



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Nicht-westliche Einflüsse in der Musik Steve Reichs“

Verfasserin

Sabine Töffler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzer

Meiner Familie gewidmet

„He has always preferred the objective ‘facts to be resolved’ to the subjective play of emotion. His choices of topic reflect an interest in social issues, rather than individual drama. His preference is for a documentary account of things rather than fiction. And his approach to a piece of information – historical document, fragment of speech – is to take several looks at it from different points of view.“¹

VORWORT

Die oben zitierte Charakteristik Steve Reichs durch Paul Hillier trifft nicht nur auf den Komponisten zu, sondern es war auch – ganz im Sinne der Wissenschaftlichkeit – mein Ziel beim Verfassen dieser Arbeit, objektiv an das Thema heranzugehen und es von verschiedenen Seiten zu beleuchten. Letzteres versuchte ich insofern zu forcieren, als ich diese Arbeit interdisziplinär anlegte und fächerübergreifend in Musikwissenschaft sowie Kultur- und Sozialanthropologie verfasste. Das stellte einerseits eine große Herausforderung dar, war andererseits aber auch eine Quelle neuer Herangehensweisen und Überlegungen. Jedenfalls aber führte es dazu, dass diese Arbeit sehr umfangreich wurde und meinen vorgesehenen Zeitrahmen sowie die angedachte Länge überschritt.

Es ist ein seltsames Gefühl, jetzt einen Schlusstrich zu ziehen und sie aus der Hand zu geben – am liebsten würde ich wohl ewig daran herumfeilen und neue Informationen sowie Gedanken einfügen. Ich hoffe aber doch, den Großteil meiner Beschäftigung mit dem Thema hinter mich gebracht zu haben und in der vorliegenden Arbeit ein möglichst vollständiges Bild bieten zu können.

Nun, da die Büchertürme in meiner Wohnung langsam kleiner werden und ich dieser Arbeit das letzte Zeichen hinzugefügt habe, möchte ich mich bei jenen Personen bedanken, die zu deren Gelingen beigetragen haben.

Zuallererst danke ich meinem Betreuer, ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner, sehr herzlich für die vorzügliche Zusammenarbeit, für die immer hilfreichen Anmerkungen und die reibungslos funktionierende – oft sehr rasche – Kommunikation zwischen Wien und Salzburg. Danke auch für die interessanten und inspirierenden

¹ Hillier, Paul (2002): Introduction. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 6.

Lehrveranstaltungen, für die Bereitschaft, sich einer fächerübergreifenden Diplomarbeit in Wien anzunehmen, und für stets konstruktive, motivierende Kritik.

Weiters danke ich meinem „zweiten“ Betreuer ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Kraus, der mir immer wieder „über die Schulter geschaut“ hat, wie er das selbst einmal formulierte. Danke für die zahllosen hilfreichen Tipps, wie meine Arbeit auszusehen habe, um als fächerübergreifend zu gelten, für Fragen und Korrekturvorschläge, die zum Nachdenken anregten und zu verschiedenen Betrachtungsweisen einluden, sowie für die Hinweise und Hilfestellungen zu bürokratischen Abläufen im Zuge der Anrechnung.

Außerdem danke ich Steve Reich, der sich die Zeit für ein Interview nahm, und allen, die mir dessen (technische) Durchführung ermöglichten.

Des Weiteren danke ich allen meinen FreundInnen sowie StudienkollegInnen für aufschlussreiche fachspezifische Gespräche, für ihr Interesse an meiner Diplomarbeit und deren Fortkommen sowie für viele gemeinsame Freizeitaktivitäten, die Abwechslung in den Alltag brachten.

Schließlich danke ich meiner Familie – zuvorderst meinen Eltern für ihre ständige großzügige emotionale wie finanzielle Unterstützung, ihre Offenheit gegenüber Neuem, ihre Geduld und ihr Interesse an meinen Tätigkeiten sowie das grenzenlose Vertrauen, das sie mir entgegenbrachten und -bringen. Besonderer Dank gilt meiner Mama, die das Korrekturlesen dieser Arbeit übernahm. Meinem Bruder danke ich für die vielen schönen, lustigen und abwechslungsreichen Stunden, die wir gemeinsam erlebten und erleben werden. Letztlich danke ich allen meinen Verwandten für ihre direkten und indirekten Beiträge zu meinem Studienerfolg sowie ihre Hilfsbereitschaft.

Wien, am 4.11.2010

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	11
1. 1. Methoden.....	21
1.1.1. Methoden der Musikwissenschaft	21
1.1.1.1. Philologie.....	21
1.1.1.2. Hermeneutik	21
1.1.1.3. Musikalische Exegetik	23
1.1.1.4. Musikalische Analyse	23
1.1.2. Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie.....	24
1.1.2.1. Grounded Theory.....	24
1.1.2.2. Leitfadengespräch.....	25
1.1.2.3. Offenes Kodieren	25
2. STEVE REICH UND DIE MUSIK DER EWE	27
2.1. Stellenwert des Aufenthaltes in seiner Biographie	27
2.1.Z. Zusammenfassung	36
2.2. Die Musik der Ewe	37
2.2.1. Instrumente und MusikerInnen.....	39
2.2.1.1. Instrumentenbau und Stimmung	42
2.2.1.2. Zusammensetzung der Ensembles.....	46
2.2.1.Z. Zusammenfassung.....	50
2.2.2. Die Weitergabe der Musikkultur	50
2.2.2.Z. Zusammenfassung.....	53
2.2.3. Rhythmische Aspekte der Musik der Ewe.....	54
2.2.3.Z. Zusammenfassung.....	55
2.3. Steve Reichs Transkriptionen und Analysen	56
2.3.1. <i>Gahu</i>	56
2.3.2. <i>Agbadza</i>	60
2.3.Z. Zusammenfassung	62
2.4. <i>Drumming</i>	63
2.4.1. Entstehungskontext.....	63
2.4.2. Kompositionstechnik.....	65
2.4.3. Analyse.....	67
2.4.Z. Zusammenfassung	73
2.5. Einflüsse aus der Musik der Ewe in <i>Drumming</i>	74
2.5.Z. Zusammenfassung	82
2.6. Rezeption von <i>Drumming</i>	84
2.7. Schlussfolgerungen	85
3. STEVE REICH UND DAS BALINESISCHE GAMELAN.....	89
3.1. Stellenwert des Aufenthaltes in seiner Biographie	89
3.1.Z. Zusammenfassung	90
3.2. Das balinesische Gamelan	91
3.2.1. MusikerInnen	92
3.2.2. Instrumente	93
3.2.Z. Zusammenfassung	102

3.2.3. Musiktheorie des balinesischen Gamelan	104
3.2.3.1. Gamelan Semar Pegulingan.....	106
3.2.3.2. Gamelan Gambang.....	110
3.2.3.Z. Zusammenfassung.....	115
3.2.4. Die Weitergabe der Musikkultur	117
3.3. <i>Music for 18 Musicians</i>	118
3.3.1. Entstehungskontext.....	118
3.3.2. Kompositionstechnik.....	120
3.3.3. Analyse.....	122
3.3.Z. Zusammenfassung	133
3.4. Einflüsse aus dem balinesischen Gamelan in <i>Music for 18 Musicians</i>.....	135
3.4.Z. Zusammenfassung	142
3.5. Rezeption von <i>Music for 18 Musicians</i>	143
3.6. Schlussfolgerungen	144
4. STEVE REICH UND HEBRÄISCHE KANTILLATIONEN	149
4.1. Stellenwert des Aufenthaltes in seiner Biographie	149
4.2. Zentrale Ereignisse im jüdischen Jahr.....	150
4.3. Jüdische Musik.....	151
4.3.1. Jüdische Musiktheorie.....	154
4.3.2. Instrumente	155
4.3.3. Vokalmusik	156
4.3.Z1. Zusammenfassung.....	159
4.3.4. Die Rolle der ta'amim	161
4.3.Z2. Zusammenfassung.....	166
4.3.5. Die Weitergabe der Musikkultur	167
4.3.6. Rhythmische Aspekte der hebräischen Gesänge.....	168
4.4. Steve Reichs Ausführungen zu den ta'amim.....	169
4.3.Z3. Zusammenfassung.....	172
4.4. <i>Tehillim</i>	172
4.4.1. Entstehungskontext	172
4.4.2. Kompositionstechnik.....	177
4.4.3. Analyse.....	179
4.4.Z. Zusammenfassung	188
4.5. Einflüsse aus hebräischen Kantillationen in <i>Tehillim</i>.....	190
4.5.Z. Zusammenfassung	194
4.6. Rezeption von <i>Tehillim</i>	195
4.7. Schlussfolgerungen	196
5. ANTHROPOLOGISCHE INTERPRETATION	199
5.1. Einleitung	199
5.2. Eine anthropologische Theorie der Musik.....	200
5.3. World music	201

5.4. Kritisch zu hinterfragende Begriffe	204
5.4.1. „Afrikanische“ Musik	204
5.4.2. Kultur.....	205
5.4.3. Westen	206
5.5. Die Rezeption des „Fremden“	206
5.5.1. Das „Fremde“ in der Musik Steve Reichs	209
5.6. Anthropologische Theorien zu Globalisierung	210
5.6.1. Globalisierung in der Musik Steve Reichs.....	213
5.7. Schlussfolgerungen.....	216
6. CONCLUSIO	219
7. QUELLENVERZEICHNIS.....	223
7.1. Literatur.....	223
7.1.1. Primärquellen.....	223
7.1.2. Sekundärquellen.....	224
7.2. Diskographie.....	235
7.3. Notenverzeichnis.....	235
7.4. Bildquellen.....	235
8. ABSTRACTS	237
8.1. Deutsch	237
8.2. English	238
9. LEBENSLAUF.....	239
10. INDEX.....	240

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1.....	22
Abbildung 2.....	24
Abbildung 3.....	44
Abbildung 4.....	57
Abbildung 5.....	59
Abbildung 6.....	61
Abbildung 7.....	68
Abbildung 8.....	69
Abbildung 9.....	78
Abbildung 10.....	105
Abbildung 11.....	108
Abbildung 12.....	108
Abbildung 13.....	109
Abbildung 14.....	112
Abbildung 15.....	113
Abbildung 16.....	113
Abbildung 17.....	114
Abbildung 18.....	122
Abbildung 19.....	124
Abbildung 20.....	136
Abbildung 21.....	137
Abbildung 22.....	162
Abbildung 23.....	163
Abbildung 24.....	165
Abbildung 25.....	169
Abbildung 26.....	170
Abbildung 27.....	174
Abbildung 28.....	175
Abbildung 29.....	181
Abbildung 30.....	186

„Ich glaube, Musik ist immer ethnische Musik.“²

1. EINLEITUNG

In der vorliegenden Diplomarbeit geht es um nicht-westliche Einflüsse in der Musik Steve Reichs. Dieses Thema ergibt sich aus folgender Überlegung:

Steve Reich beschäftigte sich außer mit der euro-amerikanischen mit drei weiteren – eben nicht-westlichen – Musikkulturen intensiv: mit der Trommelmusik der Ewe (einer Ethnie in Ghana), mit hebräischen Kantillationen und mit dem balinesischen Gamelan. Dazu motiviert wurde er nach eigenen Angaben durch „Debussy a little, Bartók more, and most of all jazz“³. Gleich vorweg ist zu sagen, dass er sich für seine Studien nicht immer im betreffenden Land aufhielt; balinesisches Gamelan studierte er in den USA – er hat Bali noch nie besucht. Außerdem muss man auch festhalten, dass es sich nie um ethnomusikologische Studien, sondern immer nur um ein Aneignen der jeweiligen Musiktraditionen handelte. Steve Reich selbst betont immer wieder, dass er sich nicht als Ethnomusikologe sieht, sondern vielmehr als eine Art Schüler anderer Musikkulturen, der diese aber nicht vollständig studieren, sondern einen Überblick gewinnen und eventuelle Erkenntnisse dann in sein eigenes Werk einarbeiten will sowie Bestätigung für sein bisheriges Schaffen sucht.⁴

Kritischen LeserInnen fällt wahrscheinlich bereits beim ersten Hinsehen auf, dass der Titel meiner Diplomarbeit einen äußerst umstrittenen Begriff enthält: „nicht-westlich“ ist vom Vorhandensein des Konzeptes des „Westens“ abhängig. Im Bewusstsein, dass dieses viel diskutiert und nicht klar definiert ist, habe ich mich mangels geeigneter Alternativen dazu entschlossen, es zu verwenden. Es drückt in der negierten Form (eben „nicht-westlich“) meiner Meinung nach am besten das aus, wovon hier die Rede sein soll – Musik, die mit der europäischen und amerikanischen sogenannten „Kunstmusik“ oder

² Reich, Steve zitiert in: Lohner, Henning (1986): „Musik ist immer ethnische Musik.“ Ein Gespräch mit Steve Reich. In: Stegemann, Michael (Hg., 1986): Neue Zeitschrift für Musik, 147. Jahrgang, Nr. 10. Mainz: Schott. S. 25.

³ Reich, Steve (1989): Questionnaire. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 161.

⁴ Vgl. Reich, Steve (1974): Notes on Compositions 1965-1973. In: Reich, Steve (1974): Writings about music. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. S. 57f.

auch „klassischen Musik“ nichts oder nur sehr wenig zu tun hat. Auch Steve Reich selbst spricht von „non-Western music“⁵, was für mich ein weiterer Grund ist, von diesem Begriff Gebrauch zu machen. Er sollte somit im Kontext dieser Arbeit im eben erklärten Sinne verstanden und nicht als Mangel an Wissenschaftlichkeit meinerseits aufgefasst werden. „Westliche Kunstmusik“ ist in der Musikwissenschaft ein allgemein anerkannter, historisch bedingter Begriff, der somit auch ohne Weiteres verwendet werden können sollte.

Ein weiterer Begriff, der im Kontext der Sozialforschung mit Vorsicht zu verwenden ist, ist „Kultur“. An dieser Stelle möchte ich kurz erläutern, wie und warum ich ihn einsetze.

Es ist unter SozialwissenschaftlerInnen und vor allem innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie hinlänglich bekannt, dass „Kultur“ über mindestens zwei Bedeutungen verfügt: Zum einen kann man damit Kultur im abstrakten Sinn meinen; grob umschrieben bezeichnet sie dann eine bestimmte Art, etwas zu tun, zum Beispiel Esskultur. Zum anderen aber – und das ist der problematische Punkt – kann man „Kultur“ als etwas sehen, was abgegrenzt und von außen nicht beziehungsweise nicht leicht beeinflussbar ist. Vereinfachen kann man die Vorstellung, indem man von „Kulturen“ spricht. In den Plural gesetzt könnte das Wort mit der Bedeutung von „Nationen“ gleichgestellt werden, was aber aus folgenden Gründen abzulehnen ist: In diesem Fall wird Kultur in Analogie zu Sprache (oder eben Nation) gesetzt – Sprache ist ein in sich geschlossenes System, das nach bestimmten Regeln funktioniert und das man sich durch Lernen aneignen kann. Außerdem sind ausgesprochene Worte sehr leicht einer bestimmten Sprache zuzuordnen. Ebenso kann man von einer Nation sagen, dass es innerhalb ihrer Grenzen bestimmte bindende Gesetze gibt und diese zumindest theoretisch eine Verwaltungseinheit und daher ein nach außen hin abgeschlossenes System bildet, und dass die Staatszugehörigkeit einer Person durch Dokumente leicht herauszufinden ist. Das trifft für Kultur nicht zu – sie ist viel mehr von außen beeinflusst als Sprachen und Nationen; des Weiteren geben kulturelle Äußerungen selten eindeutigen Aufschluss über die Herkunft einer Person. „Kultur“ analog zu Sprache zu sehen ist eine altmodische und nicht mehr zeitgemäße Betrachtungsweise, da wir

⁵ Siehe unter anderem: Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 147ff.

heutzutage wissen, dass es keine abgeschlossenen Gesellschaften und daher auch keine abgeschlossenen Kulturen gibt. Ich bevorzuge daher den weitgefassten Kulturbegriff von Edward Tylor: „Culture [...] is a complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as member of society.“⁶

Ich verwende „Kultur“ in der vorliegenden Arbeit eher nicht als solche, sondern meist in Zusammensetzung mit Musik – also „Musikkultur“: Diese ist der zweiten Bedeutung von Kultur (jener der Gesellschaft) sehr nahe, und daher kritisch zu betrachten. Jedoch denke ich, dass ich den Begriff ohne weiteres verwenden kann, da Musik der Sprache sehr ähnlich ist – nach bestimmten Regelwerken erlernbar und in ihrer jeweiligen traditionellen überlieferten Form nicht stark von außen beeinflusst. So gesehen kann man die Musikkulturen, von denen die Rede sein wird, als eher geschlossene Systeme betrachten. Natürlich kommen sie mit neuen Informationen und Einflüssen in Kontakt, doch finden daraus folgende Veränderungen nur sehr langsam statt. Eine Kultur im Sinne einer durch Kultur abgeschlossenen Einheit (also in der veralteten Sichtweise) verändert sich hingegen so schnell und ist so heterogen, dass man sie nicht auf klar definierte gemeinsame Merkmale reduzieren kann.

Stefan Krüger fasst in seiner Dissertation Kultur als „Programm“ auf. Er nennt folgende Charakteristika:

- a) Kultur kann nicht einfach gleichgesetzt bzw. reduziert werden auf die kulturellen Manifestationen wie Symbol(system)e, Kunstobjekte, Riten etc. Kulturelle Manifestationen sind allerdings die Instanzen, über die Kultur beobachtet werden kann.
- b) Es geht nicht um einen [sic!] Opposition Kultur vs. Gesellschaft sondern um den Vollzug von gesellschaftlicher und sozialer Handlungspraxis gemäß einem Programm im Format von kollektiven wie individuellen Sinnkonstruktionen.
- c) Institutionen spezialisieren sich auf bestimmte Programmteile. Für Kultur selbst gibt es keine Institution.
- d) In funktional ausdifferenzierten Gesellschaften ist kein Beobachter mehr in der Lage, alle kulturelle [sic!] Manifestationen zu überschauen.⁷

Dieser Sichtweise möchte ich mich anschließen, da ich denke, dass dadurch der Gebrauch von „Kultur“ und damit auch „Musikkultur“ gerechtfertigt und hinreichend

⁶ Tylor, Edward Burnett (1871): Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom. London: John Murray. S. 1.

⁷ Krüger, Stefan (2001): Die Musikkultur Flamenco. Darstellung, Analyse und Diskurs. Universität Hamburg: Dissertation. S. 13 Er bezieht sich dabei auf Schmidt, Siegfried J. (Hg., 1992): Medien, Kultur: Medienkultur. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg., 1992): Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 425f.

erklärt ist. In der Diplomarbeit wird als ein mögliches Kennzeichen für Musikkulturen die Art und Weise ihrer Weitergabe herangezogen. Beispielsweise ist es in Österreich üblich, eine streng formalisierte Musikausbildung zu durchlaufen – kaum einE MusikschülerIn kommt daran vorbei, sich mit klassischer Musik zu beschäftigen. Die Frage ist nun, wie die Weitergabe bei den Ewe, beim Gamelan und bei den hebräischen Kantillationen aussieht – gibt es so etwas wie Musikschulen und ein vorgefertigtes Lernprogramm sowie Pflichtrepertoire oder lernt man, indem man sich am musikalischen Leben der Gemeinschaft beteiligt, indem man mitspielt?

Weitere Punkte, anhand derer man einzelne Musikkulturen charakterisieren kann, sind Fragen von⁸:

- Identität: Ist Musik identitätsstiftend für die Gesellschaft? Schafft sie eine kollektive Identität?
- Alterität (die Andersartigkeit einer Musikkultur) und Differenz (Unterschiede zwischen Musikkulturen): Ist Musik Ausdruck einer ethnischen und/oder nationalen Zugehörigkeit und/oder einer Subkultur? Wie beeinflussen die verschiedenen Musikkulturen einander?
- Performanz und Praxis: Werden soziale Erfahrungen mithilfe von Musik und deren Ausübung ausgedrückt?
- Medialität: Wie beeinflussen Medien und die sich durch sie eröffnenden Möglichkeiten Musikkulturen?
- Lokalität und Globalität: Werden lokale Musikkulturen durch Globalisierung unterdrückt oder verhelfen ihnen die neuen Technologien zu größerer Verbreitung?
- Diskursivität und Textualität: Was lässt sich aus Musik herauslesen, wenn man sie als Text betrachtet und sie interpretiert?
- Korporalität: Welche Bedeutung hat Musik als körperliche Praxis?

⁸ Alle nachfolgenden Punkte: Vgl. Erlmann, Veit (1998): Musikkultur. In: Bruhn, Herbert/Helmut Rösing (Hg., 1998): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 71ff.

Ich werde das in jenen Abschnitten der Arbeit, wo es mir angebracht scheint, auch tun.

Multikulturalität ist der letzte Begriff im Umfeld von „Kultur“, der hier noch erklärt werden soll. Alf Mintzel fasst das Konzept folgendermaßen zusammen:

Mit Multikulturalität wird erstens eine gesellschaftliche Tatsache bezeichnet, etwas empirisch Gegebenes, nämlich die Tatsache, daß innerhalb einer Gesellschaft bzw. einer staatlich organisierten Gesellschaft/ Bevölkerung mehrere Kulturen koexistieren, sei es friedlich oder im Konflikt, sei es in einem Nebeneinander oder in einem integrierten Miteinander. Multikulturalität bezeichnet folglich ein sozio-kulturelles Charakteristikum einer Gesellschaft, ihre vielfältige kulturelle Differenziertheit, worauf diese Multikulturalität auch immer beruhen mag.

Mit Multikulturalität wird zweitens die Vorstellung von einer multikulturell geprägten Gesellschaft bezeichnet, also ein geistiges Konzept, ein gedankliches Modell oder Konstrukt.⁹

Bezieht man das nun auf Tylors zuvor zitierte Definition von Kultur und meine Ausführungen über Musikkulturen, so kann man folgenden Schluss daraus ziehen: Multikulturalität herrscht überall dort, wo verschiedene Auffassungen von Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetzen, Bräuchen und anderen Fähigkeiten und Verhaltensformen zu finden sind.

Eine weitere Anmerkung muss zum Titel gemacht werden: Im Zusammenhang mit Steve Reich von „Einflüssen“ zu sprechen, ist in den Augen des Komponisten nicht ganz korrekt, da er selbst immer wieder dementiert, von anderen Musikstilen beeinflusst zu sein¹⁰. Er schreibt zwar in seinen Essays teilweise von „influences“¹¹, aber stellt danach immer klar, dass es eher „confirmation“¹² als Einfluss und Kopieren von Musiktraditionen gewesen sei. Er habe in Ghana und Bali Techniken und Strukturen kennengelernt, die er bereits in davor komponierten Werken angewandt habe, meint er. Es habe also eher Bestätigung seines bisherigen Schaffens als Beeinflussung stattgefunden. Außerdem wollte er nie den „sound“¹³ kopieren, sondern eher die Struktur der Musik anwenden – die Stimmungen der nicht-westlichen Instrumente

⁹ Mintzel, Alf (1997): Multikulturelle Gesellschaften in Europa und Nordamerika. Konzepte, Streitfragen, Analysen, Befunde. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe. S. 58 (nach Schulte, Axel (1990): Multikulturelle Gesellschaft: Chance, Ideologie oder Bedrohung? In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg., 1990): Aus Politik und Zeitgeschichte, Band 23-24. Frankfurt/Main: Frankfurter Societätsdruck. S. 5.).

¹⁰ Siehe unter anderem: Reich, Steve (1974): Notes on Compositions 1965-1973. In: Reich, Steve (1974): Writings about music. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. S. 57f.

¹¹ Siehe unter anderem: Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 105ff.

¹² Ders., S. 106.

¹³ Ebenda.

passen seiner Meinung nach nicht in das westliche Tonsystem, deshalb will er sie nicht gemeinsam mit klassischen Orchesterinstrumenten, aber auch nicht für sich allein verwenden.¹⁴ Insofern sollte man beim Lesen dieser Arbeit stets im Hinterkopf behalten, was mit „Einflüssen“ gemeint ist – ich verwende den Begriff, da er die logische Übersetzung von „influence“ darstellt, doch hoffe, durch diese kurze Erläuterung ausreichend darauf hingewiesen zu haben, dass er in diesem Zusammenhang nicht unkritisch verwendet werden darf.

Die Fragestellung und somit auch das Thema der Arbeit ergeben sich aus meinem Interesse an zeitgenössischer Musik generell und an der Musik Steve Reichs im Speziellen, als auch aus den zwei Studien, die ich in den letzten Jahren betrieben habe – Musikwissenschaft sowie Kultur- und Sozialanthropologie. Im Bemühen, diese beiden Fächer auf interdisziplinäre Weise zu verbinden, fand ich zu Steve Reich und seinen Auslandsaufenthalten sowie dessen Beschäftigung mit verschiedenen Musikkulturen. Meine Affinität zu zeitgenössischer Musik begann im ersten Semester meines Studiums der Musikwissenschaft, als ich eine Vorlesung zum Thema besuchte. Mit dem Fortschreiten der Studiendauer wuchs auch die Intensität der Beschäftigung damit. Besonders faszinieren mich minimal music und die Art, wie Komponisten zeitgenössischer Musik andere Musikkulturen rezipieren. Unter anderem deshalb finden sich in dieser Arbeit auch einige Vergleiche von Steve Reichs Vorgehensweise der Rezeption nicht-westlicher Musik mit jener anderer Komponisten und Interpreten.

Eine weitere Motivation war für mich die Aktualität des Themas. Steve Reich ist ein Komponist, dessen Werke weithin aufgeführt, gehört und beachtet werden. Es sind daher viele wissenschaftliche Abhandlungen über seine Person und sein Werk vorhanden. Im Zuge dessen werden seine Auslandsaufenthalte und die Beschäftigung mit anderen Musikkulturen zwar immer wieder erwähnt¹⁵, jedoch gibt es meines

¹⁴ Vgl. Ders., S. 106f.

Außerdem: Reich, Steve (1988): *Non-Western Music and the Western Composer*. S. 150f.: „We all hear our Western scale before we learn to walk or talk. It is deeply programmed in our conscious and unconscious mind. To try, later in life, to imitate a scale from Bali or India is, it seems to me, rather problematic.“

¹⁵ Siehe dazu etwa Reich, Steve (1970): *Some Optimistic Predictions about the Future of Music*. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 51.

Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. Universität Wien: Dissertation. S. 20ff.

Wissens keine Publikation mit genauen Angaben dazu geschweige denn eine, die sich ausschließlich damit beschäftigt. Diese Lücke will ich mit meiner Diplomarbeit zu füllen versuchen, da ich es als notwendig erachte, über einschneidende Erlebnisse eines Komponisten Bescheid zu wissen, wenn diese für seine Werke von Bedeutung sind. Im Fall von Steve Reich trifft dies zu.

Ich möchte außerdem die Möglichkeit der Verbindung von Musikwissenschaft und Kultur- und Sozialanthropologie im Bereich der zeitgenössischen Musik unter Beweis stellen. Dies werde ich bewerkstelligen, indem ich mit Theorien und Methoden aus beiden Disziplinen an das Thema herangehe (nähere Informationen dazu befinden sich in Abschnitt 1.1.):

Aus anthropologischer Sichtweise arbeite ich mit Theorien zum Umgang mit dem „Fremden“ und zu Globalisierung, um analysieren zu können, wie Steve Reich das „Fremde“ verarbeitet und wie „globalisiert“ seine Musik ist. Es werden in der Diplomarbeit auch immer wieder Beispiele genannt, die die unterschiedlichen Umgangsweisen mit nicht-westlicher Musik zeigen.

Aus musikwissenschaftlicher Perspektive bearbeite ich das Thema mithilfe von Analysen einzelner Werke. Es werden dabei Stücke von Steve Reich, aber auch Stücke von der im jeweiligen Kapitel besprochenen Musiktradition untersucht und miteinander verglichen sowie in Zusammenhang gebracht, soweit dies möglich ist. Ein weiterer Punkt ist die Musiktheorie der einzelnen beeinflussenden Musikkulturen. Diese Musiktheorien sind zwar eventuell von westlichen ForscherInnen verfasst, und sind demgemäß als implizite Theorien, die durch Beobachtung erstellt wurden, zu bezeichnen; doch können sie, wenn sie distanziert betrachtet und kritisch verwendet werden, auch einen Beitrag zum Verständnis der jeweiligen Musik leisten. Dies ist wiederum eine Voraussetzung, um die Analyse der traditionellen Stücke und der Werke Steve Reichs durchführen und nachvollziehen zu können, sowie eventuelle Beeinflussungen zu erkennen.

Vgl. Lichtenfeld, Monika (2008): Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts. In: Krones, Hartmut (Hg., 2008): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien: Böhlau. S. 134.

Eine wichtige Quelle meiner Untersuchungen ist schließlich Steve Reich selbst, den ich in einem Telefongespräch ausführlich zum Thema befragen konnte. Damit schließt sich der Kreis der Methoden und der Interdisziplinarität – das Führen von qualitativen Interviews ist vor allem eine Methode der Kultur- und Sozialanthropologie, aber auch eine jenes Teilbereichs der Musikwissenschaft, der „Ethnomusikologie“ oder „Musikethnologie“ genannt wird (was wieder einen Querverweis zur Kultur- und Sozialanthropologie, die vormals Ethnologie genannt wurde, darstellt).

Die Diplomarbeit ist folgendermaßen gegliedert: Der Hauptteil ist in vier Kapitel geteilt: Die ersten drei ergeben sich aus der Anzahl der Musikkulturen, mit denen sich Steve Reich beschäftigt beziehungsweise in denen er sich aufgehalten hat. Innerhalb dieser Abschnitte geht es jeweils um die Stellung des Auslandsaufenthaltes beziehungsweise der Zeit der Beschäftigung mit anderen Musikkulturen in Steve Reichs Leben und seine persönlichen Eindrücke, um die jeweilige Musikkultur, um ein Werk von Steve Reich, das im Zuge der Beschäftigung mit der betreffenden Musikkultur oder unmittelbar danach entstand und um die Rezeption dieses Werkes. Das vierte Kapitel beinhaltet die anthropologischen Theorien sowie deren Anwendung. In der Conclusio werden die wichtigsten Ergebnisse dargelegt.

Zur Quellenlage ist zu sagen, dass es einige Literatur zu Steve Reich gibt, jedoch wie bereits erwähnt nichts mir Bekanntes zum Thema der Diplomarbeit.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht stellt die Dissertation von Werner Hascher¹⁶ eine wichtige Quelle dar. Sie ist nach den Worten des Verfassers der erste Versuch einer kompletten Darstellung von Steve Reichs Leben und Werk. Man kann sie gut sowohl zum Nachschlagen biographischer Ereignisse als auch zum Einholen kurzer Informationen über einzelne Werke verwenden. Eine weitere wichtige Publikation in diesem Kontext ist Keith Potters Buch „Four Musical Minimalists“¹⁷. Der Autor gibt darin einen brauchbaren Überblick über die minimal music, ihre Hauptvertreter und den

¹⁶ Hascher, Werner (1991): Steve Reich.

¹⁷ Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge: Cambridge University Press.

historischen Zusammenhang von der Entstehung der minimal music bis heute. Die Beschreibungen zu Steve Reichs Leben und Werk sind sehr ausführlich und informativ und somit eine gute Basisliteratur über den Komponisten und sein Umfeld. Ähnliches kann man auch über die Publikation von Michael Nyman¹⁸ sagen. Er widmet in „Experimental Music. Cage and Beyond“ der minimal music ein eigenes Kapitel und schreibt im Zuge dessen auch über Steve Reich und ausgewählte Werke, darunter etwa *Drumming* [1971]. Neben diesen Sekundärquellen ist es erstrebenswert, Aussagen von jener Person, um die es in der Diplomarbeit geht, in schriftlicher Form vor sich zu haben. Das kann man, wenn es bei Steve Reich geht, durch folgende Werke erreichen: die „Writings about music“¹⁹, sowie die „Writings on music“²⁰ (letztere Publikation ist eine überarbeitete, ergänzte und aktualisierte Ausgabe von ersterer, 2002 von Paul Hillier herausgegeben). Man erfährt in den Werken über Steve Reichs Arbeitstechniken, seine Vorgehensweise und auch über sein Leben. Er schildert seine Ideen und Meinungen und gibt daher einen guten Einblick in sein Denken und Handeln. In den einzelnen Teilen verwendete ich vorrangig jene Bücher, die auch Steve Reich gelesen hatte: „Studies in African Music“ von A. M. Jones²¹, „Music in Bali“ von Colin McPhee²² und „Jewish Music“ von A. Z. Idelsohn²³.

Für die Untersuchung des „Fremden“ in der Musik Steve Reichs sind vor allem zwei Publikationen von Bedeutung: Einerseits jene von Peter Revers²⁴, aus der ich vor allem einen kurzen geschichtlichen Überblick über die Rezeption des „Fremden“ sowie über in diesem Kontext auftretende Problemfelder erlangen konnte, und andererseits jene von Christian Utz²⁵, der sich der Frage widmet, wie diese Rezeption vonstatten geht. In

¹⁸ Nyman, Michael (1999): *Experimental Music. Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁹ Reich, Steve (1974): *Writings about music*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

²⁰ Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press.

²¹ Jones, A. M. ([1959] 1978): *Studies in African Music*. Zwei Bände. Oxford: Oxford University Press. In der vorliegenden Arbeit kam nur der erste Band zur Verwendung, da der zweite aus Transkriptionen besteht.

²² McPhee, Colin (1976): *Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music*. New York: Da Capo Press.

²³ Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): *Jewish Music. Its Historical Development*. With a New Introduction by Arbie Orenstein. New York: Dover.

²⁴ Revers, Peter (1997): *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLI. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

²⁵ Utz, Christian (2002): *Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 51. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

meiner Auseinandersetzung mit anthropologischen Theorieansätzen zu Globalisierung stütze ich mich vor allem auf die Werke von Arjun Appadurai²⁶ und Thomas Hylland Eriksen²⁷. Sie verfassten beide angesehene Publikationen zum Thema Globalisierung und entwickelten dabei sehr nützliche Thesen, die auf verschiedenste Felder anwendbar und daher auch für meine Diplomarbeit von großem Nutzen sind. Zwar bereits älter und daher nicht mehr aktuell, aber immer noch wichtig, da die Publikation sozusagen den Grundstein für die Musikanthropologie legte, ist Alan P. Merriams „The Anthropology of Music“²⁸. Der Autor entwarf mit diesem Buch das Konzept der Musikanthropologie, stellte einige Theorien auf und untermauerte diese auch mit praktischen Beispielen. Es stellt eine gute Einführung in das Forschungsgebiet dar und hilft zu verstehen, wie heutige Annahmen der Musikanthropologie (und auch Ethnomusikologie) historisch gewachsen sind.

Ich hoffe nun, mit dieser Arbeit den angestrebten wichtigen Beitrag für Musikwissenschaft und Kultur- und Sozialanthropologie zu leisten. Gleichzeitig ist es mein Ziel, interessierte Menschen außerhalb des akademischen Kontexts für das Thema zu begeistern und ihnen mit meiner Arbeit einen Zugang dazu zu verschaffen. Ein weiteres Anliegen meinerseits ist es, die Diskussion über den Wert von nicht-westlichen Musikkulturen anzuregen und damit zu höherem Bewusstsein ihrer künstlerischen Bedeutung beizutragen – nicht nur für die westliche Musik, wo sie in modifizierter Form erscheinen, sondern auch die Bedeutung und den Wert, die und den sie für sich allein stehend haben.

²⁶ Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

²⁷ Eriksen, Thomas Hylland (2007): *Globalization. The Key Concepts*. Oxford [u.a.]: Berg.

²⁸ Merriam, Alan P. (1964): *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

1. 1. Methoden

1.1.1. Methoden der Musikwissenschaft

1.1.1.1. Philologie

„Das Ziel besteht in der Aufdeckung von Sachverhalten der Vergangenheit, selbst dann, wenn es darüber gar keine direkte Darstellung gibt.“²⁹

Als zentrale Methode der historischen Musikwissenschaft, in deren Kontext befindlich diese Arbeit zu betrachten ist, ist sie ein wichtiger Teil des angewandten Methodenkanons. Ich möchte damit vor allem das Umfeld beleuchten, in dem die Werke von Steve Reich entstanden und sie so in einen geschichtlichen Zusammenhang einbetten. Das wird vor allem in Bezug auf seine Biographie, aber auch auf Ereignisse in seiner direkten Umgebung geschehen. Weiters ist das jeweilige musikalische Umfeld wichtig, in welchem die Werke entstanden. Auch dieses möchte ich mithilfe der Philologie näher beschreiben.

1.1.1.2. Hermeneutik

„Seit der Antike ist Hermeneutik als Lehre der Auslegung durch die Übertragung eines Sinnzusammenhangs bekannt.“³⁰

Von Hermann Kretzschmar auf die Musik übertragen, ist die Hermeneutik heutzutage ein wichtiger Bestandteil musikwissenschaftlicher Methodik. Mit ihrer Hilfe gelingt es, die Ideen hinter Musik herauszufinden. Die Frage, die man damit zu beantworten versuchen kann (natürlich kann man sie nie vollends und zur Zufriedenheit aller beantworten), ist jene nach der Bedeutung und dem Wirken von Musik. Für die vorliegende Arbeit ist diese Methode nützlich, da ich an einigen Stellen auf die Funktionalität von Musik eingehe, vor allem wenn von der Musik der Ewe, den hebräischen Kantillationen und dem balinesischen Gamelan die Rede ist. Ich möchte

²⁹ Rösing, Helmut/Peter Petersen (2000): Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 118.

³⁰ Dies., S. 125.

mich dabei vor allem auf das Modell von Siegfried Mauser³¹ stützen, das hier mit einer Grafik veranschaulicht werden soll:

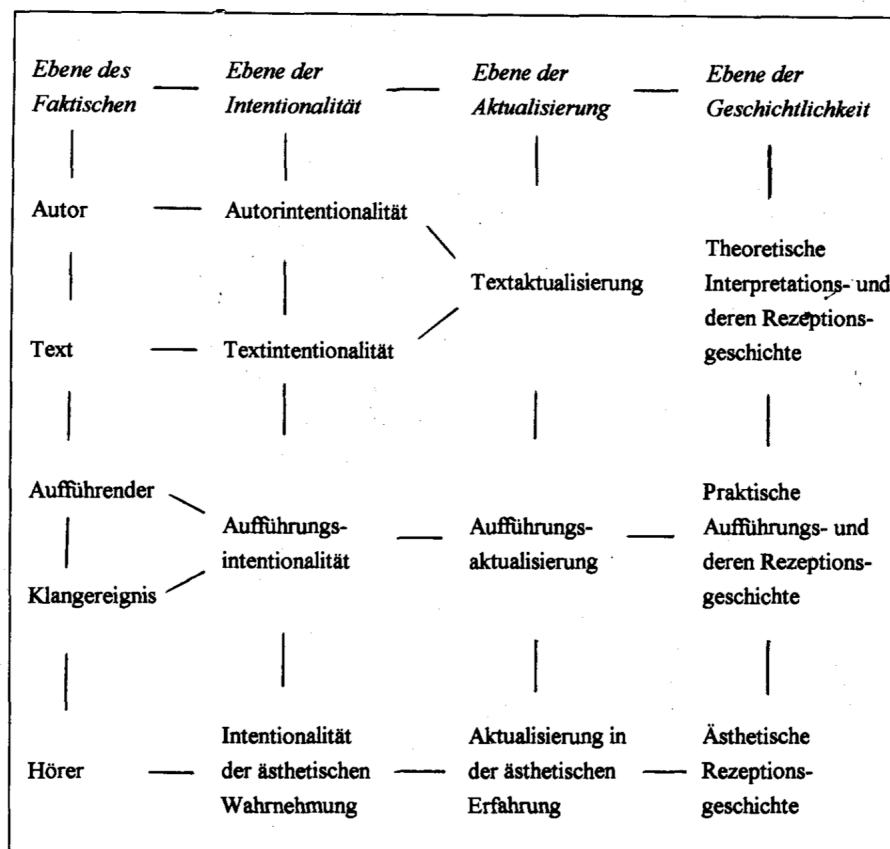


Abbildung 1

Zur Erklärung: Die horizontalen Verbindungen stehen für die Verwandlung des Objektcharakters in Prozessualität und Geschichtlichkeit. Innerhalb der ersten beiden Ebenen (jener des Faktischen und der Intentionalität) sind die vertikal aufgeführten Aspekte in beide Richtungen miteinander verknüpft, wobei die Priorität auf der Bewegung von oben nach unten liegt (etwa ist der/die AutorIn der/die UrheberIn eines Textes, kann aber gleichzeitig auch davon beeinflusst werden). In der dritten und vierten Ebene findet auch teilweise Beeinflussung von unten nach oben statt, beispielsweise kann sich die Aktualisierung in der ästhetischen Erfahrung nachträglich auf die Textaktualisierung auswirken. Doch prinzipiell kann man davon ausgehen, dass nicht immer alle Aspekte gleich wichtig sind, und dass sie sich manchmal auch in

³¹ Mauser, Siegfried (1994): Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik. In: Gruber, Gernot/Siegfried Mauser (Hg., 1994): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Laaber: Laaber. S. 52ff.

beliebiger Reihenfolge wechselseitig beeinflussen: „Wesentlich ist ferner auf allen Ebenen, daß nicht immer alle Aspekte für eine hermeneutische Bewegung bedeutsam sein müssen, und schon gar nicht in einer bestimmten theoretisch festlegbaren Reihenfolge.“³²

1.1.1.3. Musikalische Exegetik

„Das Ziel dieser Methode besteht darin, die objektivierbaren Inhalte von Instrumentalmusik zu ermitteln.“³³

Die musikalische Exegetik vereint gewissermaßen die beiden vorhergehenden Methoden in sich – die Umweltbedingungen zur Zeit der Werkschaffung und Informationen aus der Biographie des Komponisten werden miteinbezogen, um die Werke möglichst objektiv deuten zu können. Auch außermusikalische Ereignisse sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung.

1.1.1.4. Musikalische Analyse

„Generell bedeutet Analyse, ein Objekt auf alle in ihm enthaltenen Bestandteile hin zu untersuchen. Musikalische Analyse dient der exakten Beschreibung von Musik.“³⁴

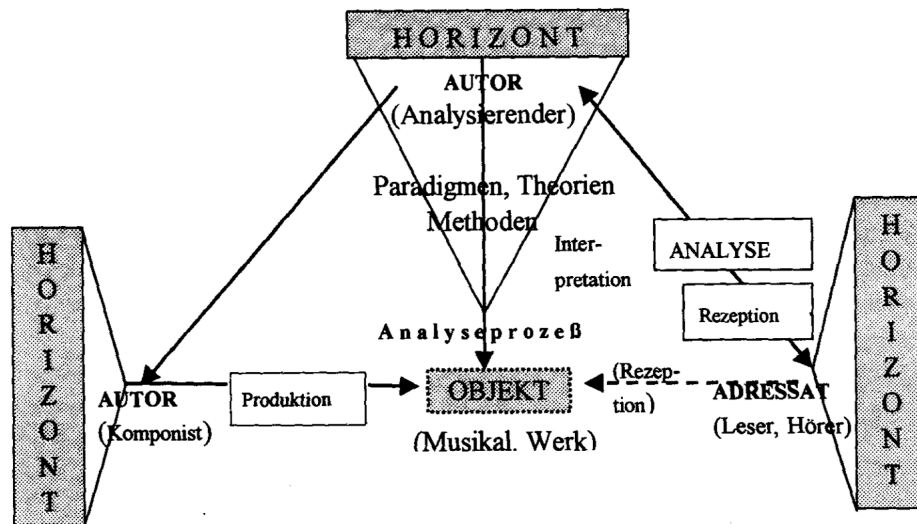
Bernd Redmann entwickelte das „Interaktionsmodell der Musikanalyse“³⁵. Auch er präsentiert sein Modell in einer anschaulichen Grafik:

³² Gesamter Absatz und Zitat: Vgl. Ebenda.

³³ Rösing, Helmut/Peter Petersen: Orientierung Musikwissenschaft. S. 127.

³⁴ Dies., S. 128.

³⁵ Redmann, Bernd (2002): Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse. Laaber: Laaber. S. 47ff.



„Werk, Autor und deren Horizont konstruieren den Gegebenheitsbereich, der Analysierende bildet die Handlungsinstanz des Analyseprozesses. Er vermittelt – je nach Intention und Zielsetzung – seine Interpretation an einen Adressaten(-kreis).“³⁶

Gemäß Bernd Redmann sind folgende Bereiche für die musikalische Analyse von Bedeutung: ideen- und geistesgeschichtliche Grundlagen, biographischer Hintergrund, kompositionsgeschichtlicher und –ästhetischer Hintergrund, theoriegeschichtlicher Hintergrund sowie Vor-Verständnis-Paradigmen.³⁷ Allen diesen Bereichen möchte ich mich in meinen Ausführungen widmen.

1.1.2. Methoden der Kultur- und Sozialanthropologie

1.1.2.1. Grounded Theory

„Grounded Theory ist ein wissenschaftstheoretisch begründeter Forschungsstil und gleichzeitig ein abgestimmtes Arsenal von Einzeltechniken, mit deren Hilfe aus

³⁶ Ders., S. 53.

³⁷ Ders., S. 271ff.

Interviews, Feldbeobachtungen, Dokumenten und Statistiken schrittweise eine in den Daten begründete Theorie (eine ‚grounded theory‘) entwickelt werden kann.“³⁸

Diese Methode, die aus der Soziologie übernommen wurde, ist für die vorliegende Arbeit nützlich, da ich versuche, vorhandene Konzepte und Theorien einzusetzen, um daraus neue zu formulieren. Ich erhebe zuerst die Daten, interpretiere sie mit den geeigneten Modellen und werde auf deren Basis neue Theorien entwickeln (= induktive Theorienbildung). Die zur Anwendung kommenden Theorien werden vor allem Konzepte zu Globalisierung und Multikulturalität sein.

1.1.2.2. Leitfadengespräch

„Ziel und Vorteil von Leitfadengesprächen werden im allgemeinen darin gesehen, daß durch die offene Gesprächsführung und die Erweiterung von Antwortspielräumen der Bezugsrahmen des Befragten bei der Fragenbeantwortung miteinfaßt werden kann, um so einen Einblick in die Relevanzstrukturen und die Erfahrungshintergründe des Befragten zu erlangen.“³⁹

Diese Methode kommt beim Telefongespräch mit Steve Reich zur Anwendung. Das qualitative Interview wird dann mit dem offenen Kodierverfahren (siehe Abschnitt 1.2.2.3.) interpretiert und analysiert. Der Arbeit ist keine Transkription beigelegt, da der Komponist nicht zustimmte.

1.1.2.3. Offenes Kodieren

„Offenes Kodieren ist der Analyseteil, der sich besonders auf das Benennen und Kategorisieren der Phänomene mittels einer eingehenden Untersuchung der Daten bezieht.“⁴⁰

³⁸ Strauss, Anselm/Juliet Corbin (1996): Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung. Aus dem Amerikanischen von Solveigh Niewiarra und Heiner Legewie. Weinheim: Psychologie Verlags Union. S. VII.

³⁹ Schnell, Rainer/Paul B. Hill/Elke Esser (1999): Methoden der empirischen Sozialforschung. München/Wien: R. Oldenbourg Verlag. S. 355.

⁴⁰ Strauss, Anselm/Juliet Corbin (1996): Grounded Theory. S. 44.

Als Hilfsmittel für die Analyse der qualitativen Daten habe ich mich für das offene Kodieren entschlossen – aus dem vorhandenen Material werden Kategorien abgeleitet, die dann immer wieder überarbeitet werden und schließlich aussagekräftige Daten liefern. Diese Methode ist vor allem beim Interpretieren des qualitativen Interviews von Bedeutung.

„From West African music, I learned that repeating patterns superimposed so that their downbeats do not coincide occurred not just in tape loops but in other musical traditions as well.“⁴¹

2. STEVE REICH UND DIE MUSIK DER EWE

2.1. Stellenwert des Aufenthaltes in seiner Biographie

Im Sommer 1970 reiste Steve Reich für Trommelstudien nach Ghana. Inspiriert wurde er dazu vor allem durch die Lektüre der Publikation „Studies in African Music“ von A. M. Jones⁴², die ihm Gunther Schuller 1963 auf einem Festival in Ojai Kalifornien, empfohlen hatte.⁴³ Dieser war damals dabei, seine Publikation über die Geschichte des frühen amerikanischen Jazz, in der er dessen afrikanische Wurzeln beleuchtete, abzuschließen und erzählte, er habe die frühesten vertrauenswürdigen Transkriptionen westafrikanischer Musik gefunden. Steve Reich fragte ihn nach der Quelle, erfuhr von A. M. Jones’ „Studies“ und besorgte ein Exemplar. Die Lektüre sei „like a revelation“⁴⁴ gewesen, da er damals begonnen habe, mit Tape Loops zu arbeiten – in westafrikanischer Musik gebe es verschiedene sich wiederholende patterns in Dreier-, Vierer-, Sechser- und Zwölfer“takten“, also Unterteilungen von zwölf, die so kombiniert würden, dass die downbeats auf verschiedenen Schlägen erfolgten. Die Analogie mit den Tape Loops habe ihn so fasziniert, dass er sich intensiver mit westafrikanischer Musik beschäftigen wollte.⁴⁵ Keith Potter schreibt, dass das eben angesprochene Buch für den Komponisten aber nicht die einzige Motivation gewesen sei, sich nach Afrika zu begeben: „Pulse-dominated percussion-based music had in fact fascinated him since he was a child [...]. And as a student, he had become particularly excited by African drumming, with its complex counterpoint generated with the aid of multiple downbeats in an essentially ensemble context.“⁴⁶

Steve Reich hatte mit 14 Jahren Schlagzeugunterricht genommen, da er sich zu dieser Zeit sehr für Jazz interessiert hatte und Musiker werden wollte – er hatte Bebop-

⁴¹ Reich, Steve (1989): Questionnaire. S. 161.

⁴² Jones, A. M. (1959): Studies in African Music.

⁴³ Vgl. Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists. S. 204.

⁴⁴ Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

⁴⁵ Vgl. ebenda.

⁴⁶ Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists. S. 204.

Aufnahmen von Charlie Parker und Miles Davis mit Kenny Clarke gehört und begann, mit Roland Kohloff zu studieren.⁴⁷ Er sagt aber selbst dass er damals nur „rudimentary western drumming“⁴⁸, also Grundkenntnisse im westlichen Schlagzeugspiel, erworben habe. Jazzmusiker wurde der Komponist bekanntlich nie, jedoch erhielt er sich das grundsätzliche Interesse an rhythmischen patterns, deren Struktur, Wirkung, und anderen Aspekten. Daraus erwuchsen einige Werke, wie beispielsweise *Phase Patterns* [1970], das zwar für vier Keyboards geschrieben ist, in dem aber die Technik der des Schlagzeugspiels gleicht – paradiddles (das Instrument wird abwechselnd mit je einer Hand gespielt – links, rechts, links, links, rechts, links, rechts, rechts, und so weiter) auf den immer gleichen Tasten und somit Tönen. Nach Vollendung dieser Komposition meinte Reich: „I now look at all keyboard instruments as extraordinary sets of tuned drums.“⁴⁹ An diesem Zitat ist gut zu erkennen, dass er sich immer wieder sehr stark auf rhythmische Elemente in der Musik bezieht, sogar Melodieinstrumente als „gestimmte“ Schlaginstrumente sieht. Auch in *Drumming* ist einer der wichtigsten Aspekte rhythmischer Natur – die Phasenverschiebung (diese wird in Abschnitt 2.4.2. besprochen).

Dass Rhythmus solch eine große Bedeutung in seinem Werk hat, ist auch noch aus einer anderen Aussage des Komponisten ersichtlich: Wie bereits in der Einleitung erwähnt, sieht er den Sinn der Beschäftigung mit nicht-westlichen Musikkulturen nicht im reinen Aneignen dieser, sondern vielmehr in ihrem kreativen Potential: „Der am wenigsten interessante Weg, auf nicht-westliche Musik zu reagieren, wäre, den Klang der anderen Musik zu imitieren. [...] Für einen Komponisten kann nur diskutabel sein, Musik mit den eigenen, das heißt westlichen Klangmitteln im Lichte der Kenntnis von nicht-westlichen Strukturprinzipien zu schreiben.“⁵⁰ Mit „Struktur“ meint er dabei nicht Melodien und Tonsysteme, sondern Kompositionstechniken wie beispielsweise Kanon oder Rondo – eben Regelwerke, nach denen der Ablauf eines Stückes funktioniert, jedoch nicht die

⁴⁷ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

⁴⁸ Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1970): Steve Reich. An interview with Michael Nyman. In: Sadie, Stanley (1971): *The Musical Times*, März 1971. London: Musical Times Publications Ltd. S. 230.

⁴⁹ Reich, Steve (1968-70): *The Phase Shifting Pulse Gate – Four Organs – Phase Patterns – An End To Electronics*. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 50.

⁵⁰ Reich, Steve zitiert in: Gottwald, Clytus (1975): *Signale zwischen Exotik und Industrie*. Steve Reich auf der Suche nach einer neuen Identität von Klang und Struktur. In: Dahlhaus, Karl/Hans Oesch/Ernst Thomas/Otto Tomek (1975): *Melos/NZ*, Nr. 1, Jänner/Februar 1975. Mainz: Schott. S. 3.

Siehe auch Reich, Steve (1973): *A Composer Looks East*. In: *The New York Times*, 2. September 1973. S. 9.

verwendeten Instrumente, Musiktheorie und ähnliches mit melodischen Konzepten Verbundenes. Diese Meinung brachte ihm freilich Kritik ein, beispielsweise von Clytus Gottwald. Die Kontroverse zwischen ihm und dem Komponisten wird in der Folge erläutert, um einen Einblick zu geben, welchen Vorwürfen Steve Reich insbesondere in Bezug auf seine Komposition *Drumming* und afrikanische Einflüsse darin ausgesetzt ist: „Steve Reichs Versuch, Konstruktion und Klangbild aus Furcht vor Imitation auseinanderzuhalten, [ist] kaum Glück beschieden.“⁵¹ Diese Aussage enthält zum einen die Anschuldigung, der Komponist hege „Furcht vor Imitation“, und zum anderen jene, dass Steve Reichs Versuch der alleinigen Übernahme der Struktur, losgelöst von den melodischen Komponenten, nicht gelungen sei. Der Autor begründet seine These folgendermaßen: Struktur und Klang seien unmittelbar aneinander gebunden.⁵² Höre man beispielsweise ein Stück, das in der Struktur der Gamelan-Musik komponiert ist, zeitgleich mit „echter“ Gamelan-Musik, oder stelle man die beiden einander gegenüber, so würde man diese Tatsache sofort bemerken – Reichs Werk klinge dann „östlicher [...] als diese, über-östlich“⁵³. Speziell in Bezug auf *Drumming* entwickelte Gottwald noch eine weitere Theorie:

Betrachtet man den Vorgang von der Schmalseite der hintereinander aufgestellten Instrumente, so blickt man in ein Gewirr von gleichmäßig arbeitenden Schlegeln. Die darüber hängenden Mikrofone und die zu den Verstärkern laufenden Kabelstränge lenken die Aufmerksamkeit zudem auf den technologischen, ja industriellen Aspekt des Vorgangs. Die Monotonie des hier sich abspielenden Arbeitsprozesses erinnert nicht von ungefähr an das Fließband⁵⁴.

Bemerkenswert im Angesicht dieses Zitates ist die Aussage Steve Reichs an einer anderen Stelle, wo er meint, er habe kein Interesse daran, Menschen Maschinen imitieren zu lassen. Vielmehr sehe er etwas Maschinenhaftes in menschlicher Aktivität an sich – vor allem in der „afrikanischen“ und der balinesischen Musik sei Impersonalität zu erkennen, da die TeilnehmerInnen mit einer vorgegebenen Situation konfrontiert und ihre individuellen Beiträge nur in den Details dieser Situation leisten würden.⁵⁵ Angesichts dieser Äußerungen kann man wohl vermuten, dass er mit *Drumming* nicht auf Fließbandarbeit anspielen möchte; das jedoch endgültig zu

⁵¹ Gottwald, Clytus (1975): Signale zwischen Exotik und Industrie. S. 4.

⁵² Vgl. ebenda.

⁵³ Vgl. Ders., S. 6.

⁵⁴ Ders., S. 4.

⁵⁵ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1970): Steve Reich. An interview with Michael Nyman. S. 230.

behaupten bedürfte einer genaueren Analyse, die für die vorliegende Arbeit aber nicht von immanenter Bedeutung ist und daher ausgespart wird.

In der Folge wirft Gottwald Reich vor, die Abläufe in *Drumming* spiegelten die heutige Gesellschaft wider: Jeder müsse gleich funktionieren, sich anpassen. *Drumming* zeige für kurze Zeit, wie jemand gegen das System arbeite, indem eineR der MusikerInnen an bestimmten Stellen nicht mehr im Metrum bleibe, sondern immer schneller würde. Doch sobald dieseR MusikerIn so weit nach vorne gewandert sei, dass er/sie sich eine Achtelnote vor allen anderen befinde, zeige sich wieder das sich der Masse Beugen, der gesellschaftlichen Norm entsprechen Wollen und Müssen. Denn zu diesem Zeitpunkt spiele er/sie wieder im selben Metrum wie alle anderen auch und füge sich sozusagen dem Willen der Mehrheit. Diesem Argument begegnet der Komponist folgendermaßen: „Sie [die Musik, Anm. d. Verf.] in sozialem Sinne deuten zu wollen, hieße etwas hineingeheimnissen, was in der Musik nicht angelegt ist.“⁵⁶ Er macht in dieser und weiteren Aussagen deutlich, dass er sein Werk nicht auf jene Weise verstanden wissen will. Die Auseinandersetzung zwischen Gottwald und Reich dauerte noch einige Zeit an, und Ersterer veröffentlichte im Jahr 1978 einen weiteren Artikel mit dem Titel „Steve Reich. Signale zwischen Exotik und Industrie (II)“⁵⁷, in dem er sich auf die frühere Diskussion bezieht und seine Argumente auf damals aktuelle Neuschöpfungen des Komponisten anwendet. Aus Platzgründen wird die genaue Beschreibung der Abhandlung hier ausgespart, jedoch soll noch diese eine These erwähnt werden:

Es lassen sich in Steve Reichs Werk zwei Haupttendenzen beobachten, die einander auszuschließen scheinen. Einmal ist es die Tendenz, noch genauer die Spieltechniken der nicht-westlichen Musik sich anzueignen. Zum anderen ist nicht zu übersehen, daß die Harmonik, in den frühen Stücken nur als Raum für das Spiel mit pattern [sic!] konzipiert, immer ausgiebiger an der Strukturbildung beteiligt wird.⁵⁸

Die Behauptung, dass Steve Reich mit fortschreitendem Alter zunehmend auch die Harmonik der nicht-westlichen Musik verwendet, wird hier bewusst noch nicht kommentiert, sondern am Ende der Diplomarbeit an aufgegriffen und überprüft.

⁵⁶ Reich, Steve zitiert in: Gottwald, Clytus (1975): Signale zwischen Exotik und Industrie. S. 5.

⁵⁷ Gottwald, Clytus (1978): Signale zwischen Exotik und Industrie (II). In: Brinkmann, Reinhold (Hg, 1978): Avantgarde, Jazz, Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 18. Mainz [u.a.]: Schott.

⁵⁸ Ders., S. 27.

Nach diesem Exkurs zur Kritik an Steve Reichs Vorgehensweise bei der Verwendung von Elementen nicht-westlicher Musik in seinem Werk komme ich hiermit auf *Drumming* und einen Teil seines Entstehungskontextes zurück.

Der Komponist begab sich also im Sommer 1970 nach Ghana, um dort Trommelunterricht zu nehmen. Die Gründe hierfür sind an verschiedenen Stellen zu erfahren. Zu Beginn des Kapitels wurde bereits erwähnt, dass durch die Lektüre des Buches „Studies in African Music“ von A. M. Jones (im Jahr 1963) und das frühere Schlagzeugspiel sein Interesse für „afrikanische“ Musik geweckt wurde. Im Interview mit Michael Nyman führt Steve Reich einen weiteren Grund an: „increase my musical abilities“⁵⁹. Er wollte sich also musikalisch weiterbilden, seine Fähigkeiten ausbauen. Gleichzeitig war es aber auch nicht sein Ziel, Trommelmusiker zu werden, da seiner Meinung nach Mitglieder einer Musikkultur diese immer besser ausüben können als Personen, die sie sich angeeignet haben und nicht mit sowie in ihr aufgewachsen sind.⁶⁰ Die „musical abilities“, von denen Steve Reich hier spricht, müssen also weniger im praktischen, als vielmehr im strukturellen Sinn verstanden werden – er wusste, dass er nach dem Aufenthalt nicht perfekt spielen können werde, doch er wollte so viel wie möglich über die Struktur der Musik erfahren: „My interest was in the rhythmic structure of the music. I didn’t want to *sound* Balinese or African, I wanted to *think* Balinese or African.“⁶¹ Diese Meinung brachte ihm unter anderem Kritik von Martin Scherzinger ein: Er sieht die Verwendung der Begriffe „structure“ und „sound“ bei Reich als ambivalent an – einerseits lege dieser im Essay „Music as a Gradual Process“⁶² („What I’m interested in is a compositional process and a sounding music that are one and the same thing.“⁶³) die grundlegende ästhetische Haltung dar, dass „structure“ und „sound“ zu einer Einheit verschmelzen, andererseits aber stelle er die Anforderung an sich, nicht „afrikanisch“ oder balinesisch zu *klingen*, sondern in diesen Kontexten zu *denken* (siehe Zitat oben). Hier liege ein Widerspruch vor.⁶⁴ Scherzinger hat mit dem Vorwurf der Inkonsequenz in gewisser Weise Recht, doch muss an dieser Stelle wohl

⁵⁹ Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1970): Steve Reich. An interview with Michael Nyman. S. 230.

⁶⁰ Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 151.

⁶¹ Ders., S. 148.

⁶² Reich, Steve (1968): Music as a Gradual Process. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 34-36.

⁶³ Ders., S. 35.

⁶⁴ Vgl. Scherzinger, Martin (2006): György Ligeti and the Aka Pygmies Project. In: Nelson, Peter (Hg., 2006): Contemporary Music Review Vol. 25, Nr. 3, Juni 2006. London: Routledge. S. 259.

eingeräumt werden, dass auch eine in der Öffentlichkeit stehende Person ihre Meinung beizeiten ändern darf. Da zwischen der Entstehungszeit der beiden Zitate doch immerhin zirka zwanzig Jahre liegen, ist solch ein Vorgehen meiner Meinung nach legitim. Man kann nun kontern, zwischen dem Verfassen von „Music as a Gradual Process“ und dem Aufenthalt in Ghana sowie dessen Auswirkungen auf Steve Reichs Werk sei weniger Zeit (nämlich nur etwa zwei Jahre) vergangen, doch ist es auch in dieser Spanne erlaubt, seine Sicht der Dinge zu modifizieren. Zugute halten kann man dem Komponisten, dass die bei den Ewe verbrachten Wochen wohl einige Änderungen und Perspektivenwechsel in den verschiedensten Lebensbereichen zur Folge hatten, was bei einer solchen (wenn auch freiwilligen) Zäsur – sich innerhalb kurzer Zeit vom gewohnten kulturellen Kontext entbinden, um in einem ganz anderen zu leben, und danach wieder zurückkehren – auch nicht verwunderlich ist.

In „Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana“⁶⁵ nennt der Komponist folgende Gründe für seine Reise: die Korrespondenz mit A. M. Jones, das Anhören von Aufnahmen afrikanischer Trommelmusik, und zwei kurze Unterrichtsstunden bei Alfred Ladzopko⁶⁶, einem Ewe-Meistertrommler aus einer großen MusikerInnenfamilie Ghanas in New York, der an der Columbia University arbeitete.⁶⁷ Dort habe er den Ethnomusikologen Nicholas England getroffen, der ihm vorgeschlagen habe, nach Ghana zu reisen und an der dortigen Universität mit dem Ghana Dance Ensemble zu studieren⁶⁸. Jener Satz, mit dem Steve Reich den Bericht über seine Motivation abschließt, ist ein weiterer Ausdruck für seine Überzeugung, Angehörige einer Musikkultur könnten diese am besten ausüben und weitergeben: „Finally, I decided it was important to go to Africa myself and learn some drumming by drumming.“⁶⁹ Die Lektüre von Sekundärquellen und das Anhören von Aufnahmen reichten ihm also nicht – er wollte selbst erfahren, was es heißt, diese Art von Musik zu machen. Er begründet seine Annahme, dass man die eigene Musikkultur am besten beherrsche, unter anderem damit, dass man durch Musikhören integriert wird, bevor man sprechen oder gehen kann, dass dieser Prozess also

⁶⁵ Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 55-63.

⁶⁶ Im Interview am 7.10.2010 buchstabierte mir Steve Reich den Namen als „Ladzepko“, in den Writings ist aber die Version „Ladzopko“ zu finden.

⁶⁷ Vgl. Ders., S. 56.

⁶⁸ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

⁶⁹ Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. S. 56.

unterbewusst stattfindet und das jeweilige Tonsystem tief im Bewusst- wie auch im Unterbewusstsein verankert ist.⁷⁰

Fabian Lovisa zitiert Steve Reich, als er in einem Dokumentarfilm erklärt, welches Erkenntnisinteresse hinter der Reise nach Accra steckte: „[W]here in the world is drumming the main voice in the orchestra?“⁷¹ 1970 war auch gerade die Zeit, in der sich der Komponist von elektronischen Instrumenten abwandte und vermehrt akustischen widmete. In seinem Essay „Some Optimistic Predictions about the Future of Music“⁷² vom Mai 1970 schrieb er: „Electronic Music as such will gradually die and be absorbed into the ongoing music of people singing and playing instruments.“⁷³ Diese These hat sich in den vierzig Jahren, die seit ihrer Formulierung vergangen sind, zwar nicht erhärtet; sie ist aber doch ein wichtiger Hinweis darauf, warum sich Steve Reich gerade mit akustischen Instrumenten und einer Musikkultur, in der Elektronik (noch) keine Rolle spielte, auseinandersetzte. Im selben Essay gibt er auch zu bedenken, dass in Zukunft nicht-westliche Musik – vor allem afrikanische und indonesische – strukturelle Modelle (nicht jedoch welche für sounds!) für westliche MusikerInnen liefern werde und außerdem Musikschulen Unterricht in nicht-westlichen Musikformen anbieten sollen.⁷⁴

Der Aufenthalt in Ghana wird vom Komponisten selbst im eben erwähnten Essay „Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana“ kurz umrissen. Er schreibt, dass ihm die Reise durch ein Stipendium der Special Projects Division des Institute of International Education ermöglicht wurde. In Accra, der Hauptstadt von Ghana, studierte er bei Gideon Alorworye, einem Meistertrommler der Ewe, der zu dieser Zeit mit dem Ghana Dance Ensemble am Institut für Afrikanistik der Universität Ghana probte. Steve Reich nahm täglich Stunden bei ihm und zeichnete diese auf, um danach in seinem Zimmer jene Glocken-, Rassel- und Trommel-patterns zu transkribieren, die er gelernt hatte. Er schreibt, dass die Abfolge beim Erlernen jedes neuen Stückes immer dieselbe war:

First I would learn the basic double bell (gong-gong) pattern, which is the unchanging timeline of the whole drumming. Then I would learn the rattle (axatse) pattern, which is quite similar to the gong-gong pattern and also continues without change throughout the entire performance. We would then proceed to the drums by my playing the gong-gong

⁷⁰ Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 150.

