit doel ontworpen minicomputers, gebouwd als uitvoeringsinstrumenten voor onmiddellijke, ter plaatse gerealiseerde muziekproductie. Daarbij treedt de lichamelijke van de uitvoering versterkt en onder nieuwe vormen - zoals de tastgevoeligheid van elektrische circuits of de zgn. 'biomuziek', waarbij b.v. hersengolven voor de sturing van apparatuur worden gebruikt - op de voorgrond. Deze beweging staat vaak in het teken van een spontaneïstische, als tegengesteld aan een meer intellectualistische ideologie.

Wat het uiteindelijk resultaat van deze verschillende ontwikkelingen ook moge zijn, vast staat dat onze tijd als nauwelijks ooit tevoren de vraag zal hebben gesteld naar de functie die het instrument voor de mens vervult bij diens schepping van een muzikale geluidsomgeving voor zichzelf.

Herman Sabbe

Werkleider Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek, Gent

Literatuur.

Werner Bachmann, *Die Anfänge des Streich-instrumentenspiels*, Leipzig 1964;
Anthony Baines, *Bagpipes*, Oxford 1973;
Hubert Boone, *De hommel in de lage landen*, Brussel 1976;
O. Boone, *Les xylophones du Congo Belge*, Tervuren 1936;
O. Boone, *Les tambours du Congo Belge*, Tervuren 1951;
Peter Bröhmse, *Flöten, Schalmeyen und Sackpfeifen Südslawiens*, Prag/Leipzig/Wien 1937;
Documenta Musicae Novae, Ipem;
J. Gansemans, *Aspekten van de muziek-kultuur der Luba-Shaba*, IV Vol., Tervuren 1975;
J. Gansemans, *La musique et son rôle dans la vie sociale et rituelle Luba*, Tervuren 1978;
R. Günter, *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens*, Regensburg 1973;
Erich M. von Hornbostel & Curt Sachs, 'Systematik der Musikinstrumente, ein Versuch', in: *Zeitschr. für Ethnologie*, 1914, Heft 4 & 5, Berlin 1914 (repr. in: *The Galpin Society Journal*, nr XIV, 1961);
Interface, *Journal of New Music Research*, Swets & Zeitlinger, sinds 1972;
Jean Jenkins en Paul R. Olsen, *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, London 1976;
V.S. Krishnaswami, *Musical instruments of India*, Boston 1965;
Jaap Kunst, *Hindoe-Javaanse muziek-instrumenten*, Batavia 1927;
Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, Den Haag, 1959;
W. Laade, *Die Situation von Musikleben und Musikforschung in den Ländern Afrikas und Asiens und die neuen Aufgaben der Musik-ethnologie*, Tutzing, 1969;
J.S. Larenty, *Les chordophones du Congo belge et du Ruanda-Urundi*, Tervuren, 1960;
Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 5 vol. Gent 1893-1922, Repr. Brussel 1978;
Sibyl Marcuse, *Musical Instruments, a comprehensive Dictionary*, N.Y. 1964;
A.P. Merriam, *The anthropology of music*, Northwestern University Press, 1964;
T. Nikiprowetzky, *Les instruments de musique au Niger*, Paris 1963;
T. Nikiprowetzky, *La musique dans la vie*, Paris 1967.
Kw. Nketia, *The music of Africa*, London 1975.
Laurence Picken, *Folk Music Instruments of Turkey*, Oxford 1975;
Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913;
Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920;

Curt Sachs, *De geschiedenis der Muziek-instrumenten* (vert. v. *The History of Musical Instr.*, N.Y. 1940), Aula reeks, Utrecht-Antwerpen 1969;
P. Tempels, *Bantoefilosofie*, Antwerpen 1946;
R.S. Wassing, *Muziek en dans in Afrika*, Rotterdam 1960.
XX, *Traditional Folk musical Instruments of Yugoslavia*, Zagreb 1975.

Synthesizer.

Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek van de BRT en de Rijksuniversiteit Gent, Gent.
Deze 'Synthi 100' stelt de meest uitgebreide en gevorderde versie voor van de elektronische 'synthesizer', bedoeld als componeer-instrument. Kleinere uitvoeringen van ditzelfde soort apparaat zijn uit de 'live electronic music' en de populaire muziek bekend als vertolkingsinstrumenten. De componist heeft hier een dozijn elektronische geluidsgenerators tot zijn beschikking, benevens drie elektronische spanninggenerators (zie paneel rechtsmidden) waarmee hij een geluidsverloop kan sturen.
Een en ander kan hij in verbinding brengen met diverse modules voor geluidstransformatie (zie panelen links en linksmidden). De gewenste schakelingen 'pint' hij vast op de schakelborden (links en rechtsmidden onderaan). Het klavier, dat naar willekeur gestemd kan worden wanneer het als toonhoogten-indelingsbord wordt aangewend, kan ook met andere dan toonhoogte-functies verbonden worden. Het dient ook als schakel tussen het eigenlijk synthetiserende deel en de 'sequencer' (zie rechterpaneel), waarmee de gesynthetiseerde geluiden in een elektronisch geheugen, gespreid over driemaal tien-duizend plaatsen, opgeslagen kunnen worden.