⁷¹ Reich, Steve zitiert in: Lovisa, Fabian R. (1996): minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 64.

⁷² Reich, Steve (1970): Some Optimistic Predictions about the Future of Music. S 51-52.

⁷³ Ders., S. 51.

⁷⁴ Vgl. ebenda.

while my teacher played one of the drum patterns. We then exchanged instruments and I would try and play the drum pattern while he played the bell.⁷⁵

Während des Spielens sehr begabt, die patterns schnell zu lernen und auch gleich anzuwenden, konnte er sie danach nicht mehr reproduzieren. Um diese Schwäche zu kompensieren, hörte er sich seine Aufnahmen immer wieder an und transkribierte sie, da er meinte, er könne sich das Gelernte nur merken, wenn er vollständig verstünde, welche Beziehung zwischen den Trommel- und den Glocken-patterns vorliegt. Diese Vorgehensweise führte zur Niederschrift von ganzen Ensemblestücken, wovon Steve Reich einen Auszug im genannten Essay zeigt.⁷⁶

Auch Kobla Ladzekpo und Alan Eder halten fest, dass Steve Reich vor allem an den rhythmischen Aspekten der Ewe-Trommelkunst interessiert war: „especially the bell ensembles of the *hatsiatsia*⁷⁷ sections in which songs are accompanied by several bells and, occasionally, by interjections of drumming and movement.“⁷⁸

Zum Ablauf des Aufenthaltes ist in seinen Aufzeichnungen nicht mehr zu erfahren. Das Einzige, was darüber hinaus noch bekannt ist, ist die Tatsache, dass Steve Reich Ghana nach einer Zeitspanne von etwa fünf Wochen (anstatt erst nach einigen Monaten, wie es eigentlich geplant gewesen war) bereits wieder verließ – er hatte sich mit Malaria angesteckt und machte sich daher auf den Heimweg.⁷⁹ Keith Potter schreibt, dass der kurze Aufenthalt dennoch genug war, um dem Komponisten „just as much as he needed“⁸⁰ zu geben. Dieses Ereignis beeinflusste sein Leben übrigens nachhaltig: Im Interview mit Wolfgang Gratzner sagte er, dass er aufgrund der Krankheit danach beschloss, alle zukünftigen Studien nicht-westlicher Musik in den USA durchzuführen.⁸¹

Die Reise nach Ghana hat Steve Reichs Denken und Komponieren also weitreichend inspiriert, bestätigte ihn in seinem bisherigen Tun und gab ihm frische Impulse. Er

⁷⁵ Reich, Steve (1971): *Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana*. S. 56.

⁷⁶ Vgl. ebenda.

⁷⁷ In verschiedenen Quellen werden unterschiedliche Schreibweisen für dieses Wort verwendet.

⁷⁸ Ladzekpo, Kobla/Alan Eder (1992): *Agahu: Music Across Many Nations*. In: Djedje, Jacqueline Cogdell (Hg., 1992): *African Musicology Volume II: Current Trends. A Festschrift Presented To J. H. Kwabena Nketia*. Los Angeles: African Studies Center, University of California, Los Angeles. S. 189. Hervorhebung im Original.

⁷⁹ Vgl. Potter, Keith (2000): *Four Musical Minimalists*. S. 204.

⁸⁰ Ders., S. 205.

⁸¹ Reich, Steve zitiert in: Gratzner, Wolfgang (2009): „Ich mochte diese Musik, hatte aber keine Idee, wie sie entstand. Das machte mich ziemlich neugierig.“ Steve Reich über Gamelan-Musik und anderes. In: Gratzner, Wolfgang (Hg., 2009): *Wahlverwandtschaften. Programmbuch zur Salzburg Biennale 2009*. S. 52-57.

schreibt, dass er nach New York mit einigen neu erworbenen Instrumenten im Gepäck zurückkehrte: „several iron bells called ‚gong-gong‘ and ‚atoke‘“⁸². Damals hatte er vor, diese in seinen Kompositionen zu verwenden. Um sie dem westlichen Tonsystem anzupassen, wäre Umstimmen vonnöten gewesen. Bei Metallglocken hieße das, sie mit einer Feile zu bearbeiten, was ihm jedoch wie „a kind of musical rape“⁸³ erschien – sie kämen aus einem bestimmten musikalischen und historischen Kontext, daher sollten sie nicht zurechtgeschliffen werden. Schließlich entschied er sich dagegen, die Stimmung in irgendeiner Weise zu verändern, und verzichtete gänzlich darauf, die mitgebrachten Instrumente in seine Werke zu integrieren. Er verwendete sie eine Zeit lang dazu, den Mitgliedern seines Ensembles die Musik der Ewe näherzubringen.⁸⁴

Kurz nach der Entscheidung, dass die Instrumente nicht mit seinem Werk in Einklang zu bringen seien, begann Steve Reich die Arbeit an *Drumming*. Im Zuge dessen entdeckte er *sein* (im Originaltext wird „my“ mittels kursiven Lettern hervorgehoben) „set of bells“ – das Glockenspiel: „It came from a shop in New York and was tuned to the same scale as all our other instruments. I was free to use it as I liked.“⁸⁵ Er schien also gefunden zu haben, was ihm brauchbar vorkam – ein nach den Ewe-Glocken klingendes, gleichzeitig aber nach dem westlichen Tonsystem gestimmtes Instrument.

„Afrikanische“ Musik spielte etwas später noch einmal – wenn auch über Umwege – eine wichtige Rolle in seinem Werk⁸⁶: Steve Reich stieß 1975 auf das Schaffen des Ethnomusikologen Simha Arom. Er traf ihn im Jahr 1976, als er mit seinem Ensemble Paris besuchte, und konnte dabei Einblick in dessen Arbeiten gewinnen. 1987 erhielt der Komponist Aroms wichtige Publikation „Polyphonies et Polyrhythmies Instrumentales d’Afrique Centrale“⁸⁷ und profitierte davon offensichtlich: „Although my reading of French is quite limited I could see from the musical examples that this was obviously a contribution to ethnomusicology of the highest order.“ Er baute ein pattern für drei Hörner, das im eben erwähnten Buch auf Seite 569 oben abgedruckt ist, in seine Komposition *Electric Counterpoint* [1987] ein. Für dieses Werk gesteht er selbst den

⁸² Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 148.

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Vgl. ebenda.

⁸⁵ Beide Zitate: Ebenda.

⁸⁶ Gesamter Absatz und Zitate, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 150. Hervorhebungen im Original.

⁸⁷ Arom, Simha (1985): Polyphonies et Polyrhythmies Instrumentales d’Afrique Centrale. Paris: SELAF.

Einfluss „afrikanischer“ Musik ein: „I used an African *theme* for the first time in a piece of mine.“ Die Aussage wird aber sofort relativiert, indem er ihr Folgendes hinzufügt:

I don't think *Electric Counterpoint* [1987] is any more „African“ because it uses a theme derived from a book of African transcriptions. If it has any African quality, it lies perhaps in the fact that the close canon between voices makes it ambiguous as to where the downbeat is and that happens most ambiguously in the last movement of the piece where this African theme is not even used. If anything this theme seems a bit „un-African“ in that it is in a very unambiguous 4/4 meter instead of a more typically ambiguous 3/2 = 12/8 Ghanaian meter.

Ein weiteres Werk, zu dem Steve Reich durch die Trommelstudien bei den Ewe inspiriert wurde, ist *Clapping Music* [1972]. Es ist für zwei Personen geschrieben, die mittels Klatschen verschiedene interlocking patterns erzeugen.

2.1.Z. Zusammenfassung

Faktoren, die zur Reise Steve Reichs nach Accra führten, sind:

- Die Lektüre der Publikation „Studies in African Music“ von A. M. Jones
- Das grundsätzliche Interesse an perkussiven und kontrapunktischen Musikformen, unter anderem Schlagzeugunterricht mit 14 Jahren⁸⁸
- Das Interesse an der Struktur von Musik⁸⁹
- Der Wunsch nach Erweiterung des musikalischen Wissens und Könnens⁹⁰
- Das Anhören von Aufnahmen
- Zwei kurze Unterrichtsstunden bei Alfred Ladzopko, einem Ewe-Meistertrommler in New York⁹¹
- Die Frage danach, wo Trommeln die Hauptstimme im Orchester innehaben⁹²

Ein bedeutender Punkt ist das Interesse an Struktur, da sich dieses wie ein roter Faden durch die Beschäftigung Steve Reichs mit verschiedenen Musikkulturen zieht. Er wurde

⁸⁸ Punkte 1 und 2: Vgl. Potter, Keith (2000): *Four Musical Minimalists*. S. 204.

⁸⁹ Vgl. Reich, Steve (1988): *Non-Western Music and the Western Composer*. S. 148.

⁹⁰ Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1970): *Steve Reich. An interview with Michael Nyman*. S. 230.

⁹¹ Punkte 5 und 6: Vgl. Reich, Steve (1971): *Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana*. S. 56.

⁹² Reich, Steve zitiert in: Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 64.

in diesem Zusammenhang unter anderem von Clytus Gottwald und Martin Scherzinger kritisiert. Ersterer warf ihm vor, sich vor Imitation zu fürchten und dennoch „afrikanisch“ beziehungsweise balinesisch zu klingen – *Drumming* sei „über-östlich“⁹³. Weiters seien technologische und industrielle Aspekte erkennbar, außerdem würde es die heutige Gesellschaft widerspiegeln. Er kommt zu dem Schluss, dass es zwei Haupttendenzen in Steve Reichs Werk gebe: einerseits die stets weitergehende Aneignung von Spieltechniken nicht-westlicher Musikkulturen und andererseits der immer größere Einfluss von Harmonik auf die Strukturbildung.⁹⁴ Scherzinger indes konfrontiert den Komponisten damit, dass dessen Meinung zu „structure“ und „sound“ nicht konstant sei.⁹⁵ Steve Reich begegnet den Vorwürfen teilweise mit Erklärungen seiner Sicht der Dinge, teilweise kommentiert er sie jedoch offensichtlich nicht (zu Scherzingers Aussagen konnte ich keine Reaktion des Komponisten finden).

Vom Aufenthalt in Accra ist bekannt, dass Steve Reich die gelernten Stimmen aufnahm und transkribierte, um sie in Erinnerung zu behalten.⁹⁶ Weiters kann man festhalten, dass er zwar Instrumente der Ewe mit nach Hause nahm, diese allerdings aufgrund der fehlenden Kompatibilität mit dem westlichen Tonsystem nicht in seine Kompositionen einbeziehen wollte.⁹⁷

Andere Werke des Komponisten, die mehr oder weniger Einfluss von „afrikanischer“ Musik aufweisen, sind etwa *Clapping Music* [1972], *Electric Counterpoint* [1987], *Double Sextet* [2007] und *2x5* [2009].

2.2. Die Musik der Ewe

Die Ewe gehören gemeinsam mit den Fon des alten Königreiches Dahomey und den Gun (Egun) von Porto Novo der Sprachgruppe „Aja“ an. Sie gebrauchen den Begriff „Aja“, wenn sie von den Fon und den Gun reden, aber nicht für sich selbst. Die westlichen

⁹³ Gottwald, Clytus (1975): Signale zwischen Exotik und Industrie. S. 4.

Und: Gottwald, Clytus (1978): Signale zwischen Exotik und Industrie (II). S. 27.

⁹⁴ Gottwald, Clytus (1975): Signale zwischen Exotik und Industrie (II). S. 27.

⁹⁵ Scherzinger, Martin (2006): György Ligeti and the Aka Pygmies Project. S. 259.

⁹⁶ Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. S. 56.

⁹⁷ Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 148.

Yoruba hingegen verwenden „Ewe“ für die benachbarten Fon und Gun.⁹⁸ In dieser Arbeit steht „Ewe“ als Bezeichnung einer Ethnie ausschließlich für die Ewe und „Aja“ für die Fon und die Gun; wenn von Sprachgruppen die Rede ist, werden die Ewe bei den „Aja“ miteinbezogen.

Die Sprachgruppe der „Aja“ hat ihre gemeinsamen Wurzeln im heutigen Togo. Im 16. Jahrhundert fanden Unruhen statt, die einige Gruppen dazu veranlassten, sich in andere Gebiete zu begeben und neue Siedlungen zu gründen. Die VorfahrInnen der heutigen Ewe wanderten westwärts und erbauten Nuatja (Notsie), das zum Zentrum des Ewe-Raumes zwischen den Flüssen Mono und Volta in Togo und Ghana wurde. Im Laufe der Zeit entstanden dort mehr als 120 Mikrostaaten, die sich in Dialekt und kulturellen Gegebenheiten voneinander unterschieden.⁹⁹

W. Komla Amoaku, selbst Angehöriger der Ewe, beschreibt die Bedeutung von Musik in seiner Ethnie folgendermaßen: „[M]usic among the Ewe is viewed as an expression of a psychological situation, which involves the visible as well as the invisible worlds. It envelops the society as a unit and music makers are not isolated individuals, but inseparable parts of that unitary whole.“¹⁰⁰ An diesem Zitat ist klar erkennbar, dass der Autor große Unterschiede zwischen westlicher klassischer Musik und der Musik der Ewe zu sehen glaubt – er meint, im Westen seien es die KomponistInnen, die die Rechte des Besitzes ausüben. Bei den Ewe sei dies nicht der Fall – die Musik gehöre der gesamten Gesellschaft. Außerdem hänge die Stabilität des Alltages von der spirituellen Vitalität der traditionellen Institutionen ab, die wiederum Platz für die traditionellen Kunstformen böten und damit zur Aufrechterhaltung eines bestimmten Lebensstils beitrügen. Diesem Lebensstil sei unter anderem inhärent, dass Musik niemals von der Weltanschauung entkoppelt stattfände. Man könne unterscheiden zwischen musikalischen Aktivitäten, die rituell oder zeremoniell seien, und jenen, die indirekt

⁹⁸ Gesamter Absatz: Vgl. Djedje, Jacqueline Cogdell (1998): West Africa: An Introduction. In: Stone, Ruth M. (Hg., 1998): Africa. The Garland Encyclopedia of World music, Vol. 1. Alexandria: Alexander Street Press. S. 461.

⁹⁹ Gesamter Absatz: Vgl. Dies., S. 461f.

¹⁰⁰ Amoaku, W. Komla (1985): A Look at the Ewe of Ghana. In: Jackson, Irene V. (Hg., 1985): More Than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Contributions in Afro-American and African Studies 80. Westport [u.a.]: Greenwood Press. S. 35.

durch das Glaubenssystem der Gesellschaft bestimmt seien, aber nicht rituellen oder zeremoniellen Zwecken dienen.¹⁰¹

2.2.1. Instrumente und MusikerInnen

Nach Gerhard Kubik¹⁰² basiert die Musik der Ewe vor allem auf Perkussionsinstrumenten. Darauf begründet sich die Tatsache, dass diese in der Ethnomusikologie lange Zeit als ein Paradebeispiel für „westafrikanische Perkussionsrhythmik“ galt. Man kann sie rhythmisch auf time-line-Formeln zurückführen, insbesondere auf die „Standardformel“, die aus zwölf Pulsen besteht. Eine time-line-Formel ist ein „asymmetrisch strukturiertes Gebilde von Schlagfolgen, verteilt über eine regelmäßige Anzahl von Elementarpulsen, meist zwölf oder sechzehn“, das auf einem hell klingenden Instrument – bei den Ewe meist auf der Einfachglocke „Gakokwe“/„Gakoko“ – in ständiger Wiederholung gespielt wird. Die Einfachglocke wird hergestellt aus zwei unter Hitzeeinfluss so lange flachgeschlagenen Eisenrohren, bis diese nur mehr sehr dünne Eisenplatten sind, die an ihren beiden langen Enden zusammengeschmiedet werden, sodass sie am Ende einen Trichter bilden. Man hält die Gakokwe/Gakoko in einer Hand und schlägt sie mit einem Holzschlegel an. Zum Doppelnamen der Glocke ist Folgendes zu sagen: „ga“ bedeutet auf Ewe „Metall“, „ko“ ist eine lautmalerische Silbe, und das „e“ ist nur der Schlusslaut – auch die Bezeichnung „Gakoko“ anstatt von „Gakokwe“ ist möglich. Sie stellt eine rhythmische Orientierungshilfe für die teilnehmenden MusikerInnen dar. Zwei Gakokwe/Gakoko, die zusammengeschmiedet sind – eine Doppelglocke also –, nennt man „Gakpavi“. Die Trommeln der Ewe sind fassförmig und an der „Schnurpflockspannung“¹⁰³ erkennbar: kleine Pflöcke sind in einem Kreis um den Trommelkörper angebracht, um sie herum Schnüre gewickelt, deren Spannung jene des Felles bestimmt, das durch einen Ring stabilisiert wird. Trommeln werden aus ganzen Bäumen geschnitzt, was gleichermaßen als Kunst und als Handwerk gesehen wird. Instrumente aus Bierfässern (diese werden

¹⁰¹ Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 35ff.

¹⁰² Gesamter Absatz und Zitate, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Kubik, Gerhard (1989): Ewe-Musik und ihre konzeptionellen Grundlagen. In: Bachmann, Werner (Hg., 1989): Musikgeschichte in Bildern. Westafrika. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik. S. 144.

¹⁰³ Wieschhoff, Heinz (1933): Die afrikanischen Trommeln und ihre außerafrikanischen Beziehungen. Studien zur Kulturkunde 2. Stuttgart: Strecker und Schröder.

manchmal von Tischlern in den Städten hergestellt) sind vom zeremoniellen Gebrauch ausgeschlossen.¹⁰⁴

Die meistverwendeten Instrumente sind also Glocken und Trommeln, daneben auch Blasinstrumente. Nach Djedje¹⁰⁵ sind in Ensembles vorwiegend Glocken zu finden; eine Sologlocke stellt dabei oft die rhythmische Stütze für den Gesang dar. Anlässe, zu denen Musik gemacht wird, sind die folgenden: Ereignisse im Lebenszyklus, jahreszeitenbedingte Rituale, Arbeit, Dorffeste. Ferner wird auch bei Hof-, Voodoozeremonien und in geheimen Gesellschaften musiziert. Die Religion der Ewe ist jener der Aja und der Yoruba sehr ähnlich: Sie verehren Afá (den Gott der Wahrsagerei) und Yewe (den Gott des Donners und des Blitzes), wobei spezielle Trommelmusik vonnöten ist. Den Zeremonien für Afá dürfen Außenstehende beiwohnen, jenen für Yewe nicht. Bei Letzteren kommt Musik zur Anwendung, die eine der höchst entwickelten Formen des geistlichen Repertoires der Ewe darstellt.¹⁰⁶ Auch der Tanz ist dabei wichtig: Nketia schreibt, dass Novizen sehr lange üben müssen, um ihn zu beherrschen.¹⁰⁷ Weiters meint er, dass in Zeremonien oft diese professionellen Tänzer ihre Darbietungen bringen, und erst danach die Allgemeinheit die Fläche betreten darf, um ihre Tänze auszuführen. Jedes Trommelstück trägt entweder eine Bekräftigung oder eine Variation der Ewe-Tanzgrundschriffe in sich – die Musik bestimmt die Bewegungen.

Außerhalb des religiösen Kontextes verbringen die Ewe viel Zeit in Tanzclubs, die der Unterhaltung, der Erholung und auch zeremoniellen Aktivitäten dienen. Die MusikerInnen dieser Clubs sind keine ProfessionalistInnen, sondern spielen nur dann, wenn es Anlass dazu gibt (etwa, um eineN „FremdeN“ willkommen zu heißen). Die Mitglieder der Clubs sind in Altersgruppen organisiert, wobei vorausgesetzt wird, dass Erwachsene einem Club innerhalb ihrer Gemeinde angehören. Jeder dieser Clubs verfügt über KomponistInnen, die in drei Genres tätig sind: axatsevu (durch Rasseln

¹⁰⁴ Vgl. Harrison, Daphne D. (1985): Aesthetic and Social Aspects of Music in African Ritual Settings. In: Jackson, Irene V. (Hg., 1985): More Than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Contributions in Afro-American and African Studies 80. Westport [u.a.]: Greenwood Press. S. 62.

Siehe auch: Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. In: Hill, Mozell C. (Hg., 1953): Phylon, Vol. 14, Nr. 3. Georgia: Clark Atlanta University. S. 283.

¹⁰⁵ Vgl. Djedje, Jacqueline Cogdell (1998): West Africa: An Introduction. S. 462.

¹⁰⁶ Gesamter Absatz bis hierher: Vgl. ebenda.

¹⁰⁷ Vgl. Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. London: Gollancz. S. 221.

gekennzeichnet), akpewu (durch Klatschen mit den Händen oder mit Holz gekennzeichnet) und „specific style“ (Trommeln und Tanzen, das keinem der anderen beiden Genres zuzuordnen ist).¹⁰⁸

Im Gegensatz zu den KomponistInnen, die drei Genres bedienen, spezialisieren sich Gruppen von MusikerInnen auf die Musik und den Tanz einer oder zweier musikalischer Richtungen; bei den Ewe heißen diese Richtungen etwa *tuidzi*, *dedeleme*, *agbadza*, *agbeko*, *agutemi*, *gabu*, etc.¹⁰⁹

MusikerInnen gelten zwar oft als SpezialistInnen, haben jedoch nicht immer einen guten Ruf: Oft werden sie einerseits für ihr Können bewundert, andererseits für ihr Benehmen verachtet. Teilweise herrscht die Meinung vor, sie seien cholerisch, anstrengend und unhöflich, außerdem faul, weil sie all ihre Zeit mit Musik verbringen. SoloinstrumentalistInnen (insbesondere SpielerInnen von Chordophonen und manche MeistertrommlerInnen – siehe Abschnitt 2.2.1.2.) werden oft mit Exzessen assoziiert, vor allem bezüglich ihrer Trinkgewohnheiten. Es gibt keine Hinweise darauf, dass MusikerInnen von den eben genannten Ansichten wissen, und noch weniger, dass sie versuchen, diesen zu entsprechen. Sie sind sich aber ihrer Rolle und ihrer Pflichten, sowie der ihnen gebührenden Anerkennung bewusst. Entlohnt werden sie oft durch Geschenke oder auch Bezahlung, außerdem durch Privilegien in der Gesellschaft oder innerhalb des Ensembles.¹¹⁰

Wie bereits erwähnt, kommen bei den Ewe vor allem Idio- (Glocken, Rasseln, Klöppel) und Membranophone (Trommeln) zum Einsatz. Letztere treten in zylindrischer und fassartiger Form auf und werden in Gruppen zu vier oder fünf gespielt. Zusätzlich gibt es (sehr selten) Aerophone – Holzflöten sowie Trompeten aus Elefantenstoßzähnen oder Stierhörnern (die Trompeten sind eher im höfischen Kontext als in den Tanzclubs zu finden).¹¹¹

¹⁰⁸ Gesamter Absatz: Vgl. DjeDje, Jacqueline Cogdell (1998): West Africa: An Introduction. S. 462. Hervorhebungen im Original.

¹⁰⁹ Vgl. Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. S. 43.

¹¹⁰ Gesamter Absatz: Vgl. Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. S. 63f.

¹¹¹ Gesamter Absatz: Vgl. DjeDje, Jacqueline Cogdell (1998): West Africa: An Introduction. S. 462.

Das kleinste Set für die Musik der Ewe besteht laut Trevor Wiggins¹¹² aus einer Metallglocke (entweder eine Doppelglocke – „Gankogui“ – oder eine erbsenschotenförmige Glocke – „Atoke“ -, sie gibt das Tempo vor), einer Rassel (sie gibt ebenfalls das Tempo vor, spielt aber einen weniger komplexen Rhythmus als die Glocke) und drei Trommeln (sie müssen im Verhältnis zueinander genau gestimmt sein, die absolute Tonhöhe ist dabei jedoch nicht maßgeblich. Die Kagan ist die höchste, meist variiert ihr pattern nicht. Die Kidi ist eine große Terz tiefer gestimmt und spielt meist die Antworten auf die patterns der Meistertrommel „Sogo“, die eine reine Quart tiefer als die Kidi erklingt). In einem größeren Ensemble stellen die Atsimevu oder die Gboba die Meistertrommel dar (alle restlichen Trommeln werden in diesem Fall unter dem Begriff „Asiwui“ zusammengefasst¹¹³), die Sogo übernimmt dann eine unterstützende Rolle. Die Stimmung der Trommeln ist wichtig, weil die Musik der Ewe deren tonal angelegte Sprache nachahmt.

2.2.1.1. Instrumentenbau und Stimmung

Wie der Bau und die Stimmung einer Trommel vonstatten gehen, erklärt Chernoff:

Das kräftige Fell einer kleinen Buschantilope bedeckt den „Kopf“, den obersten Teil der Trommel. Das Fell wird über einen Wulst rund um den Rand der Öffnung festgenäht; von hier aus laufen einzelne Schlaufen aus Kordel durch eingekerbte kleine Holzpflöcke an allen Seiten der Trommel. Sie dienen zum Festhalten und Spannen des Trommelfells. Eine Ewe-Trommel wird gestimmt, indem man die Holzpflöcke tiefer in den Trommelkörper schlägt, damit das Fell spannt und so den Ton erhöht. Drückt man mit dem Handballen auf das Fell, dann lockern sich die Spannungspflöcke und der Ton wird tiefer. Für eine optimale Resonanzfähigkeit füllen die Ewe etwas Wasser in ihre Trommeln und lassen sie kurze Zeit „auf dem Kopf“ stehen. Das Fell wird angefeuchtet, das Holz darf „trinken“, quillt auf und alle Fugen schließen sich.¹¹⁴

A. M. Jones führt über die Stimmung näher aus und erläutert die notwendigen Schritte sehr genau:

(a) Wetting

Stand the drum upside down and pour in about two tumblers of water and leave for two minutes to soak the under side of the drum-skin. Then put the drum on its side and roll it

¹¹² Gesamter Absatz, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Wiggins, Trevor (1999): Drumming in Ghana. In: Floyd, Malcolm (Hg., 1999): Composing the Music of Africa. Composition, Interpretation and Realisation. Aldershot [u.a.]: Ashgate. S. 58.

¹¹³ Vgl. Jones, A. M. ([1959] 1978): Studies in African Music 1. S. 57.

¹¹⁴ Chernoff, John Miller (1994): Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben. Aus dem Amerikanischen von Barbara Wrenger. München: Trickster. S. 64f.

about to wet the peg-holes and swell the joints tight. Now stand the drum upright and wet the top of the drum-skin and leave for three or four minutes as one cannot start tuning straight away.

This wetting is only done before a performance. If, during play, the drum needs retuning, you omit the wetting process.

(b) Tuning

First you hit the rim of the drum-skin gently and with a pressing motion, using an axe, handle or suitable stick, exercising great care to avoid hitting the skin itself. The object is to bed the skin firmly down. The best way is to keep turning the drum towards you so as to impart equal force every time you hit. With the same stick you now tap the heads of the pegs in order, testing the pitch of the drum-skin and its ability to produce the various notes required. This tuning is done with meticulous care and judgement.¹¹⁵

Jones erläutert außerdem die Reihenfolge der Stimmung eines Trommelensembles: zuerst die Atsimevu, dann die Sogo, danach die Kidi und schließlich die Kagan. Nimmt die Sogo die Rolle der Meistertrommel ein, so wird die Kidi nach ihr gestimmt, und die Kagan kann entweder in der „alten“ Stimmung bleiben, oder – wenn sie die anderen übertönen würde – muss tiefer gesetzt werden.¹¹⁶

In Jones Publikation ist die folgende Tabelle zu finden, mit der die Tonhöhen der Trommeln dargestellt werden:

¹¹⁵ Jones, A. M. ([1959] 1978): *Studies in African Music* 1. S. 58. Hervorhebungen im Original.

¹¹⁶ Vgl. ebenda.

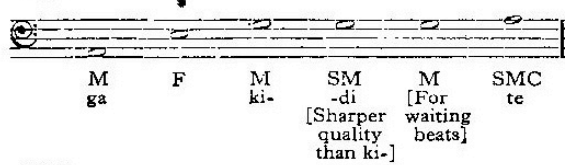
TUNING AND NOTES OF DRUMS

1. WHEN *Atsimevu* IS MASTER DRUM

Atsimevu



Sogo



Kidi

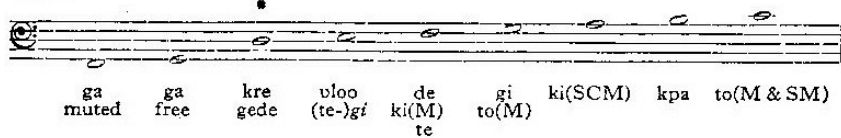


Kagay



2. WHEN *Sogo* IS MASTER DRUM

Sogo



Kidi



Kagay



Abbildung 3

Gespielt werden die Trommeln mit geraden, roten, blauen, grünen oder grün-schwarz gestreiften, Stöcken, die MusikerInnen sitzen auf Stühlen oder Bänken hinter den Instrumenten (außer die MeistertrommlerInnen – die Trommel ist so groß, dass sie mit einer einfachen Konstruktion, die „Vudetsi“ genannt wird, aufgebockt und im Stehen gespielt wird). Die Sogo und Kidi werden zwischen den Beinen positioniert und stehen am Boden. Im Gegensatz dazu verfügt die Kagay über ein Loch am Ende und muss

deshalb aufgekippt werden – normalerweise wird sie zwischen den Knien eingeklemmt. Die Klodzie wird entweder so gespielt wie die Kagan oder – wenn eine Atsimevu vorhanden ist – an der Atsimevu-Halterung angehängt.¹¹⁷

Die Art des Holzes, aus dem die Stöcke gefertigt werden, ist wichtig; außerdem auch ihre Länge, Dicke und Härte. Für jede Trommel gibt es bestimmte Vorschriften, wie deren Stöcke beschaffen sein müssen – man darf beispielsweise die Atsimevu nicht mit Sogo-Stöcken schlagen. Ein anderer bedeutender Punkt ist das Halten der Stöcke. Es wird von zwei Faktoren bestimmt: einerseits muss der Stock federn können, aber auch unter strikter Kontrolle sein, und andererseits müssen unnötige Bewegungen der Arme vermieden werden, da das Trommeln an sich sehr anstrengend ist.¹¹⁸

Die Meistertrommel Atsimevu kann auch mit der Hand geschlagen werden. Die Schlagtechnik bestimmt den Klang des Instrumentes maßgeblich mit – der Ton wird abgedämpft, indem der Stock nicht sofort nach dem Schlag vom Fell genommen, sondern noch darauf gehalten wird. Umgekehrt wirkt ein Ton sehr prägnant, wenn der Stock sofort vom Fell abprallt.¹¹⁹

Cudjoe¹²⁰ spricht von vier verschiedenen Tönen, die mit einer Meistertrommel produziert werden können: ein hoher (das Fell wird mit einer Hand gedrückt gehalten, während die andere darauf schlägt), ein mittlerer (das Fell wird mit den Fingerspitzen halb gedrückt gehalten, halb geschlagen oder es wird erst geschlagen und danach sofort mit den Fingerspitzen gedrückt gehalten), ein offener (das Fell wird geschlagen und kann frei schwingen) und ein tiefer Ton (das Fell wird mit dem Handballen geschlagen, oder auch mit der gesamten Handfläche). Dabei gilt grundsätzlich, dass ein Schlag mit der Hand weicher klingt als einer mit einem Stock. Jones hält gerade diese vielen verschiedenen Möglichkeiten der Klangerzeugung auf einem Instrument für ein Charakteristikum afrikanischer Trommeln und stellt sie Instrumenten westlicher Orchester gegenüber: während für Letztere durch Noten genau vorgegeben wird, welche Töne gespielt werden müssen, jedoch nicht, wie die Klänge erzeugt werden sollen, ist es bei Ersteren wichtig, wie sie geschlagen werden: „African drum-beats vary

¹¹⁷ Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 60f.

¹¹⁸ Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 59f.

¹¹⁹ Gesamter Absatz: Vgl. Chernoff, John Miller (1994): Rhythmen der Gemeinschaft. S. 65.

¹²⁰ Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. S. 285.

not only in pitch but also in quality. If the wrong quality of note is played in any particular African drum-pattern, that pattern is no longer what it is intended to be and becomes another pattern.“¹²¹ Aus diesem Grund sei es in Afrika wichtiger zu wissen wie und mit welcher Hand ein Ton erzeugt wird als in der westlichen Musik. Außerdem sollte man stets darauf achten, ob auch die jeweils andere Hand bei der Klangerzeugung involviert ist, etwa um abzdämpfen.¹²²

2.2.1.2. Zusammensetzung der Ensembles

Chernoff¹²³ schreibt, dass die Ewe ein Ensemble oft wie eine Familie sehen: die Glocke gilt als alles zusammenhaltender Herzschlag, die Kagan als der kleinere Bruder, die Kidi als Mutter, die Sogo als der ältere Bruder, die Kroboto sowie die Togi als Zwillingsspärchen, und die Atsimevu als Vater, der bei den Ewe für alles verantwortlich zeichnet.

Laut Jones¹²⁴ besteht ein Ewe-Ensemble aus drei Teilen und folgenden Instrumenten:

- Hintergrund-Rhythmusgruppe:
 - Gankogui, oft auch Gong-gong genannt, wie etwa Steve Reich dies tut; diese Doppelglocke ist die Basis der Rhythmusgruppe. Die besten werden aus in traditioneller „afrikanischer“ Art und Weise geschmolzenem Eisen hergestellt, jedes Instrument ist anders gestimmt. Dies erzeugt einen speziellen Effekt während des Musizierens im Ensemble. Es wird mit einem Stock geschlagen, der bevorzugt aus dem Holz der Ekli- oder Exe-Bäume besteht. Für *Hatsyiatsya* werden teilweise sechzehn Gankoguis verwendet, beim Tanz dann nur eine oder zwei. Bei einer Leichenprozession für eine religiös bedeutende Person etwa können vier bis sechs zum Einsatz kommen. Normalerweise wird auf der Gankogui ein kontinuierliches pattern gespielt, das das Orchester in der time hält, sie ist aber nicht für das Tempo verantwortlich – diese Aufgabe obliegt der Meistertrommel.

¹²¹ Jones, A. M. ([1959] 1978): *Studies in African Music* 1. S. 11.

¹²² Vgl. ebenda.

¹²³ Gesamter Absatz: Vgl. Chernoff, John Miller (1994): *Rhythmen der Gemeinschaft*. S. 65.

¹²⁴ Alle folgenden Punkte: Vgl. Jones, A. M. ([1959] 1978): *Studies in African Music* 1. S. 51ff.

- Axatse, eine Rassel aus einer Kalebasse, über die ein Netz, auf dessen entweder rechten oder linken Diagonalschnüren Bambusstücke oder kleine Perlen aufgefädelt sind, gelegt wird. Ihr pattern ist immer abgestimmt auf und abgeleitet von dem der Gankogui, obwohl sie normalerweise nicht identisch sind. Die Axatse wird normalerweise im Sitzen gespielt: Der/Die MusikerIn hält mit dem Zeigefinger der rechten Hand das Netz und hält die linke Hand zirka 45 Zentimeter über seinem Schoß. Durch Auf- und Abbewegen und damit Berühren entweder des Oberschenkels oder der linken Hand wird die Rassel zum Klingen gebracht. Damit wird ein etwas gedämpfter respektive scharfer und hoher Ton, mit dem Unterschied von mindestens einer Quinte, erzeugt. Nur in der Luft geschüttelt klingt die Axatse ratternd und hoch.

Diese beiden Instrumente klingen gemeinsam sehr anders als die Trommeln und das Klatschen, sodass man sie aus dem Ensemble immer heraushört. Die Atoke kommt nur bei *Hatsyiatsya*-Gesängen vor und wird deshalb hier nicht weiter erörtert.

- Trommeln
 - Sogo: Ihr Ende ist mit Holz bedeckt, aber teilweise mit einem Loch für einen Korken, um sie durch Feuchtigkeit stimmen zu können.
 - Atsimevu, die Meistertrommel. Ihr Ende ist offen.
 - Kidi: Ihr Ende ist geschlossen.
 - Kagan: Ihr Ende ist offen.
 - Kloboto oder Klodzie: Sie wird nur bei speziellen Tänzen verwendet und ist auch am Ende offen.

In früheren Zeiten wurden wahrscheinlich alle Trommeln aus ganzen Stämmen gefertigt, heutzutage ist dies nur noch bei der Atsimevu der Fall. Die südlichen Ewe sind geschickt im Umgang mit Kupfer, weshalb sie Trommeln aus Kupferplatten herstellen, die nicht geschweißt, sondern geläppt werden, wodurch die Übergänge sehr glatt sind.

Alle Trommeln werden mit hellen Farben bemalt und deren Felle, die von Antilopen gewonnen werden, auf dieselbe Art befestigt: Sie müssen dünn aber hart sein, ihr Ende wird über einen Holzreifen gerollt und mit einem starken hausgemachten Zwirn fixiert. Mit demselben Zwirn wird das Fell auf der Trommel festgemacht, dessen Schlingen über Pflöcke verlaufen, die an der Oberseite über eine Einkerbung verfügen, um die Schnur zu halten. Sie stecken in der Seite der Trommel und werden nur durch Reibung gehalten.

- Klatsch- und Sing-Section.

Jones bezeichnet das Musizieren eines solchen Ensembles als äquivalent zu westlichen Symphonien und berichtet gleichzeitig über ihre Bedeutung: „In the performance of the full dance with singing and drumming we have the flower of African musical genius, the highest manifestation of his art, and the most spontaneously creative expression of the soul of music within him.“¹²⁵

Beim Ensemblespiel ist es wichtig, dass alle Mitglieder gleichzeitig beginnen. Dadurch bedingt gibt es keine Klimax, wie dies etwa in der westlichen Kunstmusik oft der Fall ist. Vielmehr wird angestrebt, vom Beginn bis zum Ende mit der gleichen Energie und Spannung zu musizieren.¹²⁶

Die Meistertrommel hat bedeutenden Einfluss auf die Tanzschritte. Chernoff¹²⁷ schreibt dazu: „[D]er Trommler muß seine Musik in Hinblick darauf gestalten, wie müde oder lustlos die Tänzer bereits sind, muß ihnen Zeit zum Ausruhen und zum Schöpfen neuer Inspiration geben.“ Und er untermauert seine Aussage sogleich mit einem Zitat von Gideon Alorworye, dem Lehrer von Steve Reich: „Wenn die Tänzer sehr glücklich dreinschauen und du siehst dagegen bedrückt aus, dann kommen die Leute durcheinander [...]. Ein Trommler muß an die Tänzer denken.“ Bei A. M. Jones¹²⁸ findet man eine Beschreibung dessen, wie einE MeistertrommlerIn vorgeht: Es gibt Standardmuster („standard patterns“), die aus verschiedenen Phrasen bestehen, woraus die Variationen gebildet werden. Von diesen Phrasen hat aber die erste eine besondere Bedeutung: „[T]he first phrase is all-important. It is the SEED of the pattern. The whole

¹²⁵ Gesamter Absatz und Zitat: Vgl. Ders., S. 57.

¹²⁶ Gesamter Absatz: Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. S. 280-291.

¹²⁷ Die beiden folgenden Zitate: Chernoff, John Miller (1994): Rhythmen der Gemeinschaft. S. 89f.

¹²⁸ Vgl. Jones, A. M. ([1959] 1978): Studies in African Music 1. S. 175.

standard pattern grows out of this seed. So also do variations on that pattern.“¹²⁹ Jede einzelne Phrase ist somit Ausgangspunkt für eine Variation. Wenn der/die MusikerIn das Gefühl hat, eine Phrase könne keine Inspirationen mehr liefern, so geht er/sie zur nächsten über und improvisiert dazu. Die anderen Trommeln antworten auf diese Einfälle, müssen der Meistertrommel also gewissermaßen „gehörchen“. Chernoff bezeichnet sie zurecht als jenes Instrument, das „am Schnittpunkt von Inhalt und Form steht“¹³⁰. Außerdem hält er an einer anderen Stelle¹³¹ fest, dass „Musiker in Afrika [...] ihren eigenen Rhythmus in Beziehung zu einem anderen Rhythmus setzen [müssen, da sie] nur so [...] gleichmäßig und im richtigen Tempo spielen [können]. Sie folgen keinem Taktschlag [...], sondern kümmern] sich nur um den eigenen ‚beat‘, um ihn nicht zu verlieren“.

Die Unterscheidung zwischen nördlichen¹³² und südlichen Ewe kann auf musikalischer Ebene vor allem durch Skalen und Harmonien vorgenommen werden. Im Norden herrscht eine siebentönige diatonische Skala vor, die Terz gilt als ein harmonisches Intervall. All diese Charakteristika scheinen von den benachbarten Akan-Gruppen übernommen worden zu sein. Im Süden jedoch, bei den Anlo-Ewe, wird eine Fünftonskala verwendet, die Harmonien basieren auf parallelen Quartan. Sie singen in eher niedrigen Lagen, wohingegen im Norden die höheren präferiert werden.¹³³

Daniel Avorgbedor bringt ein weiteres Charakteristikum der Anlo-Ewe zur Sprache: „The main form of Anlo-Ewe music making is *vufrafo* ‚drumming‘ – a concept that includes singing, dancing, playing of drums and other percussive instruments, costume, and related art forms.“¹³⁴ Es geht also nicht nur um die Musik selbst, sondern auch um andere Kunstformen, die mit ihr in Verbindung gebracht zur Anwendung kommen. Ein Beispiel dafür ist der Tanz. Steve Reich analysierte einen wichtigen – *Gahu* – während seines Aufenthaltes und erlernte die dazugehörige Musik.

¹²⁹ Ebenda, Hervorhebung im Original.

¹³⁰ Chernoff, John Miller (1994): Rhythmen der Gemeinschaft. S. 183.

¹³¹ Ders., S. 73.

¹³² Für mehr Informationen zu den nördlichen Ewe siehe: Agawu, Kofi (1995): African Rhythm. A Northern Ewe perspective. Cambridge: Cambridge University Press.

¹³³ Gesamter Absatz: Vgl. Djedje, Jacqueline Cogdell (1998): West Africa: An Introduction. 462f.

¹³⁴ Avorgbedor, Daniel (1998): Rural-Urban Interchange: The Anlo-Ewe. In: Stone, Ruth M. (Hg., 1998): Africa. The Garland Encyclopedia of World music, Vol. 1. Alexandria: Alexander Street Press. S. 390. Hervorhebung im Original.

2.2.1.Z. Zusammenfassung

Die Musik der Ewe ist vor allem durch die Verwendung von Perkussionsinstrumenten und time-line-Formeln gekennzeichnet.¹³⁵ Ein weiteres Charakteristikum ist es, dass KomponistIn und ausübendeR MusikerIn meist in Personalunion auftreten. Auch DirigentInnen sind bei den Ewe praktisch nicht vorhanden – dies stellt einen grundsätzlichen Gegensatz zur westlichen Kunstmusik dar.¹³⁶

Die meistverwendeten Instrumente sind Glocken und Trommeln, daneben auch Blasinstrumente. Ein Ewe-Ensemble besteht typischerweise aus drei Teilen, nämlich der Hintergrund-Rhythmusgruppe, Trommeln sowie der Klatsch- und Sing-Section. Die Trommeln werden mit Stöcken geschlagen (nur die Atsimevu kann auch mit den Händen gespielt werden), wobei es für jede Art von Trommeln Vorschriften dafür gibt, welches Holz für die Stöcke verwendet werden muss. Durch verschiedene Schlagtechniken können unterschiedliche Töne erzeugt werden. Die Stimmung erfolgt nach einem genau vorgegebenen Ablauf.¹³⁷

Über MusikerInnen herrschen geteilte Meinungen: Einerseits gelten sie als SpezialistInnen, andererseits werden ihnen aber auch jede Menge schlechte Eigenschaften (faul, anstrengend, cholerisch, und so weiter) zugeschrieben.¹³⁸

Musiziert wird sowohl im religiösen Kontext als auch im Alltag, beispielsweise in Tanzclubs. Beim Tanz bestimmt die Musik die Bewegungen, daher muss vor allem der/die SpielerIn der Meistertrommel, auf der improvisiert wird, ein gutes Gespür für die Musik und die Bedürfnisse der TänzerInnen haben.¹³⁹

2.2.2. Die Weitergabe der Musikkultur

Zur Weitergabe der Musikkultur der Ewe sind in der Literatur nur sehr spärliche Informationen vorhanden¹⁴⁰. Es gibt zusätzlich eine allgemeine Abhandlung über

¹³⁵ Vgl. Kubik, Gerhard (1989): Ewe-Musik und ihre konzeptionellen Grundlagen. S. 144.

¹³⁶ Vgl. Amoaku, W. Komla (1985): A Look at the Ewe of Ghana. S. 35.

¹³⁷ Vgl. Jones, A. M. ([1959] 1978): Studies in African Music 1. S. 51ff.

¹³⁸ Vgl. Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. S. 64.

¹³⁹ Vgl. Chernoff, John Miller (1994): Rhythmen der Gemeinschaft. S. 89f.

¹⁴⁰ Erst nach eingehender Recherche stieß ich auf folgenden Artikel: Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa.

„Recruitment and Training of Musicians“ in Afrika von J. H. Kwabena Nketia¹⁴¹, aus der man einen Eindruck gewinnen kann. Man muss dabei allerdings im Hinterkopf behalten, dass diese nur einen Überblick über ganz Afrika bietet. Genaue Informationen über die Ewe aus dem Artikel von Cudjoe sind im Text ausgewiesen; bei jenen Themen, die von ihm nicht behandelt wurden, musste ich auf den Beitrag von Nketia zurückgreifen.

Sicher ist, dass der größte Teil der Ausbildung bei den Ewe nicht formalisiert stattfindet, sondern die Musik eher durch Mitspielen erlernt wird. Nketia¹⁴² merkt an, dass Angehörige der Ethnie bereits in sehr frühem Alter mit „ihrer“ Musik in Kontakt kommen, indem Mütter singen und die Wiegen dabei im Rhythmus bewegen sowie indem sie Trommelmusik mit ihrer Stimme nachahmen. Wenn die Kinder alt genug sind, versuchen sie gemeinsam mit ihren Müttern Trommelmusik zu imitieren. Außerdem beginnen sie, Rhythmen zu klopfen, eventuell auf einer Spielzeugtrommel. Manchmal bauen sie sich auch selbst Trommeln aus den Blasen von Schweinen oder Ziegen, die sie über zylindrische Dosen oder auch kunstvoll abgeschnittene Flaschen spannen. Daneben basteln sie oft Flöten und Klarinetten aus Bambusstöcken und den Stängeln von Papayablättern¹⁴³ (obwohl Aerophone bei den Ewe sehr selten bis gar nicht vorkommen – eher im höfischen Kontext). Kinderspiele sind oft mit Liedern verknüpft, die Teil ihres Kulturgutes sind. Sie dienen also nicht nur der Erheiterung, sondern auch der Entwicklung eines starken Rhythmusgefühls.¹⁴⁴ Dadurch, und weil sie von ihren Müttern zu Zeremonien mitgenommen werden, lernen sie diese Lieder kennen. Anfangs tanzen Mütter oft mit den Kindern am Rücken; sobald diese gehen und stehen können, tanzen sie selbst zur Musik. Ein weiterer Kontaktpunkt mit Rhythmus sind alltägliche Tätigkeiten – Cudjoe hält Folgendes fest: „[A]lmost every daily task is rhythmically executed.“¹⁴⁵ Wenn ein Kind zum/zur Jugendlichen wird, so hat er/sie eventuell bereits Erfahrungen auf der Spielzeugtrommel oder durch das Mitwirken in Ensembles von Erwachsenen – sie spielen dort eher die weniger wichtigen Instrumente – gesammelt. Manchmal kann man aber auch beispielsweise siebenjährige Burschen beobachten, die eine bedeutende Rolle beim öffentlichen Tanz übernehmen. In diesem Alter ist individuelle Ausbildung eher unsystematisch und nicht starr organisiert. Die

¹⁴¹ Nketia, J. H. Kwabena (1975): *The Music of Africa*. S. 51-64.

¹⁴² Gesamter Absatz, sofern nicht anders angegeben: Ders., S. 60.

¹⁴³ Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): *The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa*. S. 281.

¹⁴⁴ Vgl. Ders., S. 280.

¹⁴⁵ Ders., S. 281.

Jugendlichen müssen sich vor allem auf ihre Gabe der Imitation verlassen und darauf hoffen, dass sich jemand ihrer annimmt und ihnen Anregungen gibt. Meist sind sie jedoch auf ihre Augen, Ohren und ihr Gedächtnis angewiesen und entwickeln eine eigene Lerntechnik. Cudjoe formuliert das folgendermaßen: „All would-be drummers must possess an exceedingly sensitive ear, a good memory and sense of timing, as well as considerable powers of observation.“¹⁴⁶ Nur MeistertrommlerInnen werden speziell ausgebildet. Um zu erlernen, worauf es dabei ankommt, gibt es mehrere Möglichkeiten: Sehr talentierte Personen haben Unterricht kaum nötig. Andere hingegen müssen sich entweder mit der Bauchseite auf den Boden legen, während der Meister/die Meisterin die Rhythmen in deren Körper und Seele schlägt, oder sie müssen die Rhythmen mündlich nachahmen. Eine dritte Methode besteht darin, das Spiel des Meisters/der Meisterin auf der eigenen Trommel zu wiederholen.¹⁴⁷

Formellen Unterricht gibt es laut Nketia¹⁴⁸ nur in Einzelfällen: „Formal systematic instruction is given only in very restricted cases demanding skills or knowledge that cannot be acquired informally, or in cases in which the specific roles played later by particular individuals make it imperative to ensure that they have acquired the necessary technique and knowledge.“

Spezialisierung auf bestimmte Instrumente erfolgt oft durch die Familie oder den Haushalt. Deshalb wird von Kindern erwartet, in möglichst frühem Alter mit dem Üben zu beginnen, vor allem wenn das Erlernen eines Instrumentes für schwierig gehalten wird.¹⁴⁹

Eher selten ist es üblich, SchülerInnen unter die Obhut eines/einer professionellen Musikers/Musikerin zu geben. Teilweise wird einE TrommlerIn zu einem/einer anderen geschickt, um die bereits vorhandenen Fähigkeiten auszubauen. Doch es gibt keine Musikschule im westlichen Sinn und auch nicht das System eines lange andauernden LehrerInnen-SchülerInnen-Verhältnisses:

Instruction tends to be designed as part of the process by which an individual, during his entire life-time, assimilates the traditions of his culture to the extent that he is able to express himself in terms of that tradition. Thus the learning process is not only protracted, but tends to depend rather heavily on favorable social conditions.

¹⁴⁶ Ders., S. 284.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda.

¹⁴⁸ Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. S. 60.

¹⁴⁹ Gesamter Abschnitt und Zitate ab hier: Vgl. Ders., S. 61ff.

Nketia merkt an, dass Änderungen in der Sozialorganisation und/oder im sozialen Leben die Möglichkeit, durch Partizipation zu lernen, minimieren. Außerdem setzt die Organisation von traditioneller Musik dem Wissen der Ausübenden Grenzen: beispielsweise ist es möglich, dass Frauen geringe Kenntnisse über Lieder von Heldenvereinigungen besitzen, während man bei Männern tieferes Verständnis dafür voraussetzt. Man kann deshalb nicht davon ausgehen, dass Mitglieder einer Gesellschaft alle musikalischen Traditionen gleich gut beherrschen, sondern dass jedeR auf bestimmte Bereiche spezialisiert ist.

2.2.2.Z. Zusammenfassung

Die Kinder der Ewe wachsen mit Musik auf und lernen durch einen spielerischen Zugang ihre Musikkultur und deren Repertoire kennen, etwa indem sie sich selbst Instrumente basteln. Im Jugendalter bekommen manche die Chance, in einem Ensemble mitzuwirken. Sie übernehmen dort für gewöhnlich zwar eher die weniger wichtigen Rollen, lernen aber allein durch das Hören auf die anderen Parts und das Zusammenspiel mit den Erwachsenen sehr viel. Generell ist formalisierte Ausbildung selten, außer für die MeistertrommlerInnen und wenn es unbedingt erforderlich ist, eine bestimmte Technik oder Ähnliches perfekt zu beherrschen. Die jungen Menschen sind also darauf angewiesen, dass sich jemand ihrer annimmt und sie lehrt. Viele entwickeln ihre eigenen Lerntechniken und sind AutodidaktInnen – Musikschulen und lange andauernde LehrerInnen-SchülerInnen-Verhältnisse gibt es nicht. Die Entscheidung, ein bestimmtes Instrument zu lernen, fällt im frühen Alter.¹⁵⁰

Änderungen der Sozialorganisation wirken sich auf die Weitergabe der Musikkultur dahingehend aus, dass die Möglichkeit, durch Partizipation zu lernen, eingeschränkt wird.¹⁵¹

¹⁵⁰ Gesamter Absatz: Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. S. 280ff.

Vgl. Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. S. 51ff.

¹⁵¹ Vgl. Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. S. 63.

2.2.3. Rhythmische Aspekte der Musik der Ewe

A. M. Jones schreibt im Vorwort seiner Publikation, dass „afrikanische“ Musik allgemein sehr schnell ist:

[T]he average speed of drumming is seven unit beats per second, that is, to put it in a more familiar form, the speed of a succession of quavers played at [punktierte Viertel] = 140. This would be manageable if African music was susceptible of our divisive system of regular time-bars, 3/8, 4/4 time and so on : but it is not. [... T]he African approach to rhythm is largely additive, and so one is confronted with a series of rhythmic motifs of ever-changing time-length which can only be intelligibly set down in a series of bars of continually changing value.¹⁵²

Er spricht damit auch gleich das Problem der Notation an – man müsste flexible Taktarten wählen, da man die Stücke nicht in einer einzigen aufschreiben kann.

Cudjoe¹⁵³ behandelt in seinem Artikel das rhythmische pattern der Tänze *Agbadza*, *Agbeko* und *Sogo*. Ein wichtiger Teil in der Trommelmusik ist laut ihm das Klatschen mit den Händen. Gute TänzerInnen reagieren auch darauf, nicht nur auf Trommelmusik; sie ziehen das genaue Klatschen einem indifferenten Trommeln vor. Die Grundkombination für das Klatschen besteht laut Cudjoe aus drei Teilen:

- Ein regelmäßiger 4/4-Schlag
- Ein regelmäßiger 6/4-Schlag oder sechs Viertelnoten gegen vier
- Das 12/8-pattern der Glocke

Dazu kommen manchmal Unterteilungen der 4/4- und 6/4-Schläge in acht beziehungsweise zwölf Achtelnoten.

Die Rassel korrespondiert exakt mit dem Klatschen des Rhythmus der Glocke, doppelt dieses also. Die TrommlerInnen müssen gegen die Glocke spielen und wissen demnach, dass sie falsch liegen, wenn ihre Schläge mit jenen der Glocke oder überhaupt mit einem der vier Grundschläge zusammenfallen.

Laut Cudjoe ist die wichtigste Funktion der Meistertrommel der kontrapunktische Effekt, der als „cross-rhythm“ bezeichnet wird. Am leichtesten ist er zu verstehen, wenn man sich vorstellt, dass verschiedene Trommeln dasselbe pattern spielen, jedoch an

¹⁵² Jones, A. M. ([1959] 1978): *Studies in African Music* 1. S. 8.

¹⁵³ Gesamter Abschnitt und Zitate: Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): *The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa*. S. 282ff.

unterschiedlichen Stellen beginnen. Aus diesem Gegeneinander ergibt sich die kontrapunktische Wirkung. Eine andere Variante, diese „cross-rhythms“ zu erreichen, besteht in der Interaktion von Trommeln mit jeweils unterschiedlichen patterns. Diese kann man beispielsweise dann beobachten, wenn ein Lied der Ewe nur mit Glocke und Rassel begleitet wird, und auch beim Klatschen von 4/4- gegen 6/4-Rhythmen: Jene, die die 6/4 klatschen, beginnen entweder auf dem ersten oder dem dritten Schlag des 4/4-Taktes, die Meistertrommel hingegen auf dem zweiten oder vierten. Dadurch entstehen „cross-rhythms“ zwischen Meistertrommel und 6/4-Klatschen. Es gibt zwei Dinge, die dabei beachtet werden müssen: In jedem Ewe-Tanz kommen bestimmte Phrasen vor, die an festgelegten Punkten gespielt werden müssen. Andererseits gibt es aber auch solche, deren Vorkommen nicht an eine bestimmte Taktzeit gebunden ist. Diese vermitteln oft den Eindruck eines beweglichen Taktes, der je nach Inspiration der MusikerInnen kürzer oder länger wird.

Zusammenfassend gibt Cudjoe an, dass die Rhythmen der Ewe-Trommelkunst aus einer Kombination von doppelter, drei- und vierfacher Geschwindigkeit besteht. Niemand könne die Musik eines Trommelensembles richtig transkribieren, ohne zuvor die verschiedenen Rhythmen selbst gespielt zu haben.

2.2.3.Z. Zusammenfassung

„Afrikanische“ Musik allgemein ist sehr schnell, und aufgrund ihrer flexiblen Taktarten schwierig zu notieren.¹⁵⁴

Die wichtigste Funktion der Meistertrommel ist die Schaffung des „cross-rhythm“, des kontrapunktischen Effektes. Er ergibt sich dadurch, dass verschiedene Trommeln dasselbe pattern spielen, aber an unterschiedlichen Stellen beginnen, oder, dass auf jeder Trommel ein eigenes pattern geschlagen wird.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vgl. Jones, A. M. ([1959] 1978): Studies in African Music 1. S. 8.

¹⁵⁵ Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. S. 282ff.

2.3. Steve Reichs Transkriptionen und Analysen

2.3.1. *Gahu*

In den „Writings about Music“¹⁵⁶ widmet der Komponist seinen Transkriptionen, unter anderem von *Gahu*, einen Abschnitt¹⁵⁷. Er schreibt, dass *Gahu* ein „extremely popular dance“ sei, dessen Ausübung nicht an eine Zeit oder einen Ort gebunden sei. Jeder ghanaische Tanz sei an bestimmte Situationen geknüpft – *Gahu* an eine entspannte und informelle. Von Gideon Alorworye habe er gelernt, dass er nicht ausschließlich bei den Ewe vorkomme, sondern ursprünglich aus Nigeria stamme. Wann der Kontakt nach Nigeria stattgefunden hat, habe sein Lehrer nicht erwähnt; allein bekannt sei die Tatsache, dass er aufgrund des gemeinsamen Fischens mit dort ansässigen Ethnien – den Agunnas oder Guans – entstanden war. In Ghana sei es üblich, dass der Name eines Musikstückes dem des dazugehörigen Tanzes entspreche.

Gahu ist ein Kreistanz, von Männern und Frauen ausgeführt. Der Grundschrift besteht darin, mit den Füßen abwechselnd kleine Stücke nach vorne zu steigen (links, links, rechts, rechts), während die Arme sanft in die entgegengesetzte Richtung des Körpers geschwungen werden (rechts, rechts, links, links), immer auf den Viertelnoten des Glocken-patterns. Laut Steve Reich gibt es hiervon mehrere Variationen, die er aber nicht wiedergeben kann.

Sehr oft singen die Ewe am Nachmittag *Hatsyiatsya*-Lieder zu einer Begleitung von vier Metallglocken – zwei Gong-gongs¹⁵⁸ und zwei Atokes. Steve Reich bezeichnet diese als „minature [sic!] poly-rhythmic drumming made of beautiful bell sounds“. *Hatsyiatsya*-Gesänge fungieren teilweise auch als eine Art Einleitung für Tänze.¹⁵⁹ Er mochte diese Klänge offensichtlich und bat seinen Lehrer daher, ihm die *Hatsyiatsya*-patterns für *Gahu* beizubringen.

In den „Writings“ ist die *Hatsyiatsya*-Transkription abgedruckt:

¹⁵⁶ Reich, Steve (1974): Writings about music.

¹⁵⁷ Alle folgenden Informationen und Zitate, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Reich, Steve (1971): *Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana*. S. 30ff.

¹⁵⁸ Steve Reich verwendet offenbar jene Instrumentenbezeichnungen, die auch in A. M. Jones' Publikation zu finden sind. In einem persönlichen Gespräch teilte mir Doz. ao. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Kubik mit, dass es verschiedene Begriffe für dieselben Instrumente gibt.

¹⁵⁹ Vgl. Jones, A. M. ([1959] 1978): *Studies in African Music* 1. S. 164f.

Abbildung 4

Unter der Abbildung seiner *Hatsyiatsya*-pattern-Abschrift relativiert er diese sogleich durch einige Anmerkungen: Das hohe Es der ersten Atoke klinge in Wirklichkeit geringfügig höher, das hohe C der zweiten eher tiefer. Das Es der ersten Gong-gong sei sehr tief und, je nachdem, wo man die Glocke schlägt, klinge teilweise wie eine kleine Sekunde – als würde man D und Es gleichzeitig spielen. Die zweite Gong-gong befinde sich zirka eine Viertelnote über dem A in der Niederschrift. Allgemein müsse man anmerken, dass die absoluten Tonhöhen der Glocken sehr stark variierten, obwohl die Gong-gongs normalerweise grob in Oktaven oder großen Sexten gestimmt seien.

Er analysiert das Stück folgendermaßen: Das Basis-pattern wird von der ersten Atoke gespielt, die gemeinsam mit der zweiten ein und dasselbe pattern während des gesamten Stückes beibehält. Die zweite Atoke darf mitunter eine Achtelnote durch zwei Sechzehntel ersetzen, entweder auf irgendeinem oder auf allen Schlägen. Das pattern der Gong-gongs ist zunächst nur zwei Viertel lang, sodass die beiden zusammen erklingend ein Atoke-pattern ergeben. Beide beginnen mit ihren patterns an verschiedenen Stellen, jedoch nicht gemeinsam mit den Atokes. Steve Reich folgert daraus über die Essenz „afrikanischer“ rhythmischer Struktur: „several repeating patterns of the same or related lengths and each with its own separate down beat“. Das

zweite pattern der Gong-gongs ist eine Abwechslung von zwei Sechzehntelnoten auf den tiefen Glocken, das zum dritten führt: Die erste Gong-gong beginnt auf der letzten Achtelnote des Atoke-patterns, während die zweite Gong-gong auf der dritten Viertel der Atokes einsetzt. Es gibt keine Regel, wann die Gong-gongs zum nächsten pattern wechseln sollen. Wichtig ist jedoch, dass sie es gemeinsam tun. Außerdem können die SpielerInnen die Abfolge von hoher und tiefer Glocke innerhalb eines bestimmten patterns selbst bestimmen. In den Pausen werden die tiefen Gong-gongs an den Oberschenkeln der sitzenden MusikerInnen abgedämpft, die Atokes hingegen mit dem Daumen der sie haltenden Hand. Wichtig ist außerdem zu wissen, dass es viele weitere patterns gibt, und dass bis zu acht Gong-gongs mit den beiden Atokes musizieren können.

Steve Reich transkribierte nur die Begleitung, nicht aber die Melodie und den Text des Liedes. Er erklärt dies damit, dass er kein Ethnomusikologe sei, sondern vielmehr nur das abschrieb, was ihm gefiel. LeserInnen, die mehr über Text und Melodie erfahren wollen, verweist er auf A. M. Jones' „Studies in African Music“.

Bei *Gahu* werden eine oder zwei Gong-gongs, zumindest eine Rassel und folgende Trommeln eingesetzt: die Kagan (die kleinste), die Kidi (die zweitkleinste), die Sogo (die zweitgrößte) und die Agboba (die Meistertrommel). Normalerweise ist die Meistertrommel der Ewe die Atsimevu, doch da *Gahu* aus Nigeria importiert wurde, verwendet man die spezielle Agboba. Steve Reich transkribierte einen Teil von *Gahu*, nennt aber auch hier sofort wieder die Probleme, die er im Zusammenhang mit seiner Niederschrift sieht: Da er aufgrund von Malaria wieder nach Hause zurückkehrte, konnte er nur die Basis-patterns der Glocken und der Rassel und das erste pattern der Meistertrommel sowie die Antwort-patterns der restlichen Trommeln verschriftlichen. Die Tonhöhen der Trommeln, die bei verschiedenen Aufführungen variieren, konnte er ebenfalls nicht feststellen. Wieder verweist er auf Jones' Buch. Trotzdem kann er sich damit trösten, dass er die erste und damals einzige Transkription des *Hatsyiatsya*- und des Basis-patterns von *Gahu* durchführte.

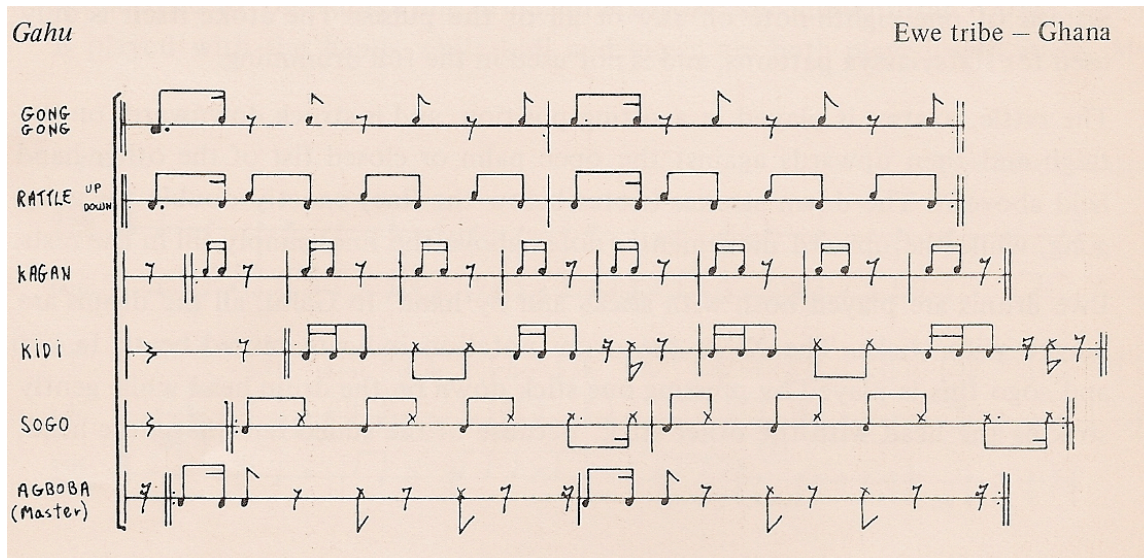


Abbildung 5

Zu *Gahu* führt Steve Reich Folgendes aus: Das Basis-pattern wird von der Gong-gong gespielt und gleicht exakt jenem der ersten Atoke in *Hatsyiatsya*. Zu Beginn werden die betonten Taktzeiten auf der tiefen Glocke gespielt, danach alles auf der hohen (außer jemand kommt aus seinem Rhythmus und muss durch die Gong-gong wieder auf den richtigen Weg gebracht werden), die das gesamte Ensemble mit ihrer Helligkeit übertönt. Steve Reich meint, dieses 4/4-pattern sei ungewöhnlich für die Musik der Ewe, da normalerweise 12/8-patterns verwendet werden. Wenn eine zweite Gong-gong vorkommt, so spielt sie dasselbe pattern wie die zweite Atoke bei *Hatsyiatsya* für *Gahu*. Atokes kommen in einem vollen Ensemble (dieses besteht laut Jones aus Instrumenten, Klatschen, Singen und Tanzen – „If the drums are beating but there is no singing or dancing Africans will think ,there is nothing happening“¹⁶⁰) nicht vor, nur bei *Hatsyiatsya*. Die Rassel „Axatse“ wird im Sitzen gespielt, indem sie abwärts gegen den Oberschenkel, und aufwärts entweder gegen die Handfläche oder die geschlossene Faust der anderen Hand geschlagen wird. Die Schläge abwärts doppeln genau die Gong-gong, während jene aufwärts deren Pausen auffüllen. In *Gahu* werden alle Trommeln mit Stöcken gespielt, „x“ steht bei Reichs Transkription für gedämpfte Schläge (in Cudjoes Klassifikation, die in Abschnitt 2.2.1.1. vorgestellt wird, wäre das ein hoher Ton – mit einem Stock wird das Fell niedergedrückt, während es mit dem anderen geschlagen wird. Die Trommel erklingt laut Reich um bis zu einer Quinte höher als ein regulärer

¹⁶⁰ Jones, A. M. ([1959] 1978): *Studies in African Music* 1. S. 51.

Schlag. Bei der Agboba werden diese Töne hervorgerufen, indem mit dem Stock sehr stark gegen die hölzerne Seite der Trommel geklopft wird.). Die Kagan spielt dasselbe pattern immer wieder und steht dadurch der Gong-gong und der Rassel sehr nahe (diese Tatsache gilt generell für die Rolle der Kagan in der Musik der Ewe). Für die Meistertrommel gibt es viele unterschiedliche patterns, wobei jeweils geeignete Antworten durch die Kigi und die Sogo vorgesehen sind. An dieser Stelle bedauert Steve Reich ein weiteres Mal, nicht mehr Zeit für die Studien gehabt zu haben – er konnte aus diesem Grund nur das erste pattern der Meistertrommel und die Antworten niederschreiben. Doch hält er fest, dass die Meistertrommel immer wieder über ein Thema improvisiert, während die Antwort gleich bleibt. Geht der Meistertrommler/die Meistertrommlerin zum nächsten pattern über, so wechselt auch die Antwort der Kigi und der Sogo. In der Transkription beginnt die Meistertrommel eine Sechzehntelnote nach der Gong-gong, und die Sogo antwortet auf der zweiten Viertelnote des Glocken-patterns, während die Kidi eine Achtelnote später einsetzt. Die patterns aller Instrumente sind gleich lang (4/4), nur jenes der Kagan dauert 1/4.

2.3.2. *Agbadza*

Eine weitere Niederschrift legt Steve Reich in den „Writings“ vor: jene des Tanzes *Agbadza*, in seinen eigenen Worten „perhaps the best known Ewe social dance“. Dabei übernimmt die Sogo die Rolle der Meistertrommel und wird mit den Händen geschlagen. Die Kidi und die Kagan hingegen werden mit Stöcken gespielt. Steve Reich transkribierte ein Signal der Meistertrommel, den Wechsel zu einem zweiten pattern und die Antworten durch die Kidi. Er merkt an, dass es Unterschiede zwischen seiner und A. M. Jones' Niederschrift gibt, und vermutet den Grund darin, dass sein Lehrer jünger war als jener von Jones – offensichtlich verändern sich die patterns im Laufe der Zeit – und außerdem in regionalen Variationen. Die Basis-patterns etwa von der Gong-gong bleiben hingegen immer gleich.

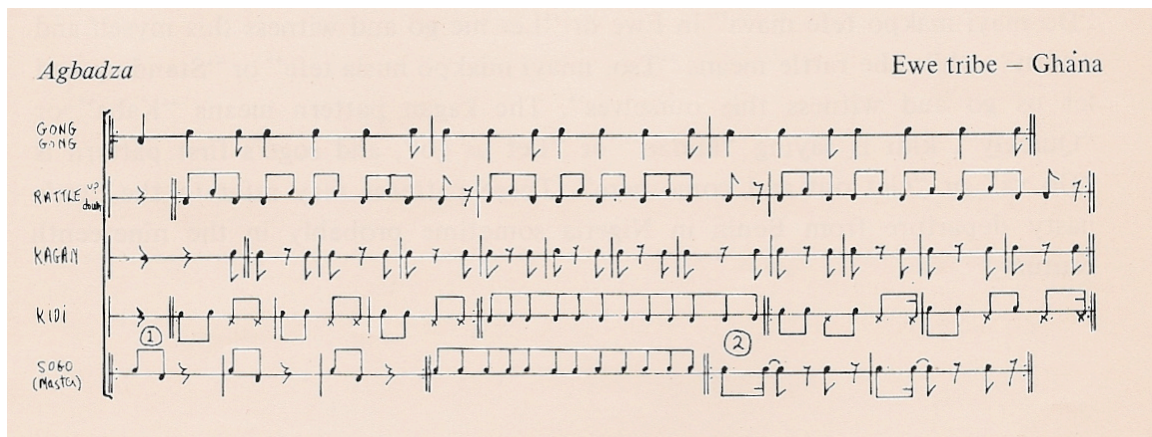


Abbildung 6

Das 12/8-pattern der Gong-gong in *Agbadza* ist das am weitesten verbreitete in Westafrika. Der erste Schlag wird auf der tiefen Glocke gespielt, danach wird auf der hohen fortgesetzt (außer jemand benötigt Hilfe, den ersten Schlag zu finden um wieder in den Rhythmus zu kommen – wie bei *Gahu*). Die Rassel doppelt die Glocke und füllt die Pausen, wie das auch bei *Gahu* der Fall ist, doch beginnt ihr pattern auf der zweiten Viertelnote der Gong-gong. Das pattern der Kagan ist ähnlich jenem in *Gahu* und verändert sich während des gesamten Stückes nicht, außerdem entsprechen wieder vier Kagan-patterns einem der Glocke. Das erste pattern der Meistertrummel ist nur vier Achtelnoten lang und wird von der Kidi beantwortet, die die Pausen der Sogo ausfüllt und deren Schläge mit hohen Tönen doppelt. Nach einigen Wiederholungen und Improvisationen der Sogo über dieses pattern wird zum zweiten übergegangen. Dieses ist sechs Achtelnoten lang, und wieder beginnt die Sogo mit der Glocke, während die Kidi auf der zweiten Viertelnote des Glocken-patterns einsetzt.

Steve Reich erwähnt abschließend noch, dass alle patterns eine sprachliche Ausdruckskraft haben. In *Agbadza* wird also Folgendes gesagt:

- Gong-gong: „Do mayi makpo tefe mava“ („Let me go and witness this myself and return“)
- Rassel: „Tso, miayi miakpo nusia tefe“ („Stand up and let us go and witness this ourselves“)
- Kagan: „Kaba“ („Quickly“)

- Kidi: „Midzo“ („Let us go“)
- Sogo (erstes pattern): „Do va“ („Get out and come here“)

Man könnte diese Aussagen eventuell auf den Aufbruch der Ewe aus dem Benin in Nigeria etwa im 19. Jahrhundert zurückführen. Daraus wird ersichtlich, dass nicht nur die Tänze als Darstellungen von historischen Ereignissen fungieren, sondern dass auch die Trommel-patterns zur Tradierung von Geschichte verwendet werden.

Steve Reichs Transkriptionen sind nicht unumstritten. Beispielsweise teilte mir Kofi Agawu mit, dass er die metrische Konzeption (bei der sich Steve Reich im Übrigen auf A. M. Jones berufe) problematisch fände. Neuere Werke wie etwa jene von David Locke¹⁶¹ würden hier eher der Realität entsprechen.¹⁶² Allgemein ist die Ansicht verbreitet, Steve Reich habe für eine wissenschaftlich wertvolle und somit anzuerkennende Auseinandersetzung zu wenig Zeit bei den Ewe verbracht, was er selbst auch immer wieder zu bedenken gibt.¹⁶³

2.3.Z. Zusammenfassung

Steve Reich legt in den „Writings“ Transkriptionen dreier Stücke der Ewe vor: *Gahu*, *Hatsyiatsya* und *Agbadza*.

Gahu ist ein sehr populärer (eventuell unter den Ewe der beliebteste) Kreistanz, von Männern und Frauen ausgeführt. Dabei erklingen eine oder zwei Gong-gongs, zumindest eine Rassel und folgende Trommeln: die Kagan (die kleinste), die Kidi (die zweitkleinste), die Sogo (die zweitgrößte) und die Agboba (in diesem Fall die Meistertrommel).

Die *Hatsyiatsya*-Lieder werden bei den Ewe sehr oft am Nachmittag zu einer Begleitung von vier Metallglocken – zwei Gong-gongs und zwei Atokes – gesungen. Steve Reich transkribierte nur die Begleitung, nicht aber die Melodie und den Text eines Liedes. Er erklärt dies damit, dass er kein Ethnomusikologe sei, sondern vielmehr nur das abschrieb, was ihm gefiel.

¹⁶¹ Zum Beispiel Locke, David (1998): *Drum Gahu*. Gilsum: White Cliffs Media.

¹⁶² Korrespondenz mit Kofi Agawu per e-mail am 4.1.2010.

¹⁶³ Vgl. Reich, Steve (1971): *Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana*. S. 34.

Agbadza ist in Steve Reichs eigenen Worten „perhaps the best known Ewe social dance“¹⁶⁴. Dabei übernimmt die Sogo die Rolle der Meistertrommel und wird mit den Händen geschlagen. Die Kidi und die Kagan hingegen werden mit Stöcken gespielt. Steve Reich transkribierte ein Signal der Meistertrommel, den Wechsel zu einem zweiten pattern und die Antworten durch die Kidi.

Alle patterns haben bei den Ewe eine sprachliche Ausdruckskraft.¹⁶⁵

Steve Reichs Transkriptionen sind nicht unumstritten.

2.4. *Drumming*

Die Arbeit an *Drumming* begann Steve Reich im Herbst 1970, also ziemlich bald nach seinem Aufenthalt in Ghana. Demzufolge wäre es nur allzu logisch, wenn man Einflüsse der dort erlernten Musik in der Komposition erkennen könnte. In diesem Abschnitt werden der Entstehungskontext sowie die Kompositionstechnik von *Drumming* erläutert und wird das Stück analysiert; danach wird es auf das Enthalten von Elementen der Musik der Ewe untersucht.

2.4.1. Entstehungskontext

Drumming entstand innerhalb von etwa einem Jahr – Herbst 1970 bis Herbst 1971 – und entwickelte sich zur bis zu diesem Zeitpunkt längsten Komposition Steve Reichs. Die Dauer wurde von ihm selbst im Jahr 1971 mit 55 bis 75 Minuten festgelegt¹⁶⁶, 1976 dann aber in einem Interview¹⁶⁷ relativiert – damals sprach er von 70 bis 80 Minuten. Doch ganz gleich was er vorgibt, letztlich hängt es von den MusikerInnen ab, wie lange das Stück ausfällt – es kommt etwa darauf an, für wie viele Wiederholungen sie sich entscheiden. Steve Reich meinte 1976: Wäre eine Darbietung von *Drumming* 30 Minuten lang, könnte man die Verhältnisse des Gehörten nicht genau genug erfassen. Dauere sie

¹⁶⁴ Ders., S. 35.

¹⁶⁵ Gesamter Abschnitt: Vgl. Ders., S. 30ff.

¹⁶⁶ Vgl. Reich, Steve (1971): *Drumming*. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 63.

¹⁶⁷ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1976): *Second Interview with Michael Nyman*. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 97.

hingegen zwei Stunden, so wäre sie langweilig; daher seien 70 bis 80 Minuten anzustreben.¹⁶⁸

Für *Drumming* gab es drei Premieren mit einem Ensemble von zwölf MusikerInnen: einerseits eine Aufführung im Museum of Modern Art Film Theater, andererseits in der Brooklyn Academy of Music, und drittens in der Town Hall in New York. Diese dritte Darbietung wurde aufgenommen und 1972 auf CD veröffentlicht. Im selben Jahr wurde auch die Partitur publiziert.¹⁶⁹ Über die Premiere im Museum of Modern Art berichtet Sumanth Gopinath¹⁷⁰, die Aufführung des Stückes habe eineinhalb Stunden gedauert und das Publikum habe mit standing ovations seine Begeisterung kundgetan. Er zitiert Tom Johnson, der als Gründe für den Erfolg von *Drumming* das Fehlen von Dissonanzen, die ungewöhnlichen Klangfarbenkombinationen sowie das angenehme Hörerlebnis genannt haben soll, und weiters: „the pleasure of seeing African and European elements so thoroughly fused – almost as if we really *did* live in one world.“¹⁷¹

Die vier Teile, aus denen das Werk besteht, werden von jeweils verschiedenen Instrumenten und ohne Pause dazwischen wiedergegeben (sie können aber auch einzeln aufgeführt werden¹⁷²): Im ersten Teil kommen vier Paare von gestimmten Bongos mit Sticks zum Einsatz, im zweiten werden drei Marimbas von neun MusikerInnen gespielt und zwei Frauen singen, der dritte ist für drei Glockenspiele, von vier MusikerInnen zum Erklängen gebracht, für jemanden, der pfeift, und Piccoloflöte geschrieben, und im vierten erklingen alle Instrumente und Stimmen gemeinsam.

Die Frauenstimmen, die pfeifenden MusikerInnen und die Piccoloflöte sind dazu gedacht, die patterns, die sich aus dem Zusammenspiel der Instrumente ergeben, durch Nachsingen, -pfeifen, und -spielen deutlicher zu machen. Steve Reich erläutert in seinem Essay, wie er auf diese Idee kam¹⁷³: Während er den Trommelpart komponierte, bemerkte er, dass er dazu sang. Er imitierte die Klänge mit scat-Silben – in diesem Fall etwa „tuk“, „tok“ und „duk“. Als er dies mit einem Mikrophon probierte, um seine Stimme so laut wie die Trommeln zu hören, kam er darauf, dass er nicht nur mit den

¹⁶⁸ Vgl. Ebenda.

¹⁶⁹ Vgl. Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 63.

¹⁷⁰ Vgl. Gopinath, Sumanth (2004): *Composer Looks East. Steve Reich and Discourse on Non-Western Music*. In: Tejuoso, Olakunle (Hg., 2004): *African Quarterly on the Arts*, Vol. 3, Nr. 3 & 4. Lagos: Glendora International (Nigeria) Ltd. S. 135.

¹⁷¹ Johnson, Tom zitiert in: Ebenda.

¹⁷² Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 65.

¹⁷³ Vgl. Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 64.

Instrumenten mitsingen, sondern auch die durch das Zusammenspiel entstehenden patterns herausfinden und durch Singen verstärken könnte; so sei seine Stimme also ein weiteres drumset, wie er das im bereits genannten Essay beschreibt. Er meinte, er könne dieses Vorgehen auch auf die Marimbas und die Glockenspiele übertragen – die Stimmen sollten also keine Wörter singen, sondern nur Silben, und versuchen, den Klang der Instrumente möglichst originalgetreu zu imitieren: „[T]he basic assumption about the voices in *Drumming* was that they would not sing words but would precisely imitate the sound of the instruments.“¹⁷⁴

Es galt nun, herauszufinden, welche Stimmen für die Imitation welcher Instrumente am besten geeignet waren. In einer frühen Version des Stückes setzte er männliche Stimmen ein, um die „resulting patterns“ (jene Muster, die sich aus dem Zusammenspiel ergeben) im ersten Teil zu singen, also die Trommeln zu imitieren. 1975 entschied er sich aber dafür, eine Trommel sollte dazu gebraucht werden, die resulting patterns zu spielen, und verwarf die Idee mit den Sängern. Er meinte, die Marimbas könnten am besten von Sängerinnen nachgeahmt werden. Für die Glockenspiele war das aufgrund der hohen Töne, die sie produzieren, nicht mehr möglich – der Komponist entschied sich für pfeifende Mitwirkende. In der höheren Lage war selbst das Pfeifen nicht mehr machbar, deshalb kommt an bestimmten Stellen eine Piccoloflöte zum Einsatz.

2.4.2. Kompositionstechnik

Steve Reich sagt selbst, dass *Drumming* den Höhepunkt und die Vollendung seiner phasing-Technik (auch phasing process, Phasenverschiebung) darstellt. Er verwendete sie in diesem Werk bis jetzt auch zum letzten Mal.¹⁷⁵ Phasing bedeutet, dass auf einzelnen Instrumente zwar dasselbe pattern erklingt, jedoch zeitlich versetzt. Die MusikerInnen beginnen synchron, aber verschieben die patterns dann, beispielsweise dadurch, dass auf einem Instrument das pattern weitergespielt wird, auf dem anderen aber schneller oder langsamer dargebracht wird. Durch das Gegenspiel entstehen neue, die Steve Reich als resulting patterns bezeichnet. Der Komponist möchte ausdrücklich verstanden wissen, dass das Spielen von resulting patterns nicht mit dem Improvisieren

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Vgl. ebenda.

gleichzusetzen ist: „[it] is not improvising; it is actually filling in the details of the composition itself“¹⁷⁶.

Dass *Drumming* zugleich das Ende (und damit den Höhepunkt) sowie den Beginn einer Schaffensperiode darstellt, behauptet Hoek: „*Drumming* brings closure to his first mature period of creativity and points toward an emerging style less governed by strict processes.“¹⁷⁷

Bei *Drumming* wurden vier neue Techniken eingesetzt¹⁷⁸:

- „[T]he process of gradually substituting beats for rests (or rests for beats)“
- „[T]he gradual changing of timbre while rhythm and pitch remain constant“
- „[T]he simultaneous combination of instruments of different timbre“

Dazu ist zu sagen, dass in den ersten drei Teilen von *Drumming* gleiche Instrumente eingesetzt werden. Den Grund dafür verrät der Komponist in seinem Essay¹⁷⁹: die Phasenverschiebung sei nur dann gut bemerkbar, wenn zwei oder mehr Stimmen, die gegeneinander geführt werden, die gleiche Klangfarbe besäßen. Nur im vierten Teil erklingen alle Instrumente gleichzeitig. Die MusikerInnen spielen dasselbe rhythmische pattern, jedoch jede Gruppe in einer eigenen Tonhöhe. Somit kann man die Phasenverschiebung in einer einzelnen Gruppe immer noch gut heraushören, während die anderen Instrumente weiterspielen. Der Gesamteindruck ist dadurch kraft- und klangvoller.

- „[T]he use of the human voice to become part of the musical ensemble by imitating the exact sound of the instruments“

¹⁷⁶ Die folgenden Punkte: Reich, Steve (1973): Notes on the Ensemble. In: Reich, Steve (1974): Writings about Music. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. S. 46.

¹⁷⁷ Hoek, D. J. (2002): Steve Reich. A Bio-Bibliography. Bio-Bibliographies in Music 89. Westport [u.a.]: Greenwood Press. S. 10. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁸ Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 64.

¹⁷⁹ Ders., S. 67.

Steve Reich komponierte mithilfe von Aufnahmen: Er zeichnete die patterns auf und spielte dann zu diesen – oder eigentlich eher (wegen der Phasenverschiebung) gegen diese.¹⁸⁰

Mertens meint, in *Drumming* seien viele Merkmale der späteren Werke zu finden: „*Drumming* can be considered as a blueprint of almost all characteristics of Reich’s later works: phase-shifting, resulting patterns, rhythmic construction and the application of the augmentation process.“¹⁸¹

Hascher hält fest, dass Steve Reich für *Drumming* seinen Produktionsrhythmus unterbrach: Normalerweise komponierte er ungefähr zwei Werke pro Jahr, 1971 war *Drumming* aber das einzige.¹⁸²

2.4.3. Analyse

In der Partitur gibt es einen Vorschlag des Komponisten für die Anordnung der Instrumente sowie die Aufstellung der MusikerInnen:

¹⁸⁰ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Hillier, Paul (2000): Steve Reich in Conversation with Paul Hillier. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 216.

¹⁸¹ Mertens, Wim (1983): American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Translated by J. Hautekiet. London: Kahn & Averill, New York: Alexander Broude Inc. S. 58.

¹⁸² Vgl. Hascher, Werner (1991): Steve Reich. S. 65.

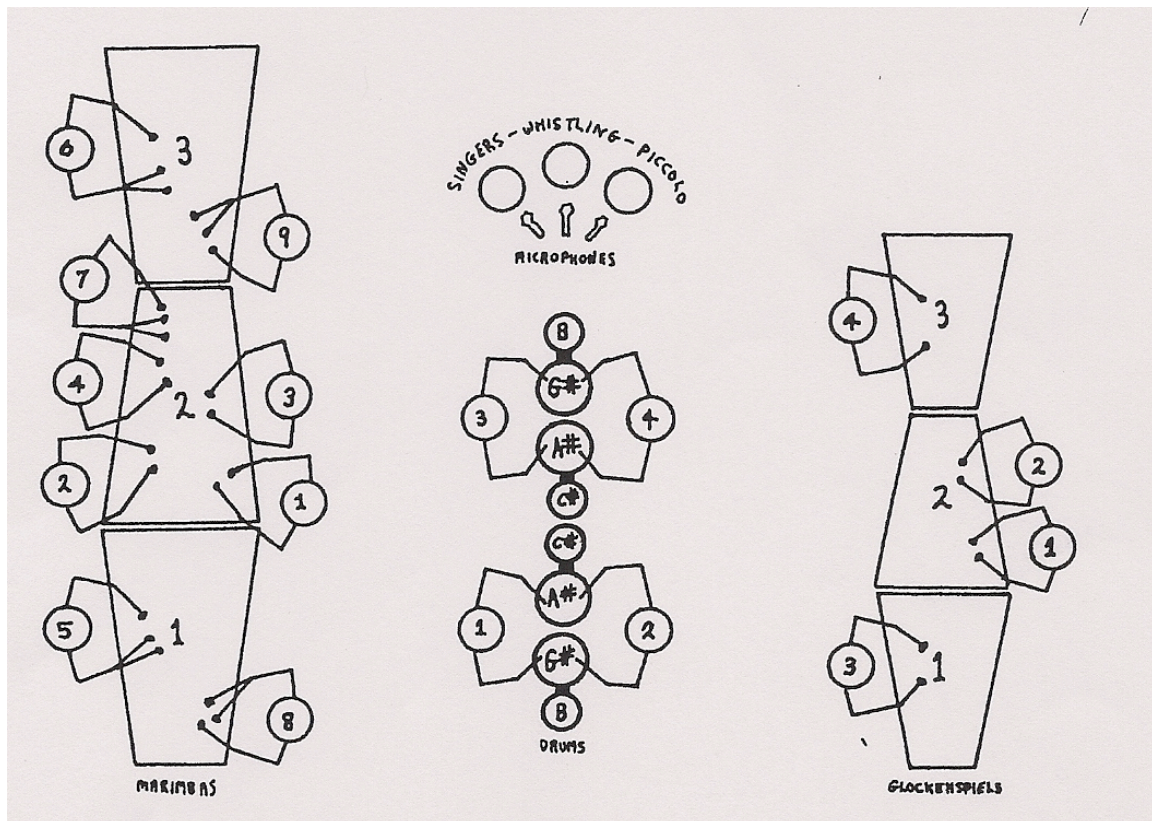


Abbildung 7

Der Grafik ist eine kurze Erläuterung des Ablaufes beigelegt – Steve Reich beschreibt darin, in welchem Teil des Werkes welche Instrumente zum Einsatz kommen. Außerdem legt er fest, dass die Trommeln mit Holzsticks gespielt werden, die auf einer Seite mit Filz oder etwas anderem Weichem zu überziehen sind, um über einen „soft stick“ und einen „hard stick“ zu verfügen.

Fabian Lovisa stellt in seinem Buch die Abfolge von *Drumming* graphisch gut verständlich dar¹⁸³. Er geht dabei von einer Spieldauer von 90 Minuten aus, was nicht ganz der empfohlenen Zeit von Steve Reich (mindestens 55, maximal 80 Minuten) entspricht. Aus diesem Grund sollte man die Zeitangaben nicht allzu genau nehmen; wichtig an dieser Graphik ist der Gesamteindruck und die Übersichtlichkeit, mit der die Vorgänge in *Drumming* verbildlicht sind. Das ist auch der Grund, weshalb ich sie hier wiedergebe – sie fasst meine ausführliche Analyse kurz und prägnant, wenn auch nicht sehr detailgetreu (zwischendurch – im ersten Teil T 16-22 sowie T 23-28 – findet rhythmischer Auf- respektive Abbau statt, den er aber nicht erwähnt), zusammen. Man

¹⁸³ Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 75.

muss bedenken, dass diese Visualisierung nur schematisch zu verstehen ist, nicht jedoch als genaue Analyse.

Zeit (min.)	5	10	15	20	25	30	35	40	45	50	55	60	65	70	75	80	85	90
Instrumente	Bongos				Marimbas				Glockenspiele				Marimbas				Bongos	
Rhythmus	Beginn mit $\frac{1}{8}$ - und $\frac{11}{8}$ -Pausen				maximale Dichte mit $\frac{12}{8}$ -Schlägen erreicht				Abbau				Aufbau					
Tonhöhe					ansteigend								konstant					

Abbildung 8

In der Folge wird aus Platzgründen und weil die Abschnitte einander sehr ähnlich sind nur der erste Teil genau analysiert, bei den anderen Teilen werden lediglich die Unterschiede zum ersten erwähnt.

Teil 1

Zu Beginn werden von zwei, drei oder vier MusikerInnen die Bongos mit harten Sticks gespielt. Die Richtung der Notenhäse gibt an, mit welcher Hand ein Schlag getätigt wird, wobei sich die MusikerInnen aussuchen können, für welche Hand nach oben und für welche nach unten gestrichene Noten stehen. Wichtig ist es jedenfalls, die Abwechslung der Hände zu beachten.

Der erste Takt wird so oft unisono wiederholt, bis einE MusikerIn zum zweiten Takt voranschreitet. Dann kann sich jedeR einzelne der anderen MusikerInnen entscheiden, wie lange er/sie noch im ersten verharren wird, beziehungsweise wann auch er/sie zum

zweiten übergehen will. Der Prozess des „gradually substituting beats for rests“¹⁸⁴ (in jedem Takt wird eine Pause durch einen Schlag ersetzt) wird bis Takt 8 durchgeführt, in jedem Takt kommt eine neue Note hinzu. Dabei ist wichtig, dass jeder Takt mindestens sechs- bis achtmal wiederholt wird, bevor einer den nächsten spielt.

Ab Takt 9 spielen nur die TrommlerInnen 1 und 2 weiter, und nach einigen Sekunden im Unisono sollte TrommlerIn 2 sein/ihr Tempo beschleunigen, sodass er/sie nach 20 bis 30 Sekunden dem/der TrommlerIn 1 eine Viertelnote voraus ist. Wenn dieser Status erreicht wurde, befinden sich die MusikerInnen bereits in Takt 10. Sie behalten das Verhältnis zwischen ihren patterns bei, während die anderen TrommlerInnen die resulting patterns heraushören und durch Nachspielen (beziehungsweise gemäß der früheren Version des Werkes optional auch durch Nachsingen) für das Publikum bemerkbar machen. Diese sind teilweise niedergeschrieben, der Komponist lässt in der Partitur aber auch Freiraum für die Notation von selbst herausgehörten. Wichtig ist, dass sie zu Beginn leise gespielt (oder gesungen), dann allmählich lauter, und gegen Ende wieder immer leiser werden. Sollte jemand singen, so wäre ein Mikrophon vonnöten.

Nachdem alle für bedeutend erachteten resulting patterns vorgebracht wurden (hier und an allen Stellen in *Drumming*, wo resulting patterns selbstständig gefunden und gespielt werden sollen, findet sich eine Parallele zur Musik der Ewe – wenn der/die MeistertrommlerIn seiner/ihrer Meinung lange genug über ein pattern improvisiert hat, wird zum nächsten übergegangen), beschleunigt TrommlerIn 2 abermals das Tempo, so dass er/sie sich eine weitere Viertelnote vor TrommlerIn 1 befindet. Sie sind nun also eine halbe Note voneinander entfernt (Takt 11). Wieder werden die resulting patterns dieser Kombination durch Nachspielen oder –singen hörbar gemacht. Danach setzt TrommlerIn 3 unisono mit TrommlerIn 1 ein (Takt 12), nach einigen Sekunden beschleunigt er/sie sein/ihr Tempo und sollte sich innerhalb von 20 bis 30 Sekunden eine Viertelnote vor TrommlerIn 1 und eine nach TrommlerIn 2 befinden (Takt 13). Nun muss TrommlerIn 4 die resulting patterns hörbar machen und danach ohne phasing eine Viertelnote vor TrommlerIn 2 einsetzen (Takt 14). Zu diesem Zeitpunkt befinden sich alle vier MusikerInnen auf verschiedenen Taktzeiten und somit Positionen im Takt – TrommlerIn 1 auf dem ersten Schlag, Nummer 2 auf dem dritten, Nummer 3 auf dem

¹⁸⁴ Reich, Steve (1971): *Drumming*. Study Score. S. 2.

zweiten, und Nummer 4 auf dem vierten. In diesem Verhältnis sollten sie zirka für eine Minute verbleiben, bis einE MusikerIn ein Zeichen gibt, sodass die TrommlerInnen 2, 3 und 4 so ihr Tempo erhöhen, dass sie sich in 30 bis 45 Sekunden im Unisono mit TrommlerIn 1 befinden (Takt 15). In Takt 16 beginnen alle vier, oder nur drei oder zwei, Schläge durch Pausen zu ersetzen. Dieser Prozess ist die Umkehrung der Takte 1 bis 8, wo immer mehr Schläge dazukamen. Er hält bis Takt 22 an, in dem nur mehr ein Schlag vorhanden ist, und der die Überleitung zum nächsten Abschnitt darstellt. EinE TrommlerIn bleibt bei den harten Sticks, die anderen (oder – wenn sie nur zu zweit spielen – der/die andere) wechseln zu weichen. Wenn sie das getan haben, spielen sie weiter und der/die Letzte hat nun Zeit, auch die Sticks zu tauschen.

In den Takten 23 bis 28 wird dasselbe rhythmische pattern wie zuvor wieder aufgebaut, nur mit anderen Tönen. In Takt 29 spielen TrommlerIn 1 und 2 unisono, TrommlerIn 2 wird schneller, bis er/sie sich eine Viertelnote vor TrommlerIn 1 befindet (Takt 30). Nachdem beide eine Weile im selben Tempo gespielt haben, beschleunigt TrommlerIn 2 ein weiteres Mal, um in Takt 31 zwei Viertelnoten vor TrommlerIn 1 zu spielen. Nach einigen Sekunden setzt TrommlerIn 3 im Unisono mit Nummer 2 ein (Takt 32) und wird schneller, sodass er/sie sich nach einigen Sekunden dann in Takt 33 eine Viertelnote vor TrommlerIn 1 befindet. Er/sie beschleunigt nochmals das Tempo und ist in Takt 34 TrommlerIn eins eine weitere Viertelnote (also zwei Schläge) voraus. Von Takt 35 bis 38 wird das Verhältnis der einzelnen Instrumente zueinander beibehalten, wobei TrommlerIn 4 jeweils die Rolle jenes Musikers/jener Musikerin übernimmt, der/die im betreffenden Takt zu den harten Sticks wechselt und danach sein/ihr pattern weiterspielt. In den Takten 39 bis 41 werden in jeder Stimme zwei ais durch cis' ersetzt (zuerst in der ersten, dann in der zweiten, in Takt 41 in der dritten Stimme). Bei Takt 42 wird dann statt allen ais jeweils ein cis' gespielt. Ab Takt 43 doppelt TrommlerIn 4 wieder jeweils jene Stimme, in der von den harten auf die weichen Sticks gewechselt wird (Takt 43: erste Stimme, Takt 44: zweite, Takt 45 dritte). Takt 46 spielen alle mit weichen Sticks. In Takt 47 doppelt jedeR Marimba-SpielerIn jeweils einen TrommlerIn, die Trommeln verstummen. Der zweite Teil beginnt.

Teil 2

Hier findet wieder die phasing-Technik Anwendung. Ab Takt 53 sollen dann immer wieder (die betreffenden Stellen sind gekennzeichnet) die resulting patterns von Frauen gesungen werden. Steve Reich macht Vorschläge und zeigt, wie die Kombination aller gerade erklingenden Instrumente in einer Notenzeile aussieht, lässt aber auch Raum für eigene Einfälle. Der Übergang zu Teil drei erfolgt wie bei jenem zwischen eins und zwei: Die Glockenspiele doppeln die Marimbas (wobei sie zwei Oktaven höher klingen), und Letztere beenden ihr Spiel.

Teil 3

Auch hier findet phasing statt, und die resulting patterns werden ebenfalls hörbar gemacht, in diesem Teil allerdings durch Pfeifen. Beendet wird dieser Abschnitt, indem Schläge durch Pausen ersetzt werden – so lange, bis in Takt 101 schließlich nur mehr ein Schlag zu spielen ist.

Teil 4

Auf zwei Glockenspielen, zwei Marimbas und zwei Trommeln wird ab 102 in jedem neuen Takt eine Pause durch einen Schlag ersetzt (in jeder Stimme an derselben Stelle), wobei sich die Tonhöhen unterscheiden. Ab Takt 110 beginnen die Instrumente (Takt 110: Marimba 1, 111: Trommel 1, 112: Glockenspiel 1) mit dem phasing-Prozess (jeweils eine Viertelnote vorwärts) und es entstehen sechs verschiedene Stimmen. In den Takten 113 bis 115 bewegen sich alle Instrumente in der gleichen Reihenfolge eine weitere Viertelnote vorwärts, sodass alle ersten Instrumente zwei Schläge vor den zweiten spielen. In Takt 116 kommen Glockenspiel 3, Marimba 3 und Trommel 3 dazu – unisono mit den Ersten. Dann beginnt die Marimba 1, schneller zu werden, um sich schließlich (Takt 117) eine Viertelnote vor der Marimba 3 und drei Viertel vor der Marimba 2 zu befinden. TrommlerIn eins vollzieht diesen Prozess zwischen Takt 117 und 118, Glockenspiel 1 zwischen 118 und 119. Die Marimba 1 wird nochmals schneller und wandert eine weitere Viertelnote nach vorne. Trommel 1 und Glockenspiel 1 folgen, und bei 122 werden die resulting patterns gesungen – entweder alle von Frauen, oder

die der Trommeln von Männern und die der Marimbas von Frauen sowie die der Glockenspiele von einer Piccoloflöte. Dieser Takt bildet den Schluss des Stückes: „After three and/or other resulting patterns have been sung and played for a good while, all performers end together.“¹⁸⁵ Man könnte in dieser Anweisung wieder eine Parallele zur Musik der Ewe sehen – wenn der/die MeistertrommlerIn über ein pattern seiner/ihrer Meinung nach lange genug improvisiert hat, wird zum nächsten übergegangen oder das Stück eben beendet.

2.4.Z. Zusammenfassung

Steve Reich begann im Herbst 1970 mit der Komposition von *Drumming* und stellte es im Herbst 1971 fertig; mit einer Dauer von 70 bis 80 Minuten war es damals seine längste Komposition.¹⁸⁶

Es gab drei Premieren: im Museum of Modern Art Film Theater, in der Brooklyn Academy of Music und in der Town Hall in New York. Die dritte Darbietung wurde aufgenommen und 1972 auf CD veröffentlicht, im selben Jahr auch die Partitur publiziert.¹⁸⁷

Die vier Teile, aus denen das Werk besteht, werden von jeweils verschiedenen Instrumenten und ohne Pause dazwischen wiedergegeben, können aber auch einzeln aufgeführt werden.¹⁸⁸

Im ersten Teil kommen vier Paare von gestimmten Bongos mit Sticks zum Einsatz, im zweiten werden drei Marimbas von neun MusikerInnen gespielt und zwei Frauen singen, der dritte ist für drei Glockenspiele, von vier MusikerInnen zum Erklingen gebracht, für jemanden, der pfeift, und Piccoloflöte geschrieben, und im vierten erklingen alle Instrumente und Stimmen gemeinsam.

¹⁸⁵ Ders., S. 28.

¹⁸⁶ Vgl. Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 63.

Vgl. Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1976): *Second Interview with Michael Nyman*. S. 97.

¹⁸⁷ Vgl. Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 63.

¹⁸⁸ Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 65.

Die Frauenstimmen, die pfeifenden MusikerInnen und die Piccoloflöte sind dazu gedacht, die patterns, die sich aus dem Zusammenspiel der Instrumente ergeben, durch Nachsingen, -pfeifen, und -spielen deutlicher zu machen.

Steve Reich komponierte mithilfe von Aufnahmen, um die Auswirkungen der phasing-Technik (verschiedene Instrumente spielen dasselbe pattern, aber setzen an unterschiedlichen Stellen ein) besser abschätzen zu können.¹⁸⁹ *Drumming* stellt den Höhepunkt und die Vollendung seiner phasing-Technik dar.¹⁹⁰

Bei *Drumming* wurden vier neue Techniken eingesetzt¹⁹¹:

- „[T]he process of gradually substituting beats for rests (or rests for beats)“
- „[T]he gradual changing of timbre while rhythm and pitch remain constant“
- „[T]he simultaneous combination of instruments of different timbre“
- „[T]he use of the human voice to become part of the musical ensemble by imitating the exact sound of the instruments“

2.5. Einflüsse aus der Musik der Ewe in *Drumming*

Steve Reich geht in seinem Essay zu *Drumming* auf die Frage ein, was sein Aufenthalt in Ghana nun mit dem Stück zu tun habe. Seine Antwort ist die folgende:

The answer is *confirmation*. It confirmed my intuition that acoustic instruments could be used to produce music that was genuinely richer in sound than that produced with electronic instruments, as well as confirming my natural inclination toward percussion. I chose instruments that are all now commonly available in Western countries, (although the history of bongo drums leads back to Latin America, that of the marimba goes back to Africa, and the glockenspiel ultimately derives from Indonesia), tuned to our own tempered diatonic scale, and used them within the context created by my own previous compositions.¹⁹²

An einer anderen Stelle bringt er noch eine Erklärung:

The effect of my visit was basically *confirmation*: that writing for acoustic instruments playing repeating patterns of a percussive nature was a viable means of making music, and

¹⁸⁹ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Hillier, Paul (2000): Steve Reich in Conversation with Paul Hillier. S. 216.

¹⁹⁰ Vgl. Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 64.

¹⁹¹ Die folgenden vier Punkte: Ebenda.

¹⁹² Ders., S. 67. Hervorhebung im Original.

had an ancient history. Thus, my visit to Africa did not directly influence my composition *Drumming*. That piece was mostly the result of my having studied drumming when I was 14 with Roland Kohloff. My studies of Western drumming as a teenager together with my undying attraction for percussion and my discoveries of phase shifting with short repeating patterns led to the composition of *Drumming* in 1971. The influence of African music on my composition really had happened much earlier in 1963 and '64, and from that point, as an influence, it diminished.¹⁹³

Schließlich kommentiert er die Frage in einem weiteren Essay:

[T]he influence of my trip to Africa on my composition was more in the nature of encouragement than change of direction. Since I had composed the formative works in my style (*It's Gonna Rain* [1965], *Come Out* [1966], *Piano Phase* [1967], *Violin Phase* [1967], etc.) in the 1960s prior to going to Ghana in 1970, my trip there basically *confirmed* the direction I was already going in. Specifically, it confirmed my interest in acoustic instruments as opposed to electronically generated sound and my basic concern with percussion, which began when I started studying drums at the age of 14. My basic insight into change of phase between two repeating patterns was made by observing two tape loops on two tape recorders. However, seeing the book of African transcriptions by A. M. Jones undoubtedly helped prepare me to take a strong interest in the phasing process when I discovered it.¹⁹⁴

Durch diese drei Zitate wird deutlich, dass Steve Reich glaubt, die Struktur der „afrikanischen“ Musik bereits vor seiner intensiven Beschäftigung mit derselben verstanden und auch angewandt zu haben. Er setzt den Höhepunkt ihres Einflusses mit 1963/64 fest und gibt an, dass sie danach in ihrer Bedeutung für sein Werk abgenommen habe. Die Frage ist hier, ob er aufgrund dieser Tatsache nicht von „afrikanischer“ Musik beeinflusst ist, oder ob er nur von seinem Aufenthalt nicht beeinflusst ist – den Zitaten nach zu schließen ist eher Zweiteres der Fall. Ein weiteres – grundsätzliches – Problem, das an dieser Stelle auftaucht, ist die heutzutage allgemein gültige Annahme, dass man nie unbeeinflusst ist¹⁹⁵. Man kann davon ausgehen, dass sich jedes Erlebnis zumindest marginal auf eine Person auswirkt. Ein solch einschneidendes wie das Verbringen von doch einiger Zeit in einem anderen Land und das Erlernen einer anderen Musikkultur kann also aufgrund dieser Erkenntnis umso weniger ohne Folgen bleiben.¹⁹⁶

¹⁹³ Reich, Steve (1982): *Hebrew Cantillation as an Influence on Composition*. S. 106. Hervorhebungen im Original.

¹⁹⁴ Reich, Steve (1988): *Non-Western Music and the Western Composer*. S. 149. Hervorhebungen im Original.

¹⁹⁵ Siehe z.B. Taylor, Charles (1997): *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. S. 20: „[D]er Beitrag der signifikanten Anderen [... bleibt] immer wirksam.“

¹⁹⁶ Interessant für diese Annahme ist folgende Aussage Steve Reichs, wenn auch auf einen anderen Kontext bezogen: „From French impressionism, I unconsciously began working with harmonies where the bass was coloristic, while the middle register was structural. I say ‚unconsciously,‘ because all

Wenigstens einen kleinen Einfluss jedoch gibt er zu: Durch die Transkriptionen von A. M. Jones (und daher implizit durch die Musik der Ewe) vertiefte er sein Interesse am phasing-Prozess. Außerdem räumt er an einer anderen Stelle ein, was man tatsächlich von „afrikanischer“ Musik lernen könne – rhythmische Ambiguität:

If I compose music that is to use repeating patterns and is also to remain interesting I *must* build in rhythmic ambiguity to make it possible for the ear to hear a given pattern beginning and ending in different places depending on slight differences of accent and on how one listens. *This* is a lesson one can learn from African music.¹⁹⁷

Auch im Interview betonte er, dass er nicht mehr an westafrikanisches Trommeln denke, aber das Grundpattern der Glocke und Variationen davon in *Drumming* und *Clapping Music* [1972] zu finden seien. Im langsamen Teil von *Double Sextet* [2007] spielten die zwei Vibraphone interlocking patterns, die auf den ghanaischen Glockenpatterns basierten. Diese seien aber einfach Teil seines musikalischen Vokabulars, die immer wieder einmal auftauchten, wie auch beispielsweise Harmonien, die er als Kind lernte, und Erkenntnisse von Bartók und Stravinsky.¹⁹⁸

Potter spricht von weiteren Einflüssen, oder vielleicht besser Inspirationen: „The trip to Accra served as a ‚green light‘ for him to place percussion at the centre of his ensemble. It also alerted him to the potential of voices as a part of such an ensemble“¹⁹⁹. Es ginge dabei nicht um direkten Einfluss, sondern um das Entdecken der Möglichkeit, mit der menschlichen Stimme Instrumente zu imitieren. Außerdem gebe es eine weitere Erkenntnis: „African music also encouraged Reich to see new dimensions in the virtues of simplicity.“²⁰⁰

Bei Schwarz²⁰¹ findet man ebenfalls Hinweise auf mögliche Einflüsse beziehungsweise Erkenntnisse, die aus dem Aufenthalt erwachsen: es seien einerseits die polyrhythmischen Strukturen, die in der „afrikanischen“ Musik meist die Basis

Americans of my generation were surrounded by music influenced by Impressionism in movies, popular music, Gershwin, jazz, and so on.“ (Reich, Steve (1989): Questionnaire. S. 160f.). Er geht offensichtlich selbst auch davon aus, dass das Umfeld die darin lebenden Menschen beeinflusst, wenn auch nur unterbewusst.

¹⁹⁷ Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 150. Hervorhebungen im Original.

¹⁹⁸ Gesamter Absatz: Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

¹⁹⁹ Potter, Keith: (2000): Four Musical Minimalists. S. 206.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Vgl. Schwarz, K. Robert (1982): Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II. In: Boretz, Benjamin (Hg., 1982): Perspectives of New Music, Vol. 20, Nr. 1/2 (Herbst 1981 – Sommer 1982). Seattle: University of Washington. S. 230ff.

darstellen; diese Tatsache weist große Ähnlichkeiten zu Steve Reichs Werk auf. Außerdem sei Steve Reich von der Organisation der Trommelensembles (Konstellation MeistertrommlerIn – Ensemble) beeindruckt gewesen und von den Strukturen – für Improvisationen ist wenig bis gar kein Platz (außer für die des Meistertrommlers/der MeistertrommlerIn), alles ist im Voraus geplant.

Was man ebenfalls als Parallele von *Drumming* und der Musik der Ewe bezeichnen könnte, ist, dass in beiden Fällen die MusikerInnen nicht immer einem einheitlichen Metrum folgen, sondern sich oft auf ihr eigenes konzentrieren und dieses in einen Kontext mit dem gesamten Ensemble setzen müssen.

Außerdem gibt es Ähnlichkeiten zur Musik der Ewe an jenen Stellen, wo resulting patterns gehört und gespielt werden sollen – so lange, bis die MusikerInnen denken, die Möglichkeiten ausgeschöpft zu haben. Bei den Ewe werden nicht resulting patterns gespielt, sondern es wird über patterns improvisiert. Doch auch hier dauern die Improvisationen so lange, bis der/die MusikerIn das Gefühl hat, sich mit einem pattern ausreichend befasst zu haben, und das Ensemble geht zum nächsten pattern über.

Ali Momeni²⁰² verfasste eine Arbeit, in der er die „afrikanischen“ Elemente in *Drumming* untersuchte. Er kam zu dem Schluss, dass man sich nicht erwarten dürfe, ein „afrikanisches“ Stück zu hören zu bekommen: „There is a drastic disparity between the complexity of the rhythmic material in traditional African music and the single rhythmic cell present in *Drumming*.“ Der Autor erkennt in *Drumming* vier Eigenschaften „afrikanischer“ Musik:

- Die primäre Bedeutung des Schlages – in Afrika geht es um das Verbinden von verschieden langen Phrasen, bei Steve Reich um kombinierte Schichten von ähnlichen rhythmischen Zellen, die sich mittels phasing voneinander entfernen und schließlich wieder zueinander finden.
- Die rhythmische Periodizität – man findet sowohl in „afrikanischer“ Musik als auch in *Drumming* die periodische Wiederholung einer rhythmischen Zelle. In Ersterer entsteht diese durch das asymmetrische Verhältnis der Phrasenlängen,

²⁰² Alle folgenden Informationen und Zitate: Vgl. Momeni, Ali (2001): African Polyrhythmics and Steve Reich's *Drumming*: Separate but Related Works. (von: http://jenga.alimomeni.net/files/documentsmomeni_Reich-African-Polyrhythms.pdf). Hervorhebungen im Original.

in *Drumming* durch das ständige Wiederholen der gleichen Phrasen in verschiedenen Tempi.

- Variierende Betonungen – dasselbe pattern wird mit verschiedenen Betonungen gespielt und klingt dadurch anders. In *Gahu* haben die rhythmischen Zellen verschiedene Längen, aber den gleichen Puls; die MusikerInnen beginnen auf jeweils anderen Schlägen zu spielen. In *Drumming* kann man diese Technik auch beobachten: die Instrumente haben zwar meist alle dieselben patterns, beginnen diese aber an verschiedenen Stellen. Daher gibt es keine einheitlichen Betonungen, sondern nur einen Puls, den alle teilen.
- Interlocking patterns – diese werden durch die Kombination der bereits genannten vier Eigenschaften hervorgerufen. Ali Momeni beruft sich dabei auf ein Beispiel der Banda Linda in der Republik Zentralafrika. Dort wird Polyphonie durch Polyrhythmik erreicht, und man hört patterns, die selbst nicht gespielt werden, sondern sich aus dem Zusammenklang ergeben – „The result is a whole that is greater than the sum of its constituent parts.“ Die MusikerInnen improvisieren leicht über ihre Phrasen und lassen dadurch verschiedene aus ihrem Zusammenspiel resultierende Melodien entstehen. In *Drumming* sind die einzelnen Phrasen zwar fix niedergeschrieben und Improvisationen nicht erwünscht, aber die patterns, die sich aus dem Zusammenspiel ergeben, nicht festgelegt.

Nach dieser Aufzählung von Gemeinsamkeiten folgt die Feststellung der Unterschiede. Der augenscheinlichste ist laut Momeni die Tatsache, dass in „afrikanischer“ Musik mehrere Rhythmen miteinander kombiniert werden, wogegen *Drumming* nur eine rhythmische Figur zugrunde liegt.



Abbildung 9

Alle patterns sind davon abgeleitet.

Momeni unterscheidet zwei Arten von rhythmischer Komplexität:

- „*Compositional complexity*“: Die verschiedenen patterns sind so komponiert, dass sie im Zusammenklang eine interessante Konstellation ergeben.
- „*Perceptual complexity*“: Die einander sehr ähnlichen patterns werden durch einen Prozess so kombiniert, dass sich eine komplexe Struktur bildet.

Drumming ist in dieser Klassifikation dem zweiten Punkt zuzuordnen. Momeni meint, dass das Stück den Höhepunkt des Einsatzes dieser Technik in Steve Reichs Werk darstellt, da hier durch das phasing hochkomplexe Interaktionen der verschiedenen Stimmen stattfinden. Sie wird durch kompositorische Entscheidungen weiter verstärkt: Aufgrund des Gebrauches von verschiedenen Instrumenten erweitert sich der Klangfarbenumfang. Die Textur wird dadurch so dick, dass nicht mehr nur rhythmische Aspekte zum Tragen kommen, sondern auch die verschiedenen Klangfarbenkombinationen ihre Wirkung zeigen. Außerdem werden die Ohren der ZuhörerInnen durch das zeitweilige Nachspielen der resulting patterns trainiert, diese zu hören, auch wenn sie nicht mehr von den MusikerInnen hervorgehoben werden.

Momeni zieht in seinen Ausführungen den Schluss, dass in *Drumming* zwei sehr verschiedene Kompositionstechniken verwendet wurden: „By creating tightly composed polyrhythmic structures, the composer takes full responsibility for producing interesting interplay between rhythmic layers. Alternatively, by composing a *setting* in which clean-cut rhythmic counterpoint is undermined, the composer can bring the realms of timbre and tone color into rhythmic consideration.“ Es geht dem Autor also vor allem um Rhythmus und Klangfarbe. Durch verschiedene Verhältnisse der beiden Parameter zueinander entstehen seiner Meinung nach viele Möglichkeiten für die RezipientInnen, der Musik zuzuhören und sie zu deuten.

Eine weitere Arbeit zu der Frage, wie viel an *Drumming* „afrikanisch“ ist, wurde von Sumanth Gopinath²⁰³ verfasst. Der Autor erwähnt folgende Punkte: Verwendung des 12/8-Taktes, der Hoquet-Technik (eine Art des Singens ähnlich dem Jodeln), von polyrhythmischen Strukturen und einem konstanten Puls. Eine Besonderheit von *Drumming* sei daran zu erkennen, dass die auf- und abwärtsgestrichenen Noten, die mit verschiedenen Händen gespielt werden, jeweils ein eigenes rhythmisches Muster

²⁰³ Alle folgenden Informationen und Zitate: Vgl. Gopinath, Sumanth (2004): *Composer Looks East*. Hervorhebungen im Original.

ergäben. Diese Tatsache sei bereits in früheren Kompositionen, beispielsweise *Piano Phase* [1967], zu finden. Gopinath leitet davon ab, dass Steve Reich in dieser Hinsicht mehr durch A. M. Jones' Buch beeinflusst sei als durch seinen Aufenthalt in Ghana, denn die Lektüre habe vor dem Entstehen von *Piano Phase* [1967] stattgefunden. Dann findet er aber zumindest drei Merkmale von *Drumming*, die tatsächlich (zumindest teilweise) vom intensiven Kontakt zu den Ewe herrühren könnten:

- Die Organisation der Klangfarben zeigt wichtige Ähnlichkeiten zu jenen der Ewe. Die Instrumentenwahl in *Drumming* lässt Verbindungen zu den Ewe zu, weil allgemein Perkussion im Vordergrund steht und weil die verwendeten Instrumente jenen der Ewe in ihren Klangfarben nahe sind.
- Der klangfarbenreiche Eindruck, der beim Anhören von *Drumming* entsteht, ähnelt jenem eines Ewe-Trommelensembles, auch wenn es in der Ewe-Musik kein der Marimba gleichartiges Instrument gibt. Ein Unterschied in der Klangfarbe ist das Fehlen von Bassfrequenzen in Steve Reichs Werk, was typisch für seine späten Stücke ist.
- Die Verbindung von Sprache und Musik findet sowohl in der Musik der Ewe, als auch in *Drumming* statt. Die Ewe verwenden nichtssagende Silben, um eine Struktur für die Tonhöhen der Trommeln und eine Basis für das Imitieren der Sprache durch die Trommeln zu schaffen. In *Drumming* kommen solche Silben zum Einsatz, um die Klänge der Instrumente nachzuahmen.

Gegen den Einfluss aus der Musik der Ewe spricht laut Gopinath die Tatsache, dass in *Drumming* die Rolle des Meistertrommlers/der Meistertrommlerin nicht vorhanden ist. Hier möchte ich aber anmerken, dass jeneR MusikerIn, der/die zuerst von einem pattern zum nächsten übergeht, eventuell als MeistertrommlerIn interpretiert werden könnte, und somit dem Autor zumindest teilweise widersprechen. Denn er/sie gibt zwar nicht genau an, wie viele Wiederholungen gespielt werden (siehe Analyse), jedoch hängt es von ihm/ihr ab, welcher der frühest mögliche Zeitpunkt zum Übergehen in einen neuen Takt ist. Geht er/sie nicht weiter, so kann niemand anderer voranschreiten. Dies entspricht dem Konzept des Meistertrommlers/der Meistertrommlerin, wie es bereits vorgestellt wurde, nicht vollständig (siehe Abschnitt 2.2.1.2.) doch kann man auch nicht ganz ausblenden, dass es in *Drumming* eine Person gibt, die die erste Entscheidungsträgerin ist. Von Improvisation, die normalerweise auch in den

80

Aufgabenbereich des Meistertrommlers/der Meistertrommlerin fällt, kann zwar keine Rede sein, Steve Reich lehnt diese ja auch ab. Jedoch ist es meiner Meinung nach aufgrund der eben genannten Argumente legitim, eine Art MeistertrommlerInfigur in *Drumming* zu sehen.

Einen sehr interessanten Ansatz bringt Gopinath zur Sicht von Steve Reich als einen Ethnomusikologen²⁰⁴: Er meint, der Komponist habe seine Erfahrungen als Ethnomusikologe in die Struktur von *Drumming* verpackt, und vergleicht die rhythmische Konstruktion und Reduktion im Stück mit dem analytischen Prozess, den Steve Reich bei der Transkription der Musik der Ewe erlebt hat. Da er in Ghana alles in kleinen Stücken lernen und seinem Lehrer aufmerksam zuhören musste, ortet Gopinath Parallelen in *Drumming* an jenen Stellen, wo die 12/8-patterns in verschiedener Weise auf- und abgebaut werden. Es wirkt für ihn, als reflektiere dieses Vorgehen den analytischen Prozess der Transkription von Aufnahmen:

[T]he fact that *Drumming* begins with the ‚transcription‘ moment suggests to me a state of ethnographic discovery, in which the music is ‚put together‘ by the ethnomusicologist-composer protagonist. However, the music that is ‚discovered‘ is not Ewe music (or any non-Western music) but rather the music of the composer (Steve Reich) himself, which constitutes an already-formed musical style inextricably linked to Ewe music.

Zum Aufbau meint Gopinath, dass im ersten Teil außer der Klangfarbe der Trommeln (und in den folgenden Teilen der jeweiligen Instrumente) nichts grundsätzlich im Werk von Steve Reich Neues passiere. Erst im vierten Abschnitt, wenn alle Instrumente gemeinsam erklingen, lasse sich Innovation erkennen (ein „pseudo-ethnic Reichian ensemble“). Hier sieht er wieder den Ethnographen: „[O]ne might view *Drumming* as an ethnographic fantasy of self-validation, in which the narrative subject transcribes and analyzes the ‚music‘ in question only to ‚find‘ (i.e., construct) himself“. Dies würde laut dem Autor auch zu Steve Reichs Aussage passen, wonach der Aufenthalt in Ghana vor allem Bekräftigung seiner Taten brachte, ihn aber nicht zu etwas wirklich Neuem veranlasste.

Man müsse jedenfalls zwei Punkte beachten, wenn es um nicht-westliche Einflüsse geht: einerseits, dass in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren ein „ethnomusikologisches Moment“ in den USA stattfand, im Zuge dessen KomponistInnen

²⁰⁴ Dass Gopinath von Steve Reich als Ethnomusikologen spricht, wird diesen wohl nicht sehr erfreut haben. Ich habe die Bezeichnung jedoch übernommen, wiewohl ich ihr kritisch gegenüber stehe, da dies die geforderte wissenschaftliche Genauigkeit meiner Meinung nach notwendig macht.

und Interessierte über gute Zugangsmöglichkeiten zu nicht-westlicher Musik verfügten, und andererseits, dass Steve Reich mit seinen Studien bei den Ewe vor allem auf der Suche nach Wurzeln war – genauer nach jenen der AfroamerikanerInnen. Hier ergibt sich ein Paradoxon, denn die Wurzeln des Komponisten sind damit nicht verbunden – sie liegen im Judentum. Damals war es ihm aber offenbar wichtig, sich der AfroamerikanerInnen (es war die Zeit der schwarzen Befreiungsbewegungen) anzunehmen.

2.5.Z. Zusammenfassung

Steve Reich besteht darauf, dass er vom Aufenthalt bei den Ewe nicht beeinflusst worden sei, sondern vielmehr in seinem bisherigen Tun bestätigt wurde.²⁰⁵ Die einzigen ernstzunehmenden Folgen sind seiner Meinung nach die vertiefte Beschäftigung mit phasing und rhythmischer Ambiguität²⁰⁶.

Potter sieht Auswirkungen des Aufenthalts in der Entscheidung, Perkussion ins Zentrum des Stückes zu stellen, Singstimmen zu verwenden und in der Neuentdeckung der Macht von Einfachheit.²⁰⁷

Schwarz spricht von zwei wichtigen Punkten: einerseits von der Bedeutung polyrhythmischer Strukturen, und andererseits von der Organisation der Trommelensembles – nur auf der Meistertrommel wird improvisiert, sonst ist alles strikt geplant.²⁰⁸

Ein Charakteristikum von *Drumming*, das sich das Werk mit der Musik der Ewe teilt, ist, dass sich die MusikerInnen meist nicht nach einem gemeinsamen Metrum richten, sondern nach ihrem eigenen, und dieses dann mit dem Ensemble in einen Zusammenhang bringen.

Außerdem muss noch Folgendes festgehalten werden: In *Drumming* können an bestimmten Stellen beliebig viele und beliebig oft resulting patterns gespielt werden, in

²⁰⁵ Vgl. Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 67.

Vgl. Reich, Steve (1982): *Hebrew Cantillation as an Influence on Composition*. S. 106.

Vgl. Reich, Steve (1988): *Non-Western Music and the Western Composer*. S. 149.

²⁰⁶ Vgl. Reich, Steve (1988): *Non-Western Music and the Western Composer*. S. 149f.

²⁰⁷ Vgl. Potter, Keith: (2000): *Four Musical Minimalists*. S. 206.

²⁰⁸ Vgl. Schwarz, K. Robert (1982): *Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II*. S. 230ff.

der Musik der Ewe improvisiert der/die MeistertrommlerIn so lange über ein pattern, bis dessen Möglichkeiten ausgeschöpft sind. Sowohl in *Drumming* als auch bei den Ewe wird danach zum nächsten Takt oder pattern übergegangen.

Momeni sieht Ähnlichkeiten zwischen der Ewe-Musik und *Drumming* in der primären Bedeutung des Schlages, der rhythmischen Periodizität, in den variierenden Betonungen und interlocking patterns. Einen Unterschied meint er darin zu erkennen, dass in „afrikanischer“ Musik mehrere Rhythmen miteinander kombiniert werden, in *Drumming* aber nur ein pattern vorkommt.²⁰⁹

Sumanth Gopinath²¹⁰ nennt als Charakteristika von *Drumming* die Verwendung des 12/8-Taktes, der Hoquet-Technik, von polyrhythmischen Strukturen und einem konstanten Puls. Als eine Besonderheit von *Drumming* sieht er die Tatsache, dass die auf- und abwärtsgestrichenen Noten, die mit verschiedenen Händen gespielt werden, jeweils ein eigenes rhythmisches Muster ergeben. Ähnlichkeiten zur Musik der Ewe sieht er in drei Punkten:

- Der klangfarbenreiche Eindruck, der beim Anhören von *Drumming* entsteht, ähnelt jenem eines Ewe-Trommelensembles.
- Die Organisation der Klangfarben zeigt wichtige Ähnlichkeiten zu jenen der Ewe.
- Die Verbindung von Sprache und Musik findet sowohl in der Musik der Ewe, als auch in *Drumming* statt.

Gegen eine Beeinflussung spreche, dass die Rolle des Meistertrommlers/der Meistertrommlerin nicht vorhanden sei. Dazu möchte ich aber anmerken, dass jeneR MusikerIn, der/die zuerst von einem pattern zum nächsten übergeht, eventuell als MeistertrommlerIn interpretiert werden könnte.

Zu beachten sei laut Gopinath, dass in den späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahren ein „ethnomusikologisches Moment“ in den USA stattfand, im Zuge dessen KomponistInnen und Interessierte über gute Zugangsmöglichkeiten zu nicht-westlicher

²⁰⁹ Vgl. Momeni, Ali (2001): African Polyrhythmics and Steve Reich's *Drumming*.

²¹⁰ Alle folgenden Informationen außer letzter Absatz: Vgl. Gopinath, Sumanth (2004): *Composer Looks East*. S. 134-145.

Musik verfügten, und andererseits, dass Steve Reich mit seinen Studien bei den Ewe vor allem auf der Suche nach Wurzeln war – genauer nach jenen der AfroamerikanerInnen.

2.6. Rezeption von *Drumming*

Taruskin spricht von *Drumming* aufgrund der vier Teile mit unterschiedlicher Instrumentation und damit Klangfarbe als einer „technical tour de force“²¹¹. Er zitiert auch John Adams, der meint, *Drumming* besitze „an interesting large-scale musical structure without recourse to harmony.“²¹²

Das Werk war lange Zeit Teil des Standardrepertoires von Steve Reichs Ensemble und sorgte für immer mehr Publikum. Auf dieses hatte das Stück eine spezielle Wirkung: es produzierte Euphorie, die normalerweise eher im Bereich der populären Musik denn der klassischen zu finden ist, und wurde daher kontroversiell diskutiert – es passte aufgrund seiner Beliebtheit nämlich nicht in den Rahmen der Avantgarde und hatte außerdem „afrikanisches“ Flair. Adams vergleicht eine Darbietung von *Drumming* mit einer Zeremonie:

Performances of *Drumming* have the flavor of a ceremony, with the performers uniformly clad in white cotton shirts and dark pants, moving gradually during the course of the work from the bongos, to the marimbas, to the glockenspiels, and finally to all the instruments for the finale. The sense of ritualistic precision and unity is furthered by performers playing from memory and by their performing face-to-face, two on a single instrument.²¹³

Drumming hat nicht nur eine besondere Wirkung auf das Publikum, sondern veränderte auch Steve Reichs Ensemble: 1966 bestand es aus drei Personen – dem Pianisten Art Murphy, dem Holzbläser John Gibson und Steve Reich als Pianisten. Fallweise wurde es durch andere MusikerInnen ergänzt. Doch bei *Drumming* waren zwölf Personen notwendig und der Komponist machte sich auf die Suche nach neuen Mitgliedern. Er konnte „a number of fine percussionists“ und SängerInnen für sich gewinnen, die genau

²¹¹ Taruskin, Richard (2005): The Oxford History of Western Music. Volume 5. The Late Twentieth Century. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 379.

²¹² Adams, John zitiert ebenda.

²¹³ Ders, S. 379f. Hervorhebung im Original.

seiner Vorstellung entsprachen. 1971 entstand auch der heutige Name für das Ensemble – „Steve Reich and Musicians“.²¹⁴

Auf der Homepage von Steve Reich²¹⁵ kann man weiters die Kommentare einiger berühmter Persönlichkeiten zu *Drumming* nachlesen:

Alex Ross: „Works such as *Drumming*, *Music for 18 Musicians* [1976], *New York Counterpoint* [1985], and *You Are (Variations)* [2004] resonate cleanly through the caverns of the mind, leaving the listener in a state of wide-awake delight.“

Richard Serra: „*Come Out* [1966], *It's Gonna Rain* [1965], *Clapping* [sic!] [1972], *Drumming*, *Piano Phase* [1967] refuse to be eradicated from my mind, although I have no precise recollection of how the pieces develop.“

Lee Ranaldo: „[...] the encyclopedic *Drumming* [...]“

Eine interessante Reaktion ist in Michael Tenzers Buch zu finden: Er spielte einem Balinesier *Drumming* vor und erntete Verwunderung: „Ironically, my teacher Tembres's rejoinder to Steve Reich's *Drumming* (1971), which has much to do with its composer's perceptions of stasis in African and Balinese music, was to ask with disdain why it never seemed to *go* anywhere.“²¹⁶ Tenzer meint, der Grund dafür liege vielleicht darin, dass man das Bekannte als dynamisch, das Unbekannte als statisch wahrnimmt. Jedenfalls kann man annehmen, dass dadurch der Beweis dafür erbracht ist, dass Steve Reichs Werk nicht wie aus einer anderen Musikkultur klingt.

2.7. Schlussfolgerungen

Nach den Punkten von Erlmann²¹⁷ analysiert, kann man die Musikkultur der Ewe folgendermaßen beschreiben:

²¹⁴ Alle Informationen und Zitate in diesem Absatz: Vgl. Reich, Steve (1973): Notes on the Ensemble. S. 45f.

²¹⁵ Reich, Steve: Steve Reich Homepage – Articles. <http://www.steverreich.com/articles.html> [Zugriff: 7.10.2009], Hervorhebungen im Original.

²¹⁶ Tenzer, Michael (2000): Gamelan Gong Kebyar. The Art of Twentieth-Century Balinese Music. Chicago: Chicago University Press. S. 418. Hervorhebungen im Original.

²¹⁷ Vgl. Erlmann, Veit (1998): Musikkultur. S. 71ff.

- Identität: Musik ist für die Ethnie eindeutig identitätsstiftend. In der vorliegenden Arbeit wird erwähnt, dass jedeR Mitglied eines Musikclubs sein sollte und dass zu gewissen Anlässen und damit Musikdarbietungen nur bestimmte Mitglieder das Recht haben, ihnen beizuwohnen.
- Alterität (die Andersartigkeit einer Musikkultur) und Differenz (Unterschiede zwischen Musikkulturen): Musik ist eindeutig Ausdruck der Zugehörigkeit unter den Ewe. Einflüsse von außen sind bemerkbar – etwa dadurch, dass der Tanz *Gahu* von nigerianischen Ethnien übernommen wurde. Auch hier kann man wieder erkennen, dass Kulturen (und damit auch Musikkulturen) keine abgeschlossenen Gebilde sind, sondern sich im ständigen Wandel befinden und immer wieder Neues aufnehmen sowie sich zu Eigen machen.
- Performanz und Praxis: Eine bedeutende Rolle hat Musik bei den Ewe sicherlich im religiösen und rituellen Kontext. Sie wird gebraucht um Gottheiten zu huldigen und ist daher eindeutig Teil der Religion. Performanz und Praxis sind insofern miteinander verknüpft, als bei den Ewe der Tanz einen inhärenten Bestandteil der Musikkultur darstellt.
- Medialität: Die Ewe sind von verschiedenen Medien (vor allem Radio, aber auch TV) beeinflusst. Bei Mensah²¹⁸ ist nachzulesen, dass durch diese neuen Verbreitungskanäle verschiedene Musikrichtungen größere Popularität erfahren, weil sie nun bekannter sind als früher. Andererseits bringt diese Tatsache auch mit sich, dass sich diejenigen, die in der breiten Masse Erfolg haben wollen, teilweise nicht mehr alter Musikformen bedienen, sondern diese an den Geschmack und das Verständnis der Mehrheit anpassen. Diese Adaptionen betreffen vor allem Aspekte der tonalen Organisation. Veränderungen finden aber auch ohne das Zutun der Medien statt. Turkson²¹⁹ bringt ein Beispiel dazu: In Ghana wird mit neuen religiösen Tänzen und Musikformen experimentiert,

²¹⁸ Vgl. Mensah, Atta Annan (1992): The Arts of Africa: Dawn or Twilight? Music. In: Djedje, Jacqueline Cogdell (Hg., 1992): African Musicology Volume II. Current Trends. A festschrift presented to J.H. Kwabena Nketia. Los Angeles: African Studies Center. S. 13.

²¹⁹ Vgl. Turkson, Adolphus R. (1992): Contrafactum and Parodied Song Texts in Religious Music: A Discussion of Problems and Challenges in Contemporary African Music. In: Djedje, Jacqueline Cogdell (Hg., 1992): African Musicology Volume II. Current Trends. A festschrift presented to J.H. Kwabena Nketia. Los Angeles: African Studies Center. S. 78.

etwa indem weltliche Tänze im sakralen Kontext mit passenden Texten versehen verwendet werden.

- **Lokalität und Globalität:** In den vorhandenen Quellen wurde der Einfluss von Globalisierung auf die Ewe nicht erwähnt. Anzunehmen ist allerdings, dass er präsent ist – allein durch das Vorhandensein von Radio und TV. Er scheint eher positive Effekte auf sie zu haben – neue Formen von Tänzen werden kreiert, das vorhandene Repertoire also erweitert. Die „alte“ Musikkultur wird aber auch gewissermaßen etwas verdrängt, wenn sich die MusikerInnen an die Vorlieben der Masse anpassen und neue Stile bevorzugen.
- **Diskursivität und Textualität:** Da, wie bereits erwähnt wurde, die Trommelmusik der Ewe die Sprache nachahmt, kann man die Sicht von Musik als Text hier wörtlich nehmen. Was auf Trommeln gespielt wird, hat eine bestimmte Bedeutung und dient der Übermittlung von Inhalten. Vereinfacht kann man sagen: Versteht man die Sprache der Trommeln, so versteht man auch die Sprache der Ewe. Dazu führt Chernoff²²⁰ in seinem Buch genauer aus: Er meint, es gebe zwei Gründe, warum man mit Trommeln sprechen kann: erstens, weil afrikanische Sprachen durch Tonhöhen bestimmt sind – ein und dasselbe Wort kann in anderen Tonhöhen ausgesprochen etwas anderes bedeuten – und zweitens, weil eine Trommel nicht nur ein Rhythmus-, sondern auch ein Melodieinstrument ist – man kann damit die Sprache nachahmen, die Musik ist von der Sprache abgeleitet. Durch diesen Umstand ist auch die Improvisationsfreiheit etwas eingeschränkt – die TrommlerInnen müssen genau darauf achten, was sie mit ihrer Musik sagen, und dürfen deshalb nicht einfach spielen, was ihnen in den Sinn kommt.²²¹ Den Zusammenhang von Musik und Sprache meint auch Steve Reich weltweit zu erkennen: „There certainly is evidence of the connection between a nation’s music and it’s [sic!] spoken language.“²²²

²²⁰ Vgl. Chernoff, John Miller (1994): Rhythmen der Gemeinschaft. S. 99.

²²¹ Vgl. Ders., S. 105.

²²² Reich, Steve im Interview mit Barbara Basting von dem Züricher Magazin „du“. Abgedruckt unter: Reich, Steve (1996): Music and Language. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 193-200.

- Korporalität: Musik als körperliche Praxis hat bei den Ewe mehrere Bedeutungen: einerseits ist wie bereits erwähnt der Tanz ein wichtiger Bestandteil der Musik, andererseits wurde in der Arbeit besprochen, wie MusikerInnen bei den Ewe behandelt werden und dass ihr Beruf anerkannt aber auch geächtet ist.

Zu *Drumming* ist zu sagen, dass sehr wohl Einflüsse aus der Musik der Ewe – oder, wie es Steve Reich zu sagen pflegt, der „afrikanischen“ Musik – zu erkennen sind. Doch hört man sich das Stück ohne Hintergrundwissen an, so kommt man möglicherweise nicht auf den Gedanken, es habe afrikanische Wurzeln. Durch die Analyse kann man hingegen einiges feststellen, was die vorangegangene Behauptung unterstützt: sowohl in der Trommelmusik der Ewe als auch in *Drumming* ist Rhythmus ein wichtiges Element, spielt Wiederholung eine bedeutende Rolle, werden die gleichen Phrasen in den Stimmen jeweils unterschiedlich betont und kann man resulting patterns heraushören. All diese Punkte unterstützen die These, dass Steve Reich von seinem Aufenthalt beeinflusst wurde. Dagegen sprechen die Tatsachen, dass in *Drumming* nur eine rhythmische Figur verwendet wird, in der Musik der Ewe hingegen mehrere parallel, und dass es sich nicht „afrikanisch“ anhört, also man nicht vermuten würde, *Drumming* sei ein von einem/einer Angehörigen der Ewe geschriebenes Stück. Was auffällt, ist der Klang der Instrumente – sie geben dem Werk einen „nicht-westlichen“ Anstrich. Doch angesichts des in der zeitgenössischen Musik üblichen erweiterten Instrumentariums ist auch dies nicht so sehr verdachterweckend.

Trotz aller Punkte, die dagegen sprechen, ist aufgrund der vielen bejahenden davon auszugehen, dass der Aufenthalt bei den Ewe nicht spurlos an Steve Reich vorüberging und er dadurch beeinflusst wurde, insbesondere beim Komponieren von *Drumming*.

„Balinese music taught me about music moving in different speeds simultaneously, and, in Gamelan Gambang, suggested much longer patterns.“²²³

3. STEVE REICH UND DAS BALINESISCHE GAMELAN

3.1. Stellenwert des Aufenthaltes in seiner Biographie

Beim balinesischen Gamelan erfolgte der Anstoß zur Beschäftigung um 1966 – auch über ein Buch²²⁴, nämlich durch Colin McPhees „Music in Bali“²²⁵. Steve Reich räumt ein, dass die eben genannte Publikation aber nicht den ersten Kontakt zu dieser Musikkultur darstellte: „I had heard recordings of it [balinesisches Gamelan, Anm. d. Verf.] much earlier while a student of Professor William Austin’s at Cornell University in the mid-1950s.“²²⁶ Doch merkt er sofort an, dass er damals keine Ahnung davon hatte, wie diese Musik „produziert“²²⁷ wird, wie er es nennt. Die Technik dahinter lernte er erst durch die Lektüre von „Music in Bali“ kennen und stellte sogleich fest, dass er diese bereits angewandt hatte, ohne davon zu wissen: „The use of interlocking rhythmic patterns of short duration that I discovered in McPhee’s book were already in my music, and again it was a case of *confirmation* that other musicians elsewhere in the world were using musical techniques related to those that I was using.“²²⁸ In dieser Meinung fühlte er sich auch noch bestätigt, nachdem er sich im Sommer 1973 und 1974 praktisch mit der Musikkultur auseinandergesetzt hatte: Er hatte jeweils einen von der American Society for Eastern Arts organisierten Kurs zu Gamelan Semar Pegulingan und zu Gamelan Gambang bei balinesischen LehrerInnen besucht – 1973 in Seattle bei Nyo Man Sumandi, 1974 am Center for World Music in Berkeley bei Pak Sinti -, und dort auch seine Musik gelehrt.²²⁹ Wie für die Musik der Ewe gilt auch für das Gamelan, dass er dessen Instrumente nicht in seine Werke einbauen wollte, sondern sich dann für Marimbas, Glockenspiele und Vibraphone entschied – „*Western* percussion instruments whose tuning and sound were something that I had grown up with – something that was

²²³ Reich, Steve (1989): Questionnaire. S. 161.

²²⁴ Er erwähnt im Vorwort zu Tenzers Buch, dass Bücher über nicht-westliche Musik eine wichtige Rolle in seinem Leben spielten. Er sieht sie auch als Grund für Reisen: „My encounter with these books did not lead me to the library but rather first to Ghana.“ (Reich, Steve (2000): Foreword. In: Tenzer, Michael (2000): Gamelan Gong Kebyar. S. XV.)

²²⁵ McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali.

²²⁶ Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 106.

²²⁷ Vgl. Ebenda.

²²⁸ Ebenda. Hervorhebung im Original.

²²⁹ Vgl. Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists. S. 207.

natural to my ear.“²³⁰ Einmal mehr verweist er auf seine Einstellung, dass es nicht erstrebenswert ist, den „sound“ einer Musikkultur im eigenen Werk nachzuahmen, sondern eher die „structure“: „Other musicians I knew at that time were fascinated with Balinese scales and particularly the timbres of their instruments. I realized that for me I had no desire whatsoever to imitate these scales or timbres. My interest was in the rhythmic structure of music.“²³¹ Es ist ihm offenbar ein Anliegen, sich selbst treu zu bleiben: „[...] I would sound like myself while expanding my ideas about how to rhythmically structure my pieces.“²³² Polyrythmische interlocking patterns könnten immerhin auch mit Instrumenten der westlichen Kunstmusik (und damit in deren Tonsystem) hervorgerufen werden, und diesen gewohnten Klängen könnte man mit neuen Kompositionstechniken neue Anstriche verpassen. Er vergleicht diesen Prozess mit dem Lernen westlicher Kompositionstechniken: „One learns basic structural techniques that a good student will use with their own very personal choices of pitch, timbre, and precise working out of the structure.“²³³ Diese Art des Lernens sei nämlich das, was MusikstudentInnen im Westen praktizierten: sie bekommen Beispiele früherer KomponistInnen vorgeführt, die bestimmte Charakteristika teilen (etwa Kontrapunkt) und versuchen dann aber nicht, danach zu klingen, sondern eher die darin vorhandene Technik anzuwenden.²³⁴

3.1.Z. Zusammenfassung

Für die Beschäftigung Steve Reichs mit dem balinesischen Gamelan gilt: Sein Interesse wurde 1966 durch Colin McPhees Buch „Music in Bali“ geweckt. Bereits zuvor hatte er durch das Anhören von Aufnahmen Kontakt zu dieser Musikkultur gehabt, allerdings ohne darüber Bescheid zu wissen, wie die Klänge erzeugt worden waren. Nachdem er nun das Gamelan näher kennengelernt hatte, fühlte er sich abermals eher in seinem bisherigen Tun bestätigt als davon beeinflusst.²³⁵

²³⁰ Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 107. Hervorhebung im Original.

²³¹ Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 148.

²³² Ders., S. 149.

²³³ Zitat und gesamter Absatz: Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 106f.

²³⁴ Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 149.

²³⁵ Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 106.

Die beiden Kurse, die er absolvierte, fanden jeweils im Sommer 1973 in Seattle bei Nyo Man Sumandi und 1974 in Berkeley bei Pak Sinti statt.²³⁶

Wie bereits beim Kontakt mit der Musik der Ewe interessierte es ihn nicht, mit seinen Kompositionen den Klang des Gamelan nachzuahmen, sondern vielmehr die Struktur zu imitieren. Dazu gehörte beispielsweise das Verwenden von interlocking patterns.²³⁷ Das Übernehmen einer Struktur ist laut Steve Reich Teil des Basiswissens eines Komponisten/einer Komponistin – die Technik von Vorbildern zu übernehmen und anzuwenden sei etwas, was täglich an den Musikuniversitäten gelehrt werde.²³⁸

3.2. Das balinesische Gamelan

Die Insel Bali gehört zu Indonesien, liegt östlich von Java und ist knapp 5600 km² groß. Zirka 3,1 Millionen Menschen²³⁹ leben hier – vor allem in den fruchtbaren Ebenen des Südens und Südwestens. Ungefähr 94% der Bevölkerung fühlen sich dem Hinduismus zugehörig und nennen ihre Religion „agama hindu dharma“.²⁴⁰ Die restlichen 6% zählen sich zum Islam, Christentum, Konfuzianismus und Buddhismus. Diese leben in Abgeschiedenheit von der großen Gruppe der Hindus. Die indonesische Regierung erkennt nur monotheistische Religionen an, weshalb der Konfuzianismus und auch andere Glaubensgemeinschaften offiziell nicht existieren.²⁴¹ Sie ist gemeinsam mit balinesischen staatlichen Institutionen sehr interessiert daran, darstellende Kunst zu erhalten und zu fördern – nicht zuletzt aufgrund deren großen Bedeutung für den Tourismus. Hier muss angemerkt werden, dass in Bali Musik, Tanz und Theater untrennbar miteinander verbunden sind – die Bemühungen für die darstellende Kunst betreffen also auch andere Kunstsparten.

²³⁶ Vgl. Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists. S. 207.

²³⁷ Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 148f.

²³⁸ Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 107.

²³⁹ Vgl. Spiller, Henry (2004): Gamelan. The traditional sounds of Indonesia. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc. World music Series. S. 52.

²⁴⁰ Vgl. Schumacher, Rüdiger (2004): Indonesien, III: Bali. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/1. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 804.

²⁴¹ Gesamter Absatz ab hier: Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. In Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 17. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 289.

3.2.1. MusikerInnen

Musiziert wird in Bali nur in Ensembles, die generell als Gamelan bezeichnet werden: „Music is exclusively an ensemble tradition, reflecting the communally-organized society.“ Es gibt zumindest 30 verschiedene Arten des Gamelan, wobei jede eine eigene Stimmung, Klangfarbe, einen eigenen Repertoireumfang und eine spezielle Funktion aufweist. Gleichzeitig ist jedoch ein Standardrepertoire vorhanden, das durch orale Tradierung sowie verschiedene regionale Stile und Praktiken in unterschiedlichen Versionen existiert. Gespielt werden die Instrumente meist von Burschen und Männern, wobei Quellen aus dem 17. Jahrhundert auch von Musikerinnen berichten. Man nimmt an, dass diese aber nur bis zur Eroberung durch die Niederlande ihren Beruf ausüben durften. Heutzutage gibt es einige „weibliche“ Gamelanensembles sowie Studentinnen an den staatlichen Kunstinstitutionen. Aber auch außerhalb des akademischen Umfeldes ist das Gamelan sehr beliebt – die meisten Dörfer verfügen über Gruppen, die bei Zeremonien auftreten. Manche agieren auf sehr hohem Niveau, und einige verpflichten auch auswärtige ProfessionalistInnen, um das Ensemble zu lehren und zu leiten.²⁴²

Für MusikerInnen ist es oberstes Gebot, Mitglied eines Clubs zu sein: „To be a musician or dancer and not belong to a *seka*, or club, is unthinkable.“²⁴³ Dieses Netzwerk an Clubs (nicht nur im musikalischen Bereich) bietet einen wichtigen Rückhalt und ist laut McPhee maßgeblich für alles, was im Dorf passiert: „from road-mending to making music.“²⁴⁴ Eine wesentliche Bedeutung tragen diese Clubs dahingehend, als es schon allein aus Kosten- und Platzgründen²⁴⁵ nicht jedem Dorf möglich ist, alle Kunstsparten und Gamelanarten gleichmäßig zu erhalten und zu fördern. Durch Spezialisierung können sich die Regionen untereinander austauschen. Ein Gamelan Gong (es wird für öffentliche Feiern benötigt) ist aber überall vorhanden und gilt als eine Art musikalische Standardausrüstung.

Der Kontakt zwischen Java und Bali begann um das neunte Jahrhundert, kultureller Austausch im elften, als der auf Bali geborene König Erlangga zum Herrscher von Ostjava ernannt wurde. In der Mitte des 14. Jahrhunderts wurde Bali Teil Majapahits,

²⁴² Gesamter Absatz und Zitat: Vgl. ebenda.

²⁴³ McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 6. Hervorhebung im Original.

²⁴⁴ Ebenda.

²⁴⁵ Vgl. Bakan, Michael B. (1999): Music of Death and New Creation. Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur. Chicago/London: The University of Chicago Press. S. 89.

dem letzten Hindureich Javas. Dieses fiel im späten 15. Jahrhundert aber an das muslimische Königreich von Demak, weshalb viele hindu-javanische Höflinge nach Bali flohen. Als Höhepunkt balinesischer Kunst wird das ostbalinesische Königreich (spätes 14. bis 17. Jahrhundert) von Gelgel angesehen – die Wurzeln der meisten musikalischen Traditionen reichen in diese Zeit zurück. Die Kolonisierung Balis durch die Niederlande erfolgte in der Mitte des 19. Jahrhunderts und deren räumliche Ausdehnung dauerte bis in das frühe 20. an, wodurch das Patronat von den Höfen auf die Dörfer und die niederländische Regierung überging. Höfische Gamelans wurden an Dörfer verkauft, wo die Gründung vieler Sekas erfolgte. Musik war zu dieser Zeit ein blühendes Feld. Die Niederlande erkannten die Bedeutung der Kunst und unterstützten deren Erhaltung, öffneten außerdem die Insel für die ersten TouristInnen aus dem Westen. Während der 1930er-Jahre begann die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bali, unter anderem durch Colin McPhee. Nach der Unabhängigkeit Indonesiens wurden zwei Regierungsinstitutionen mit großen Auswirkungen auf die Künste gegründet: 1960 das Konservatorium „Konservatori Karawitan Indonesia“ (KOKAR, heute Musikhochschule „Sekolah Menengah Karawitan Indonesia“ – SMKI) und 1967 die Tanzakademie „Akademi Seni Tari Indonesia“ (ASTI, heute „Sekolah Tinggi Seni Indonesia“ – STSI, mit erweitertem Angebot: Musik, Tanz, Theater und bildende Künste). Diese beiden Einrichtungen spielten wichtige Rollen in der Unterstützung und Wiederbelebung der verschiedenen Kunstsparten auf Bali sowie bei der Standardisierung von Genres; ihnen Angehörige sowie AbsolventInnen sind teilweise renommierte KünstlerInnen, die oft zu diplomatischen Zwecken ins Ausland geschickt werden.²⁴⁶ Der Staat Indonesien bietet weiters Forschungs- und Förderprogramme sowie organisiert jährlich Wettbewerbe und Festspiele auf Distrikts- und Provinzebene. Laut Schumacher sind jedoch weiterhin die Dorfbezirke und deren Sekas die wichtigsten Träger der Musikkultur.²⁴⁷

3.2.2. Instrumente

Die Instrumente des Gamelan befinden sich in einer ständigen Weiterentwicklung.²⁴⁸ In dieser Arbeit werden sie so vorgestellt, wie sie McPhee (er forschte in den 1930er-

²⁴⁶ Gesamter Absatz, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 289f.

²⁴⁷ Die letzten zwei Sätze: Vgl. Schumacher, Rüdiger (2004): Indonesien, III, 1: Musikgeschichte. Sp. 807f.

²⁴⁸ Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 23. Curt Sachs behauptet 1943 das Gegenteil: „A Gamelan is utterly different from a modern orchestra. Western orchestras are bodies of musicians,

Jahren) beschreibt, um einen Eindruck davon zu geben, wie Steve Reich das Gamelan kennenlernte.²⁴⁹

Das wohl einfachste Instrument ist die Bumbung, eine Bambusröhre mit einem offenen und einem geschlossenen Ende, die zur Begleitung von Tanz bei Erntefesten zum Einsatz kommt. Sie wird mit dem geschlossenen Ende gegen einen Stein oder ein Brett geschlagen. Normalerweise sind davon vier verschiedene Größen in Verwendung, die dadurch in unterschiedlichen Tonhöhen erklingen. Vier MusikerInnen schaffen durch ihr Zusammenspiel ein komplexes rhythmisches pattern, dessen Tonhöhen durch Wechsel in der Reihenfolge der Schläge variiert werden können.

Das Gamelan stellt in seiner Komplexität einen starken Gegensatz zur Bumbung dar. Generell wird zwischen dem Gamelan Krawang und anderen Ensembles unterschieden. Der Begriff Krawang heißt übersetzt Bronze und deutet darauf hin, dass das resonierende Material bei den so bezeichneten Ensembles Bronze ist. Die „anderen Ensembles“ können weiter in verschiedene Klangfarben unterteilt werden: Hier ist das resonierende Material Eisen, Holz und Bambus – entweder kombiniert oder nur eines für das gesamte Ensemble. Die Instrumente, die dabei zum Einsatz kommen, unterscheiden sich nicht großartig von den javanischen, tragen aber selten denselben Namen und haben meist eine spezielle – balinesische – Form angenommen. Nur sehr wenige sind identisch mit den javanischen; diese werden zu besonderen Anlässen in hindu-balinesischen Ritualen verwendet.

Die Bambusinstrumente gelten als die wahren Volksmusikinstrumente Indonesiens – im Gegensatz zu den kostspieligen Gongs und anderen, die wahrscheinlich für den Gebrauch in Palästen und Tempeln entwickelt wurden. Der Zeitpunkt des ersten Einsatzes von Bronze in Indonesien ist unbekannt, jedoch fand man einige Trommel-Gongs aus der prä-hinduistischen Zeit in Sumatra und Java. In hindu-javanischen

playing for almost all kinds of occasions, buying the latest models of instruments, using them when they have been expressly prescribed, and changing even within the same work. Malayan orchestras [er meint damit Gamelan allgemein, Anm. d. Verf.], on the contrary, are bodies of instruments, mostly inherited from times past and imposed on both players and composers. Composite as they are, they form unalterable units with so personal a character that they bear individual names with the title *kjahi*, 'sir.'" (Sachs, Curt (1943): *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. New York: W. W. Norton & Company Inc. S. 152. Hervorhebung im Original). Dies ist wohl ein sehr eindeutiger Hinweis auf die damaligen ethnologischen Ansichten.

²⁴⁹ Alle folgenden Informationen zu Instrumenten, sofern nicht anders angegeben: Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): *Music in Bali*. S. 23ff.

Steinreliefs aus dem 8. Jahrhundert sind viele verschiedene Instrumente zu erkennen, doch jene aus Bronze, die heute Bestandteil des Gamelan Krawang sind, sind nicht vorhanden. Man kann also davon ausgehen, dass es sie damals noch nicht gab, oder dass sie die Schöpfer der Reliefs nicht kannten. Ab dem elften Jahrhundert finden Instrumente, deren man einige auch heute noch auf Bali zu sehen bekommt, immer wieder Erwähnung in der javano-balinesischen Literatur, beispielsweise Bambusinstrumente (Kulkul – Schlitztrommel, Chalung – Röhrenxylophon, Guntang – Röhrenzither, Sundari – eine Form der Aeolusflöte). Auch Bronzeinstrumente werden erwähnt – vorwiegend mit Namen indonesischen Ursprungs, wenige aber auch aus dem Sanskrit (zum Beispiel Bhèri – in früheren Zeiten eine Form von Kesseltrommel, heute aber steht der Begriff zusammen mit Bendé für eine spezielle Form des Gong, der im balinesischen Gamelan eine wichtige Stelle innehat). Das Wort Gamelan (javanisch gamel = etwas handhaben) taucht in einem historischen Werk aus dem 14. Jahrhundert – „Nagara Krtagama“ – auf, aber bezeichnet dort scheinbar eher ein einziges Instrument mit Resonanzstäben aus Holz oder Metall. Im 16. Jahrhundert werden in der Schrift „Chalonarang“ Musikinstrumente mit Tabeh-Tabehan (tabeh = schlagen) bezeichnet, wobei diese Nomenklatur wohl auf deren perkussiven Charakter zurückzuführen ist. Eine Variante dieser Bezeichnung – Tabuh-Tabuhan – wird heute in Bali für Perkussionsinstrumente, aber auch Gamelan-Kompositionen, metrische Formen und Trommel-patterns verwendet. In den beiden Werken von Raffles²⁵⁰ und Crawford²⁵¹ aus dem frühen 19. Jahrhundert sind bereits die meisten der heute in den javano-balinesischen Gamelans vorhandenen Instrumente zu finden.

Die Gamelan-Musik Javas und Balis ist sehr verschieden, wenngleich die beiden Stile auch einige Dinge gemeinsam haben (und sie einander teils wechselseitig beeinflussen²⁵²). Was die Herstellung der Instrumente betrifft, so wird für das balinesische Gamelan alles auf der Insel gefertigt, mit Ausnahme der großen Gongs, die aus Java importiert werden. Die Konstruktion der Bambus- und Holzinstrumente beispielsweise stellt kein großes Problem dar und erfordert nicht allzu viel Geschick – viele Kinder bauen sich selbst Flöten aus Reishalmen und Ähnlichem. Die Metallophone

²⁵⁰ Raffles, Sir Thomas Stamford Bingley ([1817] 1965): The History of Java. Kuala Lumpur: Oxford University Press.

²⁵¹ Crawford, John (1820): History of the Indian Archipelago. 3 Bände. Edinburgh: Archibald Constable and Co.

²⁵² Vgl. Pickvance, Richard (2005): A Gamelan Manual. A player's guide to the central Javanese gamelan. London: Jaman Mas Books. S. 13; 15; 24.

allerdings werden von SpezialistInnen gefertigt, die allesamt Mitglieder der Pandé-Gilde sind, und zu deren Aufgaben auch die Waffenherstellung sowie Gold-, Silber- und Eisenarbeiten zählen. Ein gravierender Unterschied zum javanischen Gamelan liegt in der Stimmung: Das balinesische ist so gestimmt, dass Schwebungen entstehen; im javanischen versucht man, genau das zu vermeiden.²⁵³

Krawang (auch Gangsa) ist eine Legierung ähnlich dem westlichen Glockenmetall, wobei die Mengen der einzelnen Komponenten lokal leicht variieren. Generell gilt die Regel: zehn Teile Kupfer, drei Teile Zinn; dazu kommen teilweise kleine Mengen Eisen, Silber und/oder Gold sowie manchmal auch Arsen. Die genauen Formeln sind jedoch geheim und im Besitz der Pandés.

Tying (= Bambus) ist wie Bronze ein sehr wichtiges Material im Gamelan. Es wird vor allem für Flöten, Schlitztrommeln, gestimmte Rasseln, Xylophone und die Röhrenzither verwendet. Außerdem fungieren Bambusstäbe als Resonatoren für Xylophone und Metallophone.

Kayu (= Teak oder ein anderes hartes Holz) wird oft für Xylophonstäbe anstelle des Bambus gebraucht.

Nangka (= Jackfruchtholz) stellt aufgrund seiner Härte, Feinkörnigkeit, Widerstandskraft und langen Haltbarkeit das Baumaterial für Trommeln dar.

Kulit Kerbo (= Haut des Wasserbüffels) wird für Trommelfelle und –schnürseile verwendet, die getrocknete Blase des Wasserbüffels als Deckel des Klangraumes der Rebab (Streichlaute).

Gamelan-Orchester sind in verschiedenen Größen anzutreffen: das kleinste (Charuk) besteht aus zwei Instrumenten (Metallophon und Xylophon mit einem Tonumfang von einer Oktave); etwas größer ist das Gamelan Arja, das sechs oder sieben Instrumente umfasst (ein bis zwei Flöten, zwei Perkussionsinstrumente aus Bambus, ein Trommelpaar, kleine Becken, zusätzlich Gesang). McPhee meint, im Gamelan Arja seien die drei grundlegenden Elemente des balinesischen Gamelan zu finden: Melodie,

²⁵³ Vgl. Ders., S. 45.

Punktierung/colotomy²⁵⁴ und Animation durch Trommeln. Das Gamelan in seiner größten Form besteht aus dreißig bis vierzig MusikerInnen und ist nach Klangfarben und unterschiedlichen Tonhöhen organisiert:

- Die Kernmelodie (innerhalb einer Oktave)
- Die Betonung der Kernmelodie in regelmäßigen Abständen (normalerweise jeder vierte Ton)
- Die Ausdehnung der Kernmelodie zur vollen Melodie (zwei bis drei Oktaven)
- Das Doppeln und Paraphrasieren der ausgedehnten Kernmelodie (in der Oktave oberhalb)
- Die Ausschmückung/Ornamentierung der Melodie
- Die colotomy oder Punktierung der Melodie
- Das Trommeln (dirigiert das Gamelan)

Balinesische Gamelaninstrumente können in vier Hauptkategorien eingeteilt werden (McPhee verwendet hier die Klassifikation nach Hornbostel und Sachs²⁵⁵, wobei er die Aerophone vor die Chordophone stellt):

- Idiophone: vor allem selbstklingend und perkussiv; Gongs, Metallophone, Becken, Glocken, Xylophone, Rasseln, Schlitztrommeln, Stampfrohre.
- Membranophone: Trommeln mit einer Membran über einer Öffnung.
- Aerophone: früher auch eine Form der Oboe, heute nur mehr am Ende geblasene Flöten.
- Chordophone: Streichlaute, Röhrenzither.

²⁵⁴ Der Begriff „colotomy“ wurde von Jaap Kunst geprägt, allerdings im Niederländischen. Spiller erklärt ihn folgendermaßen: „foundation or timeline, in which regular time periods are delineated by punctuating sounds“ (Spiller, Henry (2004): Gamelan. S. 69).

²⁵⁵ Hornbostel, Erich M. von/Curt Sachs (1914): Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. In: Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde und Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (Hg., 1914): Zeitschrift für Ethnologie, Nr. 46, 4/5. Berlin: Reimer. S. 553-590.

Die wichtigste Gruppe innerhalb der Bronzeinstrumente ist jene der Gongs. Sie fungieren als punktierende Instrumente oder spielen, wenn sie in gestimmten Sets verwendet werden, die Melodie und Ornamentierungen derselben. Balinesische Gongs haben gegenüber chinesischen einen nach hinten gebogenen Rand und eine dreigeteilte Oberfläche mit dem höchsten Punkt in der Mitte. Große werden vertikal aufgehängt und mit einem dick umwickelten Schlägel gespielt, kleinere horizontal positioniert und mit einem dünn umwickelten Schlägel zum Klingen gebracht. Alle haben definierte Tonhöhen – der große Gong Ageng klingt tief und vibrierend, der mittlere hohl und süß, und mit abnehmender Größe werden die Töne klarer.

Die Metallophone können in zwei Hauptkategorien eingeteilt werden, die sich von ihrer Struktur ableiten lassen: die Gendèr-Gruppe (oft auch als Gangsa Gantung bezeichnet; die Stäbe hängen über Bambusresonatoren, Tonumfang: eine bis drei Oktaven) und die Saron- oder Gangsa-Gruppe (oft auch als Gangsa Jongkok bezeichnet; die Stäbe liegen auf einer Holzkonstruktion, Tonumfang: eine Oktave). Alle Metallophone des Gamelan werden in unterschiedlich gestimmten Paaren gebaut (je kleiner das Instrument, desto kleiner dieser Unterschied) – beim Zusammenspiel ergibt sich eine Schwebung (Ombok(an)). Man geht davon aus, dass sich das Gendèr aus der Saron entwickelte. Gespielt werden die Metallophone mit einem Schlägel aus Horn oder Holz, der in der rechten Hand gehalten wird. Die linke wird dazu benützt, die Klangstäbe abzdämpfen. Dies ist vor allem im schnellen Tempo vonnöten – im langsamen übertönt der jeweils neue Ton den Nachhall des vorherigen. Die Saron existiert in vier Größen, im Abstand von einer Oktave gestimmt. Auf den beiden größeren Modellen mit metallischem Klang und kurzer Tondauer wird die Kernmelodie in Oktaven gespielt, die beiden anderen (kleineren und damit höheren) mit klarem Klang füllen diese mit Tonwiederholungen oder Melodieverzierungen aus. Heutzutage findet man aber kaum alle vier Größen in einem Gamelan. Gestimmt werden die Instrumente, indem man sie feilt – Feilen an den Enden der Stäbe erhöht ihren Ton, Feilen an der Unterseite erniedrigt ihn. Die Gendèr-Familie ist für ihren schönen Klang bekannt – die größeren Instrumente produzieren summende, pulsierende Töne, die kleineren hören sich ähnlich wie Flöten an. Eine besondere Rolle spielen die Bambusresonatoren: Sie ermöglichen es, besonders lange Töne zu erzeugen, und charakterisieren die Gendèrs dermaßen, dass man sie als ideo-aerophone Instrumente bezeichnen kann. Jene Gendèrs, die einen Tonumfang von einer Oktave besitzen, gibt es in vier Größen, jeweils im Abstand von einer Oktave gestimmt.

Vom größten zum kleinsten werden sie mit Jegogan, Jublag/Chalung, Penyachah und Kantil(an) bezeichnet. Die Kernmelodie wird von den Jublags gespielt und durch die Jegogans in regelmäßigen Abständen betont; die zwei kleineren Instrumente schmücken einander in Oktaven doppelnd die Melodie aus. Angeschlagen werden die Jegogans mit einem umwickelten, weichen Schlägel – wie die Gongs –, und alle anderen Gendèrs mit einem ähnlichen wie die Sarons (der Kopf besteht aus einer dünnen Holzscheibe, in jeder Hand wird ein Schlägel zwischen dem zweiten und dritten Finger gehalten; das Abdämpfen der Töne erfolgt mit dem jeweils vierten und fünften Finger). Alle Gendèrs mit einem weiteren Tonumfang tragen auch „Gendèr“ in ihrem Namen: Das größere der beiden wird Gendèr Gedé (großes Gendèr) genannt, und das kleinere – es erklingt eine Oktave höher – Gendèr Barangan (nachfolgendes Gendèr). Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal ist die Anzahl der Klangstäbe: Gendèr Dasa (zehn), Gendèr Telulas (13) und Gendèr Limolas (15) sind die bekanntesten Instrumente. Heutzutage gibt es auch eine modifizierte Form des Gangsa Gantung: Man kann das Instrument als Gendèr mit einem Tonumfang von zwei Oktaven bezeichnen, das in drei Größen hergestellt wird. Es wird mit einem Schlägel gespielt und kombiniert den metallischen Klang der Sarons/Gangsas mit der Tonlänge der Gendèrs. Dadurch, dass es nur mit einer Hand angeschlagen wird, ist es einfacher zu spielen und erlaubt dadurch größere Kraft und höheres Tempo – alles wichtige Faktoren, um die für moderne balinesische Musik so wichtige Virtuosität zeigen zu können. Auch zu den Metallophonen zählt das Selundèng, ein altes Instrument, dessen große Eisenstäbe über einer hölzernen Resonatortruhe hängen.

Von den Xylophonen gibt es grundsätzlich zwei verschiedene Typen: jenes mit langen flachen Holzstäben über einem flachen Holztrog, wie etwa das Charuk und Gambang, und jenes mit „normal sized“²⁵⁶ Holzstäben, die über Bambusresonatoren hängen – es wird generell mit Rindik bezeichnet. Charuk und Gambang sind alte Formen, die in religiösen Riten eingesetzt werden. Das Rindik dagegen stellt eine Adaption des Gendèr dar. Das Chugklik, dessen hölzerne Klangstäbe über einer tiefen Holztruhe liegen, findet man teilweise noch in Gamelans, teilweise aber auch in Haushalten zur Freizeitbeschäftigung. Ein altes, heute sehr seltenes Instrument ist das Grantang: Es besteht aus gestimmten Bambusrohren, die auf einer Seite offen und in einem Rahmen

²⁵⁶ McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 32. McPhee erklärt in seiner Publikation leider nicht, wie groß „normal sized“ ist.

horizontal aufgehängt sind. Ebenso aus alten Zeiten stammt das Angklung – eine Form von Rassel -, das aus drei oder vier Bambusrohren, die vertikal in einem harfenähnlichen Rahmen hängen, gebaut wird. Wird dieser Rahmen geschüttelt, so erklingen die in Oktaven gestimmten Rohre.

Becken sind in vielen Größen und in zwei verschiedenen Arten anzutreffen – das große Chèngchèng, das in der Hand gehalten wird, und das kleine Rinchik, das auf einer hölzernen Konstruktion aufgehängt ist. Wenn die Chèngchèng im Gehen gespielt werden, hält man sie mittels einer Kordel, die durch ein Loch in der Mitte gefädelt wird. Kommen sie im „niedergelassenen“ Gamelan zum Einsatz, so wird ein Becken auf den Boden gelegt und mit dem anderen angeschlagen. Manche MusikerInnen spielen auf diese Weise mit zwei Paaren gleichzeitig. Das kleine Rinchik wird vor allem im Theater und bei Tänzen verwendet. Bei Ersterem wird ein Paar von Becken auf einer Halterung angebracht und mit einem Paar, das in den Händen gehalten wird, angeschlagen; zwei oder mehr SpielerInnen lassen diese Instrumente erklingen, jedoch entsteht dabei keine Polyrythmik – ein rhythmisches pattern wird unisono gespielt. Wenn das Rinchik bei Tänzen verwendet wird, ist nur einE MusikerIn vonnöten: Die tieferen Becken sind in zwei Sätzen zu jeweils drei Stück angebracht und überlappen sich leicht. Der/Die SpielerIn schlägt diese mit den höheren Becken an.

Das Gentorak ist ein Instrument, bei dem kleine Glocken an horizontal angebrachten Stöcken hängen, die mit einem vertikalen Stock zusammengehalten werden. Durch Nach-vorne- und Zurückbewegen wird ein kontinuierliches Klingen erzeugt. Im Gambuh-Theater kommen noch andere Perkussionsinstrumente²⁵⁷ vor: die Gumanak (ein kleines zylindrisches Instrument aus Kupfer und Eisen, gehalten in einer Hand und geschlagen mit einer metallenen Stange, im Klang ähnlich einer Triangel, aber mit kürzerer Tondauer; die Enden des zu einem Zylinder gerollten Metallstreifens berühren einander nicht ganz, auf einer Seite ist ein Handgriff angebracht), die Kangsi (zwei Paare von sehr kleinen Becken, die zwischen gespaltenen Stöcken aufgehängt sind und am Boden angeschlagen werden) und das Kenyir (ein Metallophon wie eine Saron, nur mit drei gleich gestimmten Klangstäben, angeschlagen durch einen Schlägel mit drei Köpfen).

²⁵⁷ „andere Perkussionsinstrumente“: Nähere Informationen siehe in: Ders., S. 119; 121.

Die Trommel Kendang wird in eine Richtung leicht schmaler, wodurch sie über zwei Tonhöhen verfügt. Die Felle bestehen aus der Haut eines Wasserbüffels und werden jeweils mit einem Ring befestigt; die beiden Ringe werden miteinander durch eine N-förmige Schnurspannung verbunden. Bei größeren Trommeln werden die Schnüre durch bewegliche Ringe zusammengehalten, was eine Y-Form ergibt. Die Tonhöhe kann durch Festigen oder Lockern dieser Ringe verändert werden. Gehalten wird die Trommel horizontal, mit dem kleineren Ende auf der linken Seite. Wird sie im Gehen gespielt, so hängen sie sich die MusikerInnen mit einer Kordel um den Hals. Im Sitzen legt man sie sich auf die Knie. In den meisten Musikformen müssen zwei Trommeln vorhanden sein, die in einem Abstand von einer Sekunde zu einer (beinahe) Quinte gestimmt sind – eine männliche (Lanang) und eine weibliche (Wadon). Bei Prozessionen und in Zeremonien werden die Trommeln mit einem Stock in der rechten Hand geschlagen, im Theater und bei Tänzen mit den Händen, wodurch mehrere verschiedene Klangfarben erzeugt werden können. Eine andere Form der Trommel ist die Terbang oder Terbana, hergestellt aus dem Stamm der Kokospalme. Sie hat die Form einer Schüssel und wird nur in kleinen Ensembles von Flöten und Perkussion verwendet.

Die Flöte Suling ist wahrscheinlich das beliebteste Instrument auf Bali. Sie wird aus Bambus hergestellt und am Ende angeblasen. Man unterscheidet zwischen der großen Suling Gambuh (eine Art Bassflöte im Gambuh-Orchester) und verschiedenen kleineren Sulings, die überall eingesetzt werden.

Die Rebab, eine zweisaitige Streichlaute, wird heutzutage fast nicht mehr in großen Gamelans eingesetzt, sondern hauptsächlich im Gambuh-Orchester unisono mit den Sulings. Das einzige andere Chordophon von balinesischen Ensembles ist die Guntang, eine einsaitige Zither, die als Perkussionsinstrument verwendet wird – die Saite wird mit einem Stock angeschlagen.

Außerhalb der Orchester sind verschiedene Instrumente zu finden, die entweder eine Funktion innehaben oder der Freizeitbeschäftigung dienen. Vor allem die Kulkul, eine Schlitztrommel, zählt zu diesen. Sie ist in jedem Haushalt vorhanden, wird oft als Signalinstrument verwendet und existiert in unterschiedlichen Größen. Ein anderes beliebtes Musikinstrument ist die Sawangan Layangan, eine bogenförmige einsaitige Harfe, die an Flugdrachen angebracht wird und einen pulsierenden Klang erzeugt. Die Sundari ist eine Form der Aeolusflöte, und wird auf den Feldern aufgestellt. Die

Sawangan Dara ist eine kleine Bambuspfeife, die gezähmten Tauben um den Hals gebunden wird. Fliegen die Vögel, so entstehen schrille Trillerklänge. Zusätzlich werden oft kleine Kugelschellen (Gongsèng) an deren Füßen und Schwänzen angebracht. Manche BalinesierInnen schmücken die Stützbalken ihrer Häuser mit Schneckenhäusern, die gemeinsam mit kleinen Klöppeln in einem Bambusrahmen aufgehängt sind.

Instrumente, die in Ritualen von Priestern eingesetzt werden, sind zum Beispiel die Genta (eine bronzene Handglocke), die Sangkah (Muschelhorn) und die Ketipluk (kleine Klöppeltrommel, horizontal auf einem Griff angebracht, durch zwei kleine Kugeln, die auf Schnüren hängen, angeschlagen, wenn am Griff schnell gedreht wird).

3.2.Z. Zusammenfassung

In Bali stellen Musik, Tanz und Theater eine untrennbare Einheit dar. Musiziert wird in Ensembles, die als Gamelan bezeichnet werden. Die verschiedenen Regierungsinstitutionen haben großes Interesse daran, darstellende Kunst zu erhalten und zu fördern, da dies auch dem Tourismus zugute kommt. Es gibt zumindest 30 verschiedene Arten des Gamelan, wobei jede eine eigene Stimmung, Klangfarbe, einen eigenen Repertoireumfang und eine spezielle Funktion aufweist. Ein Standardrepertoire ist vorhanden, wiewohl dieses durch orale Tradierung sowie verschiedene regionale Stile und Praktiken in unterschiedlichen Versionen existiert.²⁵⁸ MusikerInnen sind immer Mitglied eines Clubs, der Seka genannt wird, und gleichzeitig den Träger der Musikkultur im Dorf darstellt.²⁵⁹

Im Gamelan wird zwischen zwei Bauarten unterschieden: einerseits gibt es das Krawang, das alle Ensembles, deren klingende Teile aus einem speziellen Metall und von professionell dafür ausgebildeten Schmieden gefertigt werden, umfasst, und andererseits die „anderen Ensembles“, deren resonierende Materialien Eisen, Holz und/oder Bambus sind, die teilweise selbst gebaut werden. Jene aus Bambus gelten als die wahren Volksmusikinstrumente Indonesiens. Generell unterscheiden sich die Instrumente nicht großartig von den javanischen, tragen aber selten denselben Namen

²⁵⁸ Gesamter Absatz bis hierher: Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 289.

²⁵⁹ Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 6.

und haben meist eine spezielle – balinesische – Form angenommen.²⁶⁰ Die Musik dagegen ist in Bali und Java sehr unterschiedlich, die beiden Stile teilen aber bestimmte Charakteristika, da sie einander auch wechselseitig beeinflussen.²⁶¹

Ein balinesisches Gamelanensemble besteht aus zwei bis vierzig MusikerInnen. Kennzeichen der Musik sind die folgenden: die Kernmelodie, deren Betonung in regelmäßigen Abständen, deren Ausdehnung zur vollen Melodie, das Doppeln und Paraphrasieren der ausgedehnten Kernmelodie, deren Ausschmückung beziehungsweise Ornamentierung, die colotomy oder Punktierung und das Trommeln, das die Funktion eines Dirigenten/einer Dirigentin innehat.

Die Instrumente können folgendermaßen kategorisiert werden:

- Idiophone: vor allem selbstklingend und perkussiv; Gongs, Metallophone, Becken, Glocken, Xylophone, Rasseln, Schlitztrommeln, Stampfrohre.
- Membranophone: Trommeln mit einer Membran über einer Öffnung.
- Aerophone: früher auch eine Form der Oboe, heute nur mehr am Ende geblasene Flöten.
- Chordophone: Streichlaute, Röhrenzither.

Die wichtigste Gruppe innerhalb der Bronzeinstrumente ist jene der Gongs. Die Metallophone können in zwei Hauptkategorien eingeteilt werden, die sich von ihrer Struktur ableiten lassen: die Gendèr-Gruppe (oft auch als Gangsa Gantung bezeichnet; die Stäbe hängen über Bambusresonatoren, Tonumfang: eine bis drei Oktaven) und die Saron- oder Gangsa-Gruppe (oft auch als Gangsa Jongkok bezeichnet; die Stäbe liegen auf einer Holzkonstruktion, Tonumfang: eine Oktave). Alle Metallophone des Gamelan werden in unterschiedlich gestimmten Paaren gebaut (je kleiner das Instrument, desto kleiner dieser Unterschied) – beim Zusammenspiel ergibt sich eine Schwebung (Ombok(an)). Von den Xylophonen gibt es grundsätzlich zwei verschiedene Typen: jenes mit langen flachen Holzstäben über einem flachen Holztrog, wie etwa das Charuk und Gambang, und jenes mit „normal sized“²⁶² Holzstäben, die über Bambusresonatoren

²⁶⁰ Alle Informationen ab hier, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Ders., S. 23ff.

²⁶¹ Vgl. Pickvance, Richard (2005): A Gamelan Manual. S. 13; 15; 24.

²⁶² McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 32. McPhee erklärt in seiner Publikation leider nicht, wie groß „normal sized“ ist.

hängen. Becken sind in vielen Größen und in zwei verschiedenen Arten anzutreffen. Es gibt mehrere Formen von Perkussionsinstrumenten.

Die Flöte Suling ist wahrscheinlich das beliebteste Instrument auf Bali. Sie wird aus Bambus hergestellt und am Ende angeblasen.

Chordophone werden in balinesischen Gamelans eher selten verwendet.

Außerhalb der Orchester sind verschiedene Instrumente zu finden, die entweder eine Funktion innehaben oder der Freizeitbeschäftigung dienen.

3.2.3. Musiktheorie des balinesischen Gamelan²⁶³

Die Instrumente werden in Paaren so gestimmt, dass sie beim Zusammenklang eine Schwebung erzeugen. Das jeweils tiefere Instrument wird (Pa)ngumbang, das höhere (Pa)ngisep genannt. Es gibt keine standardisierte absolute Stimmung, sondern jedes Ensemble wird für sich so eingerichtet, dass die Relationen passen. Die einzelnen Gamelangruppen können somit auch nicht miteinander spielen. Was allen gemeinsam ist, ist das Tonsystem: Man unterscheidet zwischen vier-, fünf-, sechs- und siebentönigen Skalen, die nach dem Genre, in dem sie verwendet werden, benannt sind (zum Beispiel „Saih Gendèr“ („Saih“ = Skala), benannt nach dem Gendèr Wayang-Ensemble). Im Javanischen werden mit Sléndro fünftönige und mit Pélog siebentönige Stimmungssysteme bezeichnet. Diese Begriffe werden teilweise auch auf Bali verwendet, sofern es möglich ist; teilweise passen die Stimmungen hingegen in keine der beiden Kategorien. Eine siebentönige Skala bietet naturgemäß musikalisch mehrere Möglichkeiten als eine mit nur fünf Tönen: Dabei gibt es fünf Haupt- und zwei Nebestufen, die man als Farb- und Modulationstöne bezeichnen könnte. Mit der Wiederbelebung des siebentönigen Gamelan, wie etwa des Gamelan Semar Pegulingan, wurde ein experimentelles siebentöniges Gamelan geschaffen, das sowohl in Sléndro als auch in Pélog erklingen kann. Die häufigste Stimmungsart ist aber immer noch die pentatonische. Im frühen 20. Jahrhundert wurden viele siebentönige Gamelans eingeschmolzen und zur Herstellung von fünftönigen verwendet.

²⁶³ Gesamter Abschnitt: Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 291.

Stimmungen können eine rituelle Bedeutung haben: Das am häufigsten auftretende pentatonische Pélog Selisir etwa wird mit dem menschlichen und dämonischen Bereich in Verbindung gebracht, die Sléndro-Stimmung des Gendèr Wayang mit Traurigkeit assoziiert. Generell kann man sagen, dass sich Pélog meist auf männliche Gottheiten bezieht, Sléndro auf weibliche. Bei den meisten MusikerInnen ist diese Tatsache jedoch nicht Teil der Gedankenwelt.

Gamelanmusik wird mündlich weitergegeben; manchmal wird sie aber auch zum Zwecke der Erhaltung, jedoch keinesfalls zum Ablesen während des Spielens, in reduzierter Form niedergeschrieben. Diese Sammlungen heißen „Lontar“. Man unterscheidet dabei mehrere Arten der Notation: einerseits das System Grantangan, das mit Symbolen arbeitet, und andererseits gibt es die Tradition, Solmisationssilben zu verwenden. In einer weiteren Methode werden die Töne beziffert und die Stücke als Zahlenfolgen niedergeschrieben. Lisa Gold fasst die verschiedenen Möglichkeiten (außer der Variante mit den Zahlen) in einer Tabelle zusammen:

TABLE 1: Some examples of pelog grantangan

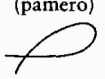
saih pitu	1	2	3	4	5	6	7
Gamelan Gambang	ding 	dong ageng ('low') 	dang ageng ('low') 	deng 	dung 	dang alit ('high') 	dong alit ('high') 
KOKAR <i>notasi ding dong</i> Gambuh	nding 	ndong 	ndeng 	ndeung (pamero) 	ndung 	ndang 	ndaing (pamero) 
<i>notasi</i> KOKAR selisir	nding 	ndong 	ndeng 		ndung 	ndang 	
tembung (Gambuh)	dung	dang	-	ding	dong	deng	-

Abbildung 10

Steve Reich beschäftigte sich im Zuge seiner Studien mit zwei Arten des Gamelan, mit dem Gamelan Semar Pegulingan und dem Gamelan Gambang.²⁶⁴ In der Folge werden diese beiden vorgestellt.

3.2.3.1. Gamelan Semar Pegulingan²⁶⁵

„[...] the chiming, soft-toned gamelan [...], named after Semar [, the Love God,] of the Sleeping Apartments, played in the afternoons and evenings.“²⁶⁶

Wie aus dem Zitat ersichtlich, ist das Gamelan Semar Pegulingan dem Gott der Liebe gewidmet. Es ist höfische Musik, und dessen Repertoire besteht vor allem aus der Musik des Gambuh-Theaters, die sozusagen arrangiert wurde – von einem kleinen Flöten- und Perkussionsensemble für ein großes Gamelan mit Metallophonen und Gongs, wie das Semar Pegulingan eines ist.²⁶⁷

Das Orchester ist in solchem Maße zusammengesetzt, dass die Kompositionen des Gambuh in ihren originalen (siebentönigen) Modi dargebracht werden können. Öfters aber ist es als ein Fünftönenensemble vorzufinden, in der Tonart Selisir gestimmt. Die Hauptrolle spielt dabei das Trompong (ein Gong mit dem Tonumfang von zwei Oktaven oder mehr), das im Gamelan allgemein oft als führendes Instrument eingesetzt wird. Verliert der/die Trompong-SpielerIn den Faden, liegt es an dem/der TrommlerIn, ihn/sie wieder auf den richtigen Weg zu führen.²⁶⁸ Daneben können auch Gendèrs mit großem Tonumfang eingesetzt werden. Sehr schwer klingende Sarons und große Becken werden hingegen nicht verwendet, was zu einem „sweeter, lighter sound“ führt. Stattdessen kommen Gendèrs mit einem Tonumfang von einer Oktave sowie kleine Sarons zum Einsatz: Erstere, um die Pokok-Töne („normally [...] of equal time value, a kind of cantus firmus from which the melody and figuration are realized“²⁶⁹) zu spielen, und Letztere zum Auffüllen des melodischen Rahmens. Die Hauptakzente der colotomy werden durch den Kempur (mittelgroßer Gong, klingt höher als der große Gong, vertikal

²⁶⁴ Reich, Steve (2000): Foreword. S. XV.

²⁶⁵ Gesamter Abschnitt und Zitate, sofern nicht anders angegeben: Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 140ff.

²⁶⁶ Ders., S. 13.

²⁶⁷ Vgl. Ders., S. 19.

²⁶⁸ Vgl. Brinner, Benjamin (1995): Knowing Music, Making Music. Javanese *Gamelan* and the Theory of Musical Competence and Interaction. Chicago/London: The University of Chicago Press. S. 180.

²⁶⁹ Ders., S. 57.

aufgehängt, mit einem weichen Schlägel gespielt²⁷⁰) und das Kajar (kleiner, horizontaler Gong, mit einem harten Schlägel gespielt²⁷¹) gesetzt, während der Kemong oder Klentong (kleiner, vertikaler Gong, hoch, mit einem harten Schlägel gespielt²⁷²) manchmal für eine zusätzliche Gong-Punktierung gebraucht werden. Das Ponggang (zwei bronzene Buckelgongs) wird für zweitrangige Akzente verwendet und das Trommelpaar ist etwas größer als jenes des Gambuh-Ensembles – das Trommeln wird direkt von der Gambuh-Methode abgeleitet. Ein Set kleiner Becken unterstreicht das Trommeln, und manchmal wird auch das Gentorak eingesetzt.

Trommeln haben im Gamelan Semar Pegulingan zwei Funktionen: Einerseits machen sie die metrische Struktur ersichtlich, und andererseits geben sie Impulse für Gestiken und Bewegungen.

Um 1931 waren das Gambuh-Theater und das siebentönige Gamelan Semar Pegulingan gleichermaßen so gut wie verschwunden. Es gab einige sechstönige Orchester, die das Spiel von verschiedenen Repertoires in den beiden Tonarten Tembung und Selisir ermöglichten, doch siebentönige waren nur zwei aufzufinden: Das eine, das zum Dorf Kamassan in Klungkung gehörte, war sehr verstimmt und dessen Musiker kannten nur ein sehr kleines Repertoire; das andere befand sich in einem ausgezeichneten Zustand und war im Besitz eines Brahmanenpriesters von Tampak Gangsal in der Stadt Badung – dieses konnte auch immer wieder bei zeremoniellen Anlässen gehört werden. Dessen Musiker waren gut ausgebildet und kannten Kompositionen in vier verschiedenen Fünftonskalen. Diese vier Skalen sind eine Ableitung der Saih 7-Tonleiter (= siebentönige Skala); Colin McPhee bildet diese Tonleiter in seinem Buch ab und stellt sie in einen Kontext mit dem „westlichen“ Tonsystem:

²⁷⁰ Vgl. Gold, Lisa (2005): *Music in Bali. Experiencing music, expressing culture*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, Global Music Series. S. 39.

²⁷¹ Vgl. Dies., S. 41.

²⁷² Vgl. Dies., S. 39.

310	337	365		425	457	485		560	
144	138		264	126	102		249	177	
E ^b	F	G ^b		A	B ^b	B		D ^b	E ^b
307.5	345	366		435	461	488		548	

Abbildung 11

Im Anschluss zeigt er die vier Skalen des eben erwähnten Tampak Gangsal-Gamelan, die von der Saih 7 abstammen und macht ersichtlich, wie sie zusammenhängen:

saih 7	1	2	3	4	5	6	7
Tembung	I	O	È		U	A	
Lebeng		I	O	È		U	A
Baro	U	A		I	O	È	
Selisir		U	A		I	O	È

Abbildung 12

McPhee fügt hinzu, dass von diesen vier Skalen Tembung und Selisir die meistbenutzten sind. Lebeng und Baro geraten selten zur Anwendung, da sie vor allem dramatisch und aufgrund des repetitiven Ostinatocharakters für Instrumentalmusik weniger interessant sind. SolistInnen wird aufgrund der Tatsache, dass im Gamelan Semar Pegulingan 14 Töne zur Verfügung stehen und kein zweites Trompong (zehn horizontale Gongs in einer Reihe²⁷³) in der höheren Oktave folgt, große Freiheit gewährt.

Colin McPhee zeigt in seiner Publikation das Stück „Pengechèt Bramara“ (in der Tembung-Skala) in westlicher Notationsform:

²⁷³ Vgl. Gold, Lisa (2005): *Music in Bali*. S. 39.



Abbildung 13

Es wird in zwei große Teile geteilt (siehe Klammern auf der linken Seite). Der erste ist pentatonisch, im zweiten kommt kurz der Ton a hinzu, der jedoch als „falscher“ Ton bezeichnet wird. Im Bassschlüssel sind die Pokok- und Jegogan-Töne (die ganzen Noten) notiert, die auch im zweiten Teil in derselben Weise gespielt werden.

Der Autor bringt weitere Beispiele, die jedoch aus Platzgründen hier ausgespart werden. Alle weiter Interessierten seien auf die Publikation verwiesen.

Colin McPhee meint, man wisse nicht genau, inwiefern die Stimmung des Tampak Gangsal „authentisch“ sei. Hier offenbart sich ein allgemeines Problem der Geschichtsforschung – bestimmte Aspekte aus der Vergangenheit können nicht mehr hundertprozentig untersucht und damit nachgewiesen werden.

Allgemein kann man über das Semar Pegulingan sagen, dass seine Instrumentation einfach und transparent ist und die gesamte Aufmerksamkeit auf das Trompong-Solo gelegt wird. Durch die Pokok-Töne, die von Jublags und Penyachahs in Oktaven wiedergegeben werden, und die mit ihnen verbundenen eine Oktave höher klingenden kleinen Gangsas und Kantilans (die höchsten Gangsas), wird ein „constantly moving and lightly chiming background“ hergestellt. Das Trompong ist vor dieser Folie gut herauszuhören, und teilweise bilden sich auch Dissonanzen zwischen den beiden Komponenten.

Die Erhaltung des Semar Pegulingan-Repertoires erfolgt nicht nur mittels mündlicher Tradierung, sondern einige Stücke werden auch in Lontars niedergeschrieben. Diese Verschriftlichung kann man mit dem leadsheet der westlichen populären Musik vergleichen: Nur die Pokok-Töne – also nur das „Gerüst“ – werden notiert.

In den dreißiger Jahren verloren die großen höfischen Gamelans immer mehr an Bedeutung, und private TrägerInnen konnten diese nicht erhalten. Als Folge verschwand das Gamelan Semar Pegulingan größtenteils, und die Instrumente wurden teilweise auch eingeschmolzen, um aus dem Material neue, zu diesem Zeitpunkt moderne, Instrumente herzustellen.²⁷⁴

3.2.3.2. Gamelan Gambang²⁷⁵

„An ancient gamelan featuring wooden-keyed idiophones that is associated mainly with ngaben ceremonies.“²⁷⁶

Das Gambang ist ein altes und sehr selten anzutreffendes²⁷⁷ Ensemble, das nur zu bestimmten rituellen Zwecken eingesetzt wird, nämlich ausschließlich bei Ngabèn-Zeremonien anlässlich von Einäscherungen. Es ist ein kleines Orchester von Xylophonen

²⁷⁴ Vgl. Ders., S. 14; 328.

²⁷⁵ Gesamter Abschnitt und Zitate, sofern nicht anders angegeben: Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): *Music in Bali*. S. 272ff. Hervorhebung im Original. Weiterführende und ausführlichere Informationen zu Gamelan Gambang findet man in: Oesch, Hans (Hg., 1976): *Ernst Schlager: Rituelle Siebenton-Musik auf Bali*. 2 Bände. Bern: Francke Verlag, Forum Ethnomusicologicum, Serie 1. Sowie Schaareman, Danker H. (1980): *The Gamelan Gambang of Tatulingga, Bali*. In: *Society for Ethnomusicology* (Hg., 1980): *Ethnomusicology*, Vol. 24, Nr. 3, September 1980. Champaign: University of Illinois Press. S. 465-482.

²⁷⁶ Bakan, Michael B. (1999): *Music of Death and New Creation*. S. 350.

²⁷⁷ Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): *Music in Bali*. S. 7.

und einer bis zwei Sarons, das die drei Tage dauernden Feierlichkeiten musikalisch umrahmt, und gilt als das älteste Bambusensemble.²⁷⁸ Laut McPhee ist das Repertoire beinahe ident mit dem eines anderen Gamelangenres (Charuk; hier ist bemerkenswert, dass die einzige Siebentonmusik im Pélog-System, von der Niederschriften existieren, jene der Gambang- und Charuk-Ensembles ist;²⁷⁹ außerdem kann das Charuk auch anstatt des Gambang eingesetzt werden²⁸⁰), doch wurde auch dieses für das Gambang sozusagen arrangiert und stellt die komplexeste Form polyrhythmischen Zusammenspiels auf Bali dar. Die Aufstellung der Instrumente hingegen ist so gut wie gleich: Die Melodie wird in Oktaven auf einem Paar siebentöniger Sarons gespielt, ausgeschmückt von einem Quartett großer Xylophone mit Bambus-Klangstäben (Gambang). Diese Ornamentierung besteht aus vier verschiedenen Stimmen, die sich zu einem sehr schnellen und kontinuierlichen Ganzen ineinanderfügen. MusikerInnen des Gambang sind speziell ausgebildet und spielen normalerweise keine andere Form des Gamelan außer dieser.

Die Saron Gambang spielt die Saih 7-Skala und beginnt mit dem Ton ding. Die vier Gambangs unterscheiden sich in Größe sowie Tonumfang und beginnen alle mit einem anderen Ton der Saih 7-Skala, womit sie in die zweite Oktave reichen. Ihre Namen – jedes der vier besitzt einen eigenen – variieren regional.

Die Beziehung zwischen Charuk und Gambang wurde bereits erwähnt. Man kann also sagen, dass das Gambang eine höher entwickelte Form des Charuk darstellt; es basiert auf einer siebentönigen Skala, die in zwei Oktaven gespielt wird. Geschlagen werden die Bambusstäbe mit einem Paar gespaltener Stöcke (Panggul Gambang), womit immer zwei Töne im Abstand einer Oktave gleichzeitig erklingen. Damit diese nicht allzu weit gespalten sein müssen, sind die Bambusstäbe in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet. Auf den ersten Blick wirken sie unwillkürlich und ohne jedes System verteilt, es ist aber laut McPhee „an ingenious system by means of which the forked sticks may produce octaves at all times without having to encompass the unwieldy span of eight keys.“ Durch die spezielle Anordnung der Stäbe ergibt es sich, dass der Stock für die linke Hand eine geringere Spannweite besitzt als jener der rechten. Kommt die linke in den Bereich der rechten Hand oder umgekehrt, so werden Quartan respektive

²⁷⁸ Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 303.

²⁷⁹ Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 56.

²⁸⁰ Vgl. Ders., S. 265.

Quinten erzeugt. Dies ist aber eher selten der Fall – normalerweise wird im Gambang in Oktaven musiziert. Der Grund hierfür liegt nach McPhee eventuell in der Struktur dieser Musik, die eine primär rhythmusbasierte ist; sie ergibt sich aus dem Wechsel von linker und rechter Hand und wäre nicht so gestaltungsfähig wenn immer beide Hände in Oktaven spielen müssten, also aneinander gebunden wären. Durch die gespaltenen Stöcke kann die linke andere Töne als die rechte produzieren, und doch ist bei jedem Schlag eine Oktave zu hören. Die vier Gambangs schaffen so einen ununterbrochenen staccato und polyrhythmischen Klangteppich, worüber die Saron die Melodie (auch in Oktaven) spielt und sich durch ihre andere Klangfarbe gut abhebt. Die Gambangs wiederum gestalten ihre Begleitung nach der Melodie der Saron. Das Ende jedes melodischen Teiles wird von der Charik gekennzeichnet, die entweder durch einen kurzen Break oder eine lange Pause in der Saron-Melodie, während der die Gambangs eher rhythmische anstatt melodischer patterns weiterspielen, eingeleitet wird. McPhee bildet eine „typische“ Gambang-Begleitung in seiner Publikation ab und zeigt an derselben Stelle (Abbildung 15) auch eine Niederschrift in komprimierter Form, in der die harmonische Gestaltung offensichtlich wird:

The image displays musical notation for Gambang accompaniment, organized into two columns: 'a) simple' and 'b) extended'. Each column contains four staves, numbered 1 to 4, representing different Gambang parts. The notation is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The 'simple' version shows basic rhythmic patterns, while the 'extended' version features more complex, polyrhythmic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The 'extended' version also includes a 'etc.' marking at the end of the first staff, indicating that the pattern continues.

Abbildung 14



Abbildung 15

Er merkt an, dass gerade diese Anordnung von Terzen und Akkorden charakteristisch für die Gambang-Ornamentierung ist und hiervon auch die klangliche Dichte des Ensembles rührt. Werden diese patterns nun in eine andere Skala transponiert, so müssen die einzelnen Stimmen aufgrund der unterschiedlichen Tonumfänge der Instrumente modifiziert werden. Für das oben abgebildete Beispiel sähe eine Transposition um eine Quarte nach unten also folgendermaßen aus:



Abbildung 16

Die Saron-Melodie wird in einer ungewöhnlichen, für das Gambang aber sehr charakteristischen, Art und Weise wiedergegeben: Nicht jedem Ton wird die gleiche Dauer gewährt, was zu einem einzigartigen Klangeindruck führt: „the melody is played in what seems to be a casual, almost faltering way, as though the musician could not follow with precision the basic beat and was playing a careless 3/4 against a 4/4 unit of

gambang accompaniment“. Doch gleich anschließend relativiert McPhee seine Aussage, indem er erklärt, dass auf der Saron eher eine stark synkopierte Form der Melodie dargebracht wird und ein Beispiel für eine Saron-Melodie mit Gambang-Begleitung abbildet:

1. saron
2. pametit
3. penyelat
4. pemèro
5. pengentèr

etc.

Abbildung 17

Sehr selten wird anstatt einer großen und einer kleinen Saron, die sich in ihrer Stimmung um eine Oktave unterscheiden, ein Paar großer Saronen verwendet, die in ungefähren Terzen zueinander in Beziehung stehen. McPhee merkt hierzu an, dass sich

daraus ein sehr seltsamer melancholischer und unvergesslicher Klang ergibt – vor allem, weil die beiden Sarons oft nicht genau zueinander gestimmt sind.

Zur Stimmung merkt er an einer anderen Stelle²⁸¹ noch an, dass diese zwar oft sehr variiert, jedoch das alte Skalensystem immer noch unverändert vorhanden ist.

In früheren Zeiten wurde zum instrumentalen Part auch gesungen, diese Tradition ist aber verloren gegangen und daher nicht zu rekonstruieren. McPhee meint, es müsse sehr schwierig gewesen sein, den Klang der Instrumente mit der Stimme zu übertönen und zu rhythmisch derart komplexen Gebilden zu singen. Sein Versuch mit einem Ensemble und einem Sänger in Bali sei eher weniger erfolgreich verlaufen.

Im Gamelan Gambang spielt die Perkussion eine wichtige Rolle – Bakan spricht von „percussion-based gamelan types“²⁸².

3.2.3.Z. Zusammenfassung

Es gibt keine standardisierte absolute Stimmung, sondern jedes Ensemble wird für sich so eingerichtet, dass die Relationen passen. Die einzelnen Gamelanguuppen können somit auch nicht miteinander spielen.

Bei den Tonsystemen unterscheidet man zwischen vier-, fünf-, sechs- und siebentönigen Skalen. Im Javanischen werden mit „Sléndro“ fünftönige und mit „Pélog“ siebentönige Stimmungssysteme bezeichnet. Diese Begriffe werden teilweise auch auf Bali verwendet, sofern es möglich ist; teilweise passen die Stimmungen hingegen in keine der beiden Kategorien.

Eine siebentönige Skala bietet naturgemäß musikalisch mehrere Möglichkeiten als eine mit nur fünf Tönen: Dabei gibt es fünf Haupt- und zwei Nebentufen, die man als Farb- und Modulationstöne bezeichnen könnte.

Heute gibt es ein experimentelles siebentöniges Gamelan, das sowohl in Sléndro als auch in Pélog erklingen kann. Die häufigste Stimmungsart ist aber immer noch die pentatonische. Stimmungen können rituelle Bedeutung haben.

²⁸¹ Vgl. Ders., S. 269.

²⁸² Bakan, Michael B. (1999): Music of Death and New Creation. S. 336.

Gamelanmusik wird mündlich weitergegeben, manchmal aber auch zum Zwecke der Erhaltung, jedoch keinesfalls zum Ablesen während des Spielens, in reduzierter Form niedergeschrieben. Diese Sammlungen heißen „Lontar“. Es gibt verschiedene Notationssysteme.²⁸³

Steve Reich beschäftigte sich mit dem Gamelan Semar Pegulingan und dem Gamelan Gambang.²⁸⁴

Ersteres ist dem Gott der Liebe gewidmet. Es ist höfische Musik, und dessen Repertoire besteht vor allem aus der Musik des Gambuh-Theaters, die sozusagen für das große Gamelan mit Metallophonen und Gongs arrangiert wurde. Es ist meist als Fünffonensemble vorzufinden, selten als siebentöniges. Die Instrumentation ist einfach und transparent und die gesamte Aufmerksamkeit liegt auf dem Trompong-Solo. Durch die Pokok-Töne, die von Jublugs und Penyachahs in Oktaven wiedergegeben werden, und die mit ihnen verbundenen eine Oktave höher klingenden kleinen Gangsas und Kantilans (die höchsten Gangsas), wird ein „constantly moving and lightly chiming background“ hergestellt. Das Trompong ist vor dieser Folie gut herauszuhören, und teilweise bilden sich auch Dissonanzen zwischen den beiden Komponenten. In den 1930er Jahren verschwand das Gamelan Semar Pegulingan größtenteils, und die Instrumente wurden teilweise auch eingeschmolzen, um aus dem Material neue, zu diesem Zeitpunkt moderne, Instrumente herzustellen.²⁸⁵

Zweiteres ist ein altes und sehr selten anzutreffendes Ensemble²⁸⁶, das nur bei Ngabèn-Zeremonien anlässlich von Einäscherungen eingesetzt wird. Es ist ein kleines Orchester von Xylophonen sowie einer bis zwei Sarons und gilt als das älteste Bambusensemble.²⁸⁷ Sein Repertoire ist beinahe ident mit dem Gamelan Charuk – dieses wurde sozusagen für das Gamelan Gambang arrangiert und stellt die komplexeste Form polyrhythmischen Zusammenspiels auf Bali dar. Die Melodie wird in Oktaven auf einem Paar siebentöniger Sarons gespielt, ausgeschmückt von einem Quartett großer Xylophone mit Bambus-Klangstäben (Gambang). Die MusikerInnen des Gambang sind speziell ausgebildet und spielen normalerweise keine andere Form des Gamelan außer dieser. Das Gamelan

²⁸³ Gesamter Abschnitt bis hierher: Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 291.

²⁸⁴ Reich, Steve (2000): Foreword. S. XV.

²⁸⁵ Gesamter Abschnitt und Zitat bis hierher, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Ders., S. 140ff.

²⁸⁶ Vgl. Ders., S. 7.

²⁸⁷ Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 303.

Gambang basiert auf einer siebentönigen Skala, die in zwei Oktaven erklingt. Um die Oktaven spielen zu können werden die Bambusstäbe mit einem Paar gespaltener Stöcke (Panggul Gambang) geschlagen, selten werden auch Quarten oder Quinten erzeugt. Das Gamelan Gambang ist primär rhythmusbasiert, Perkussion spielt eine wichtige Rolle. Die vier Gambangs schaffen so einen ununterbrochenen staccato und polyrhythmischen Klangteppich, worüber die Saron die Melodie (auch in Oktaven, rhythmisch stark synkopiert) spielt und sich durch ihre andere Klangfarbe gut abhebt. Das Ende jedes melodischen Teiles wird von der Charik gekennzeichnet. Die Stimmen der Gambang-Ornamentierung sind charakteristischerweise in Terzen und Akkorden angeordnet – hiervon rührt wohl auch die klangliche Dichte des Ensembles. In früheren Zeiten wurde beim Gambang auch gesungen; diese Tradition ist aber verloren gegangen und daher nicht zu rekonstruieren.²⁸⁸

3.2.4. Die Weitergabe der Musikkultur

Benjamin Brinner²⁸⁹ erwähnt in seiner Publikation, dass es verschiedene Arten gibt, das Gamelanspiel zu lernen: Er erzählt einerseits von einem balinesischen Instrumentalisten, der die wichtigsten Teile eines Repertoires lernte, indem er während des Spielens einer leichten unterstützenden Stimme jenen Musiker beobachtete, der den führenden Part übernommen hatte. Erst in der nächsten Probe mit einem anderen Ensemble konnte er das Gelernte ausprobieren – er muss respektable kognitive Fähigkeiten besitzen. Andererseits schreibt Brinner dann, dass viele Arten balinesischen Gamelans schrittweise gelehrt und geprobt werden. Man kann wohl davon ausgehen, dass es wie überall auch in Bali Ausnahmetalente gibt, und der übliche Weg jener des Lernens und Übens nach Anleitung ist.

Ein interessantes Detail in Brinners Schilderung ist wohl, dass er balinesisches Gamelan (im Gegensatz zum javanischen) folgendermaßen charakterisiert:

[T]here is a notable difference between the sections of a Balinese *gamelan gong kebyar*, which demand perfect unity among members in order to play precise unison or interlocking parts, and the somewhat looser Javanese *gamelan*, in which most instrument types are played by a single person, thus requiring less uniformity and giving more scope

²⁸⁸ Gesamter Abschnitt bis hierher, sofern nicht anders angegeben: Vgl. McPhee, Colin ([1966] 1976): *Music in Bali*. S. 272.

²⁸⁹ Gesamter Absatz: Vgl. Brinner, Benjamin (1995): *Knowing Music, Making Music*. S. 120f.

to individuality. [...] The Balinese need for precise interlocking by groups of musicians severely limits the possibilities for improvisation, whereas the looser coordinative requirements of a Javanese *gamelan* allow improvisation, however limited, by most members of the ensemble.²⁹⁰

Wie bereits erwähnt, gibt es Akademien, Förderungs-, Forschungsprogramme und Wettbewerbe sowie Festspiele zur Tradierung und Pflege des Gamelan.

3.3. *Music for 18 Musicians*

Music for 18 Musicians entstand in einem Zeitraum von etwas weniger als zwei Jahren: Steve Reich begann im Mai 1974 daran zu arbeiten und stellte das Werk im April 1976 fertig. Im Sommer 1973 hatte er einen Kurs zu balinesischem Gamelan (Gamelan Semar Pegulingan) besucht, und im Sommer 1974 nahm er an einem weiteren teil (Gamelan Gambang). Das Stück schrieb er also mit etwas Abstand zum ersten Kontakt mit dem Gamelanspiel, jedoch in unmittelbarer zeitlicher Umgebung seines zweiten Kurses. In der Folge wird untersucht, inwiefern sich die Beschäftigung mit den beiden Gamelans auf *Music for 18 Musicians* auswirkte.

3.3.1. Entstehungskontext

Das Komponieren von *Music for 18 Musicians* nahm beinahe zwei Jahre in Anspruch. Steve Reich begründet dies folgendermaßen: erstens sei er seiner Meinung nach ein langsamer Komponist, und zweitens entstand das Stück in Proben, die damals aus zeitlichen und finanziellen Gründen sehr selten stattfanden.²⁹¹ Er erzählt im Vorwort der Partitur, dass das Stück nicht am Schreibtisch entstand: „Since, at that time, my ensemble was rehearsing several times a month, I wrote the piece in a kind of musical shorthand directly into my music notebook.“²⁹² Er fertigte keine Partitur, sondern einzelne Stimmen an, die nach eigenen Angaben nur verständlich waren, indem er mündliche Anmerkungen machte, die dann von den MusikerInnen eingetragen wurden

²⁹⁰ Ders., S. 203. Hervorhebungen im Original.

²⁹¹ Vgl. Reich, Steve in WQXR (2009): Maximum Reich: Introductions. *Music for 18 Musicians* (1974-76) for amplified ensemble. <http://www.wqxr.org/articles/q2-music/2009/dec/10/maximum-reich-introductions/> [Zugriff: 11.8.2010]

²⁹² Reich, Steve (1999): About this Edition. In: Reich, Steve (2000): *Music for 18 Musicians*. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

(z.B. „Look at Russ“²⁹³). Der Versuch Steve Reichs, die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammenzufügen, war nicht gerade von Erfolg gekrönt: „I started to make a score. I got to section 2 and I began realizing I wasn't even sure how to notate everything, and there were hundreds of pages to go, so I stopped.“²⁹⁴ Dies führte dazu, dass *Music for 18 Musicians* bis 1997 mit einigen wenigen Ausnahmen nur von seinem eigenen Ensemble gespielt wurde. Erst 1995 kam nochmals die Idee auf, eine Partitur zu erstellen. Holly Mentzer vom Verlag Boosey & Hawkes kontaktierte Marc Mellits, der zu dieser Zeit eine Dissertation über das Werk verfassen wollte, und fragte ihn, ob er die einzelnen Stimmen zu einem Ganzen zusammenfügen würde. Bis 1997 arbeitete Marc Mellits an der Partitur und brachte dann auch einen neuen Satz der einzelnen Stimmen heraus – das Ensemble Modern konnte somit im selben Jahr *Music for 18 Musicians* aufführen und auch aufnehmen. Steve Reich ist Marc Mellits offensichtlich sehr dankbar für dessen Arbeit: „I will always be grateful to Marc Mellits [...]. This publication would never have existed in such a comprehensive form without his devoted work.“²⁹⁵

Die Premiere von *Music for 18 Musicians* fand am 24. April 1976 in der Town Hall in New York City, einem klassischen Konzerthaus, statt und wurde von Steve Reich and Musicians bestritten. Für die Aufnahme, die bei Nonesuch erschienen war, erhielt das Ensemble 1999 den Grammy in der Kategorie Klassische Musik (Best Small Ensemble Performance).²⁹⁶ Taruskin merkt an, dass nach nur zwei Jahren 100.000 Stück der bei ECM, einem deutschen Label für Avantgarde-Jazz, erschienenen Aufnahme verkauft worden waren – aufgrund dieser Zahl kann man davon ausgehen, dass sie nicht nur Avantgarde-Fans erworben hatten. 1978 wurde das Werk in Bottom Line, einem der berühmtesten Rock- und Jazzclubs New Yorks, aufgeführt, und zwei Jahre später füllten Steve Reich and Musicians die Carnegie Hall damit.²⁹⁷ Schwarz sieht darin den Beweis, den Komponisten als ein „crossover phenomenon“ zu bezeichnen, wie dies in der Musikindustrie teilweise der Fall ist: „He was not only the first living ‚serious‘ composer to sell out Carnegie Hall in a program devoted exclusively to his own works (Feb. 19, 1980), but also the first ‚serious‘ composer to sell out the New York rock/jazz nightclub,

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Reich, Steve (1976): *Music for 18 Musicians*. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 90.

²⁹⁵ Reich, Steve (1999): *About this Edition*.

²⁹⁶ Vgl. ebenda.

²⁹⁷ Vgl. Taruskin, Richard (2005): *The Oxford History of Western Music*. Volume 5. S. 387.

The Bottom Line.“²⁹⁸ Der Erfolg von *Music for 18 Musicians* führte zu mehreren Kompositionsaufträgen.²⁹⁹

Die Aufführungsdauer ist in der Partitur mit ungefähr 55 Minuten festgelegt, folgende Instrumente werden benötigt: zwei Bassklarinetten, zwei Klarinetten, ein Vibraphon, zwei Xylophone, drei Marimbas, vier Klaviere, vier weibliche Stimmen (drei Soprane, ein Alt), eine Violine, ein Violoncello.³⁰⁰ Potter stellt fest, dass Steve Reich in *Music for 18 Musicians* erstmals reguläre Orchesterinstrumente in einem Ensemble verwendete.³⁰¹

3.3.2. Kompositionstechnik³⁰²

Steve Reich schreibt im Vorwort zur Partitur selbst, dass der stabile Puls und die rhythmische Energie von *Music for 18 Musicians* „alte“ Merkmale seines Werkes, jedoch die Instrumentation, Harmonie und Struktur neue Charakteristika seien. Es stellt somit auf eine gewisse Art und Weise den Beginn eines neuen Abschnittes in Reichs Schaffen dar. Zu *The Desert Music* [1984] sagte er Folgendes: „The roots of my present compositional process go back to *Music for 18 Musicians*, when for the first time I consciously started with a series of harmonies [that were] to be the structure of the piece.“³⁰³ Und Schwarz ergänzt, dass seit *Music for 18 Musicians* Harmonie eine große strukturelle Bedeutung in Steve Reichs Werk innehatte.³⁰⁴

Der Komponist legt großen Wert darauf, dass alle Instrumente akustisch sind (er hebt hervor, dass das Vibraphon ohne Motor zu spielen sei): „The use of electronics is limited

²⁹⁸ Schwarz, K. Robert (1981): Steve Reich: Music as a Gradual Process Part I. In: Boretz, Benjamin (Hg., 1981): Perspectives of New Music, Vol. 20, Nr. 1/2 (Herbst 1980 – Sommer 1981). Seattle: University of Washington. S. 375f.

²⁹⁹ Vgl. Sachse, Georg (2004): Sprechmelodien, Mischklänge, Atemzüge. Phonetische Aspekte im Vokalwerk Steve Reichs. Kassel: Gustav Bosse Verlag, Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 2. S. 111.

³⁰⁰ Reich, Steve (2000): Notes on Performance. In: Reich, Steve (2000): *Music for 18 Musicians*. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

³⁰¹ Vgl. Potter, Keith: (2000): Four Musical Minimalists. S. 151.

³⁰² Gesamter Abschnitt, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Reich, Steve (2000): *Music for 18 Musicians*. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

³⁰³ Reich, Steve zitiert in: Schwarz, K. Robert (1990): Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams. In: Hicks, Michael (Hg., 1990): *American Music*, Vol. 8, Nr. 3, Herbst 1990. Champaign: University of Illinois Press. S. 248.

³⁰⁴ Vgl. Schwarz, K. Robert (1990): Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams. S. 249.

to microphones for the voices and some of the instruments.“³⁰⁵ Drei Seiten weiter³⁰⁶ wird diese Anweisung aber etwas relativiert: Im Punkt „Amplification“ heißt es, dass alle Stimmen und Instrumente, mit der möglichen Ausnahme der Xylophone, verstärkt werden müssen. Dabei haben diese auch eine gestalterische Rolle inne: Die Sängerinnen sollen sie dafür nutzen, die Crescendi und Diminuendi zu verstärken, indem sie sich entweder näher zum Mikrofon begeben oder sich weiter weg bewegen. Steve Reich gibt Richtlinien vor, wie die Mikrophone positioniert werden sollen, und baut dadurch eigentlich doch elektronische Aspekte in seine Komposition ein. Dies stellt wiederum einen leichten Widerspruch zu seinem Essay „Some Optimistic Predictions about the Future of Music“ vom Mai 1970 dar; man muss aber dazu sagen, dass er sich dort gegen elektronische Musik an sich ausspricht, nicht aber gegen Verstärkung. Dennoch kann man hier die Frage aufwerfen, ob es gerechtfertigt ist, zu sagen, elektronische Komponenten von der Musik ausschließen zu wollen, und dann Mikrophone als gestalterische Mittel einzusetzen.

In *Music for 18 Musicians* ist der Prozess nicht mehr so klar und einfach herauszuhören wie etwa in früheren Werken. 1968 behauptete Steve Reich noch, dass ihm aber gerade das wichtig sei: „I am interested in a perceptible process. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music.“³⁰⁷ Von Michael Nyman im Jahr 1976 auf diese Diskrepanz angesprochen meint der Komponist, dass er die besagte Prämisse bis 1972 für sehr wichtig gehalten habe, jetzt aber nicht mehr in diesem Ausmaß: „If some people hear exactly what’s going on, I’m glad of it, and if other people don’t but they still like the piece, that’s fine with me.“³⁰⁸

Generell meint Steve Reich, er habe sich mit *Music for 18 Musicians* von strengen Strukturen befreit, indem er zwar mit den elf Akkorden zu Beginn eine gewisse formale Organisation geschaffen habe, aber in den elf Teilen, in denen jeweils ein Akkord aus dem Beginn verarbeitet wird, sehr frei arbeiten konnte.³⁰⁹

³⁰⁵ Reich, Steve (1976): Note by the composer. In: Reich, Steve (2000): *Music for 18 Musicians*. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

³⁰⁶ Reich, Steve (2000): Notes on Performance.

³⁰⁷ Reich, Steve (1968): *Music as a Gradual Process*. S. 34.

³⁰⁸ Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1976): Second Interview with Michael Nyman. S. 94.

³⁰⁹ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Ders., S. 94.

3.3.3. Analyse³¹⁰

In der Partitur wird eine Anordnung der Instrumente und Sängerinnen von Steve Reich vorgeschlagen:

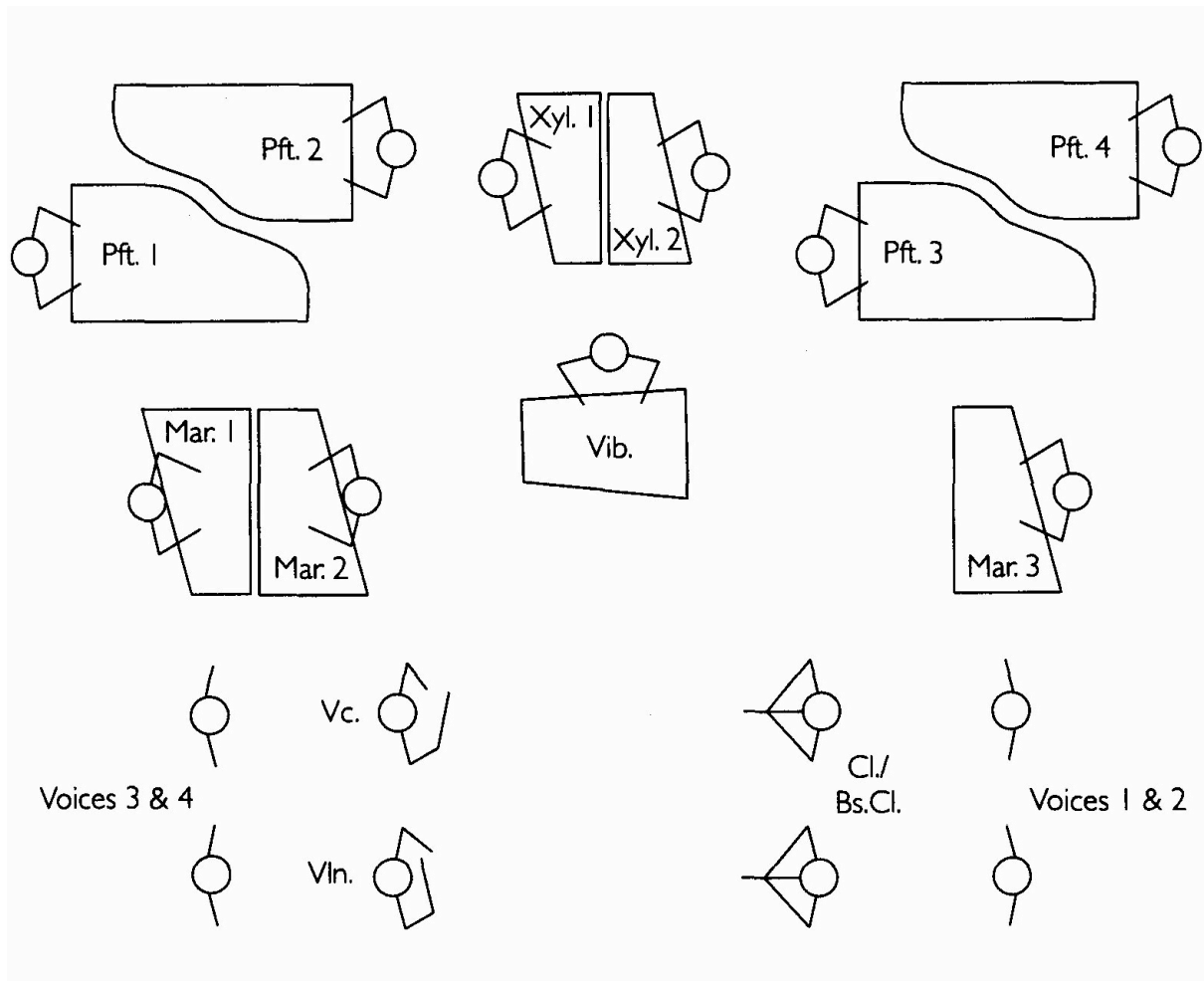


Abbildung 18

Harmonisch ist *Music for 18 Musicians* sehr interessant – der Komponist sagt selbst, dass sich in den ersten fünf Minuten mehr bewege als in jedem anderen seiner Werke bis dato. Die Veränderungen seien zwar nicht allzu kompliziert – oft nur ein anderes Voicing, eine Umkehrung, ein verwandter Moll- oder Durakkord des vorhergehenden, meist innerhalb des Hauptmodus des Stückes (drei Kreuze) verweilend – doch spielten sie hier eine wichtigere Rolle als je zuvor.

³¹⁰ Alle folgenden Informationen bis zur nächsten Fußnote: Vgl. Reich, Steve (1976): Note by the composer.

Rhythmisch gibt es zwei verschiedene charakteristische Aspekte: einerseits den sehr regelmäßigen Puls der Schlaginstrumente und Klaviere (das pattern basiert auf dem Grundmuster von *Clapping Music* [1972]), und andererseits jenen nicht so strikt vorgegebenen der Blasinstrumente und Singstimmen – Steve Reich schreibt im Vorwort der Partitur:

The entire opening and closing sections plus part of all sections in between contain pulses by the voices and winds. They take a full breath and sing or play pulses of particular notes for as long as their breath will comfortably sustain them. The breath is the measure of the duration of their pulsing.³¹¹

Er fügt hinzu, dass das Klangergebnis für ihn etwas Neues und sehr Interessantes, einer näheren Untersuchung Wertes, sei – die einzelnen Atemzüge wirkten wie Wellen gegen den konstanten Rhythmus der Klaviere und Schlaginstrumente.

Die Struktur von *Music for 18 Musicians* basiert auf einem Zyklus von elf Akkorden, der zu Beginn und am Ende des Stückes erklingt. Alle Instrumente spielen, alle Stimmen singen pulsierende Noten dazu; jene, bei denen Atmung und Tonerzeugung nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehen (wie etwa bei den StreicherInnen), halten sich an die Bassklarinette.

In der Partitur³¹² bringt Steve Reich einige Vorschläge für eine mögliche Aufführung. So merkt er an, dass einE DirigentIn bei den ersten Proben hilfreich sein könnte, und vor allem auch auf die Funktion der ersten Klarinette, des Vibraphons und anderer Instrumente beziehungsweise MusikerInnen aufmerksam machen sollte – diese übernehmen nämlich bei der Aufführung seine/ihre Aufgabe. Die erste Klarinette weist im Laufe des Stückes immer wieder die anderen auf Einsätze hin (in der Partitur mit „cue“ gekennzeichnet). Der/Die MusikerIn sollte dies tun, indem er/sie das Instrument leicht anhebt. Logischerweise sollte sich daher das gesamte Ensemble in Sichtweite zu ihm/ihr befinden. Das Vibraphon hat eine ähnliche Rolle inne – an jenen Stellen, die in den Noten mit „cue“ gekennzeichnet sind, liegt es an dem/der MusikerIn, zu entscheiden (der Spielraum ist nicht allzu groß), wie viele Wiederholungen eines bestimmten Moduls es gibt, bevor das Ensemble zum nächsten Teil voranschreitet. An anderen Stellen, wo

³¹¹ Reich, Steve (1976): Note by the composer.

³¹² Ab hier alle Informationen und Zitate bis zum Punkt „Einleitung“: Vgl. Reich, Steve (2000): Notes on Performance.

verschiedene InstrumentalistInnen untereinander kommunizieren müssen, schlägt der Komponist Anschauen und Zunicken vor.

Eine Besonderheit in der Notationsform von *Music for 18 Musicians* stellen die „Floating’ bars“ (in der Partitur mit „Schwebende’ Takte“ übersetzt) dar:

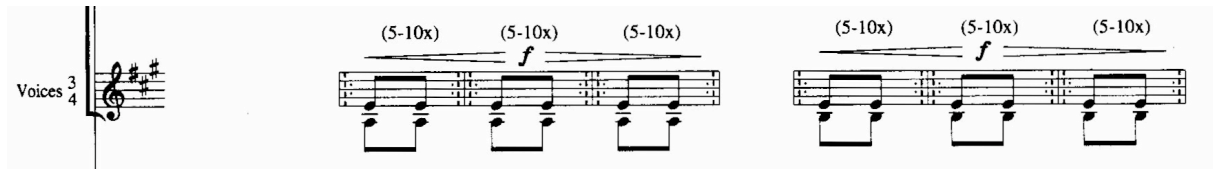


Abbildung 19

Es sind kurze Abschnitte, die vom restlichen Notenbild durch weiße Flächen getrennt sind. Sie zeigen, dass die betroffenen Instrumente nicht sofort einsetzen müssen, sondern selbst entscheiden können; wenn auch mit einer Limitation: ein „Floating’ bar“ muss innerhalb eines langen, aber angenehmen, Atemzugs gespielt werden.

Die Sängerinnen geben keine Texte von sich, sondern Silben, die so gut wie möglich einzelne Instrumente des Ensembles imitieren sollen. Dabei gilt folgende Grundregel: Die Stimmen 1 und 2 imitieren den Klang der Marimbas, deshalb singen sie ein „u“ wie in „you“ mit einem „b“ oder „d“ davor. Die Singstimmen 3 und 4 imitieren grundsätzlich die Streichinstrumente, weshalb sie ein „ee“ wie in „see“ singen, ohne einen Konsonanten davor oder danach. Die Sängerinnen werden vom Komponisten dazu angehalten, selbst nach Möglichkeiten der Imitation zu suchen. Sie müssen sich also nicht ganz strikt an die „Textvorgabe“ halten, sondern können, wenn sie glauben, dass diese besser passen, auch andere Silben verwenden.

Eine spannende Frage ist jene nach der Anzahl der MusikerInnen. Bei einem Stück, das *Music for 18 Musicians* heißt, geht man davon aus, dass es auch für 18 geschrieben wurde. Dies ist aber nur teilweise eine richtige Annahme: Steve Reich meint, sein Ensemble habe es in dieser Besetzung gespielt, da dies die ökonomischste Variante für die Tour war. Jedoch musste der Vibraphonist auch die zweite Stimme für das Klavier vier übernehmen, der zweite Pianist auch die Maracas, und so weiter. Andere Ensembles hätten aus 21 oder 22 MusikerInnen bestanden, um niemanden zwei Instrumente spielen lassen zu müssen. In dieser Frage überlässt der Komponist den Aufführenden

eine freie Entscheidung, schlägt aber eine Besetzung zwischen 18 und 22 Personen als ideal vor.

Zur Mikrophonierung merkt er an, dass alle Instrumente und Stimmen außer den Xylophonen (diese erst eventuell in einem Raum ab 1000 Plätzen) verstärkt werden müssen. Die Streichinstrumente sollten sehr nahe abgenommen werden, die Sängerinnen die Mikrophone zur Verstärkung von Crescendi und Diminuendi verwenden. Die Mikrophone der Bassklarinetten sollten von oben in den Schalltrichter gerichtet sein, um das pulsierende „Schnarren“ hörbar zu machen und es zu verstärken. Steve Reich bezieht sich dabei auf den Jazzmusiker Eric Dolphy, der als Erster die Bassklarinette im Jazz verwendete und einen eigenartigen schnarrenden Sound erzeugte.³¹³ Die B-Klarinetten können eventuell mit eigenen Mikrophonen versehen werden, die diese wie üblich an der Birne abnehmen.

Bei den Maracas habe er Vorlieben für Latin-Percussion-Instrumente, da diese eine große Klangkraft aufweisen. Sind sie nicht verfügbar, so sollte etwas ähnlich Kraftvolles verwendet werden. Eher zu vermeiden sind „Mexican style“ hölzerne Maracas oder kleine „Plastikeier“.

Einleitung

Die Einleitung besteht aus elf Sections (I und XI umfassen je zwölf Takte, alle restlichen Teile acht), in denen jeweils ein und derselbe Akkord in verschiedenen Formen auf die Instrumente (Bassklarinette, Marimbas, Klavier 1, 2 und 4, Singstimmen sowie Streichinstrumente) aufgeteilt erklingt. Er wird jeweils für zwei Atemzüge gehalten, der neue dann allmählich eingeführt. Dieses Prozedere wird so lange vollzogen, bis alle elf Akkorde (pro Section ein Akkord) erklingen sind, und das Ensemble begibt sich wieder zum ersten Akkord, womit Section I beginnt.

Hier ist anzumerken, dass es auch im Gamelan teilweise üblich ist, in der Einleitung das Stück und dessen Harmonien „vorzustellen“.

³¹³ Vgl. Reich, Steve in WQXR (2009): Maximum Reich: Introductions. Music for 18 Musicians (1974-76) for amplified ensemble. [Zugriff: 11.8.2010]

Section I

Dieser pulsierende Akkord wird von zwei Marimbass und zwei Klavieren für zirka fünf Minuten gespielt. Währenddessen entsteht durch die Klarinetten, Stimmen und Streichinstrumente ein kleines Stück über diesem Klangteppich (man könnte hier wie an allen ähnlichen Stellen Parallelen zum Gamelan sehen – das „Gerüst“ wird umspielt und ausgeschmückt). Das Vibraphon setzt in Takt 117 (mit Auftakt in 116) mit eher langen Tondauern (mindestens halbe Noten) für vier Takte ein. Sein Rhythmus gleicht jenem der Streichinstrumente wie auch der Stimme 3, die im Übrigen rhythmisch und melodisch parallel zur Violine 2 verläuft. Das Vibraphon erklingt in dieser Weise (eben rhythmisch gleich den Streichinstrumenten, aber jeweils mit einer anderen Melodie) weitere Male in den Takten 139 (mit Auftakt in 138) bis 142 und 151 (mit Auftakt in 150) bis 154 sowie 159 (mit Auftakt in 158) bis 160. Einen letzten kurzen Auftritt für diese Section hat es in den Takten 164 und 165, die die Überleitung zu Section II (der/die VibraphonistIn übernimmt an dieser Stelle – wie an vielen anderen – die Rolle des Dirigenten/der Dirigentin – Steve Reich nennt diesen Umstand immer wieder und meint, dies sei typisch für nicht-westliche Musik wie jene der Ewe und auch das Gamelan³¹⁴) darstellen.

Die Takte 129 und 130 sind jeweils in A und B aufgeteilt. Gut sicht- und hörbar wird das anhand der Klarinetten – die KlarinettistInnen haben nun die Anweisung, ein bestimmtes pattern einen Atemzug lang zu spielen und währenddessen zu crescendieren sowie zu decrescendieren. Die MusikerInnen an den übrigen Instrumenten und die Sängerinnen müssen an dieser Stelle genau auf die Klarinetten hören und ihren Teil so oft wiederholen, bis im Auftakt zu 131 genau notiert ist, was gespielt wird.

Section II

Nach den beiden Takten mit Vibraphon (d'' und d''' erklingen gleichzeitig – Oktaven sind auch für das Gamelan sehr typisch) beginnt in Takt 166 Section II. Hier erklingt plötzlich ein neuer Akkord – das Vibraphon spielt in Takt 166 cis'' und cis''' gleichzeitig, und die

³¹⁴ Vgl. Reich, Steve (1976): Note by the composer.

Marimbas sowie die Klaviere setzen mit dem zweiten Akkord der Einleitung ein. Nun wird durch die Klarinetten, Singstimmen und Streichinstrumente wieder ein kleines Stück entwickelt, wobei dieses im Grunde genommen zweistimmig ist – jeweils das erste Instrument/die erste Stimme und das zweite Instrument/die zweite Stimme spielen und singen dieselbe Melodie. In Takt 176 setzt das Xylophon 1 ein (gemeinsam mit dem dritten Klavier passiert hier dasselbe wie in *Drumming* [1971] – „gradually substituting beats for rests“). Ab Takt 177 erklingen bis Takt 188B anstatt der Klarinetten zwei Bassklarinetten, und sie beginnen wieder mit einem pattern, das innerhalb eines Atemzuges crescendiert und decrescendiert wird. Kurz nach ihrem Einsatz beginnen die Streichinstrumente mit derselben Spielweise, aber eben zeitlich etwas versetzt. Die Sängerinnen haben ein pattern von einem Takt vorgegeben, das sie bis 188B auch alternieren können. Auch sie müssen fade-ins und fade-outs einbauen. In Takt 181 setzt das zweite Xylophon ein, und gleichzeitig verändert sich auch das pattern des/der zweiten Musikers/Musikerin am Klavier 4 – rhythmisch laufen die beiden Stimmen parallel, mit jedem neuen Takt kommt eine neue Note hinzu („gradually substituting beats for rests“) bis das pattern wieder vollständig ist (wie in Takt 176). Bei 186A beginnen die beiden Xylophone mit dem fade-in- und fade-out-pattern, sie setzen auf einen cue der Bassklarinetten ein. In Takt 187A passiert dasselbe im dritten Klavier, bei 188A im vierten (zweiteR MusikerIn am vierten Klavier). Im Übergang zu Section IIIA kommt wieder das Vibraphon zum Einsatz – in Takt 190 mit einem oben oktavierten h', in 191 mit einem oben oktavierten d".

Section IIIA

Ebenso plötzlich wie von I auf II geht der Übergang von II auf IIIA vonstatten. Der Ablauf ist ähnlich wie in Section II. Die Klarinetten, das erste Klavier und die Streichinstrumente bauen wieder eine Melodie über dem „neuen“ Akkord (er ist gleich dem dritten Akkord aus der Einleitung) auf. Wiederum spielt das Vibraphon zwischendurch kurze Abschnitte mit lange ausgehaltenen Tönen, und ab Takt 225 beginnt der atemzuggebundene fade-in- und fade-out-Prozess von neuem, diesmal mit den Stimmen. Die Klarinetten folgen, und am Ende von 228 spielen wieder alle nach vorgegebenem Tempo und Noten. Das Vibraphon leitet mit einem Takt e" oben oktaviert sowie einem cis" oben oktaviert zu Section IIIB über.

Section IIIB

In IIIB konstruieren die Klarinetten, die Singstimme 3 und die Streichinstrumente eine Melodie über dem Klangteppich des Xylophons 1 (ab Takt 264, „gradually substituting beats for rests“ bis Takt 272), der Marimbas und der Klaviere (Klavier 3 rhythmisch wie Xylophon, nur zweistimmig). Der Akkord ist derselbe wie in Section IIIA, nur eine Oktave höher gesetzt. Zwischendurch erklingen lange ausgehaltene Töne des Vibraphons. In Takt 289A beginnen die Stimmen 1 und 4 mit dem atemzuggebundenen fade-in- und fade-out-Spiel, dicht gefolgt von den Klarinetten. Ab 291 befinden sich wieder alle im selben Metrum. Der Übergang zu Section IV erfolgt durch das Vibraphon – ein Takt e“ oben oktaviert, ein Takt cis“ oben oktaviert.

Section IV

Klarinetten, Singstimmen und Streichinstrumente entwickeln eine Melodie, während die Marimbas und Klaviere den vierten Akkord der Einleitung spielen. Marimba 3 und Klavier 3 erzeugen auch eine rhythmisch parallele (Marimba einstimmig, Klavier zweistimmig) eintaktige Melodie. Die Singstimmen sind in diesem Teil polyphon angelegt. In Takt 339A beginnen die Bassklarinetten mit dem fade-in- und fade-out-Prozess. Ab Takt 341A setzen die Singstimmen aus, nur in 341 ist eine (Stimme 2) zu hören. In Takt 345A erklingen wieder alle Singstimmen, gemeinsam mit den Violinen (diese setzen kurz vorher ein) und den Bassklarinetten erzeugen sie fade ins und fade outs. Der Übergang zu Section V erfolgt ohne Vibraphon, die fade ins und -outs werden weitergeführt.

Section V

In den Marimbas wird der Akkord aus dem fünften Teil der Einleitung gespielt, Klavier 1 und 3 lassen eine etwas komplexere Ausformulierung desselben hören. Die Bassklarinetten, Singstimmen und Streichinstrumente fahren mit ihren fade ins und fade outs fort, jedoch mit denselben Akkorden wie in Section IV. Ab dem letzten Teil von Takt 350 erklingen nur mehr Xylophone (sie setzen hier ein), Marimbas (bis 353) und Klaviere. In 362 beginnt in den Klavieren 1 und 2 wieder der „gradually substituting

beats for rests“-Prozess, der in 371 beendet ist. Die Singstimmen 1 und 2 setzen in Takt 375 ein, in 378 beginnen die Bassklarinetten, Singstimme 3 und 4 sowie die Streichinstrumente mit fade ins und fade outs. Ab Takt 386 spielen nur mehr Xylophone, Marimbas und Klaviere. Das Vibraphon setzt in 388 für vier Takte mit langen Tönen ein (jeweils ein Takt e“, h“, cis“, gis‘, alle oben oktaviert), und Section VI wird somit vorangekündigt.

Section VI

Hier werden erstmals die Maracas eingesetzt. Daneben erklingen beide Xylophone, das Vibraphon (nur in Takt 382 – fis‘ oktaviert), die beiden Marimbas sowie die Klaviere 1 und 2 (Marimbas und Klaviere im Unisono). Ab Takt 396 kommen die Klarinetten, die restlichen Klaviere, Singstimmen 1 und 2 sowie die Streichinstrumente dazu und entwickeln eine Melodie. Von 406 bis 408 ist wieder das Vibraphon zu hören, die fade ins und fade outs setzen in Takt 428A in den Klarinetten sowie den Singstimmen 3 und 4 ein, dauern bis 429C an. Ab 430 befinden sich alle im selben Metrum, die Singstimmen 3 und 4 verstummen. Abschnittsweise erklingt das Vibraphon mit langen Tönen, so auch beim Übergang zu Section VII.

Section VII

Maracas, Xylophone, Marimbas und das Klavier 3 produzieren den Klangteppich. Ab Takt 474 kommen die zweiten Maracas dazu, doppeln die ersten. Im Auftakt von 478 setzen die Klarinetten sowie die Singstimmen 1 und 2 unisono ein (in der Partitur fehlen die Takte 478 und 479!), in jenem von 482 die Singstimmen 3 und 4 sowie die StreicherInnen in derselben Weise. In Takt 512A beginnen wieder die fade ins und fade outs in den Klarinetten, und im Auftakt zu 515 finden sich alle im selben Metrum wieder. Ab 545 sind nur mehr die Maracas, Xylophone, Marimbas und das Klavier 3 zu hören. Der Einsatz des Vibraphons in Takt 547 (e“, h“, cis“, gis‘, alle oben oktaviert) zeigt an, dass Section VIII in vier Takten beginnt.

Section VIII

Wie immer ist der Übergang sehr abrupt, indem einfach der nächste Akkord aus der Einleitung gespielt wird. Es erklingen die Maracas 2 (die Maracas 1 setzen in 553 ein), die drei Marimbas sowie die Klaviere 1, 2 und 4. In Takt 555 beginnen die Bassklarinetten, Singstimmen 3 und 4 sowie die Streichinstrumente mit der Melodie. Dabei laufen die Bassklarinetten parallel mit den Violoncelli, und die Singstimmen mit den Violinen. Das Klavier 3 kommt in Takt 559 gleichzeitig mit dem Xylophon 1 hinzu. Mit dem Einsatz der Stimmen 1 und 2 in Takt 585A beginnt das fade-in- und fade-out-Spiel von Neuem und dauert bis 589 an. Ab Takt 603 sind wieder nur mehr Maracas 2, Marimbas und Klaviere 1, 2 sowie 3 zu hören. Das Vibraphon kommt in 605 hinzu und leitet mit e'', h', cis'' sowie gis' (alle oben oktaviert) zu Section IX über.

Section IX

In Takt 609 ertönt das erste Mal der „neue“ Akkord in den Marimbas und den Klavieren; mit 611 setzen die Klarinetten und Singstimmen 1 sowie 2 unisono ein, die StreicherInnen tun Selbiges. Sie alle vollziehen den „gradually substituting beats for rests“-Prozess. Bei 619 beginnt das fade in und –out in den Bassklarinetten, gefolgt von den StreicherInnen und den Singstimmen 3/4 sowie in Takt 627A von den Xylophonen. Die Singstimme 1 setzt an dieser Stelle aus. Die Marimbas und Klaviere 1/2 spielen inzwischen den Akkord (aus dem Zusammenklang ergibt sich ein Achtel-pattern) weiter, Klaviere 3 und 4 (mit jeweils zwei MusikerInnen) spielen dazu eine komplexe Verzierung. In Takt 628A beginnt der/die erste SpielerIn des Klaviers 3 auch mit dem fade in und –out, ab 628C tut ihm/ihr das der/die zweite SpielerIn des Klaviers 4 gleich.

Section X

Mit einem „neuen“ Akkord in allen Instrumenten außer den Xylophonen und der Singstimme 2 beginnt Section X sehr unvermittelt – eventuell noch abrupter als alle anderen. In Takt 633 verstummen alle Instrumente bis auf die Marimbas und die Klaviere. Das Vibraphon spielt nun jeweils einen Takt gis''-cis''' und e''-a'' (nicht in Oktaven!).

Section XI

In den Klavieren 1, 2 und 3 sowie den Marimbas erklingt ein neuer Akkord, das Xylophon 1 spielt eine Verzierung desselben. Die Klarinetten und die Singstimmen 1/2 sowie die Singstimmen 3/4 und die Streichinstrumente setzen unisono ein und entwickeln eine Melodie. Zwischendurch erklingt das Vibraphon, und in Takt 658A beginnen die Klarinetten mit den fade ins und -outs. Die Singstimme 3 verstummt mit dem Ende von 658D, die Stimmen 1/2 mit dem Ende von 659D. In 661A setzen alle vier Singstimmen wieder ein und erzeugen fade ins und -outs, ebenso wie die Streichinstrumente. Es folgt nun der Schlussteil.

Schlussteil

Alle patterns von Section XI werden weitergeführt, ab Takt 664 (Beginn des Schlussteils) beteiligt sich auch das Klavier 4 in diesem Spiel. Ab Teil zwei des Schlusses ist dieser ident mit der Einleitung.

Steve Reich selbst beschreibt das Stück mit folgenden Worten: „all colour and harmony, all skin and no bones“³¹⁵ und spielt damit auf den leichten, teilweise zerbrechlichen, harmonie- und farbenreichen Klang an.

Zusammengefasst kann man also Folgendes sagen³¹⁶:

- Jede Section befasst sich mit einem Akkord der Einleitung
- Über jedem Akkord wird eine Melodie entwickelt, in der Section III zwei Melodien. Diese sind meist in Form eines Bogens (ABCD CBA) angelegt, oder in musikalischen Prozessen, wie etwa „gradually substituting beats for rests“. Elemente einer Section können in einer anderen auftauchen, jedoch in einem anderen harmonischen Kontext und unterschiedlich instrumentiert. Die Sections ähneln sich dadurch in gewissen Gesichtspunkten. Steve Reich bringt es mit dem

³¹⁵ Reich, Steve zitiert in: Potter, Keith: (2000): Four Musical Minimalists. S. 246.

³¹⁶ Alle folgenden Punkte: Vgl. Reich, Steve (1976): Note by the composer.

folgenden Zitat auf den Punkt: „The relationship between the different sections is thus best understood in terms of resemblances between members of a family. Certain characteristics will be shared but others will be unique.“³¹⁷

- Ein wesentliches Merkmal von *Music for 18 Musicians* stellt das Verhältnis von Harmonie und Melodie dar: Eine Melodie kann immer wieder erklingen, doch wenn als Begleitung eine Kadenz gespielt wird, die erst auf einem, dann auf einem anderen Schlag des Melodie-patterns beginnt, so verschieben sich die Akzente auch in der Melodie. Diese Technik wendet Steve Reich hier zum ersten Mal an.
- Der Wechsel von einer Section zur nächsten sowie Änderungen innerhalb einer Section werden immer durch das Vibraphon angezeigt, außer von IV auf V. Steve Reich erwähnt diese Tatsache selbst nicht, sondern erweckt den Eindruck, es sei immer dieselbe Vorgehensweise: „Changes from one section to the next, as well as changes within each section, are cued by the metallophone, whose patterns are played once only to call for movements to the next bar“³¹⁸. Warum er an dieser einen Stelle nicht das Vibraphon einsetzt, bleibt dadurch ungeklärt. Im Interview erklärte er den Grund: Es sei aufgrund des Harmoniewechsels evident, dass nun eine andere Section folge, also sei kein Hinweis durch das Vibraphon notwendig.³¹⁹

Abgesehen von jenen Punkten, die Steve Reich selbst nennt, fallen folgende Charakteristika des Stückes auf:

- Die Einsätze sollen stets als fade in erfolgen, niemals abrupt.
- Die Technik des „substituting beats for rests“ kam bereits in *Drumming* [1971] zur Anwendung.
- Die Übergänge von einer Section zur nächsten erfolgen eher abrupt, eingeleitet nur durch das Vibraphon (außer bei V), jedoch ohne elaborierte Überleitung.

³¹⁷ Ebenda. Das Konzept der Familie stammt von Wittgenstein (Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell Publishers).

³¹⁸ Reich, Steve (1976): Note by the composer.

³¹⁹ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

- Die Struktur ist immer gleich – wenn die Melodieinstrumente gemeinsam erklingen, doppeln sie die Singstimmen. Dabei gilt generell (außer an den Stellen, wo fade ins oder fade outs stattfinden sowie im Einleitungs- und Schlussteil): Die Klarinette(n) erklingt (erklingen) unisono mit den Singstimmen 1 und 2, die Streichinstrumente mit den Singstimmen 3 und 4.
- Klaviere und Marimbas bilden stets den „Klangteppich“, über dem die Melodie durch (Bass)klarinetten, Xylophone, Singstimmen und/oder Streichinstrumente erklingt.
- Für cues sind entweder das Vibraphon oder die Bassklarinette zuständig.

In seiner kurzen Analyse von *Music for 18 Musicians* vermerkt Taruskin, dass es eine Synthese von *Four Organs* [1970] und *Drumming* [1971] sei: aus Ersterem käme die harmonische, aus Letzterem die rhythmische Struktur. Außerdem sieht er dahingehend Ähnlichkeiten zwischen *Music for 18 Musicians* und *Drumming* [1971], als bei beiden Werken „a highly ritualized set of prescribed actions“³²⁰ zur Anwendung käme: Die MusikerInnen bewegen sich von einem Platz zum nächsten auf der Bühne (aber nur, wenn nicht für jedes Instrument einE MusikerIn vorhanden ist), dirigiert durch eine Vibraphonistin/einen Vibraphonisten.³²¹ Taruskin bringt dies in Verbindung mit afrikanischen MeistertrömlerInnen:

The vibraphone [...] impersonally embodies the role of the master drummer in an African ensemble, the ‚invisible conductor‘ to which all the players, the composer included, impersonally submit, sacrificing their individual freedom not to a specially empowered individual who alone is free, but to a collective and transcendent ideal of ecstasy-producing accuracy.³²²

3.3.Z. Zusammenfassung

Steve Reich arbeitete von Mai 1974 bis April 1976 an *Music for 18 Musicians*. Im Sommer 1973 hatte er einen Kurs zu balinesischem Gamelan (Gamelan Sema Pegulingan) besucht, und im Sommer 1974 nahm er an einem weiteren teil (Gamelan Gambang). Die

³²⁰ Taruskin, Richard (2005): The Oxford History of Western Music. Volume 5. S. 384.

³²¹ Gesamter Absatz: Vgl. ebenda.

³²² Ebenda.

lange Dauer des Komponierens begründet er mit zwei Argumenten: er sei ein langsamer Komponist, und außerdem entstand das Stück in Proben, die damals aus zeitlichen und finanziellen Gründen sehr selten stattfanden.³²³

Er erstellte keine Partitur, sondern nur einzelne Stimmen, die nach eigenen Angaben nur verständlich waren, indem er mündliche Anmerkungen machte, die dann von den MusikerInnen eingetragen wurden. Bis 1997 wurde das Werk mit einigen wenigen Ausnahmen nur von seinem eigenen Ensemble gespielt. Erst 1995 kam nochmals die Idee auf, eine Partitur zu verfassen. Marc Mellits nahm sich bis 1997 dieses Projektes an und erarbeitete auch einen neuen Satz der einzelnen Stimmen.³²⁴

Die Premiere fand am 24. April 1976 in der Town Hall in New York City, einem klassischen Konzerthaus, statt und wurde von Steve Reich and Musicians bestritten. Für seine Aufnahme wurde das Ensemble 1999 mit einem Grammy in der Kategorie Klassische Musik ausgezeichnet.³²⁵ 1978 wurde das Werk in Bottom Line, einem der berühmtesten Rock- und Jazzclubs New Yorks aufgeführt, und zwei Jahre später füllten Steve Reich and Musicians die Carnegie Hall damit.³²⁶

Die Dauer beträgt laut Partitur ungefähr 55 Minuten, die verwendeten Instrumente sind zwei Bassklarinetten, zwei Klarinetten, ein Vibraphon, zwei Xylophone, drei Marimbas, vier Klaviere, vier weibliche Stimmen (drei Soprane, ein Alt), eine Violine und ein Violoncello.³²⁷

Steve Reich schreibt im Vorwort zur Partitur selbst, dass der stabile Puls und die rhythmische Energie von *Music for 18 Musicians* „alte“ Merkmale seines Werkes, jedoch die Instrumentation, Harmonie und Struktur neue Charakteristika seien. Es stellt somit auf eine gewisse Art und Weise den Beginn eines neuen Abschnittes in Reichs Schaffen dar. Alle Instrumente sind akustisch, werden jedoch mit der möglichen Ausnahme der Xylophone elektronisch verstärkt. Die Sängerinnen sollen die Mikrophone für dynamische Effekte nutzen, was einen Widerspruch zu Steve Reichs Abkehr von der Elektronik darstellt. In *Music for 18 Musicians* ist der Prozess nicht mehr so klar und

³²³ Vgl. Reich, Steve in WQXR (2009): Maximum Reich: Introductions. *Music for 18 Musicians* (1974-76) for amplified ensemble. [Zugriff: 11.8.2010]

³²⁴ Vgl. Reich, Steve (1999): About this Edition.

³²⁵ Vgl. ebenda.

³²⁶ Vgl. Taruskin, Richard (2005): *The Oxford History of Western Music*. Volume 5. S. 387.

³²⁷ Vgl. Reich, Steve (2000): Notes on Performance.

einfach herauszuhören wie etwa in früheren Werken – auch das spricht für eine neue Kompositionsphase.³²⁸

Steve Reich meint, er habe sich mit *Music for 18 Musicians* von strengen Strukturen befreit.³²⁹ Außerdem bewege sich in den ersten fünf Minuten harmonisch mehr als in jedem anderen seiner Werke bis dato. Rhythmisch gibt es zwei verschiedene charakteristische Aspekte: einerseits den sehr regelmäßigen Puls der Schlaginstrumente und Klaviere (das pattern basiert auf dem Grundmuster von *Clapping Music* [1972]), und andererseits jenen nicht so strikt vorgegebenen der Blasinstrumente und Singstimmen.³³⁰

Die Grundstruktur bildet ein Zyklus von elf Akkorden, der zu Beginn und am Ende des Stückes erklingt; jede der elf Sections basiert auf einem der Akkorde. Eine Besonderheit in der Notationsform sind die „Floating’ bars“ – sie weisen auf phasing-Stellen hin. In der Partitur werden die Anordnung der Instrumente und MusikerInnen sowie einige aufführungspraktische Details vorgeschlagen: Bei den ersten Proben könnte einE DirigentIn hilfreich sein, die Sängerinnen sollen mit Silben so gut wie möglich einzelne Instrumente des Ensembles imitieren, und die ideale Anzahl der MusikerInnen liegt zwischen 18 und 22.³³¹

3.4. Einflüsse aus dem balinesischen Gamelan in *Music for 18 Musicians*

Bei näherem Hinsehen und nach der Analyse lassen sich einige Parallelen zwischen balinesischer Gamelanmusik und *Music for 18 Musicians* erkennen. In der Folge werden sie aufgelistet.

Sehr augenscheinlich ist die oftmalige Verwendung von Oktaven im Vibraphon (zum Beispiel in den Takten 164 und 165) – wird doch im Gamelan die Kernmelodie auch in Oktaven wiedergegeben:

³²⁸ Gesamter Absatz: Vgl. Reich, Steve ([1976] 2000): Note by the composer.

³²⁹ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1976): Second Interview with Michael Nyman. S. 94.

³³⁰ Vgl. Reich, Steve (1976): Note by the composer.

³³¹ Gesamter Absatz: Vgl. Reich, Steve (2000): Notes on Performance.

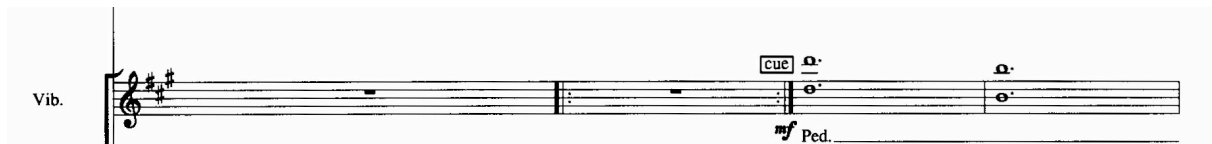


Abbildung 20

Steve Reich äußert sich dazu nicht, doch zeigt er eine andere Parallele zum Gamelan (und auch zur westafrikanischen Trommelmusik) auf, die das Vibraphon betrifft und stellt selbst eine explizite Verbindung zu nicht-westlichen Musikkulturen her: „[...] much as in a Balinese Gamelan a drummer will audibly call for changes of pattern, or as the master drummer will call for changes of pattern in West African music.“³³² An dieser Stelle macht er einmal mehr einen großen Unterschied zwischen der westlichen klassischen Musik und nicht-westlichen Musiktraditionen deutlich: Früher habe er visuelle Hinweise verwendet, wie etwa ein Zunicken, doch dies entspreche viel mehr der Tradition eines Dirigenten/einer Dirigentin, der/die aufgrund dieser Rolle nicht Teil der erklingenden Musik sein könne. Die Anzahl von visuellen Zeichen ist in *Music for 18 Musicians* auf das Notwendigste reduziert: Nur dort, wo mehrere MusikerInnen gemeinsam einsetzen müssen, sollen sie einander ansehen und zunicken.³³³ Auch Potter stellt fest, dass *Music for 18 Musicians* einen wesentlichen gemeinsamen Zug westafrikanischer als auch balinesischer Musik trägt: „The use of a percussion instrument [...] as an aural cue“³³⁴

Ein weiterer Punkt, der hier genannt werden muss, ist die Technik der Ornamentierung: Man könnte die Melodien, die auf den Akkorden aufgebaut werden, als etwas der colotomy Ähnliches bezeichnen. Dieser Verdacht erhärtet sich umso mehr, als teilweise die Akkorde in Achteln erklingen und von anderen Instrumenten umspielt werden. Dies ist zum Beispiel in Takt 627B der Fall:

³³² Reich, Steve (1976): Note by the composer.

³³³ Vgl. Reich, Steve (2000): Notes on Performance.

³³⁴ Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists. S. 207.



Abbildung 21

Taruskin bemerkt dazu mit Recht in seinen Ausführungen: „[T]here is always a very firm distinction between what is structural (i.e., related to the basic progression) and what is decorative.“³³⁵

Michael Tenzer meint, *Music for 18 Musicians* klinge zumindest ein wenig nach Gamelan: “[T]he music does in fact capture aspects of *gamelan* sound – albeit limited ones shaped by Reich’s particular interest in repeated short cycles and restricted tonal materials.“³³⁶ Diese Aussage dürfte Steve Reich missfallen, will er doch auf keinen Fall den „sound“ imitieren.³³⁷ Da Michael Tenzer aber relativierend hinzufügt, dass sich diese Ähnlichkeit zum Gamelan wohl aus dem Interesse des Komponisten an wiederholten kurzen Zyklen und minimalistischem Tonmaterial ergibt, kann man davon ausgehen, dass er vor allem auf die viel zitierte Ähnlichkeit zwischen minimal music und Gamelan abzielt.

³³⁵ Taruskin, Richard (2005): *The Oxford History of Western Music*. Volume 5. S. 385.

³³⁶ Tenzer, Michael (2000): *Gamelan Gong Kebyar*. S. 434. Hervorhebung im Original.

³³⁷ Vgl. Reich, Steve (1988): *Non-Western Music and the Western Composer*. S. 148.

Eine Gemeinsamkeit liegt in einem kleinen Detail: Steve Reich bemerkt – wie bereits erwähnt – im Vorwort der Partitur, dass er das Stück nie in seiner Gesamtheit aufgeschrieben habe.³³⁸ Es existierten nur kleine Teile davon, die man sich eventuell wie Leadsheets vorstellen kann. Mit den vorherigen Ausführungen über die Tradierung von Stücken im Gamelan im Hinterkopf taucht nun der Gedanke auf, dass es hier eine Entsprechung gibt: Es wird nur notiert, was nötig ist, um sich erinnern zu können, niemals aber jede Stimme ausgeschrieben. Dieser Umstand möge zwar nicht von immanenter Bedeutung sein, doch ist er meines Erachtens immerhin erwähnenswert.

Was auch auffällt, nicht aber als spezifisch balinesischer Einfluss angesehen werden kann, ist die Parallele, die sich aus der Verwendung von onomatopoetischen Silben ergibt: Steve Reich verlangt von den Sängerinnen, verschiedene Instrumente nachzuahmen. Ebenso ist es im balinesischen Gamelan üblich, mit lautmalerischen Silben die Klangnuancen von Trommeln zum Zweck des Lernens zu imitieren.³³⁹ Auch hier hinkt der Vergleich wieder ein bisschen, da diese Silben im Gamelan nicht bei Aufführungen, sondern nur beim Üben eingesetzt werden, doch immerhin sind sie vorhanden. Der wohl triftigste Grund dafür, diesen Punkt nicht als balinesischen Einfluss zu bezeichnen, liegt vor allem darin, dass Steve Reich diese Technik bereits in *Drumming* [1971] angewandt hatte. Etwas anderes, was in *Drumming* [1971] und im balinesischen Gamelan gleichermaßen zu finden ist, betrifft die Spieltechnik: MusikerInnen sollten ihre Teile immer im Verhältnis zu jenen ihrer MitspielerInnen sehen, niemals als isolierte Einheiten.³⁴⁰ In Steve Reichs Werk ist das vor allem an den phasing-Stellen deutlich sichtbar – die Stimmen entfernen sich voneinander, um schließlich in einer neuen Kombination abermals zueinander zu finden, neue Beziehungen zu schaffen.

Die „Floating’ bars“ wiederum kann man theoretisch als Einfluss aus der Musik der Ewe ansehen: Cudjoe spricht davon, dass man diese mit beweglichen Takten niederschreiben müsste, um ein korrektes Bild vom Gehörten zu vermitteln.³⁴¹

³³⁸ Vgl. Reich, Steve (1999): About this Edition.

³³⁹ Vgl. Schumacher, Rüdiger (2004): Indonesien, III, 2a: Instrumententypen. In: Finscher, Ludwig (Hg., 2004): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/1. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 813.

³⁴⁰ Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 289.

³⁴¹ Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. S. 286.

Steve Reich sagte im Interview, zwei Aspekte des Gamelan hätten ihn besonders angesprochen. Erstens nannte er deren Klangfarbenreichtum. Er meinte, ein großes Gamelanensemble wie das Semar Pegulingan umfasse viele verschiedene Instrumente und damit auch Klangfarben. Sein Werk war zum Zeitpunkt der Beschäftigung mit Gamelan durch die Verwendung von gleichen Instrumenten innerhalb eines Stückes geprägt, um die resulting patterns besser hörbar machen zu können. Er begann danach, für Ensembles und Orchester mit verschiedenen Klangfarben zu komponieren. *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* [1973] sei in dieser Hinsicht die Mutter von *Music for 18 Musicians*. Zweitens wies er auf die langen patterns hin, die im Gamelan üblich sind – laut ihm ungefähr 126 Schläge. Diese Erkenntnis inspirierte ihn zu längeren patterns und Melodielinien. Zwei seiner Werke verdeutlichten dies: Einerseits *Octet/Eight Lines* [1979] (er benannte es auf *Eight Lines* um, weil acht MusikerInnen zu wenig sind, um es aufführen zu können), wo die Flöte im ersten Teil ein resulting pattern der ersten zwei Takte des ersten Klaviers spielt, dann eines der nächsten zwei Takte des zweiten Klaviers, der folgenden zwei Takte des dritten, danach des vierten und schließlich des fünften Klaviers. Es würden sich also zehn Takte ergeben, die zwar aus resulting patterns bestünden, sich aber wie eine eigenständige, freie Melodie anhörten. Ein anderes Beispiel sei *Tehillim* [1981], meinte der Komponist. Es sei „a very important piece“ und „melodic in the typical western sense of melody“. In den Kanons seien längere Melodien üblich, und diese seien in gewisser Weise auch durch die langen patterns des Gamelan inspiriert.³⁴²

Allgemeine Aspekte an Steve Reichs Werk, die sich nicht nur auf *Music for 18 Musicians* beziehen, sind die Tatsachen, dass der Komponist nicht viel von völlig freier Improvisation hält³⁴³ und gerne mit interlocking sowie resulting patterns (siehe zum Beispiel *Drumming* [1971]) arbeitet. Auch diese Charakteristika teilt er mit dem balinesischen Gamelan.³⁴⁴ Außerdem sei hier noch die große Bedeutung von Rhythmus in Steve Reichs Werk erwähnt, die er selbst in einen Kontext mit nicht-westlichen Musikkulturen bringt: „In African and Balinese music, the rhythmic skills demanded from percussionists are formidable since they have the dominant role, comparable to

³⁴² Gesamter Absatz und Zitate: Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

³⁴³ Vgl. Schwarz, K. Robert (1982): *Music as a Gradual Process* Part II. S. 230ff.

³⁴⁴ Vgl. Brinner, Benjamin (1995): *Knowing Music, Making Music*. S. 203. Hervorhebungen im Original. Vgl. Vitale, Wayne (1990): *Kotekan: the technique of interlocking parts in Balinese music*. In: Diamond, Jody (Hg., 1990): *Balungan*, Vol. 4, Nr. 2, Herbst 1990. Lebanon: American Gamelan Institute. S. 2-15.

that of the strings in Western classical ensembles. In my ensemble, percussion is often the dominant voice, although it is certainly not used to achieve an exotic effect.“³⁴⁵

Des Weiteren ist es sehr naheliegend, Gamelan und minimal music allgemein in Verbindung zu bringen, wie dies etwa Pickvance tut: „Some [KomponistInnen der minimal music, Anm. d. Verf.] use selected principles of *karawitan* [zentraljavanische Gamelanmusik, Anm. d. Verf.] and/or other gamelan music in compositions for Western instruments. For example, the repeating cyclic structures of gamelan music are among the techniques of the ‚minimalists‘, such as Steve Reich.“³⁴⁶ An dieser Stelle sei die Warnung Neil Sorrells erwähnt, die Beziehung zwischen Gamelan und minimal music zu wichtig zu nehmen, oder gar Gamelan als minimal music zu bezeichnen. Er bringt in seiner Publikation Steve Reich als Beispiel und ist offenbar einer Meinung mit dem Komponisten: „True, Steve Reich studied Balinese gamelan but the real impetus for his process pieces came from experiments with tape loops, and whatever parallels he sought in gamelan music for this kind of mechanical heterophony were found later.“³⁴⁷

An einer anderen Stelle tätigt Neil Sorrell die folgende Aussage: „The overriding factor which prevents such music [Musik geschrieben von westlichen KomponistInnen, aber beeinflusst von anderen Musikkulturen, Anm. d. Verf.] from sounding Javanese to a Javanese is the tuning.“³⁴⁸ Sie ist insofern interessant, als sie sich mit der Meinung Steve Reichs deckt, wonach man nur dann exotisch klingen könne, wenn man die Stimmung und das Tonsystem übernehme. Genau das will er ja vermeiden, indem er sich für „structure“ anstatt für „sound“ interessiert.

Steve Reich ist keinesfalls allein mit seiner Beschäftigung mit Gamelanmusik. Vor ihm setzten sich beispielsweise schon Claude Debussy und Benjamin Britten damit auseinander. Wie Steve Reich über sich selbst scheinen auch jene Personen, die über diese Komponisten forschen, sehr darauf bedacht, nicht von Einflüssen sondern von Bestätigung zu sprechen, wenn es um Elemente nicht-westlicher Musik in deren Werk geht: „[T]he experience of Bali was not so much the moment of ignition (though of course the impact of the trip was profound) but, rather, the living confirmation of what

³⁴⁵ Reich, Steve (1989): Chamber Music – an Expanded View. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 156.

³⁴⁶ Pickvance, Richard (2005): A Gamelan Manual. S. 20. Hervorhebung im Original.

³⁴⁷ Sorrell, Neil (1990): A Guide to the Gamelan. London/Boston: faber and faber. S. 10.

³⁴⁸ Ders., S. 6.

Britten already had in mind.“³⁴⁹ Auch Neil Sorrell besteht in seiner Untersuchung zu Debussys möglichen Verbindungen mit Gamelan auf dem Argument der Bestätigung anstatt der Beeinflussung.³⁵⁰ Außerdem erwähnt er, dass das größte Interesse an Gamelan bei KomponistInnen außerhalb Europas herrscht und bringt als Argument, dass dies wohl räumlich begründet sei: „Several American and Antipodean composers, despite a natural inclination to maintain their European connection, began to explore the musics of lands that are actually nearer to them than Europe.“³⁵¹

Bei Sorrell findet man auch einen Hinweis darauf, dass Kompositionen westlicher Kunstmusik, die in Zusammenhang mit Gamelan stehen, in Java (leider gibt es für Bali keine Quellen, aber man kann davon ausgehen, dass dies dort auch der Fall ist) auf großes Interesse stoßen.³⁵²

Andere Werke Steve Reichs, die Einflüsse aus dem balinesischen Gamelan vermuten lassen, sind etwa *Pulse Music* [1969]³⁵³, *Phase Patterns* [1970], *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* [1973], *Octet/Eight Lines* [1979] und *The Desert Music* [1984]. Über Letzteres sprach Jonathan Cott mit dem Komponisten und erwähnte das Vorhandensein der rhythmischen Ambiguität „afrikanischer“ Musik sowie der simultanen Ausgestaltung einfachen musikalischen Materials in verschiedenen Geschwindigkeiten, die im balinesischen Gamelan eine wichtige Rolle spielt. Die Antwort Steve Reichs lautet folgendermaßen: „Listening to *umm-pah-pah*, *umm-pah-pah* over and over again is intolerable and, indeed, a mistake.“³⁵⁴ Man müsse also immer wieder etwas verändern und Zweideutigkeiten einbauen sowie verschiedene Tempi miteinander kombinieren.³⁵⁵ Ein Bezug zu nicht-westlichen Musiktraditionen ist für ihn dadurch nicht explizit gegeben.

Interessant in diesem Zusammenhang ist eine kurze Abhandlung über Steve Reich von Wolfgang Pardey, der in seiner Erwähnung von *Music for 18 Musicians* feststellt, dass

³⁴⁹ Mitchell, Donald (1985): An Afterword on Britten's „Pagodas“: The Balinese Sources. In: Calum MacDonald (Hg., 1985): *Tempo*, Nr. 152, März 1985. Cambridge: Cambridge University Press. S. 9.

³⁵⁰ Vgl. Sorrell, Neil (1990): *A Guide to the Gamelan*. S. 9.

³⁵¹ Ebenda.

³⁵² Vgl. ebenda.

³⁵³ Vgl. Reich, Steve (1968-70): *The Phase Shifting Pulse Gate – Four Organs – Phase Patterns – an End to Electronics*. S. 38.

³⁵⁴ Reich, Steve zitiert in: Cott, Jonathan (1984): *The Desert Music – Steve Reich in Conversation with Jonathan Cott*. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 130. Hervorhebungen im Original.

³⁵⁵ Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 129f.

„der Komponist [...] hier Bezüge zum mittelalterlichen Organum“³⁵⁶, die auch Steve Reich immer wieder bestätigt³⁵⁷, bewusst nutzt. Mit keinem Wort wird jedoch eine Verbindung zum balinesischen Gamelan erwähnt. Dass Steve Reich der Musik des Mittelalters nicht abgeneigt ist, zeigt auch die Tatsache, dass er in *Music for 18 Musicians* ursprünglich eine Viola da Gamba einsetzen wollte.³⁵⁸

3.4.Z. Zusammenfassung

Als Parallelen zwischen balinesischem Gamelan und *Music for 18 Musicians* kann man die folgenden Punkte ansehen: Einerseits die oftmalige Verwendung von Oktaven im Vibraphon, die einen Abschnittswchsel anzeigen und dadurch den Dirigenten/die Dirigentin ersetzen.³⁵⁹ Andererseits findet Ornamentierung statt – Melodien, die auf den Akkorden aufgebaut werden, kann man als etwas der colotomy Ähnliches bezeichnen. Weiters ist beispielsweise von Michael Tenzer zu hören, dass das Werk ein wenig nach Gamelan klinge.³⁶⁰ Ein kleines Detail am Rande ist, dass Steve Reich *Music for 18 Musicians* nie in seiner Gesamtheit aufgeschrieben hat³⁶¹ – ähnlich wie im Gamelan, wo bestenfalls „Leadsheets“ (Lontars) existieren. Die Verwendung von onomatopoetischen Silben ist eine ähnlich kleine Verwandtschaft – wurden sie doch bereits in *Drumming* [1971] eingesetzt und dienen sie im Gamelan einem etwas anderen Zweck, nämlich nur dem Üben³⁶². Dass MusikerInnen ihre Teile immer im Verhältnis zu jenen ihrer MitspielerInnen sehen sollten, niemals aber als isolierte Einheiten, ist ebenfalls bereits in *Drumming* [1971] zu beobachten, aber auch ein möglicher nicht-westlicher Einfluss (dann aber aus zeitlichen Gründen eher aus der Musik der Ewe, obwohl diese Praxis auch im Gamelan zu finden ist³⁶³). Weitere Elemente, die man theoretisch auch der Musik der Ewe zuschreiben könnte, sind die „Floating’ bars“, die bereits Cudjoe zur

³⁵⁶ Pardey, Wolfgang (1987): Steve Reich. In: Danuser, Hermann/Dietrich Kämper/Paul Terse (Hg., 1987): Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Monographien. Laaber: Laaber. S. 374.

³⁵⁷ Unter anderem in: Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1976): Second Interview with Michael Nyman. S. 94.

³⁵⁸ Vgl. Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists. S. 231.

³⁵⁹ Vgl. Reich, Steve (2000): Notes on Performance.

³⁶⁰ Tenzer, Michael (2000): Gamelan Gong Kebyar. S. 434. Hervorhebung im Original.

³⁶¹ Vgl. Reich, Steve (1999): About this Edition.

³⁶² Vgl. Schumacher et al. (2004): Indonesien, III, 2a: Instrumententypen. Sp. 813.

³⁶³ Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 289.

Niederschrift afrikanischer Trommelmusik forderte.³⁶⁴ Der Komponist selbst meint, vor allem durch den Klangfarbenreichtum des Gamelan sowie durch dessen lange patterns inspiriert worden zu sein.³⁶⁵

Allgemeine Kennzeichen der Stücke Steve Reichs sind, dass der Komponist nicht viel von völlig freier Improvisation hält³⁶⁶ und gerne mit interlocking sowie resulting patterns (siehe zum Beispiel *Drumming* [1971]) arbeitet. Auch diese Charakteristika teilt sein Werk mit dem balinesischen Gamelan.³⁶⁷ Die Bedeutung des Rhythmus bringt er selbst in einen Kontext mit nicht-westlichen Musikkulturen.³⁶⁸

Gamelan und minimal music allgemein auf eine Ebene zu stellen ist eher problematisch.

3.5. Rezeption von *Music for 18 Musicians*

Taruskin vermerkt, dass das Werk zwar weniger exotisch als *Drumming* [1971] anmute, aber doch große Bedeutung habe: „*Music for 18 Musicians* [...] has acquired emblematic status.“³⁶⁹ Steve Reich habe darin all seine im letzten Jahrzehnt erfundenen Techniken verwendet und einen alternativen, aber im 20. Jahrhundert zunehmend normativen, Orchesterklang entwickelt. Oft würde es deshalb als „first postmodernist masterwork“³⁷⁰ bezeichnet. Taruskin unterstützt diese These über *Music for 18 Musicians* auf den Folgeseiten mit dieser Aussage:

These are no longer the words of an avant-gardist, but those of an artist who feels his battle has been won. [...] Beginning with *Music for 18 Musicians*, Reich began to command the full respect of some influential mainstream or academic critics. But at the same time Reich's music broadened its appeal to what became known as the ‚crossover‘ audience.³⁷¹

Edward Strickland kritisierte das Werk folgendermaßen: „[...] a radiant work which for me remains his masterpiece and the high point of ensemble music of the 1970s by

³⁶⁴ Vgl. Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. S. 286.

³⁶⁵ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

³⁶⁶ Vgl. Schwarz, K. Robert (1982): Music as a Gradual Process Part II. S. 230ff.

³⁶⁷ Vgl. Brinner, Benjamin (1995): Knowing Music, Making Music. S. 203. Hervorhebungen im Original. Außerdem: Vitale, Wayne (1990): Kotekan: the technique of interlocking parts in Balinese music. S. 2ff.

³⁶⁸ Vgl. Reich, Steve (1989): Chamber Music – an Expanded View. S. 156.

³⁶⁹ Taruskin, Richard (2005): The Oxford History of Western Music. Volume 5. S. 383.

³⁷⁰ Ders., S. 384.

³⁷¹ Ders., S. 385f.

composers identified as Minimalist, as *In C* [1964] was of the 1960s, and perhaps John Adams's *Fearful Symmetries* [1988] of the 1980s.“³⁷²

Auf der Homepage von Steve Reich³⁷³ findet man folgende Kommentare zu *Music for 18 Musicians*:

Alex Ross: „[...] the 1976 masterwork *Music for 18 Musicians* [...]“

Lee Ronaldo: „It hit me with a ferocity equal to that of all the exciting rock-based music being made – from Television to Glenn Branca to DNA.“

3.6. Schlussfolgerungen

Nach den Punkten von Erlmann³⁷⁴ analysiert, kann man die Musikkultur des balinesischen Gamelan folgendermaßen beschreiben:

- Identität: Musik ist eine wichtige Ausdrucksform der balinesischen Identität – jedes Dorf besitzt ein Gamelan, und bei vielen offiziellen Feiern kommt es zum Einsatz. Es ist außerdem Repräsentationsmittel nach außen und Touristenattraktion. Nicht zuletzt die Anstrengungen, die von öffentlicher Seite für seine Erhaltung unternommen werden, zeugen von der immanenten Bedeutung des Gamelan für Bali.
- Alterität (die Andersartigkeit einer Musikkultur) und Differenz (Unterschiede zwischen Musikkulturen): Dadurch, dass es auf der Insel einen speziellen Stil des Gamelan gibt, hebt sich Bali deutlich von Java ab. Zwar sind sich die Instrumente teilweise ähnlich (und werden in einzelnen Fällen auch in Java hergestellt), jedoch ist man offensichtlich um eine Grenzziehung bemüht. Innerhalb Balis unterteilen sich die MusikerInnen in verschiedene Clubs (Sekas). Diese sind aber eher weniger als konkurrierende Gruppen, sondern vielmehr als ein Zusammenschluss von Personen mit ähnlichen Interessen, eventuell vergleichbar mit Vereinen, zu verstehen.

³⁷² Strickland, Edward (1993): *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press. S. 233. Hervorhebungen im Original.

³⁷³ Reich, Steve: Steve Reich Homepage – Articles. <http://www.stevereich.com/articles.html> [Zugriff: 7.10.2009], Hervorhebungen im Original.

³⁷⁴ Vgl. Erlmann, Veit (1998): *Musikkultur*. S. 71ff.

- Performanz und Praxis: Musik steht auf Bali immer in Verbindung mit Tanz und Theater, wodurch die Performanz ein Grundbestandteil ist.³⁷⁵ Man kann also festhalten, dass Performanz und Praxis fest miteinander verknüpft sind. In den Aufführungen kommen oft soziale Erfahrungen zum Ausdruck, etwa wenn im Theater aktuelle Themen verarbeitet werden.
- Medialität: Natürlich ist auch auf Bali der Einfluss von verschiedenen Medien vorhanden. Die Bestrebungen der Regierung, die Musikkultur zu erhalten, zeugen von Modernisierung und vom Vergessen alter Traditionen, was nicht zuletzt durch die Medien hervorgerufen wird.
- Lokalität und Globalität: Zum Einfluss von Globalisierung auf Bali ist in der vorhandenen Literatur nichts zu finden, jedoch kann man davon ausgehen, dass die Insel auch davon betroffen ist. Ob die Effekte überwiegend positiv oder negativ sind, ist aufgrund der Quellenlage auch nicht festzustellen, doch liefert beispielsweise das Internet hervorragende Möglichkeiten, alte Traditionen wiederzubeleben oder zumindest darüber aufzuklären.
- Diskursivität und Textualität: Aus der Musik kann man die Bedeutung von Virtuosität herauslesen, und weiters den gemeinschaftlichen Aspekt der Gesellschaft.³⁷⁶
- Korporalität: Musik als körperliche Praxis findet man auf Bali dahingehend, als sie in Verbindung mit dem Theater und dem Tanz steht.

Zu *Music for 18 Musicians* ist zu sagen, dass Einflüsse aus dem balinesischen Gamelan vorhanden sind. Auch der Aufenthalt in Ghana dürfte noch im Hinterkopf des Komponisten gewesen sein, als er das Werk komponierte. Dafür spricht vor allem der vom Komponisten selbst immer wieder vorgebrachte Verweis auf die westafrikanische Trommelmusik, wenn es um die Rolle des Dirigenten/der Dirigentin geht. Andererseits sind bereits in *Drumming* [1971] Elemente des Gamelan vorhanden, wie anhand der onomatopoetischen Silben und des in-Beziehung-Setzens einzelner Stimmen gezeigt werden konnte. Daher scheint es fraglich, ob die Beschäftigung mit Gamelanmusik Steve

³⁷⁵ Vgl. Vitale, Wayne (1990): I Wayan Dibia: the relationship of music and dance in Balinese performing arts. In: Diamond, Jody (Hg., 1990): Balungan, Vol. 4, Nr. 2, Herbst 1990. Lebanon: American Gamelan Institute S. 16-22.

³⁷⁶ Vgl. Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 289.

Reich wirklich so beeinflusst hat oder ob daraus „nur“ Bestätigung resultierte, wie es der Komponist immer wieder behauptet.

Punkte, die für Einfluss sprechen, sind die folgenden: Teilweise erklingen Oktaven, was auch im Gamelan eine gängige Praxis ist. Weiters findet man in jeder Section etwas, was der colotomy entspricht: Während die Akkorde erklingen, werden sie von anderen Instrumenten umspielt. Somit wird die Begleitung ausgeschmückt, was ja auch im Gamelan ein Grundprinzip ist. Steve Reich selbst nennt den Klangfarbenreichtum des Gamelan sowie dessen lange patterns als Inspirationen.³⁷⁷

Das Argument, dass *Music for 18 Musicians* wie Gamelan klinge, sollte eher kritisch betrachtet werden. Einerseits, weil im selben Atemzug gesagt wird, dass das eventuell auch eine Eigenschaft von minimal music allgemein sei und diese Verallgemeinerung eher vorsichtig getroffen werden sollte, und andererseits, weil der Komponist selbst vermeiden will, nach Gamelan zu klingen. Ein anderer Punkt ist, dass Steve Reich *Music for 18 Musicians* nie selbst vollständig niedergeschrieben hat und somit eine Ähnlichkeit zu den balinesischen Lontars erkennbar ist. Diese Tatsache ist aber eher als eine Anekdote am Rande zu betrachten. Ein weiterer vernachlässigbarer Aspekt ist jener, dass onomatopoetische Silben zur Anwendung kommen; da dies aber bereits in *Drumming* [1971] der Fall war, kann hierfür balinesischer Einfluss ausgeschlossen werden. Ebenso in *Drumming* [1971] ist die Idee vorzufinden, MusikerInnen nicht isolierte, eigenständige Stimmen spielen zu lassen, sondern sie dazu zu zwingen, sich mit ihren KollegInnen in Beziehung zu setzen und genau hinzuhören, was die anderen spielen. Allgemeine Merkmale vieler Werke von Steve Reich, die man der Beschäftigung mit Gamelan zuschreiben könnte, sind der spärliche Einsatz von Improvisation sowie die Vorliebe für interlocking und resulting patterns. All dies kommt aber bereits in *Drumming* [1971] vor, also vor dem ersten Kontakt mit dieser Musikkultur. Die Vorliebe für Rhythmus kann ebenfalls nicht aus den beiden Sommerkursen resultieren, da sie bereits viel früher vorhanden war. Dass minimal music nicht mit Gamelan gleichgesetzt und dieses nicht als ein Teil von ihr gesehen werden darf, sollte hinlänglich bekannt sein.

³⁷⁷ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

Neuerungen, die in diesem Werk stattfanden, sind auch eher nicht auf die Beschäftigung mit Gamelan zurückzuführen: Instrumentation, Harmonie und Struktur tragen allesamt keinen balinesischen Anstrich – Steve Reich verwendete westliche Orchesterinstrumente, westliche Harmonien und eine Struktur, durch die jeder Akkord der Einleitung in einem eigenen Teil „verarbeitet“ wird, die aber im Gamelan so nicht vorkommt.

Die Beschäftigung mit balinesischem Gamelan war sicherlich eine Bereicherung und eine Inspiration; dass Steve Reich viel davon in sein Werk einbaute, kann man aber nicht behaupten. Es muss also festgehalten werden, dass zwar Elemente des balinesischen Gamelan in *Music for 18 Musicians* vorhanden sind, man aber nicht von wirklich starker Beeinflussung sprechen kann – die schwerwiegendsten Argumente sind die Verwendung von Oktaven und des Prinzips der colotomy. Anhand anderer Punkte kann man für die Meinung Steve Reichs, er habe Bestätigung erfahren, nicht aber Beeinflussung, Verständnis aufbringen – beispielsweise wegen der onomatopoetischen Silben und des in-Beziehung-Setzens einzelner Stimmen zueinander, was bereits in *Drumming* [1971] Verwendung findet.

„Hebrew chant historically showed the roots of Gregorian chant, and technically showed how shorter motifs can be combined to form longer monophonic lines, all in the service of a sacred text.“³⁷⁸

4. STEVE REICH UND HEBRÄISCHE KANTILLATIONEN

4.1. Stellenwert des Aufenthaltes in seiner Biographie³⁷⁹

1974 begann Steve Reich, sich mit seinen jüdischen Wurzeln auseinanderzusetzen. Das Verlangen danach, mehr darüber zu erfahren, ergab sich aus seinem generellen Interesse an der Bewahrung von alten, oral tradierten Musikkulturen, wie er sie auch in Ghana und bei den Gamelankursen kennengelernt hatte: „In 1974, I began to miss the fact that my own extremely ancient tradition was one that I had lost touch with. [sic!]“ Mit dieser Aussage will er wohl verdeutlichen, dass er zwar einer sehr alten Musikkultur angehört, jedoch damals nicht viel darüber gewusst hat: Er hatte niemals Hebräisch gelernt, keine Torah und auch keine Kantillationen. Bei seiner Bar Mitzwa (ein Fest ähnlich der katholischen Firmung, nach der die Jugendlichen religionsmündig sind) sagte er einen auswendig gelernten Text auf, anstatt diesen aus der Bibel vorzutragen. Außer der Tatsache, Martin Buber gelesen zu haben, verebbte danach sein Interesse am Judentum. Erst viel später, mit 37 Jahren, tauchte es wieder auf. Er begann im Jahr 1975, Hebräisch und Torah in der Lincoln Square Synagogue in Manhattan, einem renommierten Institut für jüdische Erwachsenenbildung, zu studieren. Im Zuge dessen entdeckte er die ta'amim – Akzentzeichen – und wurde von seinem Lehrer darüber aufgeklärt, dass es sich dabei um die Symbole für das Singen der Texte handelt. Steve Reich vertiefte sein Wissen darüber in weiteren Studien – 1976 in New York, 1977 in Jerusalem. Verschiedene Lehrer – in New York Cantor Edward Berman und Dr. Johanna Spector vom jüdischen theologischen Seminar, in Jerusalem Dr. Avigdor Herzog von der Phonotheek der Nationalbibliothek an der hebräischen Universität und Dr. Israel Adler sowie anderen MusikwissenschaftlerInnen der hebräischen Universität. Daneben spielte

³⁷⁸ Reich, Steve (1989): Questionnaire. S. 161.

³⁷⁹ Gesamter Abschnitt und Zitate: Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 105ff.

in gewohnter Tradition ein Buch eine wichtige Rolle: „Jewish Music“ von Abraham Z. Idelsohn³⁸⁰.

Bei seinem zweiwöchigen Besuch in Israel 1977 mit seiner Frau Beryl Korot nahm der Komponist Gesänge sephardischer Juden/Jüdinnen (siehe Abschnitt 4.3.) aus Bagdad, dem Jemen, Kurdistan und Indien beim Singen auf. Er bemerkte, dass die Melodien zwar variierten, die Strukturen jedoch gleich waren: „I was very interested in the structure of the cantillation that was constant, though the melodies varied from culture to culture [...]“ Wieder einmal war es also die Struktur, die Steve Reich interessierte. Dafür spricht auch die eingehende Beschäftigung mit den ta’amim.

Er selbst sagt, er habe die ta’amim für das Lesen der Torah am Sabbat von Cantor Edward Berman gelernt. Dieser praktizierte damals die „litauische“ Tradition, die bei den Aschkenasen (siehe Abschnitt 4.3.) in verschiedenen Ländern verwendet wird.

4.2. Zentrale Ereignisse im jüdischen Jahr³⁸¹

Zum besseren Verständnis der Religion aber auch der Begriffe, die im Text immer wieder vorkommen, sind hier die wichtigsten jüdischen Feste aufgelistet. Allgemein ist zu sagen, dass sie generell am Vorabend beginnen.

- Sabbat: Er ist der siebte Tag der Woche sowie die Vollendung der Schöpfung und ist der Ruhe und Erneuerung gewidmet. Weiters ist er der einzige Feiertag, der in den Zehn Geboten erwähnt wird, und der „Herzschlag des Jahres“.
- Pilgerfeste: An diesen Tagen wurde eine Pilgerfahrt zum Tempel angeordnet, sie „markieren den Rhythmus der Natur, verbunden mit der Feier von geschichtlichen Ereignissen.“ Die Reihe beginnt im Frühling.
 - Pesach: Es ist das Frühlings- und Freiheitsfest, die Juden/Jüdinnen gedenken dabei der Befreiung der IsraelitInnen aus der Herrschaft der Ägypter und fordern den Kampf gegen Unterdrückung allgemein.

³⁸⁰ Idelsohn, Abraham Zwi (1929): Jewish Music in its Historical Development. New York: Dover. Heute erhältlich als: Idelsohn, Abraham Zwi (1992): Jewish Music. Its Historical Development. With a New Introduction by Arbie Orenstein. New York: Dover.

³⁸¹ Gesamter Abschnitt und Zitate: Vgl. Trepp, Leo (Hg., 2004): Nigune Magenza. Jüdische liturgische Gesänge aus Mainz. Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 39. Mainz [u.a.]: Schott. S. 19ff.

- Schawuot: Es heißt Wochenfest, weil es eine Woche nach Pesach begangen wird. Dabei wird der Offenbarung am Berg Sinai gedacht.
- Sukkot: Im Herbst, genau sechs Monate nach Pesach, wird das Laubhüttenfest gefeiert. Die Juden/Jüdinnen erinnern sich dabei an die Hütten, die Gott während der Wüstenwanderung zum Schutz der Gläubigen baute.
- Tage des Erschauerns: Zwei dieser Tage gibt es im Jahr – Rosch Haschana und Jom Kippur. Dabei sollen die Juden/Jüdinnen ihre Sünden erkennen und büßen.
 - Rosch Haschana: Er ist der jüdische Neujahrstag, im Gottesdienst wird das Schofar geblasen. Damit beginnen die zehn Tage der Buße, deren Höhepunkt der Jom Kippur darstellt.
 - Jom Kippur: Er wird auch „Sabbat der Sabbate“ genannt und ist der Versöhnungstag. An diesem Tag wird für 24 Stunden gefastet und die Zeit sowie der Vorabend in der Synagoge verbracht. Mit dem Ertönen des Schofar wird signalisiert, dass Gott die Sünden vergeben hat, und der Jom Kippur ist beendet.

4.3. Jüdische Musik

Vorweg muss gesagt werden, dass es keine Theorie der jüdischen beziehungsweise hebräischen Musik gibt, sondern vielmehr verschiedene Beschreibungen und vor allem die Erzählungen in der Bibel.³⁸² Somit ist dieser Abschnitt eine Zusammenfassung mir bekannter Abhandlungen über hebräische Musik, um einen Überblick zu gewähren.

Eine einheitliche Definition für hebräische Musik gibt es nicht, und auch keine vollständige Darstellung ihrer Geschichte. Ersteres liegt vor allem daran, dass es durch die Diaspora zu verschiedenen Arten und Ausprägungen kam, und Letzteres ist in der schlechten Quellenlage (beispielweise decken sich oft die Erzählungen in der Bibel nicht mit den archäologischen Funden, außerdem wurden jüdische Bücher im Mittelalter und

³⁸² Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 22.

während des zweiten Weltkrieges verbrannt³⁸³) begründet.³⁸⁴ Die Angehörigen des Judentums können in Gruppen eingeteilt werden, wobei auch hier keine Einigkeit über deren Zahl und Bezeichnung herrscht. Für die vorliegende Arbeit entschied ich mich aus Gründen der besseren Übersicht für die Einteilung, die in der MGG vorgenommen wird.³⁸⁵ Diese ist zwar eher grob und einfach gehalten, jedoch für die hier geforderten Zwecke ausreichend: aschkenasisch („westliche“ Tradition) und sephardisch („östliche“, „orientale“³⁸⁶ Tradition; sie zerfiel in mehrere Stile im Nahen Osten, in Nordafrika, Arabien, im europäischen Mittelmeerraum, nördlichen Europa, im Kaukasus, in Zentralasien und Nordamerika). Durch die weltweite Ausbreitung der Juden/Jüdinnen ergaben sich neue Identitäten – viele sehen sich nicht in erster Linie als Juden/Jüdinnen, sondern definieren sich über ihre Nationalität. Heute gebräuchliche Bezeichnungen für sich selbst und die Musikkultur sind etwa: amerikanisch-, russisch-, britisch- und französisch-jüdisch, beziehungsweise israelisch. Zusätzlich zu den verschiedenen ethnischen Gruppen sind im Zusammenhang mit dem Judentum noch die beiden Sekten Samaritanen und Karaiten zu nennen, die ebenfalls die Torah (der erste Teil der jüdischen Bibel, Grundlage für die Gesetze im rabbinischen Judentum) als göttliche Offenbarung und Quelle religiöser Praxis ansehen.³⁸⁷

Die religiöse Musik wird im Judentum vom Gesetz „Halakhah“ bestimmt. Hier sind zwei grundsätzliche Restriktionen zu nennen³⁸⁸:

- In der Synagoge dürfen keine Musikinstrumente erklingen. Die einzige Ausnahme ist der Gebrauch des Shofar (Widderhorn) an Rosh Hashanah und Yom Kippur, aber nur, wenn diese nicht auf einen Sabbat fallen. Das Verbot von Instrumenten in der Synagoge führte zur Vorherrschaft von vokaler Musik im Judentum, wird heutzutage jedoch teilweise etwas locker gehandhabt und nur an Sabbaten und

³⁸³ Vgl. Gradenwitz, Peter (1949): *The Music of Israel. Its Rise and Growth Through 5000 Years*. New York: W. W. Norton & Company Inc. S. 13.

³⁸⁴ Vgl. Seroussi, Edwin (2001): *Jewish music*, §I, 1: Definitions and scope. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 24f.

³⁸⁵ Vgl. Avenary, Hanno (2004): *Jüdische Musik I*, 1.: Einleitung: Das Phänomen. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Band 4/2. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 1512.

³⁸⁶ Der Begriff „Orient“ wird trotz aller – durchaus berechtigten – Kritik daran in dieser Arbeit in allen seinen Spielarten verwendet, wenn er auch in der Originalquelle auftaucht. Dies ist meines Erachtens notwendig, da der/die AutorIn mit „Orient“ ein bestimmtes Gebiet bezeichnete, das durch den Gebrauch eines anderen Namens nicht korrekt definiert wäre.

³⁸⁷ Vgl. Seroussi, Edwin (2001): *Jewish music*, §I, 1: Definitions and scope. S. 25.

³⁸⁸ Beide Punkte, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Ders., S. 25f.

Feiertagen geltend gemacht. Idelsohn vermutet die Bevorzugung vokaler Musik aufgrund ihrer Fähigkeit, Inhalte zu transportieren:

The predominance of vocal music naturally grew out of the attitude toward music as a tool for the conveyance of ideas. Vocal music, by its intimate association with words, carried and interpreted thoughts and feelings; while instrumental music, according to Semitic-Oriental conception, serves only as accompaniment and embellishment.³⁸⁹

- Männer dürfen Frauen nicht beim Singen zuhören. Durch diese Vorschrift kam es zur Geschlechtertrennung in religiösen Musikaufführungen. Generell unterscheidet sich das Repertoire der Männer von jenem der Frauen in Stil sowie Sprache (Männer Hebräisch, Frauen Umgangssprachen) und werden die Stücke in verschiedenen sozialen Kontexten dargebracht (Männer singen bei liturgischen und paraliturgischen Gelegenheiten in der Synagoge, Frauen bei der Hausarbeit und Ereignissen im Lebenszyklus). Diese Trennung soll aber laut Seroussi nicht zu stark betont werden: Da sich die Melodien von Frauen und Männern teilweise überschneiden, kann sie nicht so strikt gehandhabt worden sein.

Mit der Ausbreitung der Juden/Jüdinnen in Europa ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Veränderungen der Religion unvermeidbar. Durch das Aufkommen des Rationalismus und die Bildung moderner Nationalstaaten begannen sie, ihre Texte wissenschaftlich und kritisch zu lesen, Verhaltensformen nicht-jüdischer Menschen anzunehmen und sich mit zeitgenössischer Kunst sowie Literatur zu beschäftigen. Es kam zu neuen Ausformungen des Judentums, der säkularen und der liberalen Richtung. Mit diesen Veränderungen sind auch Modifikationen in der Musik zu beobachten: Die Synagogen jener Gläubigen wurden zu Zentren für musikalische Kreativität, und die beiden Vorschriften (Instrumentenverbot und Geschlechtertrennung) wurden entweder nur mehr sehr locker befolgt oder komplett ignoriert. Es ergab sich aber trotzdem ein Paradoxon – Seroussi fasst das Ergebnis dieser Entwicklung folgendermaßen zusammen:

As music developed as an art for its own sake in Western culture during the 19th century, European Jews were granted, for the first time, access to its composition and professional

³⁸⁹ Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 18.

performance. However, the full entry of a Jew into art music in Europe demanded, in general, a high price: the dissolution of his or her Jewish identity³⁹⁰

4.3.1. Jüdische Musiktheorie

Altes jüdisches sakrales wie säkulares Liedgut teilt sich verschiedene Charakteristika mit der Musik des Orient, wie Idelsohn behauptet³⁹¹:

- **Modus:** Er setzt sich aus verschiedenen Motiven innerhalb einer Skala zusammen. Es gibt Anfangs- und Endmotive, sowie Konjunktive (helfen dabei, Wörter in Phrasen und Sub-Phrasen zusammenzufassen, und führen immer zu einem Disjunktiv) und Disjunktive (zeigen das Ende eines Verses und trennen jeden Vers in Phrasen und Sub-Phrasen). Die Aufgabe eines Komponisten/einer Komponistin ist es demnach, diese Motive aneinanderzureihen. Gestaltungsfreiheit besteht neben der Reihenfolge nur in der Verzierung und Modulation von einem Motiv zu einem anderen.
- **Ornamentierung:** Lange ausgehaltene Töne sind in der orientalischen Musik undenkbar, Verzierungen sind daher ein wichtiger Bestandteil.
- **Unrhythmisch:** Ein vorgegebener Rhythmus ist nur bei Tänzen zu finden, Lieder werden normalerweise von einer Sängerin/einem Sänger mit Ud (eine Art Laute oder Mandoline)-Begleitung vorgetragen.
- **Vierteltöne:** Eine Oktave hat 24 Stufen.
- **Improvisation:** Im Orient wird viel und gerne improvisiert, allerdings innerhalb eines bestimmten Modus und mit den traditionellen Motiven.
- **Keine Harmonisierung:** Melodien werden nicht harmonisiert, sondern meist solo wiedergegeben.
- **Volksmusikcharakter:** Die Kunstmusik des Orient kann im Gegensatz zu jener des Westens von allen verstanden werden.

³⁹⁰ Gesamter Absatz und Zitat: Vgl. Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. S. 26.

³⁹¹ Alle folgenden Punkte: Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 24.
Erklärungen zu Konjunktiven und Disjunktiven aus: Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. S. 42.

- Orale Tradierung: Musik wird nicht niedergeschrieben, sondern mündlich weitergegeben.

4.3.2. Instrumente

Instrumentalmusik in der Synagoge wurde erst nach der Zerstörung des zweiten Tempels (er wurde nicht mehr aufgebaut. Die Juden/Jüdinnen sprechen daher von ihren Gebetshäusern als Synagogen, denn Tempel gab es nur die beiden, die zerstört wurden) als ein Zeichen für die Trauer über das Ereignis untersagt. Davor waren folgende Instrumente gebräuchlich³⁹²:

- Nevel, eine große Harfe
- Kinnor, eine kleine Laute oder Harfe
- Shofar, ein Widderhorn (es wurde ausschließlich als Signalinstrument gebraucht – man kann auf ihm keine Melodien spielen)
- Die Chatzotzera-Trompete
- Uggav, eine kleine Pfeife oder Flöte
- Halil oder Chalil, eine große Pfeife
- Alamothe, möglicherweise eine Doppelflöte
- Magrepha, eine Orgel mit Pfeifen (sehr kraftvoller Ton)
- Metziltayim oder Tziltzal, eine Zimbel (das einzige perkussive Instrument, das konstanter Teil des Orchesters war)
- Paamonim, kleine Glocken (am Gewand des Hohepriesters befestigt)

In der Bibel heißt es, dass im Tempel zwischen zwei und sechs Nevels, mindestens neun Kinnors, eine Zimbel und zwei bis zwölf Halils gespielt wurden. Insgesamt wurden also mindestens zwölf Instrumente (Nevels, Kinnors, Zimbel) benötigt, und an zwölf Feiertagen im Jahr wurden die beiden Halils hinzugefügt. Die Zimbelen hatten lediglich

³⁹² Alle Punkte: Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 8ff.

die Aufgabe, Pausen und Zwischenspiele zu markieren; die Musik im Tempel dürfte also eine nicht-perkussive gewesen sein. Vom Chor ist überliefert, dass er mindestens aus zwölf erwachsenen Männern, zwischen 30 und 50 Jahre alt, bestehen musste. Söhne der Leviten (einer der zwölf Stämme Israels, bis heute eine Gruppe innerhalb des Judentums) durften mitsingen, um dem Klang mit ihren jungen Stimmen einen besonderen Anstrich zu verleihen. Die Zahl der Instrumente und der Chorsänger war also mit jeweils zwölf gleich. Nach einiger Zeit wurde diese Ausgewogenheit beendet, indem für das Spiel der Instrumente auch Nicht-Leviten zugelassen wurden, für den Chor jedoch nicht. Tanz war ein integraler Bestandteil der Zeremonien im alten Israel. Mit der Zerstörung des zweiten Tempels begann die Ära der Vokalmusik.³⁹³ Idelsohn meint, die Instrumentalmusik sei schnell verloren gegangen: „A short time after the destruction of the Temple the entire art of the instrumental music of the Levites fell into oblivion; and two generations later the sages totally lost all technical knowledge and all sense of the reality of that silenced music.“³⁹⁴

4.3.3. Vokalmusik

Die Vokalmusik (Intonationen der Psalmen und des Pentateuch und die Rezitation der Gebete) wurde im Gegensatz zur Instrumentalmusik aus der Zeit des zweiten Tempels übernommen und bereits vor dessen Zerstörung in die Synagoge transferiert. Bezüglich dieser Musik ist festzuhalten, dass sie von Volksliedern beeinflusst wurde, aber auch neue, „fremde“ Melodien miteinbezog. Drei Formen des Volksgesangs, die alle auf dem Responsorialprinzip beruhten, waren üblich³⁹⁵:

- Der Vorsänger (ba'al qeriaḥ oder ba'al qore) intonierte die erste Hälfte des ersten Verses, und die Versammelten wiederholten diese. Der Vorsänger wanderte so jeweils eine Vershälfte weiter, während die Gläubigen stets die erste Hälfte des ersten Verses wie einen Refrain wiederholten. In Südarabien ist diese Form immer noch in Gebrauch.

³⁹³ Gesamter Absatz bis hierher: Vgl. Ders., S. 16ff.

³⁹⁴ Ders., S. 19.

³⁹⁵ Gesamter Absatz und alle folgenden Punkte: Vgl. Ders., S. 19ff.

- Der Vorsänger intonierte jeweils eine halbe Verszeile, und die Versammlung wiederholte dieselbe. Sie sangen also immer denselben Text. So lernten Kinder in der Schule die hebräischen Gesänge.
- Der Vorsänger intonierte die erste Zeile eines Verses, und die Versammlung antwortete mit der zweiten. Diese Form wird von den babylonischen Juden/Jüdinnen heute noch verwendet.

Heute wird in der Synagoge antiphonisch, responsorial und choraliter gesungen, wobei antiphonisch sehr rar ist (es wird in manchen nordafrikanischen Gemeinschaften, beispielsweise in Algier, praktiziert). Daneben gibt es einige Spielarten dieser Varianten. Jene Psalmen, die täglich in der Liturgie vorkommen, werden von den versammelten Gläubigen gesungen; andere werden vom Kantor in langen, melismatischen Rezitativen dargebracht.³⁹⁶

Man war und ist bemüht, die Musik für die Bibel möglichst simpel zu halten; Chromatik war ebenso wie allzu eingängige Melodien nicht erlaubt.³⁹⁷ Die Musik hatte und hat vor allem den Zweck, den Text auszudeuten: „The music served only to interpret the text; it was consequently limited in its form, and after becoming closely associated with particular texts, it was cut off from further development.“³⁹⁸ Gebete hingegen konnten und können frei intoniert werden, ganz nach dem Grundsatz „Do not make your prayers a fixed form, for he whose prayer is routine, can never attain the pulsating emotion of genuine supplication.“³⁹⁹

Die Harmonisierung hebräischer Gesänge erfolgte erst sehr spät und mit bedeutenden Zugeständnissen: Die verschiedenen Tonarten wurden für Dur und moll „zurechtgebogen“.⁴⁰⁰

Die jüdische Musik in dem Sinn gibt es heute nicht mehr. Aufgrund der Diaspora entwickelten sich verschiedene Stränge des Judentums und damit auch ihnen jeweils eigene Musik. Dazu kamen äußere Einflüsse durch jene Ethnien, mit denen die Juden/Jüdinnen in Kontakt kamen sowie – auch innerhalb Israels – durch die Medien.

³⁹⁶ Gesamter Absatz: Vgl. Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. S. 41.

³⁹⁷ Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 95f.

³⁹⁸ Ders., S. 98.

³⁹⁹ Vgl. Zitat verschiedener Bibelstellen (M. Berachoth VI; B. Berachoth, 29b; M. Aboth II, 18) durch Dens., S. 111.

⁴⁰⁰ Vgl. Ders., S. 478ff.

Natan Shahar beispielsweise schreibt, dass 1967 in Israel das Fernsehen begann und einen Ort der Begegnung und Präsentation von KünstlerInnen bot.⁴⁰¹ Man konnte sich also besser austauschen und andere Stile kennenlernen. Eliyahu Schleifer bringt ein Beispiel aus der Diaspora, wonach aschkenasische KomponistInnen bereits Ende des 19. Jahrhunderts einen von der deutschen Romantik und der italienischen Oper beeinflussten Stil pflegten.⁴⁰²

Am Ende dieses Abschnittes werden noch jene Charakteristika hebräischer Musik aufgezählt, die in Zusammenhang mit Steve Reichs Werk interessant erscheinen:

- „[...] hovering around a note rather than mechanically repeating it [...]“⁴⁰³: Diese Beschreibung der jüdischen Psalmodien weckt Erinnerungen an Steve Reichs Werk. Zu nennen wäre hier beispielsweise *Music for 18 Musicians* [1976], wo auch teilweise die Melodie ausgeschmückt wird, also eine Note umspielt wird.
- „In some communities, especially in Morocco, additional, nonsensical syllables, such as *a-ha-na-na* or *ne-ne-ne* are pronounced with short melismas and long vocalises [...]“⁴⁰⁴: Es geht hier um gesungene Gebete. Diese Nonsense-Silben setzte auch Steve Reich ein, beispielsweise in *Drumming* [1971], wobei sie dort den Sinn haben, Instrumente nachzuahmen.
- „[...] enger] Ambitus und die Wiederholung kurzer Motive [...]“⁴⁰⁵: Hier wird die jemenitische Tradition des 14. bis 19. Jahrhunderts besprochen. Das Zitat lässt die Vermutung aufkommen, dass jüdische Musik dieses Merkmal mit der minimal music teilt. Außer diesem sind aber keine gemeinsamen Charakteristika feststellbar.

⁴⁰¹ Vgl. Shahar, Natan (2001): Israel, §II, 2(i): Folk music after 1948. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 12. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 631.

⁴⁰² Vgl. Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 3(iv): Liturgical & paraliturgical: Post-Emancipation Ashkenazi. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 57f.

⁴⁰³ Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 2(i)(b): Synagogue music and its development: Psalmody. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 39.

⁴⁰⁴ Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 2(iii): Synagogue music: Modal improvisation of prayers. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 49. Hervorhebungen im Original.

⁴⁰⁵ Avenary, Hanno (2004): Jüdische Musik IV, 1.a.: Östliche Diaspora (14.-19. Jahrhundert): Jemenitische Tradition: Formen. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/2. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 1534.

4.3.Z1. Zusammenfassung

Es gibt keine Theorie der jüdischen beziehungsweise hebräischen Musik⁴⁰⁶, keine einheitliche Definition und auch keine vollständige Darstellung ihrer Geschichte. Der Grund liegt vor allem darin, dass es durch die Diaspora zu verschiedenen Arten und Ausprägungen kam und die Quellenlage schlecht ist.⁴⁰⁷

Die Angehörigen des Judentums können grob in zwei Gruppen geteilt werden: die aschkenasische („westliche“) und die sephardische („östliche“).⁴⁰⁸

Religiöse Musik wird im Judentum durch das Gesetz „Halakhah“ geregelt. Im Wesentlichen gibt es zwei Vorschriften: In der Synagoge dürfen keine Musikinstrumente erklingen, und Männer dürfen Frauen nicht beim Singen zuhören. Diese werden jedoch unterschiedlich streng gehandhabt.⁴⁰⁹

Mit der Ausbreitung der Juden/Jüdinnen in Europa ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ergaben sich Veränderungen der Religion. Die Gläubigen beschäftigten sich mit dem Rationalismus und der Bildung moderner Nationalstaaten, lasen die Texte wissenschaftlich und kritisch, nahmen Verhaltensformen nicht-jüdischer Menschen an und beschäftigten sich mit zeitgenössischer Kunst sowie Literatur. Es kam dadurch zu neuen Ausformungen des Judentums und Modifikationen in der Musik. Die beiden Vorschriften (Instrumentenverbot und Geschlechtertrennung) wurden entweder nur mehr sehr locker befolgt oder komplett ignoriert.⁴¹⁰

Altes jüdisches sakrales wie säkulares Liedgut teilt verschiedene Charakteristika mit der Musik des Orient, wie Idelsohn behauptet: Die Gemeinsamkeiten liegen laut ihm im Modus, in der Ornamentierung, im unregelmäßigen Rhythmus, in der Unterteilung der Oktave in Vierteltöne, in der Improvisation, in der fehlenden Harmonisierung, im Volksmusikcharakter und in der oralen Tradierung.⁴¹¹

Vor der Zerstörung des zweiten Tempels waren Instrumente im Gebetshaus in Verwendung. Diese waren Nevel (eine große Harfe), Kinnor (eine kleine Laute oder

⁴⁰⁶ Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 22.

⁴⁰⁷ Gesamter Absatz, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. S. 24f.

⁴⁰⁸ Avenary, Hanno (2004): Jüdische Musik I, 1.: Einleitung: Das Phänomen. Sp. 1512.

⁴⁰⁹ Vgl. Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. S. 25f.

⁴¹⁰ Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 26.

⁴¹¹ Gesamter Absatz: Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 24.

Harfe), Shofar (ein Widderhorn – es wurde ausschließlich als Signalinstrument gebraucht, man kann auf ihm keine Melodien spielen), die Chatzotzera-Trompete, Uggav (eine kleine Pfeife oder Flöte), Halil oder Chalil (eine große Pfeife), Alamoith (möglicherweise eine Doppelflöte), Magrepha (eine Orgel mit Pfeifen, sehr kraftvoller Ton), Metziltayim oder Tziltzal (eine Zimbel – das einzige perkussive Instrument, das konstanter Teil des Orchesters war) und Paamonim (kleine Glocken, am Gewand des Hohepriesters befestigt). Wichtig war weiters ein Chor aus mindestens zwölf erwachsenen Männern, zwischen 30 und 50 Jahre alt. Anfangs war die Zahl der Instrumente und Sänger ausgewogen, dann verschob sich das Gewicht zugunsten der Instrumente. Schließlich wurden sie im Tempel verboten und die Instrumentalmusik ging schnell verloren. Die Vokalmusik dagegen wurde aus der Zeit des zweiten Tempels übernommen, war bereits vor dessen Zerstörung in die Synagoge transferiert worden. Sie ist von Volksliedern beeinflusst, bezog aber auch neue, „fremde“ Melodien mit ein.⁴¹² Der Volksgesang in der Synagoge beruht stets auf dem Responsorialprinzip und kann in drei verschiedenen Formen stattfinden.⁴¹³

Man war und ist bemüht, die Musik für die Bibel möglichst simpel zu halten; Chromatik war ebenso wie allzu eingängige Melodien nicht erlaubt.⁴¹⁴ Die Musik hatte und hat vor allem den Zweck, den Text auszudeuten⁴¹⁵, Gebete hingegen konnten und können frei intoniert werden⁴¹⁶.

Die Harmonisierung hebräischer Gesänge erfolgte erst sehr spät und mit bedeutenden Zugeständnissen: Die verschiedenen Tonarten wurden für Dur und moll „zurechtgebogen“.⁴¹⁷

Drei Charakteristika der jüdischen Musik sind im Zusammenhang mit Steve Reich interessant: das Umsingen einer Note⁴¹⁸, die Verwendung von Nonsense-Silben⁴¹⁹ sowie ein enger Ambitus und die Wiederholung kurzer Motive⁴²⁰.

⁴¹² Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 8ff.

⁴¹³ Vgl. Ders., S. 19ff.

⁴¹⁴ Vgl. Ders., S. 95f.

⁴¹⁵ Vgl. Ders., S. 98.

⁴¹⁶ Vgl. Zitat verschiedener Bibelstellen (M. Berachoth VI; B. Berachoth, 29b; M. Aboth II, 18) durch Ders., S. 111.

⁴¹⁷ Vgl. Ders., S. 478ff.

⁴¹⁸ Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 2(i)(b): Synagogue music and its development: Psalmody. S. 39.

4.3.4. Die Rolle der ta'amim⁴²¹

Die Bezeichnung ta'amim stammt laut Steve Reich vom hebräischen Wort „tet, ayin, em“, das „schmecken“ und „wahrnehmen“ bedeutet, ab. Ta'amai hamikrah würde demnach „Geschmack des Schreibens“ oder „Geschmack der Schrift“ heißen.⁴²²

Idelsohn meint, die ta'amim seien eingeführt worden, um das Interesse der ZuhörerInnen zu erhalten: „The Talmud says that the Bible should be read in public and made understood to the hearers in a musical, sweet tune. And he who reads the Pentateuch without tune shows disregard for it and the vital value of its laws.“⁴²³ Nur jene, die die Torah singen, können sie wirklich verstehen; sie sind aber dazu angehalten, die dafür vorgesehenen Gesänge zu verwenden – die Intonation in säkularen Melodien gilt als Missbrauch. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass nur für jene Bücher, die öffentlich gesungen wurden, auch Melodien existieren. Diese sind das Pentateuch, das Buch der Propheten, Esther, die Klagelieder, Ruth, Kohelet, das Hohelied, die Psalmen und in manchen Ländern auch Hiob.⁴²⁴

Die hebräischen Akzente sind den griechischen in weiten Teilen ähnlich, aber decken sich nicht im Detail. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich in der Anpassung der Akzente an die Modi, in denen die Bibel gesungen wird. Idelsohn vermutet, dass die Symbole die einzige damals vorhandene musikalische Notationsform sind.⁴²⁵ Dieses System blieb bis heute in der Version des neunten Jahrhunderts erhalten, weil die westliche Notationsweise nicht dafür geeignet ist, Vierteltöne und bestimmte Aspekte der Rhythmik sowie Dynamik korrekt darzustellen. Da diese Akzentzeichen aber keine Tonhöhen angeben, sind sie nur von Nutzen für jene, die über die verschiedenen Modi Bescheid wissen: „They [die ta'amim, Anm. d. Verf.] indicate neither scale nor rhythm, neither tonality nor tempo, neither intervals nor steps.“⁴²⁶

⁴¹⁹ Vgl. Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 2(iii): Synagogue music: Modal improvisation of prayers. S. 49. Hervorhebungen im Original.

⁴²⁰ Vgl. Avenary, Hanno (2004): Jüdische Musik IV, 1.a.: Östliche Diaspora (14.-19. Jahrhundert): Jemenitische Tradition: Formen. Sp. 1512.

⁴²¹ Einige AutorInnen, auch Steve Reich, schreiben ta'amim, andere hingegen ta'imim. In der vorliegenden Arbeit habe ich mich aus Gründen der besseren Lesbarkeit für eine Version entschieden – ta'amim.

⁴²² Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 108.

⁴²³ Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 35.

⁴²⁴ Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 36.

⁴²⁵ Vgl. Ders., S. 69.

⁴²⁶ Zitat und gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 70.

Idelsohn fasst in seinem Werk die frühesten ta'amim, die aus dem neunten Jahrhundert stammen, in einer Tabelle zusammen:

A. DISJUNCTIVES	
I. <i>Tonoi</i> :	
Figures and names:	
• * <i>Zarka</i> — <i>segol</i> —Scatterer	⌌ <i>Legarme</i> —Disjunctive-rester
• <i>Rebia</i> —Square	• <i>Tebir</i> —Broken
• <i>Tifha</i> —Hand-breadth	⌌ <i>Silluk</i> —Cessation
• <i>Kadma</i> —Preceder	• <i>Sof pasuk</i> —Period
II. <i>Chronoi</i> :	
Figures and names:	
• <i>Yethib</i> —Staying	• <i>Zakéf</i> —Raising
• <i>Ethnachta</i> —Rester	
III. <i>Pneumata</i> :	
Figures and names:	
• <i>Pazer</i> —Dispersed	• <i>Talsha</i> —Plucked
• <i>Tarsa</i> (<i>gereshin</i>)—Expulsion	
Of later date:	
	• <i>Shalsheleth</i> —Chain
B. CONJUNCTIVES	
Figures and names:	
• <i>Shofar mehuppach</i> —Reversed horn	
• <i>Shofar Munach</i> —Resting horn	
• <i>Agala</i> —Round	• <i>Darga</i> —Steps
• <i>Maarich</i> —Lengthener	

Abbildung 22

Seroussi⁴²⁷ gibt einen Überblick über die heute gebräuchlichen ta'amim:

⁴²⁷ Alle folgenden Informationen, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. 41ff.

TABLE 1
Ta'amei kaf-alef sefarim: Cantillation Signs for the 21 Books of the Hebrew Bible
(when two names appear, A. = Ashkenazi, S. = Sephardi)

A: Disjunctives			
Hierarchy	Name of Sign		Function
First class: <i>qesarim</i> , (‘emperors’)	<i>sof-pasuq</i> (<i>silluq</i>)	ⲑ	Marking the end of each verse
	A. <i>etnahta</i> S. <i>atnah</i>	ⲑ	Marking the end of the first half-verse
Second class: <i>melakhim</i> (‘kings’)	A. <i>seḡol</i> S. <i>seḡolta</i>	ⲑ	Marking end of the first phrase in long verses
	<i>shalsholet</i>	ⲑ	Substitute of <i>seḡol</i> if the first phrase consists of one word
	<i>zaqef-qaton</i>	ⲑ	Marking end of phrases within each half-verse
	<i>zaqef-gadol</i>	ⲑ	Substitute of <i>zaqef-qaton</i> if phrase consists of one word
	A. <i>tipha</i> S. <i>ṭarḥa</i>	ⲑ	Marking end of penultimate phrase in each half-verse
	<i>zarqa</i>	ⲑ	Divider of <i>seḡol</i> phrases
Third class: <i>mishnim</i> (‘viceroys’)	<i>revi'a</i>	ⲑ	Divider of <i>zaqef-qaton</i> phrases
	A. <i>pashta</i> (If two signs appear on one word, S. <i>terei-qadmin</i>)	ⲑ	Divider of <i>zaqef-qaton</i> phrases
	<i>yetiv</i>	ⲑ	Substitute of <i>pashta</i> if the unit consists of a monosyllabic word or a word accentuated on first syllable
	<i>tevir</i>	ⲑ	Divider of <i>tipha</i> phrases
	A. <i>merkha-khefula</i> S. <i>terei-ṭa'amei</i>	ⲑ	Substitute of <i>tevir</i> (rare; considered a conjunctive by most grammarians)
	A. <i>geresh</i> S. <i>garish</i>	ⲑ	Divider of <i>pashta</i> and <i>revi'a</i> sub-phrases (for words accented on penultimate syllables)
Fourth class: <i>shalishim</i> (‘officers’)	A. <i>gershayim</i> S. <i>shenei-gerishin</i>	ⲑ	Substitute of <i>geresh</i> (for words accentuated on last syllable)
	A. <i>munah-legarmeih</i> S. <i>paseq</i>	ⲑ	Divider of <i>revi'a</i> sub-phrases
	A. <i>telisha-gedolah</i> S. <i>talsha</i> or <i>tirza</i>	ⲑ	Auxiliary divider of <i>pashta</i> and <i>revi'a</i> sub-phrases
	A. <i>pazer</i> S. <i>pazer-gadol</i>	ⲑ	Auxiliary divider of <i>pashta</i> and <i>revi'a</i> sub-phrases
	<i>qarne-farah</i>	ⲑ	Substitute of <i>pazer</i> (rare)
	A. <i>telisha-qetanah</i> S. <i>tarsa</i>	ⲑ	Auxiliary divider of <i>zarqa</i> , <i>pashta</i> , <i>tevir</i> , <i>geresh</i> sub-phrases (considered conjunctives by most grammarians)
B. Conjunctives			
	Name	Sign	May precede and serve the following:
	A. <i>munah</i> S. <i>shofar-holekh</i>	ⲑ	<i>etnahta</i> , <i>seḡol</i> , <i>zaqef-qaton</i> , <i>zarqa</i> , <i>revi'a</i> , <i>geresh</i> , <i>gershayim</i> , <i>telisha-gedolah</i> , <i>pazer</i> , <i>munah</i> , <i>mahpakh</i> , <i>darga</i> , <i>telisha-qetanah</i> , <i>yerah-ben-yomo</i>
	A. <i>merkha</i> S. <i>ma'arikh</i>	ⲑ	<i>sof-pasuq</i> , <i>tipha</i> , <i>pashta</i> , <i>tevir</i>
	A. <i>mahpakh</i> S. <i>shofar-mehupakh</i>	ⲑ	<i>pashta</i>
	<i>darga</i>	ⲑ	<i>tevir</i> , <i>merkha-khefula</i> , <i>munah</i> (if the latter is followed by <i>revi'a</i>)
	<i>qadma</i>	ⲑ	<i>geresh</i> , <i>mahpakh</i> , <i>darga</i>
	A. <i>telisha-qetanah</i> S. <i>tarsa</i>	ⲑ	<i>qadma</i>
	<i>yerah-ben-yomo</i>	ⲑ	<i>qarne-farah</i>

Abbildung 23

Anhand der beiden vorangegangenen Abbildungen kann man erahnen, dass sich die Zeichen im Laufe der Jahre veränderten. Sie wurden wohl verfeinert und verbessert.

Das erste Mal tauchen die ta'amim in babylonischen und palästinensischen Manuskripten des frühen neunten Jahrhunderts auf. Da diese hier aber sehr konsequent verwendet werden, geht man heute davon aus, dass sie bereits ungefähr zwei Jahrhunderte früher entwickelt worden waren. Im späten neunten und frühen zehnten Jahrhundert entstand in der Masoretischen Schule des Tiberias ein umfassendes System, die dann in den Kodices von Aleppo und Leningrad, auf denen moderne Editionen der hebräischen Bibel basieren, angewandt wurden. Dieses System bestand aus einer Kombination von Punkten und kleinen geometrischen Figuren, die sowohl unter als auch über den Worten angebracht wurden und dabei halfen, den Text richtig auszusprechen, ihn gemäß der traditionellen Interpretation aufzuteilen und die Melodie richtig zu rezitieren. Um dies zu erreichen, wurden zwei bis dahin getrennte Systeme zusammengeführt: niqqud, das Vokale und spezielle Konsonanten bezeichnete, und ta'amim, das die richtige Akzentuierung, die traditionelle Teilung der Verse und die richtigen Melodien anzeigte. Das niqqud-System wurde für alle 24 Bücher der hebräischen Bibel übernommen, die ta'amim existieren jedoch in zwei Formen: Für die 21 Bücher der Prosa und Prophezeiungen wurde das ta'amei kaf-alef sefarim, das aus 26 ta'amim besteht, verwendet, und für die Bücher der Poesie – die Psalmen, Gedichte und poetischen Teile von Hiob – das ta'amei emet; es umfasst 16 ta'amim⁴²⁸. Die Zeichen dieser beiden Systeme ähneln einander, sind jedoch verschieden in ihrer Bedeutung. Sie tragen verschiedene Namen, die von ihrer Funktion, Form und den dazugehörigen Handzeichen (Cheironomie; oft kopieren die graphischen Darstellungen die Handzeichen⁴²⁹) abgeleitet werden.

Das ta'amei emet ist eindeutig die kompliziertere der beiden Formen: es gibt zwar auch Konjunktive und Disjunktive, die Wahl der Disjunktive hängt aber von der Verslänge und von anderen Disjunktiven, die vorangehen oder danach kommen, ab. Außerdem können dieselben Zeichen Verschiedenes aussagen – je nachdem, in welchem Kontext

⁴²⁸ Angaben zur Anzahl der ta'amim in den beiden Systemen: Vgl. Braun, Joachim (2004): Jüdische Musik, III, 1.b.: Mittelalter: Die nahöstliche synagogale Musik von den Anfängen bis zum 10. Jahrhundert: Die Kantillation. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/1. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 1526.

⁴²⁹ Vgl. ebenda.

und an welchem Ort sie auftreten, stehen sie entweder für die Trennung eines Verses oder für die Verbindung von Worten innerhalb von Phrasen, also das genaue Gegenteil. Seroussi zeigt die Symbole in einer Tabelle, aber in einer vereinfachten Klassifikation:

TABLE 2 Ta'amei emet: Cantillation-Signs for the Psalms, Ecclesiastes and Job			
A: Disjunctives			
Hierarchy	Name of Sign		Function
First class: <i>kesar</i> ('emperor')	<i>sof-pasuq</i> (<i>silluq</i>)	⋈	Marking the end of each verse
Second class: <i>melakhim</i> ('kings')	<i>'oleh veyored</i>	⋈	Marking the half-verse in short bipartite verses and the first division in tripartite verses
	<i>etnaḥta</i>	⋈	Marking the half-verse in long bipartite verses and second division in tripartite ones
	<i>revi'a</i>	⋈	Replaces <i>etnaḥta</i> when it is followed by a particularly short phrase
	<i>revi'a gadol</i>	⋈	Subdivider of half-verses
Third class: <i>mishnim</i> ('viceroys')	<i>revi'a qaton</i>	⋈	Subdivider immediately preceding <i>'oleh veyored</i>
	<i>zinnor</i>	⋈	Subdivider preceding <i>'oleh veyored</i>
	<i>revi'a mugrash</i>	⋈	The first subdivider after <i>etnaḥta</i>
	<i>shalshelet gedolah</i>	⋈	A subdivider after <i>etnaḥta</i>
	<i>mahpakh legarmeih</i>	⋈	A subdivider after <i>etnaḥta</i> . It also serves as a lower degree subdivider, replacing <i>azla legarmeih</i>
	<i>dehi</i>	⋈	A subdivider preceding <i>etnaḥta</i> and <i>revi'a</i>
Fourth class: <i>shalishim</i> ('officers')	<i>pazer</i>	⋈	Used when the sub-phrase contains three or more words
	<i>azla legarmeih</i>	⋈	Used when the sub-phrase contains a word or two
B. Conjunctives			
Name	Sign	Name	Sign
<i>merkha</i>	⋈	<i>qadma</i>	⋈
<i>munah</i>	⋈	<i>galgal</i>	⋈
<i>mahpakh</i>	⋈	<i>shalshelet-qetanah</i>	⋈
<i>'iluy</i>	⋈	<i>zinnorit</i>	⋈
<i>tarḥa</i>	⋈		

Abbildung 24

Die ta'amei emet werden im Gegensatz zu den ta'amei kaf-alef sefarim in verschiedenen jüdischen Gemeinden variabel interpretiert.

Die große Zahl dieser Symbole an Stellen, wo auch weniger gereicht hätten, lassen vermuten, dass sie auch musikalische Funktionen innehatten. In der jüdischen Tradition

werden diese nicht als absolute Tonhöhen gedeutet, sondern als Zeichen für Motive; diese Motive können eine Dauer von einer Note bis zu langen Melismen haben. Normalerweise wird die betonte Silbe eines Wortes im Hauptton/in den Haupttönen des Motivs, und werden die unbetonten in Nebentönen gesungen. Wird der Choral sehr schnell dargebracht, so werden die Disjunktive eher vernachlässigt. In den verschiedenen Regionen der Diaspora entwickelten sich unterschiedliche Interpretationsformen der ta'amim – man spricht von acht Arten in folgenden Erdteilen: Mittlerer Osten, Südarabische Halbinsel, Naher Osten, Nordafrika, Italien, sephardische sowie portugiesische Gemeinschaften in Europa, westeuropäische Aschkenasen und osteuropäische Aschkenasen. Innerhalb dieser Traditionen gibt es naturgemäß weitere Abwandlungen.

4.3.Z2. Zusammenfassung

Die ta'amim sind Akzentzeichen für die hebräischen Kantillationen. Der Begriff stammt laut Steve Reich vom hebräischen Wort „tet, ayin, em“, das „schmecken“ und „wahrnehmen“ bedeutet, ab. Ta'amai hamikrah würde demnach „Geschmack des Schreibens“ oder „Geschmack der Schrift“ heißen.⁴³⁰

Idelsohn meint, sie dienten auch dazu, das Interesse der ZuhörerInnen zu erhalten, da sie die vorgetragenen Gesänge interessanter gestalteten.⁴³¹

Singen ist ein wichtiges Element der jüdischen Kultur – es herrscht die Ansicht, dass nur jene, die die Torah singen, sie wirklich verstehen können; sie sind aber dazu angehalten, die dafür vorgesehenen Gesänge zu verwenden – die Intonation in säkularen Melodien gilt als Missbrauch.⁴³²

Das System der ta'amim blieb bis heute in der Version des neunten Jahrhunderts erhalten, weil die westliche Notationsweise nicht dafür geeignet ist, Vierteltöne und bestimmte Aspekte des Rhythmus sowie der Dynamik korrekt darzustellen. Da diese

⁴³⁰ Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 108.

⁴³¹ Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 35.

⁴³² Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 36.

Akzentzeichen aber keine Tonhöhen angeben, sind sie nur von Nutzen für jene, die über die verschiedenen Modi Bescheid wissen.⁴³³

Das erste Mal tauchen die ta'amim in babylonischen und palästinensischen Manuskripten des frühen neunten Jahrhunderts auf, wurden aber wahrscheinlich ungefähr zwei Jahrhunderte früher entwickelt. Sie existieren in zwei Formen: Für die 21 Bücher der Prosa und Prophezeiungen wurde das ta'amei kaf-alef sefarim, das aus 26 ta'amim besteht, verwendet, und für die Bücher der Poesie – die Psalmen, Gedichte und poetischen Teile von Hiob – das ta'amei emet; es umfasst 16 ta'amim⁴³⁴. Die Zeichen dieser beiden Systeme ähneln einander, sind jedoch unterschiedlich in ihrer Bedeutung. Sie tragen verschiedene Namen, die von ihrer Funktion, Form und den dazugehörigen Handzeichen (Cheironomie; oft kopieren die graphischen Darstellungen die Handzeichen⁴³⁵) abgeleitet werden.⁴³⁶

Die große Zahl dieser Symbole an Stellen, wo auch weniger gereicht hätten, lassen vermuten, dass sie auch musikalische Funktionen innehatten. In der jüdischen Tradition werden diese nicht als absolute Tonhöhen gedeutet, sondern als Symbole für Motive; diese Motive können eine Dauer von einer Note bis zu langen Melismen haben. Normalerweise wird die betonte Silbe eines Wortes im Hauptton/in den Haupttönen des Motivs gesungen, und die unbetonten in Nebentönen. In der Diaspora entwickelten sich unterschiedliche Interpretationsformen der ta'amim – man spricht von acht Arten in folgenden Erdteilen: Mittlerer Osten, Südarabische Halbinsel, Naher Osten, Nordafrika, Italien, sephardische sowie portugiesische Gemeinschaften in Europa, west- und osteuropäische Aschkenasen.

4.3.5. Die Weitergabe der Musikkultur

In Israel gibt es mehrere Möglichkeiten, jüdische Musik zu erlernen: einerseits die hebräische Universität, die 1925 gegründet wurde und sich ab 1933 auch mit Musik

⁴³³ Gesamter Absatz: Vgl. Ders., S. 69.

⁴³⁴ Angaben zur Anzahl der ta'amim in den beiden Systemen: Vgl. Braun, Joachim (2004): Jüdische Musik, III, 1.b.: Mittelalter: Die nahöstliche synagogale Musik von den Anfängen bis zum 10. Jahrhundert: Die Kantillation. Sp. 1526.

⁴³⁵ Vgl. ebenda.

⁴³⁶ Gesamter Absatz und alle Informationen ab hier, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. S. 41ff.

befasste; weiters die Nationalbibliothek der Universität, wo die Manuskripte und Drucke von jüdischer und israelischer Musik zu finden sind und außerdem die phonographischen Archive, die verschiedene Feldaufnahmen beherbergen. Schließlich gibt es das Jewish Music Research Centre, das Projekte wie die RISM-Kataloge und das Journal „Yuval“ betreut.⁴³⁷

Die KantorInnenschulen waren immer ein Ort der Innovation, wie Kay Kaufman Shelemay schreibt: „Cantorial schools provided settings in which liturgical continuity and purposeful change subsequently interacted, ranging from a shift from the German to the east European tradition following World War II [...] to the introduction of the female cantor in the 1970s.“⁴³⁸

Die Weitergabe der Musikkultur ist also durch musikschulenähnliche Einrichtungen und Universitäten institutionalisiert, leider konnte ich aber nicht mehr Informationen als die hier bereits erwähnten finden. Am Beispiel Steve Reichs lässt sich ablesen, dass Kurse angeboten werden und Privatunterricht bei Kantoren möglich ist. Alfred Sendrey⁴³⁹ gewährt einen guten Einblick in die Tradierung der jüdischen Musik im alten Israel, der zwar interessant ist, dessen Zusammenfassung den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen würde.

4.3.6. Rhythmische Aspekte der hebräischen Gesänge

Jüdisches Liedgut war in frühen Zeiten eher arhythmisch, bis die Juden/Jüdinnen mit den AraberInnen in Kontakt traten. Sie waren von deren Versmetern beeindruckt und übernahmen Teile davon und auch arabische Melodien in ihre Musik. Ein Vorteil, der sich daraus ergab, war die bessere Tanzbarkeit der Stücke. Umgekehrt wurde der Rhythmus davon beeinflusst, wie dazu getanzt wurde.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Gesamter Absatz: Vgl. Shahar, Natan (2001): Israel, §II, 1(iii): Instruction, research and publication. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 12. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 629.

⁴³⁸ Shelemay, Kay Kaufman (2001): Jewish music, §III, 11 (ii): Liturgical & paraliturgical: 20th-c. USA. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 73.

⁴³⁹ Sendrey, Alfred (1970): Musik in Alt-Israel. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. S. 450ff.

⁴⁴⁰ Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 111f.

Sakrale Musik hingegen ist in ihrer Rhythmik durch die ta'amim bestimmt, jedoch muss man sie sich ähnlich wie Gregorianische Choräle vorstellen – Rhythmus spielt hier also keine allzu große Rolle.

4.4. Steve Reichs Ausführungen zu den ta'amim⁴⁴¹

Steve Reich bekam von Cantor Edward Berman eine Auflistung von ta'amim litauischer Tradition für das Singen der Torah am Sabbat in westlicher Notationsform:

SABBATH TORAH TROPES according to: S. Rosafsky

The image displays a musical score titled "SABBATH TORAH TROPES" by S. Rosafsky. It contains 11 numbered tropes, each with a melodic line in G-clef and a corresponding Hebrew lyric. The lyrics are written in a stylized, spaced-out font. The tropes are as follows:

- 1. MER - CHA TIP - CHA MER - CHA SIL - LUK
- 2. MER - CHA TIP - CHA MU - NACH ET - NACH
- 3. KAD - MA MA - PACH PASH - TA MU NACH ZAKEF KA-TON
- 4. KAD - MA AZ - LA MU - NACH RE - VI - A
- 5. DAR - GA TE - VIR MER - CHA TE - VIR
- 6. MU - NACH ZAR - KA MU - NACH SE - GOL
- 7. MU - NACH GER - SHA - YIM HA - GE RESH
- 8. MU - NACH TLISHA GBO - LA MU - NACH T.K'TA - NA
- 9. MUNACH L'GAR - MAY MER - CHA SHTA Y'TIV
- 10. ZA - KEF GA - DOL MU - NACH PA - ZER
- 11. SHAL - SHE LET MERCHA CHFU - LA

Below the first five tropes, a section titled "THE FOLLOWING TROPES APPEAR LESS OFTEN:" introduces tropes 6 through 11. Each trope is accompanied by a rhythmic notation consisting of numbers and symbols (like dots and lines) placed below the notes.

Abbildung 25

⁴⁴¹ Gesamter Abschnitt: Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 110ff.

Reich fügt hinzu, dass verschiedene Melodien zu denselben ta'amim gesungen werden, je nachdem, ob es sich um das Buch der Propheten oder die Torah handelt. Erstere sind meist in moll gesetzt, Letztere in Dur. Beim Hohelied jedoch sind manche Akzente in Dur, andere in moll, und manche phrygisch. Er stellt fünf oft verwendete Akzentgruppen in einer Tabelle einander gegenüber:

COMPARATIVE TABLE - TORAH - PROPHETS - SONG OF SONGS
Lithuanian Tradition

according to: S. Rosowsky

1

TORAH
MER - CHA TIP - CHA MER - CHA SOF - PA - SUK 4 3 2 1
1) ()

PROPHETS
MER - CHA TIP - CHA MER - CHA SOF - PA - SUK

SONG OF SONGS
MER - CHA TIP - CHA MER - CHA SOF - PA SUK

2

TORAH
MER - CHA TIP - CHA MU - NACH ET - NACH 4 3 2 1
1) ()

PROPHETS
MER - CHA TIP - CHA MU - NACH ET - NACH

SONG OF SONGS
MER - CHA TIP - CHA MU - NACH ET - NACH

3

TORAH
KAD - MA MA - PACH PASH - TA MU - NACH ZAKEF KA - TON 5 4 3 2 1
1) ()

PROPHETS
KAD - MA MA - PACH PASH - TA MU - NACH ZAKEF KA - TON

SONG OF SONGS
KAD - MA MA - PACH PASH - TA MU - NACH ZAKEF KA - TON

4

TORAH
KAD - MA AZ - LA MU - NACH RE - VI - A 4 3 2 1
1) ()

PROPHETS
KAD - MA AZ - LA MU - NACH RE - VI - A

SONG OF SONGS
KAD - MA AZ - LA MU - NACH RE - VI - A

Abbildung 26

Diese Darstellung trifft nur für die litauische Tradition zu. Es gibt viele andere melodische patterns für die verschiedenen ta'amim. Laut Steve Reich ist es aber nicht möglich, diese in westlicher Notationsform niederzuschreiben.

Eine zweite – gemäß dem Komponisten wichtigere – Beobachtung ist, dass die Struktur *konstant* (im Originaltext wird „*constant*“ mittels kursiven Lettern hervorgehoben) bleibt, obwohl die Melodien je nach geographischer Lage variieren. Hier wird deutlich, dass er gefunden hat, was sein Ziel ist, nämlich nicht Klang zu imitieren, sondern die Struktur. Es faszinierte ihn offenbar, dass diese Praxis im Judentum allgegenwärtig ist. Das ist verständlich – lange Zeit hatte er diese Meinung bereits vertreten, dann beschäftigte er sich mit seinen Wurzeln, eben dem Judentum, und fand heraus, dass man es dort mit „sound“ und „structure“ genauso hielt, wie er es als richtig ansah. Offensichtlich voller Enthusiasmus stellt er die Vermutung an, dass nicht nur innerhalb der jüdischen Kultur, sondern auch zwischen anderen Traditionen und dem Judentum Ähnlichkeiten in der Struktur herrschen könnten. Als Beleg führt er einen Auszug der Encyclopedia Judaica⁴⁴² an und hebt die ihm wichtigen Worte kursiv hervor:

A comparison with practices of scriptural reading in other religious traditions such as Vedic recitation in India or Buddhist recitation in Japan and other countries reveals that none is spoken or sung but they are cantillated; that this cantillation is based upon strict conventions handed down by oral tradition (which were described explicitly only in the respective Middle Ages of each culture): and, most important, that a basic *similarity of constructive principles, not of melodic content*, can still be recognized in all such practices throughout the Asian continent, including all Jewish traditions throughout the Diaspora. . . . This „pan-Asiatic“ style must already have been present in cantillated Bible reading in the synagogue preceding the period in which the system of written accents began to be developed.

Als letzten Punkt führt er an, dass die ta'amim die historische Basis für den Gregorianischen Choral bilden und daher am Beginn der westlichen Musikgeschichte stehen. Interessant sei in diesem Zusammenhang die große Ähnlichkeit zwischen Melodien aus dem Judentum und des Gregorianischen Chorals.

⁴⁴² Herzog, Avigdor (1972): Masoretic Accents. In: Roth, Cecil/Geoffrey Wigoder (Hg., 1972): Encyclopedia Judaica. New York: Macmillan. S. 1099f.

4.3.Z3. Zusammenfassung

Steve Reich erläutert drei Punkte, die ihm im Zusammenhang mit den ta'amim als sehr wichtig erscheinen⁴⁴³:

- Zu denselben ta'amim werden verschiedene Melodien gesungen.
- Die melodische Struktur bleibt *konstant* (im Originaltext wird „*constant*“ mittels kursiven Lettern hervorgehoben), obwohl die Melodien je nach geographischer Lage variieren.
- Die ta'amim bilden die historische Basis für den Gregorianischen Choral und stehen daher am Beginn der westlichen Musikgeschichte.

4.4. Tehillim

Tehillim (laut Steve Reich wie englisch „teh-hill-leem“ ausgesprochen⁴⁴⁴) wurde 1981 komponiert. In der Folge wird auf den Entstehungskontext und die angewandte Kompositionstechnik eingegangen sowie eine Analyse versucht.

4.4.1. Entstehungskontext⁴⁴⁵

Tehillim ist ein Auftragswerk von SDR (Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart), WDR (Westdeutscher Rundfunk, Köln) und der Rothko Chapel, Houston. Zusätzliche Unterstützung (wohl finanzieller Natur) erhielt Steve Reich von Betty Freeman, der Rockefeller Foundation und der Memorial Foundation for Jewish Culture.

Es ist das erste Werk seit der Studentenzeit Steve Reichs, in dem er einen Text vertonte, obwohl sein Interesse, Musik zu vorhandenen Texten zu schreiben, nach eigenen Angaben bereits in den 1950er Jahren begann, als er Poesie von William Carlos Williams las. Damals blieb es aber nur bei dem Versuch einer Vertonung. In den 1960er Jahren experimentierte er mit Sprachaufnahmen, wobei die tape pieces *It's Gonna Rain* [1965]

⁴⁴³ Alle folgenden Punkte: Vgl. Reich, Steve (1982): *Hebrew Cantillation as an Influence on Composition*. S. 110ff.

⁴⁴⁴ Vgl. Reich, Steve (1981): *Tehillim*. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): *Steve Reich: Writings on music*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 100.

⁴⁴⁵ Gesamter Abschnitt, sofern nicht anders angegeben: Ders., S. 100ff.

und *Come Out* [1966] entstanden.⁴⁴⁶ Bei *Tehillim* bestimmte die Sprache die Musik und den Rhythmus, wie er selbst immer wieder betont.⁴⁴⁷ Dies sei im Übrigen allgemein bei Vokalmusik der Fall.⁴⁴⁸

Der Titel des Werkes ist hebräisch und bedeutet „Psalmen“. Wörtlich übersetzt heißt *Tehillim*⁴⁴⁹ eigentlich Lob und hat dieselben Wurzeln wie Halleluyah, nämlich „hey, lamed, lamed (hll)“. *Tehillim* ist eine Zusammenstellung der Psalmen 19:2-5 (in der christlichen Bibel 19:1-4), 34:13-15 (34:12-14), 18:26-27 (18:25-26) und 150:4-6.⁴⁵⁰ Einer der Gründe, warum er Psalmen vertonte und nicht Teile der Torah oder der Propheten ist jener, dass bei westlichen Juden/Jüdinnen die orale Tradierung für das Singen der Psalmen verloren gegangen ist – nur die jemenitischen Juden/Jüdinnen haben sich das Wissen erhalten. Dieses Fehlen von Melodien kam Steve Reich nach eigenen Worten sehr gelegen: „[...] I was free to compose the melodies for *Tehillim* without a living oral tradition to either imitate or ignore.“⁴⁵¹ Hier könnte man wieder so etwas wie eine Abneigung dagegen, ständig damit konfrontiert zu werden, beeinflusst zu sein, herauslesen. Der Text lautet folgendermaßen:

⁴⁴⁶ Vgl. Reich, Steve (1996): *Music and Language*. S. 198.

⁴⁴⁷ Vgl. Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 101.

⁴⁴⁸ Vgl. Reich, Steve (1996): *Music and Language*. S. 194.

⁴⁴⁹ Das Werk wird in der vorliegenden Arbeit kursiv geschrieben, der Begriff „*Tehillim*“ hingegen nicht.

⁴⁵⁰ Vgl. Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 100.

⁴⁵¹ Vgl. Ders., S. 101.

TEHILLIM

19:2-5

Ha-sha-mý-im meh-sa-peh-rím ka-vóhd Káil,
U-mah-ah-sáy ya-díve mah-gíd ha-ra-kí-ah.
Yóm-le-yóm ya-bée-ah óh-mer,
Va-lý-la le-lý-la ya-chah-véy dá-aht.
Ain-óh-mer va-áin deh-va-rím,
Beh-lí nish-máh ko-láhm.
Beh-kawl-ha-áh-retz ya-tzáh ka-váhm,
U-vik-tzáy tay-váil me-lay-hém.

The heavens declare the glory of G-d,
the sky tells of His handiwork.
Day to day pours forth speech,
night to night reveals knowledge.
Without speech and without words,
Nevertheless their voice is heard.
Their sound goes out through all the earth,
and their words to the ends of the world.

34:13-15

Mi-ha-fsh hey-chah-fáytz chah-yím,
Oh-háyv yah-mím li-róte tov?
Neh-tzór le-shon-cháh may-ráh,
Uus-fah-táy-chah mi-dah-báyr mir-máh.
Súr may-ráh va-ah-say-tóv,
Ba-káysh sha-lóm va-rad-fáy-hu.

Who is the man that desires life,
and loves days to see good?
Guard your tongue from evil,
and your lips from speaking deceit.
Turn from evil, and do good,
Seek peace and pursue it.

Pause

18:26-27

Im-chah-síd, tit-chah-sáhd,
Im-ga-vár ta-mím, ti-ta-máhm.
Im-na-vár, tit-bah-rár,
Va-im-ee-káysh, tit-pah-tál.

With the merciful You are merciful,
with the upright You are upright.
With the pure You are pure,
and with the perverse You are subtle.

150:4-6

Hal-le-lú-hu ba-tóf u-ma-chól,
Hal-le-lú-hu ba-mi-ním va-u-gáv.
Hal-le-lú-hu ba-tzil-tz-láy sha-máh,
Hal-le-lú-hu ba-tzil-tz-láy ta-ru-áh.
Kol han-sha-má ta-ha-láil Yah,
Ha-le-yu-yáh.

Praise Him with drum and dance,
praise Him with strings and winds.
Praise Him with sounding cymbals,
praise Him with clanging cymbals.
Let all that breathes praise the Eternal
Hallelujah.

Abbildung 27

Das Stück existiert in zwei Versionen, nämlich einerseits für Ensemble und andererseits für Kammerorchester. In jener für Ensemble kommen folgende Instrumente zum Einsatz: vier Frauenstimmen (ein hoher Sopran, zwei lyrische Soprane und ein Alt), eine Piccoloflöte, eine Flöte, eine Oboe, ein Englischhorn, optional ein Fagott, zwei Klarinetten, sechs Perkussionsinstrumente (kleine gestimmte Tamburine ohne Schellen, Klatschen, Maracas, eine Marimba, ein Vibraphon und Krotales), zwei elektrische Orgeln, zwei Violinen, eine Viola, ein Cello und ein Kontrabass, wobei die Stimmen, Blas- und Streichinstrumente verstärkt werden. Bei der Kammerorchesterversion kommen mehrere StreicherInnen und BläserInnen dazu und nur die Stimmen werden

elektronisch abgenommen.⁴⁵² Steve Reich erläutert in der Partitur die Instrumentation folgendermaßen:

Instrumentation

Piccolo
Flute *
Oboe *
English Horn *
2 Clarinets in B $\flat$ *
Bassoon (optional) *

Percussion (6 players):

Maracas
Clapping
Marimba
Vibraphone
Crotales
Tuned tambourines
without jingles

Part I	Part II
1, 2, 3, 4	I, 2
(A, G, E, D)	(A $\flat$, E $\flat$)
Part III	Part IV
Tacit	1, 2
	(A, E)



2 Electric Organs (or Synthesizers)

Women's voices: *

1. Lyric Soprano
2. Lyric Soprano
3. Alto
4. High Soprano

Strings:

Ensemble Version	1.1.1.1.1 †*
Chamber Orchestra Version	6.6.4.4.1 †

*amplified

† Number of players, not stands. Contrabass is amplified in both versions.

Abbildung 28

⁴⁵² Gesamter Absatz: Vgl. Reich, Steve (1981): Tehillim. S. 100.

Die Idee für ein religiös inspiriertes Stück kam angeblich von Clytus Gottwald: Georg Sachse zitiert ihn, wonach er „für ein Konzert in St. Sebald in Nürnberg [...] ein geistliches Werk“⁴⁵³ erbat. Reich war zunächst eher skeptisch, wie an seiner folgenden Aussage ersichtlich ist:

Religion is generally separated out of the culture, and you move towards a totally secular culture because science becomes the final answer for most Western people. And religion is considered to be either irrelevant or is relegated to an individual choice which is not a shared choice in the community. Therefore, to do a religious work nowadays can be somewhat problematic.⁴⁵⁴

Steve Reich meint, sich an die jüdischen Vorschriften zu halten habe einen positiven Effekt auf sein Leben gehabt. Er dachte, er wolle dies in seine Musik bringen – KomponistInnen hatten dies bereits für eine lange Zeit getan. Auf der Suche nach einem geeigneten Text (nach eigenen Angaben wollte er nun ein Stück schreiben, in dem die Singstimmen „normal“ verwendet werden – nicht wie in *Drumming* [1971] oder *Music for 18 Musicians* [1976], wo sie die Instrumente nachahmen sollen) stieß er auf die Psalmen, da sie die musikalischsten jüdischen Texte seien. Nur vier Segmente von Psalmen habe er gefunden, die für Menschen jeden Glaubens verständlich seien – daher kommen wohl auch die vier Teile von *Tehillim*. Es war nämlich sein Ziel, einen Text einzusetzen, der für alle sinnvoll erscheint. Das Schreiben von *Tehillim* sei in „one step forward, two steps back“ geschehen, weil es so neu für ihn war, mit Text und einer Melodie anstatt patterns zu arbeiten. EinE DirigentIn sei aufgrund der vielen verschiedenen Teile absolut notwendig.⁴⁵⁵

Die Ensembleversion von *Tehillim* wurde am 20. September 1981 im Großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks in Köln von Steve Reich and Musicians unter der Leitung von George Manahan uraufgeführt.

Die Premiere der Kammerorchesterversion fand am 16. September 1982 in der Avery Fisher Hall in New York durch die New York Philharmonic unter Zubin Mehta statt.

⁴⁵³ Sachse, Georg (2004): Sprechmelodien, Mischklänge, Atemzüge. S. 125.

⁴⁵⁴ Reich, Steve zitiert in: Cott, Jonathan (1996): Interview with Steve Reich. In: Booklet der CD-Box Steve Reich-Works 1965-1995. Nonesuch 1997. S. 31.

⁴⁵⁵ Vgl. Reich, Steve in WQXR (2009): Maximum Reich: Introductions. Music for 18 Musicians (1974-76) for amplified ensemble. [Zugriff: 1.9.2010]

Eine Aufnahme von Steve Reich and Musicians erschien bei ECM, eine weitere stammt vom Schönberg Ensemble unter der Leitung von Reinbert de Leeuw, die von Nonesuch Records herausgebracht wurde.

Die Dauer ist mit 30 Minuten festgelegt.⁴⁵⁶

4.4.2. Kompositionstechnik

Steve Reich führt in seinem Essay über *Tehillim* einige Kompositionstechniken an, die er als der westlichen Kunstmusik sehr nahe ansieht: „The use of extended melodies, imitative counterpoint, functional harmony, and full orchestration may well suggest renewed interest in classical – or, more accurately, baroque and earlier Western musical practice.“⁴⁵⁷ Außerdem habe er „word-painting“⁴⁵⁸ betrieben – die Musik deute den Text aus.

Tehillim ist wie bereits erwähnt nach langer Zeit das erste Werk, in dem er einen Text vertonte. In den „Writings“ erläutert Steve Reich, wie er auf die Idee gekommen war, diesen variablen Rhythmus zu verwenden: Erst überlegte er, welche Psalmen für jeden verständlich seien – egal ob Juden/Jüdinnen oder Nicht-Juden/-Jüdinnen. Nachdem er die Texte ausgewählt hatte, entschied er sich für eine Reihenfolge. Während er sie las, improvisierte er auf einer kleinen Trommel, und so entstand die Melodie: „A melody pops into one’s head (or sometimes emerges gradually) as one says the words.“⁴⁵⁹ Es fiel ihm in der Folge einerseits auf, dass er die Worte eben in Tonhöhen aufsagte, andererseits aber auch, dass er beim Sprechen automatisch einen Wechsel von Zweier- und Dreierrhythmen erzeugte. Dies war eine gänzlich neue Erfahrung für den Komponisten: „[T]his constant metrical shifting between groups of two and three (usually interlocking in two drums) was propelling the music, which could now be much more melody and accompaniment in a complex but extremely appealing new rhythmic context.“⁴⁶⁰ Er fügt hinzu, dass er natürlich bereits davor rhythmische Wechsel gehört

⁴⁵⁶ Alle Informationen bezüglich Premieren, Veröffentlichungen und Aufführungsdauer: Vgl. Reich, Steve (1994): *Tehillim*. Partitur.

⁴⁵⁷ Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 101.

⁴⁵⁸ Ders., S. 104.

⁴⁵⁹ Reich, Steve zitiert in: Hillier, Paul (2000): Steve Reich in Conversation with Paul Hillier. S. 217.

⁴⁶⁰ Reich, Steve ebenda.

habe – etwa bei Bartók und Stravinsky -, dass diese dort aber nicht so oft vorgekommen seien wie in *Tehillim*.⁴⁶¹

Eine neue Technik in Steve Reichs Kompositionsstil ist die Homophonie – Teile von *Tehillim* sind nicht kanonisch. Bis zu diesem Zeitpunkt war er ja unter anderem für kanonisches Schreiben bekannt – gute Beispiele dafür sind *Drumming* [1971] und *Music for 18 Musicians* [1976] mit der „substituting beats for rests“-Technik.⁴⁶²

Potter hebt hervor, dass mit *Tehillim* „the composer’s tendencies towards more sustained and clear-cut melodic writing are set into even sharper relief by Reich’s return to the task of setting a text“⁴⁶³. Er meint darin minimalistische Tendenzen zu erkennen, die davor bereits etwas verblichen waren. Man kann nun darüber streiten, welche Werke Reichs nun mehr oder weniger dem Minimalismus entsprechen, doch ist es eine legitime Annahme, da es in *Tehillim* viele Wiederholungen (wenn auch großer Teile) und einfach gestrickte Muster gibt.

Fabian Lovisa zitiert Reich, wonach dieser in *Tehillim*, einem seiner erfolgreichsten Stücke, einen „sehr bewußten Bezug auf die westliche Musik zwischen Haydn und Schönberg“ genommen und sich dadurch damals bis dato am weitesten in den symphonischen Bereich und in folkloristische Sphären begeben habe. Dies führe zu einem sehr „sehr farbenfrohen Klangbild“, wobei der Komponist jedoch nicht allzu stark von minimalistischem Gedankengut und früheren Elementen seines Schaffens abgewichen sei.⁴⁶⁴

Der klassische Einfluss wird auch von anderen AutorInnen bemerkt, wie etwa von Monika Lichtenfeld und Werner Hascher, die die Annahme vor allem mit der Viersätzigkeit von *Tehillim* begründen⁴⁶⁵. Hascher fügt außerdem hinzu, dass „die Kompositionen ab diesem Zeitpunkt in ihrer Großform vierteilig angelegt werden“, wogegen sie früher eher dreiteilig angesetzt waren. Reich näherte sich „sowohl dem ‚klassischen‘ Orchester als auch der traditionellen Form, dem traditionellen Verständnis

⁴⁶¹ Vgl. Reich, Steve ebenda.

⁴⁶² Vgl. Reich, Steve (1988): *Texture-Space-Survival*. In: Rahn, John (Hg., 1988): *Perspectives of New Music* Vol. 2 (Sommer 1988). Seattle: University of Washington. S. 273.

⁴⁶³ Potter, Keith: (2000): *Four Musical Minimalists*. S. 151.

⁴⁶⁴ Gesamter Absatz und Zitate: Vgl. Reich, Steve zitiert in: Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80.

⁴⁶⁵ Vgl. Lichtenfeld, Monika (2008): *Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts*. S. 243.

Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 132.

von Melodie und dem Verhältnis zwischen Wort und Ton im alten Sinn minimal“ an.⁴⁶⁶ Steve Reich wird von Hascher zitiert, und es ist deutlich zu spüren, dass der Komponist den Bezug zur Klassik weniger problematisch ansieht als jenen zu nicht-westlichen Musikkulturen – er gibt freimütig zu, wovon er beeinflusst wurde:

So ist es gewiß das am ehesten klassische Stück, das ich je gemacht habe. Und der letzte Satz ist wirklich eine gigantische Rekapitulation des ganzen Stückes. Das sind keine Sätze im klassischen Sinn, aber das Denken in vier Sätzen und die Tonarten-Beziehung in jenem Kampf am Ende zwischen einem b und vier Kreuzen, wo es schließlich nach D-Dur geht, in die prächtigste der Dur-Tonarten – das bedeutet schließlich einen sehr bewußten Bezug auf die westliche Musik zwischen Haydn und Schönberg, den ich bisher immer vermieden haben [sic!]. Es ist im Grunde ein Stück, in dem viel von der Musik des vorigen Jahrhunderts steckt, denn es ist wirklich sehr viel näher an der klassischen und romantischen Periode als alles, was ich bisher gemacht habe.⁴⁶⁷

Zum Schlussteil merkt Pardey Folgendes an: Dieser sei „hymnisch“ und folge „einem fast romantischen Steigerungsprinzip.“⁴⁶⁸

4.4.3. Analyse

In der Partitur erläutert Steve Reich in einem Vorwort die wichtigsten Punkte der Komposition, und weist dann auf einige wichtige Dinge für mögliche Aufführungen hin.⁴⁶⁹

Die Sängerinnen sollten sich um einen Stil ähnlich der „Alten Musik“ vor 1750 bemühen, also rhythmisch sehr agil und ohne Vibrato klingen. Belcanto ist ausdrücklich nicht erwünscht. Steve Reich argumentiert damit, dass dies eine Technik vergangener Epochen sei, die durch die Möglichkeiten der elektronischen Verstärkung überflüssig geworden sei.⁴⁷⁰ In *Tehillim* verwendet er Mikrophone für die Singstimmen, damit diese über dem Ensemble zu hören sind.

Er schlägt ein spezielles Tamburin vor – eines ohne Schellen – und gibt sogar an, von welchem Hersteller es bezogen werden kann: Es werde „Tamborim“ genannt und sei bei der Latin Percussion Company of Garfield, New Jersey, USA als Import aus Brasilien

⁴⁶⁶ Beide Zitate und Informationen: Vgl. Hascher, Werner (1991): Steve Reich. S. 132.

⁴⁶⁷ Reich, Steve zitiert in: Ders., S. 146.

⁴⁶⁸ Beide Zitate: Pardey, Wolfgang (1987): Steve Reich. S. 374.

⁴⁶⁹ Alle folgenden Punkte: Vgl. Reich, Steve (1994): Performance Notes. In: Reich, Steve (1994): *Tehillim*. London: Henson Music, Boosey & Hawkes.

⁴⁷⁰ Reich, Steve zitiert in: Sachse, Georg (2004): Sprechmelodien, Mischklänge, Atemzüge. S. 138.

erhältlich. Sollte es in zwei Größen (5 oder 6 inch – das entspricht 12,5 oder 15 cm) verfügbar sein, so möge man das größere für die tieferen, und das kleinere für die höheren Töne verwenden. Sollte nur eine Größe angeboten werden, so könne man die Tamborims mit ein bisschen mehr Aufwand passend stimmen. Am besten klängen die Tamborims mit Lederbespannung, diese hielten jedoch schwerer die Stimmung. Geschlagen würden die kleinen Trommeln mit 9 bis 10 inches (22-25 cm) langen Stöcken mit einem Durchmesser von „3/8 inch of an inch“ (1 cm). Jenes Ende, mit dem die Trommel zum Klingen gebracht werde, solle mit Moleskin umwickelt sein.

Für die Orgeln gibt er folgende Empfehlungen ab: Es sollten entweder vier Synthesizer oder zwei doppelmanualige elektrische Orgeln sein. Im Fall von Synthesizern sollte jedeR SpielerIn zwei übereinander auf einem Ständer angebracht haben, damit zwei Manuale zur Verfügung stünden. Die Orgeln sollten die Klangfarbe eines milden Doppelrohrblattinstruments haben und dienten der Unterstützung der Sängerinnen; sie dürften nicht so laut eingestellt sein, dass sie den Gesang überdecken.

In der Ensembleversion sollten die Singstimmen, Blas- (außer der Piccoloflöte) und Streichinstrumente verstärkt werden. Spielte ein Kammerorchester, so würden Mikrophone für eine kleine Streichersektion, Blasinstrumente (außer der Piccoloflöte), Singstimmen und Kontrabass benötigt. Die Tontechnik sollte von jemandem betreut werden, der/die auf gute Erfahrungen verweisen könne. Die Sängerinnen sollten klar hörbar sein, vor allem in den vierstimmigen Kanons. Das Mischpult müsse an einer Stelle im Aufführungsraum aufgebaut werden, wo man gut höre, damit der/die TontechnikerIn die Einstellungen bestmöglich vornehmen und auch nachjustieren könne.

Teil I

Der erste Teil beginnt mit einem Solo der Singstimme 2, unisono begleitet von Klatschen und Tamburin (zu diesem Instrument meint Steve Reich, es klinge eventuell ähnlich wie die früher bei hebräischen Kantillationen übliche Trommel Tof⁴⁷¹). Bereits hier fallen die Taktwechsel auf – es alternieren 4/8-, 5/8-, 6/8-, 7/8- und 8/8-Takt. Über der

⁴⁷¹ Vgl. Reich, Steve (1981): Tehillim. S. 101.

Singstimme sind Zeichen angebracht, die an die ta'amim erinnern – ein Dreieck steht für drei Achtel (Schlag-Pause-Schlag oder Schlag-Schlag-Pause), ein senkrechter Strich für zwei Achtel (Schlag-Pause oder Pause-Schlag):

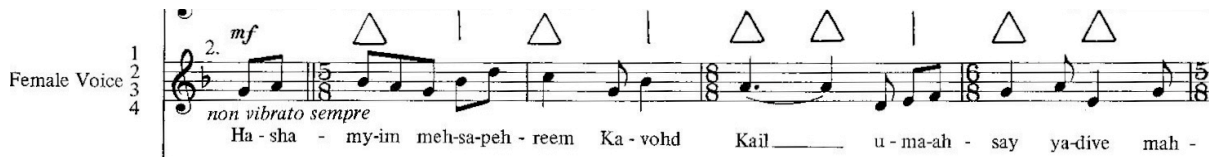


Abbildung 29

Diese Symbole (ta'amim – wie in den hebräischen Kantillationen, jedoch eigene Zeichen) geben jeweils die Betonungen an. In Abschnitt B, der die Wiederholung von A darstellt, setzt die Klarinette ein und doppelt die Singstimme, jeweils ein Tamburin und einmal Klatschen (Klatschen wurde früher auch bei den hebräischen Kantillationen eingesetzt⁴⁷²) kommen gleichzeitig dazu. Alle Instrumente spielen dasselbe rhythmische pattern, nur zeitlich versetzt – es ergibt sich die Struktur eines Kanons. In Abschnitt C kommen die Singstimme 1 sowie die Klarinette 2 dazu, aus dem Zusammenklang mit Singstimme 2 und Klarinette 1 (Klarinette 1 doppelt Singstimme 1, Klarinette 2 Singstimme 2) bildet sich auch hier ein Kanon. In Abschnitt D setzen die Streichinstrumente mit langen Noten ein. Die StreicherInnen sollen – wie auch die Sängerinnen – ein Vibrato möglichst vermeiden. In Abschnitt E bleibt im Wesentlichen alles gleich, bei F setzen die Maracas und die beiden elektrischen Orgeln sowie die beiden weiteren Singstimmen ein. In den Maracas erklingen lauter durchgeschlagene Sechzehntel, Klatschen 1 und Tamburin 1 sowie Klatschen 2 und Tamburin 2 doppeln einander, Orgel 1 spielt mit der rechten Hand Singstimme 1, mit der linken Singstimme 2, und Orgel 2 spielt nach dem selben Prinzip Singstimmen 3 sowie 4. Auch hier ist der – in diesem Fall vierstimmige – Kanon deutlich erkennbar. Das einzige kleine Detail, in dem vom Kanon abgewichen wird, ist, dass die Singstimme 1 (und somit auch die rechte Hand der Orgel 1) ihre Melodie mit aufsteigender Linie beginnt, die anderen jedoch mit einer Wechselnote. Bei Abschnitt G setzen die Tamburine aus, dafür kommen die Streichinstrumente mit langen Noten dazu. In H und I finden im Wesentlichen keine Veränderungen statt. Zu Beginn von J setzen die Violinen aus, sonst jedoch bleibt alles beim Alten. Danach wird von G weg wiederholt. Bei K erklingen für zwei Takte nur

⁴⁷² Vgl. Reich, Steve (1981): Tehillim. S. 101.

Maracas, Orgel 1 sowie Singstimmen 1 und 2, im dritten Takt setzen Orgel 2 und Singstimme 3 ein, bei L kommen Singstimme 4 sowie die Streichinstrumente mit langen Noten dazu. Diese Struktur wird bis zum Ende von O beibehalten, dann wird ab L wiederholt. Abschnitt P beginnen Orgel 1 und Singstimme 1, danach setzen die restlichen Sängerinnen und die Orgel 2 kanonisch ein, bei Q kommen die Streichinstrumente dazu, die wieder den Klangteppich erzeugen. Nach dem Ende von U wird ab Q wiederholt, bei V sind abermals nur Singstimme 1 und Orgel 1 zu hören, bis nach einem Takt Singstimme 2 dazukommt – V beginnt strukturell gesehen gleich wie P. Nachdem von V bis AA wiederholt wurde, setzt die Klarinette 1 ein, und ab BB sind nur mehr Klarinette 1, Maracas, Tamburin 1 und Singstimme 2 zu hören. Nach und nach kommen die Tamburine 2, 3 und 4, in Teil CC dann auch die Streichinstrumente, dazu. Mit Abschnitt DD setzt die Klarinette 2 ein, und Singstimme 3 bringt sich ein. Hier bildet sich kein Kanon in den Melodieinstrumenten und Singstimmen – dieser findet nur in den Tamburinen statt -, sondern eine zweistimmige homophone Melodie. Ab EEII setzen Klarinette 2 sowie Singstimme 3 aus, die Streichinstrumente werden wenig später immer leiser, sodass mit EEIII nur mehr Klarinette 1 sowie Singstimme 2, die vier Tamburine und die Maracas zu hören sind. Das Tamburin 4 decrescendiert wenig später, dann das Tamburin 3. Die Klarinette hört zu spielen auf und drei Takte später auch die Singstimme 2, bis schließlich nur mehr Maracas, Tamburin 1 und 2 erklingen (jetzt sind die Betonungszeichen bei den Tamburinen notiert; das hat aber laut Steve Reich keine tiefere Bedeutung – er meinte im Interview, sie sollten eigentlich immer die Singstimmen betreffen⁴⁷³).

Teil II

Den zweiten Teil beginnen die Oboen, das Englischhorn, das Fagott, Klatschen 1, das Tamburin 1, die Singstimmen 2 und 3. Es erklingt eine zweistimmige homophone Melodie, und die Rhythmusgruppe spielt unisono. In Abschnitt B kommen die Streichinstrumente, Klatschen 2 sowie Tamburin 2 hinzu – in der Rhythmusgruppe beginnt der Kanon. Ab C verstummen das Klatschen und die Sängerinnen, die Tamburine 1 und 2 sowie das Englischhorn, das Fagott und die Klarinette 1 spielen ab

⁴⁷³ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

dem sechsten Takt unisono – sowohl rhythmisch als auch melodisch. Ab dem zweiten Takt von CIII beginnt jedoch in den Tamburinen wieder der Kanon. In D setzen die beiden Oboen, das Klatschen 1 und 2 sowie Singstimme 2 und 3 (hier wird zum ersten Mal gekennzeichnet, wie die Singstimmen verteilt sind: 2 = lyrischer Sopran, 3 = Alt) ein, wobei die Oboen Singstimme 2 und das Englischhorn beziehungsweise Fagott Singstimme 3 doppeln. Es ist wieder eine zweistimmige Melodie. In Abschnitt E setzen die Klarinette 1 und die Singstimme 4 (hoher Sopran) unisono ein, es erklingt eine dreistimmige Melodie in As-Dur. Mit dem Beginn von F sind nur mehr Klatschen 1 und 2, Tamburin 1 und 2 sowie die Streichinstrumente und – neu – die Maracas zu hören, wieder im gewohnten Kanon-Verhältnis zueinander. Bei G setzen die Klarinetten 1 und 2 unisono mit Singstimme 2 und das Englischhorn beziehungsweise Fagott unisono mit Singstimme 3 ein. Der Kanon findet in der Rhythmusgruppe statt, ansonsten erklingt eine zweistimmige homophone Melodie über dem Klangteppich der StreicherInnen. Mit Beginn von H kommen die Klarinette 1 sowie Singstimme 4 unisono hinzu, die Melodie wird dreistimmig und fängt mit einem c-moll-Dreiklang an.

Teil III

Es beginnen die Klarinetten 1 und 2 unisono mit der Singstimme 4 sowie Marimba und Vibraphon – auch im Gleichklang; die beiden Letzteren setzen das pattern der Tamburine und des Klatschens fort. Im dritten Takt kommen die beiden Oboen unisono mit der Singstimme 2 hinzu. Hier findet nun ein zweistimmiger Kanon (in Quinten) statt. In Abschnitt B beginnen Marimba und Vibraphon mit dem zweistimmigen Kanon – jeweils die rechte Hand spielt ein cis'', die linke ein gis', die rhythmischen patterns sind verschoben. Bei C kommen die Singstimmen 1 und 3 dazu, wobei nun Sängerin 1 und 4 sowie 2 und 3 in Quartan zueinander stehen, 2 und 4 sowie 1 und 3 in Quinten. Der Kanon ist nun vierstimmig, rhythmisch jedoch nur zweistimmig. Die Streichinstrumente setzen aus, die Klarinetten spielen jetzt zweistimmig, und Englischhorn sowie Fagott setzen ein. In den Blasinstrumenten werden somit die Singstimmen gedoppelt. Lange Notenwerte bestimmen das Klangbild. Ab dem siebten Takt von C kommen Viola und Violoncello hinzu, bei Takt 10 Kontrabass, bei 11 Violine 1. Sie setzen wenig später für vier Takte (Violoncello und Kontrabass für sechs Takte) aus, dann kommt auch Violine 2 hinzu. In D wird die Struktur aus C im Wesentlichen beibehalten, neu sind nur die Soli

der Violinen 1 und 2. Ab DIIIb verstummen die Oboen, das Englischhorn, das Fagott sowie die Singstimmen 1 und 3, sie kommen aber zu Beginn von E wieder dazu. Mit Beginn von F fallen die Streichinstrumente weg, sie setzen aber im fünften beziehungsweise siebten Takt wieder ein. Bei G passiert dasselbe, hier gibt es wieder jeweils ein Solo der beiden Violinen. Die Oboen, das Englischhorn und das Fagott pausieren ab GIIb, die Klarinetten sowie die Singstimmen ab GIII. In den letzten vier Takten von Teil III setzen die Tamburine ein, in den letzten beiden Takten hört das Vibraphon zu spielen auf.

Teil IV

Die Oboen 1 und 2, das Englischhorn, das Fagott, die beiden Tamburine, die Singstimmen 2 und 3 sowie alle StreicherInnen beginnen den vierten Teil. Es ist eine zweistimmige Melodie in Quinten, ab der dritten Seite in Sexten, ab der fünften wieder in Quinten, zu hören. In B erklingen zunächst nur die beiden Klarinetten unisono mit der Singstimme 1 über dem Klangteppich der StreicherInnen. Wenig später setzt Singstimme 2 ein, gleichzeitig beginnen die Klarinetten mit dem Kanon. Bei C kommen die Maracas sowie die Orgeln und die restlichen Singstimmen in gewohnter Art und Weise hinzu – der Kanon ist nun vierstimmig. Es gibt keine großartigen Veränderungen, erst bei I ändert sich die Melodie, nicht aber der Rhythmus. Mit J ändert sich der Text, jedoch nicht die Struktur, und bis zum Ende von N bleibt im Wesentlichen alles gleich. Bei O kommen die beiden Oboen unisono und das Englischhorn, das Fagott sowie die Maracas und in Takt vier das Tamburin 1 (Tamburin 2 in Takt 9) hinzu, die beiden Orgeln sowie die Singstimmen 1 und 4 fallen weg. Auch die StreicherInnen setzen aus. Bei OII beginnt die Klarinette 1 ebenso wie die Singstimme 4 – es entsteht eine dreistimmige Melodie ohne Kanon. Die Streichinstrumente sind zwei Takte später wieder zu hören. Zwischendurch pausieren die Klarinette 1 und die Singstimme 4 zwei Mal für ungefähr fünf Takte, setzen dann aber wieder ein. Bei P erklingen zunächst nur die Maracas, die beiden Tamburine im Kanon und alle Streichinstrumente. Mit R (in diesem Teil gibt es keinen Abschnitt Q) setzen die Klarinette 1, die beiden Oboen, das Englischhorn sowie die Singstimmen 2, 3 und 4 dreistimmig ein. Wie gewohnt doppelt die Klarinette Singstimme 4, doppeln die Oboen Singstimme 2 und doppelt das Englischhorn beziehungsweise das Fagott Singstimme 3 und es ergibt sich eine

dreistimmige Melodie ohne Kanon. Bei S („Halleluyah“) schließlich erklingen beinahe alle Instrumente – die Piccoloflöte unisono mit der Klarinette 1, der Oboe, der rechten Hand der Orgel 1 sowie der Singstimme 4, die Maracas spielen Sechzehntel, das Vibraphon spielt mit rechter und linker Hand (beide: mittelharte Wollschlägel) einen Kanon im Abstand von einer Quarte, und die Tamburine ebenfalls, allerdings mit anderen Tonhöhen; die Klarinette 2 unisono mit der linken Hand der Orgel 1 sowie der Singstimme 1; einen Takt später die Flöte unisono mit dem Englischhorn, der rechten Hand der Orgel 2 sowie der Singstimme 2; das Fagott (erstmalig spielt es andere Töne als das Englischhorn) unisono mit der linken Hand der Orgel 2 sowie der Singstimme 3. Ab Takt drei setzen die Streichinstrumente nacheinander ein. Es sind nun teilweise sehr lange Töne in den Melodieinstrumenten zu hören – bis auf die Rhythmusgruppe, die ihr pattern strikt beibehält. Die Crotales spielen immer wieder eine Art Einwurf. Diese Struktur wird bis zum letzten Abschnitt – V – beibehalten. Das Werk endet mit einem lange ausgehaltenen Akkord, der aus den Tönen d, g und a besteht, wo die Maracas ihre Sechzehntel, das Vibraphon und die Tamburine ihr pattern (e'-a') weiterspielen. Das Stück endet also in D-Dur:

Picc.
 Fl.
 1
 Clar.
 2
 Ob.
 E.H.
 Bsn.
 Maracas
 Crotales
 1
 Vibes
 2
 Tamb. 1
 2
 Org. 1
 Org. 2
 4
 Voices
 yah, Ha - le - lu - yah.
 yah, Ha - le - lu - yah.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 ff
 fine

Abbildung 30

Allgemein ist zu sagen, dass oft moduliert wird, was aber in dieser Analyse nicht immer extra erwähnt wurde. Die harmonische Komponente ist für die vorliegende Arbeit nicht

sehr wichtig, da es im folgenden Abschnitt vor allem darum gehen wird, ob und auf welche Weise die ta'amim *Tehillim* beeinflussten.

Steve Reich gibt in den „Writings“ einen Überblick über ihm wichtige Punkte bei der Analyse von *Tehillim*: Der dritte Text (also der dritte Teil) sei nicht nur der erste langsame Teil seit seiner Studentenzeit, sondern auch die chromatischste Musik, die er je geschrieben habe – mit der eventuellen Ausnahme von *Variations* [1979]. Der vierte Teil sei eigentlich eine Rekapitulation des gesamten Werkes, die die instrumentalen Möglichkeiten ausschöpfe und eine harmonische Schlussfolgerung bilde. D-Dur werde nach all der Ambiguität davor als das tonale Zentrum bestätigt.⁴⁷⁴

Im Gegensatz zu den meisten seiner früheren Werke bestehe *Tehillim* nicht aus kurzen, oft wiedergegebenen Einheiten; wiederholt würden nur längere Abschnitte – entweder als Kanon oder als Variation, was ja durchaus der westlichen Tradition entspreche. Im Interview bezeichnete er diesen Umstand als teilweise vom westlichen Gamelan inspiriert, wo lange patterns üblich seien. Steve Reich meint, die vierstimmigen Kanons könnten eventuell an *It's Gonna Rain* [1965] und *Come Out* [1966] erinnern, doch was mehr auffalle, sei das Fehlen eines fixen Metrums oder auch patterns in *Tehillim* – der Rhythmus werde nämlich durch den hebräischen Text bestimmt und deshalb sehr flexibel gestaltet.⁴⁷⁵ Die Frage, warum er keine kurzen wiederholten patterns einsetzte, wie er das in früheren Werken tat, beantwortet er ebenfalls damit, dass sich die Musik aus dem Text ergeben hatte – sowohl Rhythmus als auch Melodie seien davon bestimmt. Der Rhythmus ist in Zweier- (senkrechte Striche) und Dreiereinheiten (Dreiecke) geteilt, die Melodie versuche das Gesungene zu unterstreichen: „I have tried to be as faithful to the Hebrew text as possible“, sagt er, und spricht von „word-painting“⁴⁷⁶. In den „Writings“ bringt er einige Beispiele, hier soll eines erwähnt werden:

In the second text, „Sur may-rah va ah-say-tov“ („Turn from evil and do good“) is set with a descending melodic line on „Sur-may-rah“ („Turn from evil“), and a strongly rising line for „va-ah-say-tov“ („and do good“), ending in a crystal clear A^b major triad on the word „tov“ („good“), with the third of the chord voiced as a high C in the high soprano voice.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ Gesamter Absatz: Vgl. Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 101.

⁴⁷⁵ Gesamter Absatz bis hierher: Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

⁴⁷⁶ Beide Zitate: Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 104.

⁴⁷⁷ Ebenda.

Neben dem Grund, dass der Text längere Einheiten und keine kurzen, oft wiederholten patterns verlangte, führt Steve Reich seine musikalische Intuition an – „[...] *the text demanded this kind of setting.*“ – und fügt hinzu, dass er ihr immer folgt: „[...] I follow that musical intuition wherever it leads [...]“⁴⁷⁸.

4.4.Z. Zusammenfassung

Tehillim (laut Steve Reich wie Englisch „teh-hill-leem“ ausgesprochen) wurde 1981 komponiert und ist ein Auftragswerk von SDR (Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart), WDR (Westdeutscher Rundfunk, Köln) und der Rothko Chapel, Houston.

Es ist das erste Werk seit der Studentenzeit Steve Reichs, in dem er einen Text – eine Zusammenstellung der Psalmen 19:2-5 (in der christlichen Bibel 19:1-4), 34:13-15 (34:12-14), 18:26-27 (18:25-26) und 150:4-6⁴⁷⁹ – vertonte. Der Titel ist hebräisch und bedeutet „Psalmen“, es gibt zwei Versionen: einerseits für Ensemble und andererseits für Kammerorchester. Es werden vier Frauenstimmen (ein hoher Sopran, zwei lyrische Soprane und ein Alt), eine Piccoloflöte, eine Flöte, eine Oboe, ein Englischhorn, optional ein Fagott, zwei Klarinetten, sechs Perkussionsinstrumente (kleine gestimmte Tamburine ohne Schellen, Klatschen, Maracas, eine Marimba, ein Vibraphon und Krotales), zwei elektrische Orgeln, zwei Violinen, eine Viola, ein Cello und ein Kontrabass benötigt, wobei die Stimmen, Blas- und Streichinstrumente verstärkt werden. Bei der Kammerorchesterversion kommen mehrere StreicherInnen und BläserInnen dazu und nur die Stimmen werden elektronisch abgenommen.⁴⁸⁰

Steve Reich wollte einen Text einsetzen, der für alle – eben auch für Nicht-Juden/-Jüdinnen – sinnvoll erscheint. Das Schreiben von *Tehillim* sei in „one step forward, two steps back“ geschehen, weil es so neu für ihn war, mit Text und einer Melodie anstatt patterns zu arbeiten. EinE DirigentIn sei aufgrund der vielen verschiedenen Teile absolut notwendig.⁴⁸¹

⁴⁷⁸ Beide Zitate: Ebenda. Hervorhebungen im Original.

⁴⁷⁹ Vgl. Ders., S. 100.

⁴⁸⁰ Alle Informationen bis hierher, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Ders., S. 100ff.

⁴⁸¹ Vgl. Reich, Steve in WQXR (2009): Maximum Reich: Introductions. Music for 18 Musicians (1974-76) for amplified ensemble. [Zugriff: 1.9.2010]

Die Ensembleversion von *Tehillim* wurde am 20. September 1981 im Großen Sendesaal des Westdeutschen Rundfunks in Köln von Steve Reich and Musicians unter der Leitung von George Manahan uraufgeführt, die Premiere der Kammerorchesterversion fand am 16. September 1982 in der Avery Fisher Hall in New York durch die New York Philharmonic unter Zubin Mehta statt. Eine Aufnahme von Steve Reich and Musicians erschien bei ECM, eine weitere stammt vom Schönberg Ensemble unter der Leitung von Reinbert de Leeuw, die von Nonesuch Records herausgebracht wurde. Die Dauer des Stückes ist mit 30 Minuten angegeben.⁴⁸²

Steve Reich wendet in *Tehillim* Kompositionstechniken an, die er als der westlichen Kunstmusik sehr nahe ansieht: „The use of extended melodies, imitative counterpoint, functional harmony, and full orchestration may well suggest renewed interest in classical – or, more accurately, baroque and earlier Western musical practice.“⁴⁸³ Außerdem habe er „word-painting“⁴⁸⁴ betrieben – die Musik deute den Text aus. Beim Sprechen der Psalmen habe er automatisch einen Wechsel von Zweier- und Dreierhythmen erzeugt, den er dann im Stück verwendet habe.⁴⁸⁵

Eine neue Technik in Steve Reichs Kompositionsstil ist die Homophonie.⁴⁸⁶

Mehrere AutorInnen⁴⁸⁷ betonen den Einfluss westlicher klassischer Musik auf *Tehillim*, auch er selbst sieht einen „sehr bewußten Bezug auf die westliche Musik zwischen Haydn und Schönberg“⁴⁸⁸. Fabian Lovisa meint, dass er sich bis dato am weitesten in den symphonischen Bereich und in folkloristische Sphären begeben habe.⁴⁸⁹

Steve Reich sieht den Bezug zur Klassik offenbar als weniger problematisch an als jenen zu nicht-westlichen Musikkulturen.⁴⁹⁰

⁴⁸² Alle Informationen bezüglich Premieren, Veröffentlichungen und Aufführungsdauer: Vgl. Reich, Steve (1994): *Tehillim*. Partitur.

⁴⁸³ Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 101.

⁴⁸⁴ Ders., S. 104.

⁴⁸⁵ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Hillier, Paul (2000): *Steve Reich in Conversation with Paul Hillier*. S. 217.

⁴⁸⁶ Vgl. Reich, Steve (1988): *Texture-Space-Survival*. S. 273.

⁴⁸⁷ Vgl. Lichtenfeld, Monika (2008): *Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts*. S. 243.

Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 132.

Vgl. Pardey, Wolfgang (1987): *Steve Reich*. S. 374.

Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80

⁴⁸⁸ Reich, Steve zitiert in: Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80

⁴⁸⁹ Vgl. Ebenda.

⁴⁹⁰ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 146.

In der Partitur gibt der Komponist einige Anregungen für die Aufführung: Die Sängerinnen sollten sich um einen Stil ähnlich der „Alten Musik“ vor 1750 bemühen – rhythmisch sehr agil und ohne Vibrato, er schlägt ein spezielles Tamburin – ohne Schellen – vor und erläutert seine Vorstellung der eingesetzten Orgeln und Tontechnik.⁴⁹¹

4.5. Einflüsse aus hebräischen Kantillationen in *Tehillim*

Steve Reich bezieht selbst Stellung zur Frage nach dem hebräischen Einfluss in seinem Gesamtwerk:

In my own case, cantillation influenced my composition *Octet* [1979] (later called *Eight Lines*) and perhaps other works through its *structure and not its sound*. Just as I had found it inappropriate to imitate the sound of African or Balinese music, I found it similarly inappropriate to imitate the sound of Hebrew cantillation. It is true that I am Jewish, but I did not grow up with the sound of cantillation, and really only discovered it in my late 30s. Even more important, though, is that the sound of Hebrew cantillation is not perhaps the most fruitful form of influence, and that by imitating it one could easily end up with merely a „Jewish sounding piece“ much as one could end up with an African or Balinese sounding piece. These are merely updated versions of chinoiserie – the wearing of colorful cloths on the surface of a piece of music to make it sound like something exotic.⁴⁹²

Wieder einmal betont er also, dass er es sinnvoller findet, die Struktur zu übernehmen, doch die Tonhöhen und Klangfarben zu verwenden, womit er aufgewachsen ist.⁴⁹³

Er wollte offenbar außerdem jeden Verdacht des Einflusses abwenden, indem er die folgenden Zeilen verfasste:

Before choosing these Psalm texts, I had thought of setting the Book of Jonah, but the more I thought about it the more difficult the idea became, because Jonah is one of the Prophets and the book is chanted in the synagogue on the afternoon of Yom Kippur. Having heard this chanted, and knowing the ta'amim for the Prophets, made me feel that all that was necessary was simply to *transcribe* Jonah exactly as it is chanted in synagogues. To compose a setting for this text seemed problematical – perhaps similar to the difficulty I felt in using an African bell in my own music. Another factor for me was the fact that the custom of the traditional synagogue has been to *preserve* the original cantillation, which is quite different from the Christian Church, where new settings of the Mass and other texts are part of a tradition of always creating new compositions for liturgical use.⁴⁹⁴

Aus diesen Überlegungen zieht er folgenden Schluss:

⁴⁹¹ Vgl. Reich, Steve (1994): Performance Notes.

⁴⁹² Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 113f. Hervorhebungen im Original.

⁴⁹³ Vgl. Ders., S. 114.

⁴⁹⁴ Ders., S. 118. Hervorhebungen im Original.

In short, there is no *need* of new musical compositions in the traditional synagogue, and even to write a concert piece using Jonah as text made me feel that I would be taking something that goes a certain way and changing it in a manner that made me feel uncomfortable.⁴⁹⁵

An einer anderen Stelle lässt seine Aussage vermuten, dass er sehr wohl ein wenig nach dem „sound“ der hebräischen Musik strebte:

The tambourines without jingles are perhaps similar to the small drum called *tof* in Hebrew in Psalm 150 and in several other places in the biblical text. Hand clapping as well as rattles were also commonly used throughout the Middle East in the biblical period, as were small pitched cymbals. Beyond this, there is no musicological content to *Tehillim*.⁴⁹⁶

Da es sich aber nur um drei Instrumente (und ein nahe verwandtes) handelt, ist es nicht weiter auffällig – vor allem, weil diese längst in die westliche Kunstmusik Eingang gefunden haben. Seinem Vorsatz, nicht vom ihm „angeborenen“ Tonsystem abzuweichen, bleibt er also treu. Außerdem lässt er gleich im nächsten Satz vernehmen, dass ihm nichts daran lag, „jüdisch“ zu klingen: „No Jewish themes were used for any of the melodic material.“⁴⁹⁷ Weiters gibt es – wie bereits oben erwähnt wurde – für die Psalmen keine überlieferte Melodie mehr; damit hat man es schwerer, ihm vorzuwerfen, den Klang kopiert zu haben. Zumindest wörtliche Zitate fallen für die Argumentation aus.

Hörbare Einflüsse gebe es keine, meint er: „If you have heard examples of cantillation, I think you will quickly note that there is no audible connection in *Tehillim*.“⁴⁹⁸ Prinzipiell sei es aber wünschenswert, dass sich westliche MusikstudentInnen mit hebräischer Kantillationen befassen, da sie die Wurzel des Gregorianischen Chorals darstellten und außerdem eine gute Brücke zur Musik des Mittleren Ostens schlagen würden. Außerdem sei sie als ein potentiell Kompositionswerkzeug auch für andere KomponistInnen interessant.⁴⁹⁹ Dieses Werkzeug bestehe aus den kurzen Motiven, die durch die ta'amim gekennzeichnet seien und zu langen patterns zusammengefügt würden. Die Kunst liege also darin, aus kleinen Modulen etwas Großes zu schaffen, was nicht Teil der westlichen Kompositionstechnik sei.⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ Ebenda.

⁴⁹⁶ Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 101. Hervorhebungen im Original.

⁴⁹⁷ Ebenda.

⁴⁹⁸ Reich, Steve (1982): *Hebrew Cantillation as an Influence on Composition*. S. 118. Hervorhebung im Original.

⁴⁹⁹ Vgl. ebenda.

⁵⁰⁰ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

Was das Stück laut Steve Reich zu einem eher westlichen macht, sind auch die Kompositionstechniken – „[...] extended melodies, imitative counterpoint, functional harmony, and full orchestration“ – sowie das Klangbild: „The nonvibrato, nonoperatic vocal production will also remind listeners of Western music prior to 1750.“⁵⁰¹ Eine Neuerung aber mache das Stück zu etwas Besonderem:

The overall sound of *Tehillim*, however, and, in particular, the intricately interlocking percussion writing that, together with the text, forms the basis of the entire work, marks this music as unique by introducing a basic musical element that one does not find in earlier Western practice including the music of this century. *Tehillim* may thus be heard as traditional and new at the same time.⁵⁰²

Die Zeichen, die den hebräischen ta'amim ähneln und über Betonungen Bescheid geben, will Steve Reich von sich aus erdacht haben. Er bezeichnete sie im Interview auch als ta'amim⁵⁰³, beharrt aber auf seiner Sicht, dass sich alles aus dem Sprechen des hebräischen Textes ergeben habe⁵⁰⁴. *Octet/Eight Lines* [1979] sei eher von den Studien der ta'amim beeinflusst, meint er an einer anderen Stelle.⁵⁰⁵ Dies zu überprüfen liegt aber leider nicht im Rahmen der Möglichkeiten der vorliegenden Arbeit. Eine etwas andere Sicht in Hinblick auf Beeinflussung von *Tehillim* durch hebräische Kantillationen offenbart sich aber in einer späteren Aussage Steve Reichs:

People have listened to *Tehillim* and said, 'It's a Jewish-sounding melody.' And I say horseshit, it's a Steve Reich-sounding melody, and if I'm Jewish then it is. But it doesn't have anything to do with Hasidic melodies or Jewish folktunes. The longer melodies are the result of two forces at work: the long cycles of *gamelan gambang*, and my study of cantillation. Together they might have played some role in my wanting to do a more traditional piece.⁵⁰⁶

Er gibt also minimalen Einfluss zu, sieht ihn aber nicht als sehr maßgeblich an. Wie auch schon bei der Musik der Ewe und dem balinesischen Gamelan kann man aber davon ausgehen, dass das Erlernen der hebräischen Kantillationen eine tiefgehende Erfahrung war. Wenn sie nur der Anstoß war, ein Stück wie *Tehillim* zu schreiben, so war die jüdische Musik wenigstens eine Inspirationsquelle.

⁵⁰¹ Beide Zitate: Reich, Steve (1981): *Tehillim*. S. 101.

⁵⁰² Ders., S. 100. Hervorhebungen im Original.

⁵⁰³ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

⁵⁰⁴ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Hillier, Paul (2000): Steve Reich in Conversation with Paul Hillier. S. 217.

⁵⁰⁵ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Strickland, Edward (1991): *American Composers. Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press. S. 44.

⁵⁰⁶ Reich, Steve zitiert in: Schwarz, K. Robert (1996): *Minimalists*. London: Phaidon Press Limited. S. 88. Hervorhebungen im Original.

K. Robert Schwarz schlägt in dieselbe Kerbe wie Steve Reich, wenn er folgendermaßen urteilt: „It is to Reich’s credit that in *Tehillim* he attempted neither ethnomusicological reconstruction nor phony Orientalism, but created a genuinely new work that is instantly recognizable as his own.“⁵⁰⁷

Was auffällt, ist, dass Steve Reich in *Tehillim* einen Dirigenten/eine Dirigentin einsetzt. In mehreren vorangehenden Werken (beispielsweise *Drumming* [1971], *Music for 18 Musicians* [1976]) hatte er ja versucht, ihn/sie durch aufeinander Hören oder Zunicken der MusikerInnen überflüssig zu machen. Diese Neuerung passt in das Bild, wonach das Stück stark klassisch beeinflusst ist.⁵⁰⁸

Die Frage nach hebräischem Einfluss in *Tehillim* ist einigermaßen schwierig zu beantworten. Einerseits kann man davon ausgehen, dass der Komponist durch das Erlernen der Musiktradition sicherlich geprägt worden war, andererseits ist aber allein das noch kein Grund, sein Werk als davon beeinflusst anzusehen. Klanglich kann man nichts spezifisch „Jüdisches“ herauslesen, nur der Text gibt einen Hinweis auf das Judentum. Weiters sind die Symbole, mit denen die Melodie in Dreier- und Zweierachtelgruppen geteilt wird, nur teilweise mit den ta’amim vergleichbar. Das Fazit meiner Ausführungen ist, dass die Kantillationen eine Inspirationsquelle waren, Steve Reich aber nichts kopiert hat. Beeinflusst ist er sicher auf eine gewisse Art (schon allein, dass er einen jüdischen Text verwendet, könnte man als Beweis dafür ansehen), jedoch nicht so, dass sein Werk „jüdisch“ klingen würde.

Weitere Werke, die möglicherweise jüdischen Einfluss tragen, sind *Octet/Eight Lines* [1979] – ein Instrumentalstück –, *The Desert Music* [1984] – Steve Reich vertonte dabei Gedichte von William Carlos Williams – und *The Cave* [1993] – ein Musiktheater, das in Zusammenarbeit mit seiner Frau Beryl Korot nach weiteren Aufenthalten in Israel und dort getätigten Audio- und Videoaufnahmen entstand.⁵⁰⁹ Alle diese Werke zu

⁵⁰⁷ Schwarz, K. Robert (1996): *Minimalists*. S. 89. Hervorhebung im Original

⁵⁰⁸ Vgl. Lichtenfeld, Monika (2008): *Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts*. S. 243.

Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 132.

Vgl. Pardey, Wolfgang (1987): *Steve Reich*. S. 374.

Vgl. Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80.

Vgl. Reich, Steve zitiert in: Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80.

⁵⁰⁹ Vgl. Hillier, Paul (2002): *Introduction*. S. 17.

analysieren, liegt aber außerhalb der Reichweite der vorliegenden Arbeit. Interessierte LeserInnen seien an den Artikel von Antonella Puca⁵¹⁰ verwiesen.

4.5.Z. Zusammenfassung

Steve Reich wird nicht müde zu betonen, dass er es sinnvoller finde, die Struktur zu übernehmen, doch die Tonhöhen und Klangfarben zu verwenden, womit er aufgewachsen sei.⁵¹¹ Einen minimalen Einfluss sieht er eventuell in den verwendeten Instrumenten: Die Tamburine könnten der Trommel Tof ähnlich sein, Rasseln und Klatschen wurden früher ebenfalls verwendet.⁵¹² Da es sich aber nur um drei Instrumente (und ein nahe verwandtes) handelt, ist es nicht weiter auffällig – vor allem, weil diese längst in die westliche Kunstmusik Eingang gefunden haben.

Wichtig ist ihm festzuhalten, dass keine jüdischen Melodien verarbeitet wurden⁵¹³ – hörbare Einflüsse gebe es keine⁵¹⁴.

Es sei wünschenswert, dass sich westliche MusikstudentInnen mit hebräischen Kantillationen befassen, da sie die Wurzel des Gregorianischen Chorals darstellen und außerdem eine gute Brücke zur Musik des Mittleren Ostens schlagen würden.⁵¹⁵

Was das Stück laut Steve Reich zu einem eher westlichen macht, sind auch die Kompositionstechniken. Eine Neuerung sieht er im Klangbild von *Tehillim*, im Zusammenspiel von Perkussion und Text.⁵¹⁶

Die Zeichen, die den ta'amim ähneln und über Betonungen Bescheid geben, will Steve Reich von sich aus erdacht haben – der Komponist beharrt auf seiner Sicht, dass sich der Rhythmus aus dem Sprechen des hebräischen Textes ergeben habe.⁵¹⁷

⁵¹⁰ Puca, Antonella (1997): Steve Reich and Hebrew Cantillation. In: Botstein, Leon (Hg., 1997): The Musical Quarterly, Vol. 81, Nr. 4. Oxford: Oxford University Press. S. 537-555.

⁵¹¹ Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 114.

⁵¹² Vgl. Reich, Steve (1981): Tehillim. S. 101. Hervorhebungen im Original.

⁵¹³ Vgl. ebenda.

⁵¹⁴ Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 118.

⁵¹⁵ Vgl. ebenda.

⁵¹⁶ Vgl. Reich, Steve (1981): Tehillim. S. 100. Hervorhebungen im Original.

⁵¹⁷ Vgl. Reich, Steve zitiert in: Hillier, Paul (2000): Steve Reich in Conversation with Paul Hillier. S. 217.

Einen minimalen Einfluss gesteht er aber ein: Die (vergleichsweise) langen Melodien hätten sich aus „the long cycles of *gamelan gambang*, and my study of cantillation“⁵¹⁸ ergeben.

Der Einsatz eines Dirigenten/einer Dirigentin stellt eine weitere Veränderung in seinem bisherigen Werk dar und passt in das Bild, wonach das Stück stark klassisch beeinflusst ist.⁵¹⁹

Die Frage nach hebräischem Einfluss in *Tehillim* ist einigermaßen schwierig zu beantworten. Einerseits kann man davon ausgehen, dass der Komponist durch das Erlernen der Musiktradition sicherlich geprägt worden war, andererseits ist aber allein das noch kein Grund, sein Werk als davon beeinflusst anzusehen. Festzuhalten ist, dass die Kantillationen eine Inspirationsquelle waren, Steve Reich aber nichts kopiert hat.

4.6. Rezeption von *Tehillim*

Werner Hascher schreibt, dass das Publikum zweigeteilt war: einerseits nahm „die arrivierte Welt des Konzertsaaes“ die Komposition sehr erfreut auf, andererseits aber war die „Anhängerschaft der früheren radikal minimalistischen Stücke“ enttäuscht von Reichs neuer Art zu schreiben.⁵²⁰

Insgesamt zählt *Tehillim* aber zu den erfolgreichsten Kompositionen Steve Reichs.⁵²¹

„*Tehillim* is an infectious, toe-tapping work that renders irrelevant questions of religious affiliation or musical style“⁵²², schreibt K. Robert Schwarz. Steve Reich hat sein Ziel also erreicht – er hat die Problematik eines religiösen Werkes offenbar gut erkannt und bedacht mit ihr gearbeitet.

⁵¹⁸ Reich, Steve zitiert in: Schwarz, K. Robert (1996): *Minimalists*. S. 88. Hervorhebungen im Original.

⁵¹⁹ Vgl. Lichtenfeld, Monika (2008): *Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts*. S. 243.

Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 132.

Vgl. Pardey, Wolfgang (1987): *Steve Reich*. S. 374.

Vgl. Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80.

Vgl. Reich, Steve zitiert in: Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80.

⁵²⁰ Informationen und beide Zitate: Vgl. Hascher, Werner (1991): *Steve Reich*. S. 132.

⁵²¹ Vgl. Lovisa, Fabian R. (1996): *minimal-music*. S. 80.

⁵²² Schwarz, K. Robert (1996): *Minimalists*. S. 89. Hervorhebung im Original.

4.7. Schlussfolgerungen

Nach den Punkten von Erlmann⁵²³ analysiert, kann man die jüdische Musikkultur folgendermaßen beschreiben:

- Identität: Die hebräischen Kantillationen sind sicherlich identitätsstiftend, da sie ein Charakteristikum der jüdischen Musikkultur sind. AnhängerInnen dieses Glaubens sollten diese Gesänge auch selbst ausführen können.
- Alterität: Die Kantillationen sind Ausdruck der jüdischen Musikkultur, wenngleich innerhalb des Judentums verschiedene Formen anzutreffen sind. Man kann also festhalten, dass sie zwar über eine gemeinsame Struktur verfügen, aber die Melodien sich teilweise unterscheiden, wie das auch Steve Reich feststellte.⁵²⁴ Insofern gibt es Subgruppen, die sich durchaus auch über ihre Musikkultur definieren können, allerdings meist nur aufgrund kleiner Verschiedenheiten.
- Performanz und Praxis: Wie in allen Weltreligionen gibt es einen bestimmten Verhaltenskodex während des Gebetes und in den Synagogen. Insofern kann man nicht sagen, dass mithilfe der Gesänge soziale Erfahrungen ausgedrückt werden. Eher wird versucht, den Regeln Folge zu leisten – egal wie man sozial gestellt ist.
- Medialität: Das Thema der Medialität wurde in der Arbeit kurz erwähnt. Am Beispiel der Einführung des Fernsehens kann man feststellen, dass die Medien natürlich Einfluss auf die Musikkultur ausüben. Die hebräischen Kantillationen allerdings ändern sich kaum – Steve Reich schreibt selbst, dass die Gesänge im Judentum – im Gegensatz zu den Messen des Christentums – nicht immer wieder neu vertont werden.⁵²⁵
- Lokalität und Globalität: Laut Gradenwitz haben die Juden/Jüdinnen viele Einflüsse aus dem Westen übernommen – „they have imported the rich heritage of European art into a country that had preserved a most ancient tradition.“ Dieses Zitat zeigt, dass Israel also auch am Globalisierungsprozess teilnimmt. Im Zuge dessen nähmen die Melodien der orientalen MusikerInnen westliche

⁵²³ Vgl. Erlmann, Veit (1998): Musikkultur. S. 71ff.

⁵²⁴ Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 105.

⁵²⁵ Vgl. Ders., S. 114; 118.

Harmonien an und vernachlässigten ihre eigenen Instrumente zum Vorteil des Klaviers und des modernen Orchesterinstrumentariums. Das bringe mit sich, dass einige Aspekte der Musikkultur in nächster Zeit verloren gehen würden, wie etwa verschiedene Synagogengesänge. Dieser Entwicklung gegenüber stünden aber Orchester und Chöre, die versuchten, die Traditionen zu bewahren. Gradenwitz bringt den Vergleich, dass vor mehreren tausend Jahren ebenso wie heute viele ImmigrantInnen nach Israel gekommen seien, und dass damals wie heute Jerusalem als eine Art spirituelles Zentrum gelte. Heute sei es die hebräische Universität, die solch ein Zentrum geworden sei. Außerdem bemerkt er Folgendes: „Authors, poets, and novelists, scientists and research workers are active all over the country, and Israel’s musicians and composers are regarded wherever they appear in the wide world as ‚musical ambassadors‘ of a rising culture.“ Es gebe viele MusikerInnen, die mit der hochentwickelten Musikkunst des Westens unzufrieden seien. Gerade hierin liege die Chance für Israel: Tel-Aviv sei öfters als „Schaufenster nach Europa“ bezeichnet worden, und das könnte ein Hinweis darauf sein, dass Israel eines Tages Vorbild dafür sein werde, wie man neue Elemente in zeitgenössische Musik einbringen könne. Deshalb werde es bald in jeder Darstellung der Musikgeschichte auf den ersten Seiten einen Überblick über die Musik der alten HebräerInnen sowie einen Abschnitt über neue Musik in Israel geben.⁵²⁶

- Diskursivität und Textualität: Die hebräischen Kantillationen sind insofern sehr stark mit dem Text verbunden, als sich der Rhythmus und die Melodie nach ihm richten. Dieses Charakteristikum übernahm Steve Reich – bei der Komposition *Tehillim* bestimmte der Text den Rhythmus und die Betonungen.
- Korporalität: Musik als körperliche Praxis ist bei den Kantillationen nicht festzustellen. Tanz während der Zeremonien war nur in früheren Zeiten (vor der Zerstörung des zweiten Tempels) anzutreffen.⁵²⁷

Tehillim zeigt keine direkten Einflüsse aus hebräischen Kantillationen. Man kann lediglich punktuelle Ähnlichkeiten feststellen: Drei Instrumente und ein nahe verwandtes Instrument kommen beziehungsweise kamen auch im Judentum vor, Steve

⁵²⁶ Gesamter Absatz und Zitate: Vgl. Gradenwitz, Peter (1949): *The Music of Israel*. S. 284ff.

⁵²⁷ Vgl. Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): *Jewish Music*. S. 15.

Reich setzt anstatt kurzer patterns längere Melodien ein und verwendet Zeichen, die Betonungen deutlich machen sollen. Die Idee dazu ist aus den Kantillationen übernommen; der Komponist meint, er habe sich die Symbole selbst ausgedacht⁵²⁸, was nicht zu widerlegen ist.

Gegen hebräischen Einfluss sprechen die fehlende Ähnlichkeit im Klang, die Verwendung westlicher Kompositionstechniken und der Einsatz eines Dirigenten/einer Dirigentin.

Es muss wohl davon ausgegangen werden, dass die hebräischen Kantillationen vor allem eine Inspirationsquelle darstellen, nicht aber direkten Einfluss auf das Werk ausübten.

⁵²⁸ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

„In the meeting of the alien and the familiar, however, it seems that the familiar often wins out in the end.“⁵²⁹

5. ANTHROPOLOGISCHE INTERPRETATION

5.1. Einleitung

Multikulturalität ist schon lange Zeit ein prägendes Charakteristikum westlicher Kunstmusik. Gerade in der Moderne ist es deshalb nichts Besonderes mehr, wenn KomponistInnen Anleihen von anderen Musikkulturen nehmen oder sich davon inspirieren lassen. Dieses Verhalten wird nicht immer gut aufgenommen, wie Hartmut Krones in seinem Essay bemerkt: „Vorurteile richteten sich – auch in der Musik – aber nicht nur gegen das weit entfernte ‚Fremde‘, sondern bisweilen schon gegen Dinge und Ereignisse, die lediglich etwas außerhalb eines kulturellen Zentrums, in der ‚Provinz‘, an der Peripherie des (vielleicht auch nur vermeintlich) ‚Eigentlichen‘ lagen.“⁵³⁰ Diese Behauptung scheint gerade heutzutage wieder sehr aktuell zu sein, weshalb man sie ohne weiteres auch im Präsens formulieren könnte.

Monika Lichtenfeld befasst sich in ihrem Artikel speziell mit multikulturellen Aspekten in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts, und stellt eingangs die rhetorische Frage, welche Nation denn besser als die USA dazu geeignet sei, Multikulturalismus in solch paradigmatischer Form zu verkörpern. Man mag ihr nun zustimmen oder nicht, Fakt ist laut ihr jedenfalls, dass „[k]ein anderes westliches Land [...] in seiner historischen Genesis noch stärker multiethnisch definiert [ist] als die USA [...]“. Sie nennt in der Folge einige Komponisten, die genau in das Bild des multikulturellen Schaffens passen: Henry Cowell, John Cage, Lou Harrison, Harry Partch, Terry Riley, Philip Glass und nicht zuletzt auch Steve Reich. Alle verfolgten sie verschiedene Herangehensweisen und auch Ziele in ihrer Beschäftigung mit nicht-westlicher Musik.⁵³¹ Bedeutend ist in diesem Zusammenhang jedoch nur die Tatsache, dass sie sich damit befassten. Steve Reich war also nicht allein.

⁵²⁹ Hannerz, Ulf (1996): *Transnational Connections. Culture, people, places*. London/New York: Routledge. S. 25.

⁵³⁰ Krones, Hartmut (2008): *Multikulturelles, Internationales, Neues und „Fremdes“ in der Musik. Zweieinhalb Jahrtausende Ächtung des Andersartigen*. In: Krones, Hartmut (Hg., 2008): *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*. Wien: Böhlau. S. 25. Hervorhebungen im Original.

⁵³¹ Gesamter Absatz bis hierher und Zitat: Vgl. Lichtenfeld, Monika (2008): *Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts*. S. 127ff.

5.2. Eine anthropologische Theorie der Musik

Alan P. Merriam begründete mit seinem Buch „The Anthropology of Music“ 1964 die Ethnomusikologie. Er formulierte darin eine Theorie der Forschungsrichtung, die heute teilweise veraltet, in ihren Grundzügen jedoch immer noch aktuell und in ihrer historischen Bedeutung herausragend für das Fach ist. Tief im damaligen Funktionalismus verankert formulierte er einige Thesen über Musik, wonach diese ein ausschließlich menschliches Phänomen sei und nur in sozialer Interaktion existiere. Sie werde von Menschen für Menschen gemacht und sei erlerntes Verhalten. Es seien immer Menschen vonnöten, um Musik zu produzieren.⁵³² Diese Behauptungen muten teilweise überholt an – heutzutage muss Musik nicht zwingenderweise soziale Interaktion sein, da man sie auch allein am Computer produzieren kann. Grundsätzlich ist sie aber immer noch ein soziales und gesellschaftliches Phänomen. Eine wichtige und heute noch gültige Erkenntnis Merriams aber ist die folgende: „[M]usic cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be.“⁵³³

Anthropologische Aspekte der Musik werden in verschiedenen Abhandlungen festgemacht. Veit Erlmann charakterisiert sie als „all those elements pertaining to music as a social and cultural phenomenon.“⁵³⁴ Frank A. Salamone sieht Musik als einen integralen Aspekt von Kultur und meint, dass sie „light on various cultural processes“ werfe. Die Anthropologie untersuche nicht nur Gesellschaften und Lebensweisen, sondern eben auch alle Arten musikalischen Ausdrucks.⁵³⁵ Christopher Waterman meint, Musik sei „meaningfully patterned sound that is analytically distinguishable from language, though the two are closely interrelated.“ Sie sei zwar in hohem Maße kulturspezifisch, aber gleichzeitig eine Methode des Ausdrucks individueller und

⁵³² Vgl. Merriam, Alan P. (1964): The Anthropology of Music. S. 27.

⁵³³ Ebenda.

⁵³⁴ Erlmann, Veit (2001): Music: Anthropological Aspects. In: Smelser, Neil J./Paul B. Baltes (Hg., 2001): International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Amsterdam [u.a.]: Elsevier. S. 10251.

⁵³⁵ Zitat und letzter Satz: Vgl. Salamone, Frank A. (2006): Music. In: Birx, H. James (Hg., 2006): Encyclopedia of Anthropology. Thousand Oaks [u.a.]: Sage Publications. S. 1650.

gemeinsamer Identität.⁵³⁶ David P. McAllester hält Folgendes fest: „In the functions and social organization of music, the variations are as great as in the sound differences.“⁵³⁷

5.3. World music

Thomas Hylland Eriksen widmet der world music in seinem wegweisenden Werk „Globalization. The Key Concepts“ einen kleinen Abschnitt. Steve Reich will absolut nicht in dieses Genre eingeordnet werden. Um die Berechtigung dieser Distanzierung zu überprüfen, sollen Eriksens Betrachtungen und eine weitere Abhandlung über world music hier Erwähnung finden.

Gleich zu Beginn seiner Ausführungen behauptet Eriksen, dass Musik schon immer von Inspirationen aus fernen Ländern umgeben sei: „[M]usic has, perhaps more easily than language, always been influenced by impulses from afar – Mozart’s ‚Turkish March‘ speaks for itself, Bartók’s string quartets were influenced by Gypsy music, Grieg’s ‚Peer Gynt Suite‘ took elements from Scandinavian folk music [...]“.⁵³⁸ Die modernste und berühmteste Form der Rezeption „fremder“ Musik sei aber die world music. Seine Definition dieses Genres ist, dass dabei verschiedene Stile vermischt werden. Er nennt Beispiele von JazzmusikerInnen, die sich indische Ragas „ausborgen“, von House- und TechnomusikerInnen, die Elemente des javanischen Gamelan verwenden, und von JamaikanerInnen, die von überall beeinflusst sind und auch alle anderen beeinflussen.

Der Begriff „world music“ wurde laut Stokes 1987 geprägt.⁵³⁹ Unabhängige LabelbesitzerInnen und MusikliebhaberInnen trafen damals in London aufeinander und boten, wie man jene „fremde“ populäre Musik, die bereits im Umlauf war, vermarkten

⁵³⁶ Zitat und letzter Satz: Vgl. Waterman, Christopher (1997): music. In: Barfield, Thomas (1997): The Dictionary of Anthropology. Oxford: Blackwell Publishers. S. 333.

⁵³⁷ McAllester, David P. (1996): Music. In: Levinson, David/Melvon Ember (Hg., 1996): Encyclopedia of Cultural Anthropology. New York: Henry Holt and Company. S. 821.

⁵³⁸ Eriksen, Thomas Hylland (2007): Globalization. S. 114. Ein interessantes Detail am Rande ist, dass das osmanische Reich zur Zeit Mozarts ein Nachbarland war, also sich im Denken der Menschen damals wohl nicht wirklich in weiter Ferne befand. Gleichmaßen war Béla Bartók als Ungar nicht weit entfernt von „gypsy music“ und Edward Grieg, da er Norweger war, nicht fern von skandinavischer Musik. Warum Eriksen dann von „impulses from afar“ spricht, ist fraglich – vielleicht meint er allgemein Einflüsse von außerhalb der Kunstmusik, was dann aber nicht mit dem Konzept der Globalisierung in Einklang zu bringen ist. Darüber hinaus ist es bemerkenswert, dass Eriksen bei der world music nur die ProduzentInnenseite beleuchtet, nicht aber in vergleichbarer Weise auf die UrheberInnen eingeht.

⁵³⁹ Vgl. Stokes, Martin (2004): Music and the Global Order. In: Durham, William H. (Hg., 2004): Annual Review of Anthropology, Vol. 33, 2004. California: Annual Reviews. S. 52.

könne. Es entstanden neben dem Etikett „world music“ weitere Begriffe wie „weltbeat“ und „musique mondiale“, die die Werbeindustrie und die Medien gleichermaßen dankbar aufnahmen und verwendeten.⁵⁴⁰ Vor dieser Zeit hatte world music ohne Namen stattgefunden, es hatte sie aber zweifellos gegeben.

Eriksen führt die Entstehung dieses Genres jedenfalls auf drei Punkte zurück:

- Die vergrößerte Mobilität von MusikerInnen, vor allem jener der sogenannten „Dritten Welt“
- Die höhere Intensität der Netzwerke zwischen MusikerInnen verschiedener Herkunft
- Die höhere Geschwindigkeit der Ausbreitung musikalischer Impulse⁵⁴¹

Ein Problem im Zusammenhang mit der world music sind Urheberrechte. Oft werden ganze Musikstücke oder auch nur Ausschnitte davon kommerziell verwertet, ohne die Musikschaaffenden am Gewinn teilhaben zu lassen – ganz nach der Ansicht, dass diese weit weg seien und daher nicht bemerken würden, wenn ihr Material anderen Menschen viel Geld einbringt. Oft wird auch zu wenig des Erwirtschafteten weitergegeben, und die KünstlerInnen werden somit ausgenutzt.

Ein weiteres Problem ist jenes der Authentizität – unter der Bezeichnung „world music“ kann schnell etwas als für eine Region typisch verkauft werden, was jedoch nicht der Fall sein muss. Eriksen bringt dafür ein Beispiel aus Ted C. Lewellens Publikation⁵⁴²: Kongolesischer Rumba entwickelte sich von den 1920er bis in die 1940er Jahre als ein gitarrenbasierter Stil aus der kubanischen Musik. In den 1970er Jahren kam der Einfluss von Soul dazu – teilweise afrikanischen Ursprungs kehrten kubanische Musik und amerikanischer Soul also wieder nach Afrika zurück, um mit lokalen Stilen vermischt zu werden. Einige Zeit später wanderte eine Richtung kongolesischer Musik, „Soukouss“, nach Europa und wurde als „wahre afrikanische Musik“ angesehen. Soukouss war aber im Herkunftsland nicht von wirklich großer Bedeutung und wenig rezipiert.⁵⁴³ Mit

⁵⁴⁰ Vgl. ebenda.

⁵⁴¹ Gesamter Abschnitt bis hierher, sofern nicht anders angegeben: Vgl. Eriksen, Thomas Hylland (2007): Globalization. 114f.

⁵⁴² Lewellen, Ted C. (2002): The Anthropology of Globalization. Westport, CT: Bergin & Garvey.

⁵⁴³ Vgl. Eriksen, Thomas Hylland (2007): Globalization. S. 115.

diesem Beispiel ist das Problem der Authentizität gut illustriert. Was im Westen für typisch gehalten wird, muss im Herkunftsland nicht als solches angesehen werden.

Auf die Probleme, die world music mit sich bringt, und deren Verbindung zu Globalisierung geht Martin Stokes in seinem Artikel „Music and the Global Order“⁵⁴⁴ ausführlich ein. Er berichtet auch von zahlreichen Widerständen gegen das Genre und den Begriff. So bestand die früheste kritische Antwort auf die Vermarktung der world music mit all ihren Vor- und Nachteilen für die Beteiligten laut Stokes darin, Musik in ihrem angestammten Kontext aufzunehmen und zu verwerten, anstatt sie für den Westen zweckzuentfremden.⁵⁴⁵ Er spricht von Kulturimperialismus und erwähnt, dass die Musikindustrie letztlich nicht kontrollieren könne, was mit ihren Aufnahmen passiere: „They certainly have no control over the meanings, practices, and pleasures of listening, dancing, and partying at the site of consumption or the countless local forms of rock, pop, country, rap, and hip-hop to which they give rise.“⁵⁴⁶ Das ist im Zusammenhang mit „fremder“ Musik insofern problematisch, als diese für ihre UrheberInnen immer eine bestimmte Bedeutung hat. Wenn sie also erst gestohlen und dann noch für Zwecke verwendet wird, für die sie nicht gedacht ist, ist das alles andere als rechtmäßig und wünschenswert.

Nach diesem kleinen Exkurs zu world music und ihren kritischen Charakteristiken kann ausgeschlossen werden, dass Steve Reichs Werke dazu zählen. Wie könnte man sie aber sonst einordnen und beschreiben? Sie sind jedenfalls vom Interesse an anderen Musikkulturen geprägt und auch davon inspiriert. Nur teilweise sind sie beeinflusst, wie in der Arbeit gezeigt werden konnte. Vielmehr sind sie als eine Folge von Globalisierung und Multikulturalität zu begreifen – ohne diese beiden Komponenten hätte er die Trommelmusik der Ewe und das balinesische Gamelan wohl eher schwer kennengelernt; die jüdischen Kantillationen schon eher, da er gewissermaßen Teil dieser Kultur ist -, weshalb Konzepte zur Rezeption des „Fremden“ und zu Globalisierung im Laufe des Kapitels noch näher erörtert und mit seinen Kompositionen in einen Kontext gebracht werden.

⁵⁴⁴ Stokes, Martin (2004): Music and the Global Order.

⁵⁴⁵ Vgl. Ders., S. 52.

⁵⁴⁶ Ders., S. 55.

5.4. Kritisch zu hinterfragende Begriffe

Im Laufe der Diplomarbeit tauchten Begriffe auf, die nicht unkritisch zu verwenden sind. Um Missverständnissen von vornherein aus dem Weg zu gehen, wird in diesem Abschnitt kurz darauf eingegangen.

5.4.1. „Afrikanische“ Musik

Steve Reich und einige andere AutorInnen sprechen immer wieder von „afrikanischer“ Musik⁵⁴⁷. Diese Bezeichnung wurde für die Arbeit teilweise übernommen, wo dies für das Verständnis und den Inhalt nötig war. War sie nicht aufgrund von indirekten oder direkten Zitaten notwendig, sondern wegen bestimmter Informationen, so habe ich „afrikanisch“ in Anführungszeichen gesetzt. Damit soll auf die Ambivalenz des Begriffes hingewiesen werden.

Bezogen darauf, dass man auch europäische oder westliche Musik sagt, erscheint diese Ausdrucksweise nicht weiter problematisch. Eine kritische Seite bekommt die Sache erst, wenn man sich bewusst macht, dass man unter „europäische“ und „westliche“ Musik tendenziell ein bestimmtes Genre meint, nämlich die Kunstmusik. Spricht man aber von „afrikanischer“, so impliziert das meist, dass man das Kulturschaffen eines gesamten Kontinents in einen Topf wirft. Genau hierin liegt dann die Problematik des Begriffes. Sagt man „afrikanische Trommelmusik“, ist dies immer noch nicht allzu genau, zeigt aber immerhin, dass ein Teilbereich der Musik des Kontinents gemeint ist. Andernfalls würde man die Vielfältigkeit der afrikanischen Musikkulturen drastisch schmälern, wie dies auch Mantle Hood bestätigt: „It is extremely vague if not meaningless to attempt to speak of African musical culture or American musical culture or even Black-American musical culture, because each is so diverse, so variable that only this or that specific tradition furnishes musically significant examples.“⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Vgl. Gottwald, Clytus (1975): Signale zwischen Exotik und Industrie. S. 4.

Vgl. Reich, Steve zitiert in: Nyman, Michael (1970): Steve Reich. An interview with Michael Nyman. S. 230.

Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 148; 150.

Vgl. Reich, Steve (1970): Some Optimistic Predictions about the Future of Music. S. 51.

⁵⁴⁸ Hood, Mantle (1985): All Musical Cultures Are About Equally Complex. In: Jackson, Irene V. (Hg., 1985): More Than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Contributions in Afro-American and African Studies 80. Westport [u.a.]: Greenwood Press. S. 27.

Die Frage ist nun, warum Steve Reich von „afrikanischer“ Musik spricht. Man könnte meinen, es käme von der Lektüre des Buches A. M. Jones⁵⁴⁹, denn dieser drückt sich in seinem Text genauso aus. Allerdings war diese Bezeichnung noch eher gängig, als Jones 1959 die „Studies“ verfasste. Heutzutage versucht man, sie zu vermeiden. Steve Reich selbst sieht keinen Grund dazu, sich deshalb rechtfertigen zu müssen und verwies im Interview lediglich auf ein Charakteristikum „afrikanischer“ Musik (sich wiederholende patterns in Einheiten aus drei oder vier Schlägen, die zusammen zwölf Schläge ergeben).⁵⁵⁰

5.4.2. Kultur

Der Kulturbegriff wurde bereits in der Einleitung eingehend erläutert, soll aber hier noch einmal kurz betrachtet werden. Es ist wichtig zu erwähnen, dass ich ihn weit fasse, und mich dabei auf Edward Tylor beziehe: „Culture [...] is a complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as member of society.“⁵⁵¹ Von großer Bedeutung ist auch die Tatsache, dass Kultur nicht als etwas Abgeschlossenes gesehen werden darf, sondern als etwas, was immer wieder von außen beeinflusst wird, was sehr variabel ist.

Für den Begriff „Musikkultur“ ist Folgendes festzustellen: Er ist dadurch legitimiert, dass Musik der Sprache ähnlich ist – nach bestimmten Regelwerken erlernbar und in ihrer jeweiligen traditionellen überlieferten Form nicht stark von außen beeinflusst. So gesehen kann man die Musikkulturen, von denen die Rede sein wird, als eher geschlossene Systeme betrachten. Natürlich kommen sie mit neuen Informationen und Einflüssen in Kontakt, doch finden daraus resultierende Veränderungen nur sehr langsam statt.

„Multikulturalität“ wurde ebenfalls bereits in der Einleitung erläutert. Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit im Sinne von Alf Mintzels Definition verwendet:

Multikulturalität bezeichnet [...] ein sozio-kulturelles Charakteristikum einer Gesellschaft, ihre vielfältige kulturelle Differenziertheit, worauf diese Multikulturalität auch immer beruhen mag.

⁵⁴⁹ Jones, A. M. (1959): Studies in African Music.

⁵⁵⁰ Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

⁵⁵¹ Tylor, Edward Burnett (1871): Primitive Culture. S. 1.

Mit Multikulturalität wird zweitens die Vorstellung von einer multikulturell geprägten Gesellschaft bezeichnet, also ein geistiges Konzept, ein gedankliches Modell oder Konstrukt.⁵⁵²

5.4.3. Westen

Auch der Begriff „Westen“ wurde in der Einleitung besprochen und erklärt. Hier wird noch einmal eine kurze Zusammenfassung der Argumentation bereitgestellt. Ich verwende ihn in der Arbeit mangels geeigneter Alternativen und vor allem deshalb, weil auch Steve Reich immer wieder von „non-Western music“⁵⁵³, also dem Westen in negierter Form, spricht. Argumentieren kann man diese Bezeichnung folgendermaßen: Es ist damit Musik gemeint, die mit der europäischen und amerikanischen sogenannten „Kunstmusik“ oder auch „klassischen Musik“ nichts oder nur sehr wenig zu tun hat. Außerdem ist „westliche Kunstmusik“ in der Musikwissenschaft ein allgemein anerkannter, historisch bedingter Begriff, der somit auch ohne weiteres verwendet werden können sollte.

5.5. Die Rezeption des „Fremden“

Peter Revers schreibt von zwei Möglichkeiten, die KomponistInnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur Rezeption „fremder“ Musiktraditionen offen standen: einerseits „deren Integration in ein intaktes und allenfalls modifiziertes ‚Codesystem funktionaler Tonalität‘“, und andererseits „die Anerkennung ihrer Autonomie bzw. – was den Kontext abendländischen musiktheoretischen und kompositorischen Denkens betrifft – strukturellen und ästhetischen Voraussetzungslosigkeit.“⁵⁵⁴ Mit „struktureller und ästhetischer Voraussetzungslosigkeit“ meint Revers offenbar die damals vorherrschende Einstellung, alle Musik außer der westlichen Kunstmusik sei primitiv⁵⁵⁵. Im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese aber zurückgewiesen und

⁵⁵² Mintzel, Alf (1997): Multikulturelle Gesellschaften in Europa und Nordamerika. S. 58 (nach Schulte, Axel (1990): Multikulturelle Gesellschaft: Chance, Ideologie oder Bedrohung? S. 5.).

⁵⁵³ Siehe unter anderem: Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 147ff.

⁵⁵⁴ Beide Zitate: Revers, Peter (1997): Das Fremde und das Vertraute. S. 12. Hervorhebung im Original (Revers bezieht sich hier auf: Krummacher, Friedhelm (1979): Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft. In: Dagmar Droysen (Hg., 1981): Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz 1979/80. Kassel: Merseburger Verlag. S. 156.).

⁵⁵⁵ Revers konkretisiert seine Aussage leider nicht, wodurch ich mich dazu gezwungen sah, sie aufgrund des Kontextes auf diese Weise zu interpretieren.

man sprach nicht-westlicher Musik Gleichwertigkeit mit deren westlichem Gegenstück zu. Dadurch vollzog sich ein Wandel im Umgang mit dem „Fremden“: Es wurde immer deutlicher, dass die abendländische Musiktheorie nicht allumfassend und allgemeingültig ist, dass es auch andere richtige Wege gibt, Musik zu machen und schließlich zu theoretisieren. Daraus ergab sich ein Spannungsfeld: „Bindung an ein scheinbar gesichertes System musiktheoretischer Normen einerseits, die Notwendigkeit eines (zumindest aus der Perspektive abendländischer Kunstmusik) voraussetzungslosen Rezipierens außereuropäischer Musik andererseits“⁵⁵⁶. Aus dieser Ambivalenz könne man das Verhältnis zwischen Musiktheorie und Musikethnologie herauslesen. Es ging und ginge aber nicht nur um die je nach Ideologie verschieden zu beantwortende Frage des passenden Zuganges und Umganges, sondern auch um das Verstehen des „Fremden“, schreibt Revers.⁵⁵⁷ Er nennt im Anschluss daran einige Problemfelder, die damit in Zusammenhang stehen: Notation, Höreinstellungen, verschiedene Auffassungen von Musik sowie Eurozentrismus.⁵⁵⁸

Transkriptionen und Niederschriften seien deshalb kritisch zu betrachten, weil einerseits die westliche Notationsform oft nicht mit nicht-westlichen Musikstücken kompatibel sind, und andererseits, weil diese Stücke dann von RezipientInnen wiedergegeben werden, die eventuell nicht über die Musikkultur Bescheid wissen und sie deshalb falsch interpretieren.

Revers meint weiter, Höreinstellungen beeinflussten die Wahrnehmung von Musik. JedeR verfüge über gewisse Klangstereotypen und damit auch Erwartungen. Verschiedene Musikkulturen würden daher auch ihre Stücke in unterschiedlicher Art und Weise konzipieren, das Hören von „fremder“ Musik daher oft zu Enttäuschung oder Nicht-Erfüllung der Erwartungen führen. Zusammenfassend kann man sagen, dass laut Revers verschiedene Auffassungen von Musik die Rezeption des „Fremden“ erschweren.

Revers sieht Eurozentrismus in der Musik als die Entfremdung des „Fremden“, also es für seine Maßstäbe passend zu adaptieren und sich zu Eigen zu machen. Die konsequente Alternative dazu sei „die gänzliche Aufhebung der eigenen Position

⁵⁵⁶ Revers, Peter (1997): Das Fremde und das Vertraute. S. 13. Hier ist mit „voraussetzungslos“ wohl eher gemeint, offen auf das „Fremde“ zuzugehen.

⁵⁵⁷ Vgl. ebenda.

⁵⁵⁸ Vgl. Ders., S. 16ff.

zugunsten eines scheinbar voraussetzungslosen Verstehens“⁵⁵⁹. Er empfiehlt aber den Mittelweg – den gemäßigten Relativismus, der eine Gratwanderung zwischen Exotisierung und Eurozentrismus darstellt – und fordert, eine Musikkultur aus sich selbst heraus zu begreifen.⁵⁶⁰ Das wäre die ideale Vorgehensweise, stellt in der Realität jedoch sicher eine große Herausforderung dar.

Wichtig ist es also, nicht in die alten Formen des Eurozentrismus zu verfallen, sondern offen auf „fremde“ Musikkulturen zuzugehen. Das bedeutet auch, Hörgewohnheiten zu überwinden oder zeitweise auszublenden. Die Frage der Notation wird wohl nicht in naher Zukunft gelöst werden, wird sie doch bereits seit langer Zeit ohne bahnbrechende Ergebnisse diskutiert.

Christian Utz wendet sich der Rezeption des „Fremden“ folgendermaßen zu: Er meint, interkulturelle Rezeption bringe „eine bewusste oder unbewusste Wertung des rezipierten Materials“⁵⁶¹ mit sich. Diese sei schwierig zu analysieren, hänge aber offensichtlich eng mit der Fähigkeit zur Entwicklung eines Vergleichsvokabulars für die Übersetzung kultureller Codes zusammen. Es geht also nicht darum, etwas wertzuschätzen, sondern darum, es zu verstehen. Die Basis dafür ist laut Taylor die „Annahme der Gleichwertigkeit“ zu Beginn der Beschäftigung mit dem Anderen, dem „Fremden“: „[[J]ene Annahme verlangt von uns keine endgültigen, unauthentischen Urteile über die Gleichwertigkeit von Kulturen, sondern die Bereitschaft, uns offen zu halten für vergleichende Kulturstudien, die in der daraus resultierenden Verschmelzung unseren eigenen Horizont verändern.“⁵⁶²

Utz meint, dass einE KomponistIn bei der Arbeit aber immer zwischen Eigenem und „Fremdem“ unterscheide, und sich deshalb dessen/deren Werke automatisch innerhalb der Pole von Ethnozentrismus und Relativismus sowie Regionalismus und Universalismus bewegten.⁵⁶³

⁵⁵⁹ Ders., S. 20.

⁵⁶⁰ Die letzten drei Absätze: Vgl. Ders., S. 16ff.

⁵⁶¹ Utz, Christian (2002): Neue Musik und Interkulturalität. S. 39.

⁵⁶² Taylor, Charles (1997): Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung. S. 59f.

⁵⁶³ Utz, Christian (2002): Neue Musik und Interkulturalität. S. 41.

5.5.1. Das „Fremde“ in der Musik Steve Reichs

Analog zu den von Revers definierten Problemfeldern in der Rezeption des „Fremden“ kann die Musik Steve Reichs analysiert werden.

Notation: Steve Reich erwähnt im Zuge seiner Transkriptionen westafrikanischer Trommelmusik, dass er die Tonhöhen nicht richtig wiedergeben könne.⁵⁶⁴ Er weist damit auf ein wichtiges Problem hin, das sich bei der Notation nicht-westlicher Musik ergibt. Jener Kritikpunkt, den Revers vorbringt – InterpretInnen, die über die Musik nicht Bescheid wüssten, könnten diese falsch vom Blatt spielen – trifft in Steve Reichs Fall nicht zu, da er die Transkriptionen offenbar nur für sich durchführte und diese nicht zur Aufführung bringen wollte. Dennoch besteht die Möglichkeit, dass LeserInnen der „Writings“ die Stücke (falsch) spielen.

Höreinstellungen, verschiedene Auffassungen von Musik: Zu diesem Punkt äußert sich Steve Reich immer wieder sehr deutlich. Er meint, man beherrsche immer jene Musiktradition am besten, in und mit der man aufgewachsen sei.⁵⁶⁵ Demnach stimmt seine Ansicht vollkommen mit jener von Revers überein – jedeR sei von bestimmten Hörerwartungen und Stereotypen geprägt, wie etwas zu klingen habe und begegnet mit dieser Einstellung „fremder“ Musik. Steve Reich spricht aber nie von „Enttäuschung“ in der Konfrontation, konnte seine Erwartungen also offenbar erfolgreich überwinden und offen auf Neues zugehen.

Eurozentrismus: Steve Reich erwähnt immer wieder, dass es ihm nicht um den Klang, sondern um die Struktur nicht-westlicher Musik gehe und dass er sich diese aneignen wolle. Von seiner Afrikareise hatte er Instrumente mitgebracht, baute diese dann aber nicht in seine Kompositionen ein, da er sie nicht umstimmen wollte⁵⁶⁶ – es war also nicht sein Ziel, sich das „Fremde“ also nicht mit Gewalt zu Eigen machen. Was er aber erlernen wollte, waren Spieltechniken und die Musiktheorie, um die Struktur verstehen zu können. Diese Ziele kann man ihm jedoch keineswegs als eurozentristisch vorwerfen, sondern vielleicht sogar als jenen von Revers geforderten Mittelweg zwischen

⁵⁶⁴ Vgl. Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. S. 32.

⁵⁶⁵ Vgl. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 114.

Vgl. Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. S. 151.

⁵⁶⁶ Vgl. Ders., S. 148.

Exotisierung und Eurozentrismus – der Komponist hatte versucht, die Musikkultur aus sich selbst heraus zu begreifen.

Auch Utz' Argument, wonach KomponistInnen bei der Arbeit immer zwischen Eigenem und „Fremdem“ unterscheiden, kann man im Fall von Steve Reich zustimmen: Er weiß genau, was er aus seiner, und welche Inspirationen er aus einer anderen Musikkultur übernimmt, und setzt die verschiedenen Elemente zusammen, um daraus wieder etwas Eigenes zu formen, das nicht „fremd“ klingt. Dazu passt die folgende Feststellung Hannerz': „In the meeting of the alien and the familiar, however, it seems that the familiar often wins out in the end.“⁵⁶⁷

Man kann Steve Reich und sein Werk somit als gutes Beispiel für einen gelungenen Umgang mit dem „Fremden“ bezeichnen.

5.6. Anthropologische Theorien zu Globalisierung

Thomas Hylland Eriksen formuliert nach eigenen Worten eine „minimal definition“ von Globalisierung: „*all the contemporary processes that make distance irrelevant*“⁵⁶⁸. Im Zuge der Untermauerung dieser Hypothese widmet er der Musik einen kurzen Abschnitt, in dem er vor allem ein Argument vorbringt: musikalische Notation sei eine Wegbereiterin für Globalisierung. Er sieht ihren Einflussbereich in drei Punkten verankert:

- Aufgeschriebene Musik verhalte sich zur klingenden Komponente wie Text zu Sprache – sie würde dadurch von der/dem Ausführenden befreit und unabhängig von wissenden Personen konserviert. Stücke könnten also erlernt werden, ohne mit dem/der SchöpferIn in Kontakt treten zu müssen. Es sei aber nicht möglich, alle Parameter niederzuschreiben; deshalb fielen die Interpretationen stets unterschiedlich aus. Diese Tatsache stelle eine weitere Parallele zu Text dar:

⁵⁶⁷ Hannerz, Ulf (1996): Transnational Connections. S. 25.

⁵⁶⁸ Beide Zitate: Eriksen, Thomas Hylland (2007): Globalization. S. 16. Hervorhebungen im Original.

Nicht alle Aspekte des Gesprochenen könnten notiert werden, weshalb bestimmte Charakteristika des Originals beim Wiedergeben verloren gingen.

- Noten würden Musik einfrieren, so wie das Geschicht mit Mythen und Uhren mit Zeit täten. Diese Praxis behindere Weiterentwicklungen: Während sich Stücke vor der Zeit der Verschriftlichung von Musik immer wieder verändert hätten, würden sie nun in der zur Zeit ihrer Niederschrift aktuellen Form wiedergegeben. Es fänden also keine Veränderungen mehr statt, sondern eher Konservierung sei der Fall.
- Schließlich habe die Notation von Musik ein hohes Niveau der Komplexität ermöglicht. Eriksen bringt das Argument, wonach ohne sie die mathematische Genauigkeit in Bachs Fugen und die große Anzahl an verschiedenen Stimmen in Beethovens Symphonien nicht möglich gewesen wären. Eine weitere Feststellung ist die Bedeutung der Festlegung des Kammertones – die Bestimmung des a' auf 440 Hertz habe ähnliche Folgen wie Greenwich Mean Time und andere Standards gehabt: „A shared, abstract standard is assumed to be valid for all persons at all times.“⁵⁶⁹

Eriksen gelang mit diesen drei Punkten eine gute Beschreibung der Notation und ihrer Auswirkungen. Die Argumentation ist leicht nachzuvollziehen und wird im nächsten Abschnitt am Beispiel Steve Reichs überprüft.

Arjun Appadurai erlangte mit seinem Konzept der „scapes“ große Beachtung.⁵⁷⁰ Er plädiert dafür, globale kulturelle Verbindungen und Verhältnisse in fünf Dimensionen zu untersuchen: „ethnoscapes“, „technoscapes“, „financescapes“, „mediascapes“ und „ideoscapes“. Diese fünf „Landschaften“, wie er sie auch bezeichnet, ergeben zusammen ein ganzheitliches Bild kultureller Strömungen, von „imagined worlds“. Er wählte das Suffix „-scape“, um auf die variable und irreguläre Beschaffenheit der Teilbereiche aufmerksam zu machen. Außerdem sei es ein Hinweis darauf, dass sie von verschiedenen Blickwinkeln betrachtet unterschiedliche Einsichten zuließen und durch

⁵⁶⁹ Alle Punkte und Zitat: Vgl. Ders., S. 22f.

⁵⁷⁰ Alle folgenden Informationen: Vgl. Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large*. S. 33ff.

individuelle Perspektiven beeinflusst würden. Die einzelnen scapes definiert er folgendermaßen:

- Ethnoscape ist die Landschaft jener Personen, die die heutige sich schnell verändernde Welt konstruieren, nämlich TouristInnen, ImmigrantInnen, Flüchtlinge, im Exil Lebende, GastarbeiterInnen und andere Gruppen, die sich auf einer ständigen Reise befinden. Es gebe zwar immer noch ziemlich stabile Gemeinschaften und Netzwerke (gebildet durch Verwandt-, Freundschaften, Arbeit, Freizeit, Geburts-, Wohnort und andere Kriterien), diese würden aber zunehmend durch Bewegung von Gruppen und Personen unterwandert. Ziele für Migration seien heutzutage sehr verschieden – sie beschränkten sich nicht mehr auf die nähere Umgebung, sondern seien weltweit zu finden.
- Technoscape bezeichnet die globale Konfiguration von Technologie und die Tatsache, dass deren Bewegungen und Verbreitung heute sehr schnell und beinahe grenzenlos vonstatten gingen. Appadurai bringt multinationale Unternehmen als Beispiel, die ganz andere Kriterien forderten als Firmen in früheren Zeiten: Im Gegensatz zu damals, wo verschiedene Technoscapes jeweils Besonderheiten aufwiesen und durch unterschiedliche Parameter wie Skalenökonomie, politische Kontrolle und Marktorientierung gekennzeichnet waren, seien diese heute durch immer komplexer werdende Verhältnisse zwischen Geldflüssen, durch politische Möglichkeiten und das Vorhandensein von bestens ausgebildeten sowie nicht ausgebildeten Arbeitskräften bestimmt. Er bringt die Situation in Indien als Beispiel: Wenig Gebildete arbeiten teilweise als ChauffeurInnen und KellnerInnen in Dubai, während die Bildungselite in die USA auswandert, die dort ein luxuriöses Leben führt und von der erwartet wird, in ihr Heimatland finanziell und mit Know-how zu investieren.
- Financescape bezieht sich auf die weltweite Verteilung von Kapital, die kaum überblickbar, nahezu undurchschaubar ist und rasant vor sich geht. Die Beziehung von ethno-, techno- und financescapes zueinander sei der kritische Punkt dieses Systems: Man könne sie nicht vorhersagen, da jede dieser Landschaften durch ihre eigenen Zwänge und Anreize verändert werde, umgekehrt aber auch durch die der anderen scapes stark beeinflusst sei.

- Mediascape bezeichnet die Verteilung von elektronischen Hilfsmitteln zur Informationsproduktion (Zeitungen, Magazine, Fernsehprogramme, Filme) und deren Verbreitung sowie die Weltbilder, die die so entstandenen Medien schaffen. Diese Weltbilder hätten unterschiedliche Auswirkungen, je nach ihrem Ziel (Dokumentation oder Unterhaltung), ihrer Ausführung (elektronisch oder nicht-elektronisch), ihrem Publikum (lokal, national oder transnational) und den Interessen derer, die das Medium kontrollieren und beeinflussen. Viele der Medien seien weltweit erhältlich und präsentierten somit einem Massenpublikum eine große Zahl an Meinungen und Interpretationen. Bei den RezipientInnen entstünden unterschiedliche Weltbilder, da sie dieser Mischung ausgesetzt seien. Sie konstruierten aus der Vielzahl an Informationen ihre eigenen „imagined worlds“. Daraus ergäben sich bestimmte Sichten auf das „Fremde“ und auch Fantasien, die zum Reisen an andere Orte anregten.
- Ideoscape steht ebenfalls für eine Verkettung von Bildern, allerdings seien diese oft politisch geprägt und stünden meist in Zusammenhang mit staatlichen Ideologien und jenen der Opposition. Schlagworte hierfür seien Freiheit, Wohlstand, Rechte, Souveränität, Repräsentation und Demokratie, die jedoch in unterschiedlichen Teilen der Welt verschieden interpretiert würden. Es reiche also nicht nur sprachliche Übersetzung, sondern zusätzlich sei eine Translation von Kontext zu Kontext gefordert.

In Bezug auf die vorliegende Arbeit sind vor allem Media- und Ideoscapes von Bedeutung – erstere, weil alle untersuchten Musiktraditionen medial beeinflusst sind und Steve Reich teilweise durch Medien auf sie aufmerksam wurde; zweitere, da das Übersetzen von Kontext zu Kontext für das Verständnis nicht-westlicher Musik unabdingbar ist und Steve Reich dies auch so handhabt. Die anderen drei scapes können in diesem Zusammenhang eher vernachlässigt werden.

5.6.1. Globalisierung in der Musik Steve Reichs

Eriksens Ausführungen zu Notation decken sich im ersten Punkt („Musik : Klang = Text : Sprache“) im Wesentlichen mit Revers Abhandlung über Probleme im Umgang mit dem „Fremden“. Insofern kann man sagen, dass Steve Reich im Kontext der Globalisierung

handelte und auch zur Globalisierung beitrug, als er die Stücke der Ewe niederschrieb, also konservierte. Sie sind nun einer breiten Masse zugänglich und können theoretisch – wenn auch nur in minimaler Form – von jedem/jeder LeserIn der „Writings“ gespielt werden. Ob diese Interpretationen dann „richtig“ oder „falsch“ sind, sei dahingestellt. Um die jeweilige Musiktradition also ernsthaft zu erlernen, ist ein Aufenthalt im dazugehörigen Land empfehlenswert.

Punkt zwei („Notation hindert Weiterentwicklung“) trifft im Fall von Steve Reichs Transkriptionen nicht zu. Diese entstanden nämlich nicht primär zu dem Zweck, die Musik der Nachwelt zugänglich zu machen, sondern eher, sie der westlichen Welt vorzuführen. Die Weiterentwicklung der Stücke in ihrem Originalkontext wird dadurch nicht behindert – die Ewe werden ihre Musik weiterhin auswendig spielen und nicht nach den Transkriptionen Steve Reichs. Sie besitzen deshalb immer noch die Freiheit, ihre Stücke zu modifizieren.

Zu Punkt drei („Notation fördert Komplexität“) passt Steve Reichs Beschäftigung mit hebräischen Kantillationen, die in ihrer schriftlichen Form mit Akzentzeichen (ta’amim) versehen werden. Gebe es diese Symbole nicht, wäre die korrekte Darbietung der Gesänge wohl ungleich schwieriger. Mit deren Hilfe können aber Betonungen auch im Chor von allen richtig ausgeführt werden; sie ermöglichen also ein hohes Maß an Komplexität in den Kantillationen und deren richtige Wiedergabe. Steve Reich verwendet in *Tehillim* auch solche ta’amim – allerdings eigene Symbole –, wodurch er Betonungen und rhythmische Zyklen genau festlegen kann.

Steve Reichs Werk ist insofern „globalisiert“, als er von Musik auf verschiedenen Teilen der Welt beeinflusst und/oder inspiriert wurde. Auch wenn die Stücke nicht nach world music klingen, finden sich darin doch einige, vor allem strukturelle, Elemente nicht-westlicher Musikkulturen.

Von Arjun Appadurais Konzept sind im Zusammenhang dieser Arbeit vor allem Media- und Ideoscapes von Belang.

Am Schluss jedes Kapitels wurde die Medialität in Bezug auf die jeweilige Musikkultur erörtert. Eine nicht überraschende Schlussfolgerung daraus ist, dass Medien in allen untersuchten Traditionen eine große Rolle spielen und auch Einfluss auf die

Angehörigen dieser Traditionen ausüben. Bei den Ewe ist es vorwiegend das Radio, in jüdischen Gemeinschaften das Fernsehen und sicherlich auch in großem Maße das Internet, für Bali konnte ich keine entsprechenden Belege finden, es wird sich aber wohl auch vor allem um Fernsehen und Internet handeln. Dabei sind jedoch nicht die vermittelten Weltbilder vorrangig, sondern es ist vielmehr die über diese Kanäle verbreitete Musik, die zu Veränderungen führt. Neue Stile werden in die eigene Musikkultur aufgenommen und integriert. Elektronische Hilfsmittel spielen dabei eine wesentliche Rolle – ohne Strom gibt es keine klanglich konservierte Musik (sieht man von den heute eher nicht mehr gebräuchlichen Wachswalzen und Ähnlichem ab). Der Prozess des Übernehmens neuer Einflüsse kann an verschiedenen Punkten gesteuert werden, etwa bei der Erstellung des Radio- und Fernsehprogrammes, mittels Verträgen, in welchen Ländern welche Platten verkauft werden, und so weiter. Das Internet ist hingegen viel schwieriger zu kontrollieren. Hier können sich NutzerInnen ihre Einflüsse selbst aussuchen, indem sie für sich bestimmen, welche Stücke sie sich anhören und indem sie alles, was sie nicht interessiert, ausklammern können. Im Radio oder Fernsehen muss gehört und gesehen werden, was geboten wird; im Internet muss man erst einmal wissen, wonach man sucht, um überhaupt etwas zu hören zu bekommen. Die Konfrontation mit verschiedenen Medien und dadurch mit verschiedenen Musikkulturen führt gezwungenermaßen zur Bildung einer Meinung darüber (vgl. auch Utz' Annahme in Abschnitt 5.5.) und auch – falls die Musik aus anderen Erdteilen stammt – zu einer bestimmten Vorstellung des jeweiligen Landes in den Köpfen der RezipientInnen sowie eventuell zum Wunsch, dort einmal hin zu reisen. Nichts anderes ist mit Steve Reich passiert: Vereinfacht gesagt hörte er Musik, las Informationen darüber und interessierte sich bereits sehr lange Zeit für Rhythmik und beschloss daher, sich nach Westafrika zu begeben. Beim balinesischen Gamelan wiederholte sich der Vorgang in groben Zügen, wobei er diesmal nicht nach Bali reiste, sondern zwei Sommerkurse in den USA besuchte. Die Beschäftigung mit hebräischen Kantillationen kam anders zustande – nicht durch Medien, sondern durch seine eigenen religiösen Wurzeln. Dennoch wurde in ihm der Wunsch geweckt, nach Jerusalem zu reisen; alle drei Exkursionen in andere Musikkulturen sind also im Sinne Appadurais Ausdruck und Folge von Globalisierung. Im Zusammenhang mit den Mediascapes ist festzustellen, dass der Komponist eventuell gar nicht auf die Musik der Ewe und das balinesische Gamelan gestoßen wäre, hätte er sie nicht durch Aufnahmen und Publikationen – also Medien – kennengelernt.

Was die Ideoscapes betrifft, so ist vor allem die Feststellung, wonach eine rein sprachliche Übersetzung nicht zielführend, sondern eine Translation von Kontext zu Kontext notwendig sei, von Relevanz. Es reicht nicht, „fremde“ Musik einfach anzuhören und den eventuell vorhandenen Text zu übersetzen, wie dies im Zusammenhang mit der world music oft der Fall ist; um sie wirklich verstehen zu können, sollte man auch über die Hintergründe wie etwa deren Einsatzbereiche im originalen Zusammenhang und deren Theorie Bescheid wissen. Hier ist Steve Reich wieder ein Musterbeispiel, indem er nicht wie eine andere Musikkultur klingen möchte, sondern nur an deren Struktur interessiert ist. Er beschäftigte sich jeweils sehr eingehend mit der Materie und versuchte herauszufinden, welchen Nutzen er daraus ziehen könnte. In seinen Kompositionen schaffte er es gewissermaßen, eine Übersetzung von Kontext zu Kontext zu leisten: er nahm sich für seine Werke jene Aspekte heraus, die seinem Publikum zumutbar sind, ohne dass dieses über Hintergründe genau Bescheid weiß, sowie jene, die nicht zu einem „fremden“ Klangbild führen – Merkmale der Struktur.

5.7. Schlussfolgerungen

Multikulturalität ist in der Musik schon lange nichts Neues mehr. Viele KomponistInnen der Vergangenheit setzten sich mit „fremden“ Musikkulturen auseinander. Innovation kann also immer nur in der Art der Beschäftigung und in den Konsequenzen, die daraus gezogen werden, sowie den Werken, die dadurch entstehen, liegen.

Anthropologische Theorien der Musik stützen sich vor allem auf deren Funktion und soziale Implikation. Allen mir bekannten Thesen gemeinsam ist die Annahme, wonach Musik nicht nur Klang, sondern auch ein soziales Phänomen sei und Aussagekraft über das Zusammenleben von Gemeinschaften besitze.

In der Rezeption des „Fremden“ ging Steve Reich den oft geforderten Mittelweg zwischen Exotisierung und Eurozentrismus: er versuchte, die Musikkulturen aus sich heraus zu verstehen, ohne sie bewerten zu wollen. Bei seinen Transkriptionen weist er offen darauf hin, dass die angegebenen Tonhöhen nicht ganz der Realität entsprächen. Weiters ging er sehr offen auf das „Fremde“ zu und hatte nicht das Ziel, es sich gänzlich zu Eigen zu machen; vielmehr wollte er es erkunden und davon lernen. In seinen

Werken verwendete er es dann eher subtil, sodass man beim ersten Hinhören nicht sofort bemerkt, wo es versteckt ist.

In Bezug auf Globalisierung kann man Eriksens Ausführungen zur Bedeutung der Notation⁵⁷¹ zustimmen, wenngleich sie in ihrer Gesamtheit nicht direkt auf Steve Reichs Werk zutreffen, sondern teilweise auf seine Transkriptionen und/oder die erlernten Musiktraditionen.

Arjun Appadurais Konzept der Mediascapes kann auf das Schaffen des Komponisten problemlos angewendet werden, da dieser vorwiegend durch verschiedene Medien zur Beschäftigung mit der Musik der Ewe und dem balinesischen Gamelan angeregt wurde. In Bezug auf die drei Musikkulturen, derer sich Steve Reich annahm, bestehen die Mediascapes vor allem aus Radio, Fernsehen und Internet, die neue, unbekannte Stile verbreiten und somit zu verschiedenen Einflüssen führen.

Die verschiedenen Ideoscapes integrierte Steve Reich in seinen Werken, indem er sich vorwiegend der Struktur annahm und nicht den „fremden“ Klang imitieren wollte. Seine Werke bedürfen somit keiner ethnomusikologischen Ausführungen, um sie zu verstehen, sondern sind für Angehörige der westlichen Musikkultur durch Zuhören bestens zu erschließen.

Allgemein kann man sagen, dass Steve Reich als Person allein deshalb, weil er ein international bekannter Komponist ist, Teil des Globalisierungsprozesses ist. Sein Werk kann aufgrund der genannten Charakteristika ebenfalls teilweise als ein Produkt von Globalisierung gesehen werden.

⁵⁷¹ Vgl. Eriksen, Thomas Hylland (2007): Globalization. S. 22f.

„From all these non-Western sources I learned about oral tradition as a way of passing on music without notation – this also clarified my need to work with my own ensemble (or ensembles like it) who were not only traditionally well trained but also well aware of, equipped for, and disposed toward my own music.“⁵⁷²

6. CONCLUSIO

Es wurde nun gezeigt, wie Steve Reich mit dem „Fremden“ umgeht und wie er die Erkenntnisse aus seiner Beschäftigung damit in seinen Werken verwendete. Die wichtigsten Punkte seien hier, am Schluss der Arbeit, zusammengefasst.

Drumming [1971] ist unter den drei untersuchten das am meisten beeinflusste Werk. Elemente aus der Musik der Ewe sind zwar nicht explizit hörbar, werden aber durch eine Analyse sehr deutlich. Die wichtigsten Charakteristika in dieser Hinsicht sind die Bedeutung von Rhythmus und Wiederholung sowie von unterschiedlichen Betonungen innerhalb gleicher patterns in verschiedenen Stimmen. Demgegenüber stehen die Tatsachen, dass in *Drumming* [1971] nur eine rhythmische Figur verwendet wird, in der Musik der Ewe hingegen mehrere, und dass es sich nicht „afrikanisch“ anhört.

Music for 18 Musicians [1976] weist einige Parallelen zum balinesischen Gamelan auf, wenn es auch weniger beeinflusst wirkt als *Drumming* [1971] von der Musik der Ewe. Andererseits ist aber auch ein Element aus der Musik der Ewe in *Music for 18 Musicians* [1976] zu finden – es gibt keineN DirigentIn – und sind Aspekte des Gamelan in *Drumming* [1971] vorhanden – die Verwendung von onomatopoetischen Silben sowie das in-Beziehung-Setzen einzelner Stimmen zueinander. Diese Tatsache spricht für die immer wieder angestellte Behauptung Steve Reichs, wonach er stets nur in seinem Tun bestätigt, nie jedoch beeinflusst worden sei.⁵⁷³ Punkte, die für einen Einfluss des balinesischen Gamelan auf *Music for 18 Musicians* [1976] sprechen, sind die folgenden: öfters erklingen Oktaven, es gibt der colotomy ähnliche Abschnitte und einige AutorInnen behaupten, es klinge nach Gamelan – diese Meinung ist aber eher kritisch zu betrachten. Steve Reich selbst meint, ihn hätten der Klangfarbenreichtum und die langen patterns inspiriert.⁵⁷⁴ Instrumentation, Harmonie sowie Struktur des Werkes tragen

⁵⁷² Reich, Steve (1989): Questionnaire. S. 161.

⁵⁷³ Vgl. z.B. Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 106.

Vgl. z.B. Reich, Steve (1971): *Drumming*. S. 67.

⁵⁷⁴ Vgl. Reich, Steve im Interview am 7.10.2010.

keinen explizit balinesischen Anstrich, wodurch der Einfluss als eher gering erachtet werden muss.

Tehillim [1981] weist keine Elemente hebräischer Kantillationen auf. Es sind lediglich punktuelle Ähnlichkeiten vorhanden: Drei Instrumente und ein nahe verwandtes Instrument kommen oder kamen auch im Judentum vor, anstelle kurzer patterns verwendet Steve Reich hier lange (im Interview wies er jedoch darauf hin, dass diese Idee aus dem balinesischen Gamelan stamme⁵⁷⁵), und schließlich kommen selbst erdachte ta'amim zum Einsatz – Betonungszeichen, die auch in den hebräischen Kantillationen zu finden sind. Die fehlende Ähnlichkeit im Klang, die Verwendung westlicher Kompositionstechniken sowie der Einsatz eines Dirigenten/einer Dirigentin sprechen allesamt gegen Beeinflussung aus der jüdischen Musikkultur.

Steve Reich schaffte es in seiner Auseinandersetzung mit dem „Fremden“ und den damit zusammenhängenden hier untersuchten Werken, den vielfach geforderten Mittelweg zwischen Exotisierung und Eurozentrismus zu beschreiten. Er versuchte offensichtlich, die Musikkulturen aus sich heraus zu verstehen, ohne diese bewerten zu wollen, und weist auch immer wieder auf die Schwächen seiner Transkriptionen sowie die Unzulänglichkeiten des westlichen Notensystems für die Notation nicht-westlicher Musik hin. Dass er sich das „Fremde“ nicht zu Eigen machen wollte, erkennt man vor allem an seinem Respekt vor nicht-westlichen Instrumenten: In *Drumming* [1971] beispielsweise verwendete er sie nicht, da er diese erst neu stimmen hätte müssen und ihm das wie „a kind of musical rape“⁵⁷⁶ erschien. Im Kontext der Globalisierung spielt Steve Reich allein deshalb eine Rolle, weil er ein international bekannter Komponist ist, und sein Werk von verschiedenen Erdteilen beeinflusst – oder besser gesagt inspiriert – wurde.

Paul Hillier hat also größtenteils Recht, wenn er folgende Aussage tätigt:

[I]f it seems we can find external influences – African drumming, gamelan, medieval organum, Bartók's use of arch form, Janáček's interest in speech melody – in each case Reich reached toward them only after the seed of that particular idea had already been planted in his music, and seems to use them both as confirmation of a direction in which

⁵⁷⁵ Vgl. ebenda.

⁵⁷⁶ Reich, Steve (1988): *Non-Western Music and the Western Composer*. S. 148.

he was already moving and as a springboard for further compositiona activity of his own.⁵⁷⁷

Der Meinung Steve Reichs, wonach er nicht beeinflusst, sondern höchstens inspiriert sei, vor allem aber in seinem bisherigen Tun bestärkt worden sei, kann man in den meisten Fällen zustimmen. Insbesondere bei *Drumming* [1971] darf man aber davon ausgegangen werden, dass der Aufenthalt bei den Ewe prägend war und sich deshalb in seinem Werk niederschlug. Zu behaupten, er sei nicht beeinflusst, entspricht der gängigen Praxis verschiedener KomponistInnen sowie MusikerInnen, die ihm dies alle gleich tun, und gehört anscheinend gegenwärtig zum guten Ton. Vielleicht wird sich in Zukunft etwas an dieser allgemeinen Einstellung ändern, sodass Einflüsse stolz präsentiert und nicht als Mangel an Kreativität oder etwas ähnlich Negatives missachtet werden. Eventuell wird sich ja in einigen Jahren eine Arbeit dieser Frage annehmen.

Der These Clytus Gottwalds, wonach nicht-westliche Harmonik in Steve Reichs Werk immer mehr Bedeutung erlangt⁵⁷⁸, kann mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit nicht zugestimmt werden. Man muss jedoch bedenken, dass nur drei Werke analysiert wurden. Hier bestünde also weiterer Forschungsbedarf, wie auch an zahlreichen anderen Stellen, die im Text ausgewiesen sind.

⁵⁷⁷ Hillier, Paul (2002): Introduction. S. 6.

⁵⁷⁸ Vgl. Gottwald, Clytus (1978): Signale zwischen Exotik und Industrie (II). S. 27.

7. QUELLENVERZEICHNIS

7.1. Literatur

7.1.1. Primärquellen

Reich, Steve (1968): Music as a Gradual Process. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 34-36.

Reich, Steve (1968-70): The Phase Shifting Pulse Gate – Four Organs – Phase Patterns – An End To Electronics. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 38-51.

Reich, Steve (1970): Some Optimistic Predictions about the Future of Music. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 51-52.

Reich, Steve (1971): Drumming. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press.

Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 55-63.

Reich, Steve (1973): A Composer Looks East. In: The New York Times, 2. September 1973. S. 9.

Reich, Steve (1973): Notes on the Ensemble. In: Reich, Steve (1974): Writings about Music. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. S. 45-48.

Reich, Steve (1973): Postscript to a Brief Study of Balinese and African Music. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 69-71.

Reich, Steve (1974): Notes on Compositions 1965-1973. In: Reich, Steve (1974): Writings about music. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. S. 49-71.

Reich, Steve (1974): Writings about music. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Reich, Steve (1976): Music for 18 Musicians. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 87-91.

Reich, Steve (1976): Note by the composer. In: Reich, Steve (2000): Music for 18 Musicians. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

Reich, Steve (1981): Tehillim. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 100-105.

Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 105-118.

Reich, Steve (1988): Non-Western Music and the Western Composer. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 147-151.

Reich, Steve (1988): Texture-Space-Survival. In: Rahn, John (Hg., 1988): Perspectives of New Music Vol. 2 (Sommer 1988). Seattle: University of Washington. S. 272-280.

Reich, Steve (1989): Chamber Music – an Expanded View. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 156-158.

Reich, Steve (1989): Questionnaire. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 158-161.

Reich, Steve (1994): Performance Notes. In: Reich, Steve (1994): Tehillim. London: Henson Music, Boosey & Hawkes.

Reich, Steve (1996): Music and Language. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 193-200.

Reich, Steve (1999): About this Edition. In: Reich, Steve (2000): Music for 18 Musicians. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

Reich, Steve (2000): Foreword. In: Tenzer, Michael (2000): Gamelan Gong Kebyar. S. XV-XVIII.

Reich, Steve (2000): Notes on Performance. In: Reich, Steve (2000): Music for 18 Musicians. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

Reich, Steve: Steve Reich Homepage. <http://www.steverreich.com> [Zugriff: 7.10.2009]

7.1.2. Sekundärquellen

Agawu, Kofi (1995): African Rhythm. A Northern Ewe perspective. Cambridge: Cambridge University Press.

Amoaku, W. Komla (1985): A Look at the Ewe of Ghana. In: Jackson, Irene V. (Hg., 1985): More Than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Contributions in Afro-American and African Studies 80. Westport [u.a.]: Greenwood Press. S. 31-40.

Appadurai, Arjun (1996): Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Arom, Simha (1985): Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d'Afrique Centrale. Paris: SELAF.

Avenary, Hannoeh (2004): Jüdische Musik I, 1.: Einleitung: Das Phänomen. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/2. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 1512-1513.

Avenary, Hannoeh (2004): Jüdische Musik IV, 1.a.: Östliche Diaspora (14.-19. Jahrhundert): Jemenitische Tradition: Formen. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/2. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 1535-1537.

Avorgbedor, Daniel (1998): Rural-Urban Interchange: The Anlo-Ewe. In: Stone, Ruth M. (Hg., 1998): Africa. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 1. Alexandria: Alexander Street Press. S. 389-399.

Bachmann, Werner (Hg., 1989): Musikgeschichte in Bildern. Westafrika. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik.

Bakan, Michael B. (1999): Music of Death and New Creation. Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Birx, H. James (Hg., 2006): Encyclopedia of Anthropology. Thousand Oaks [u.a.]: Sage Publications.

Boretz, Benjamin (Hg., 1981): Perspectives of New Music, Vol. 20, Nr. 1/2 (Herbst 1980 – Sommer 1981). Seattle: University of Washington.

Boretz, Benjamin (Hg., 1982): Perspectives of New Music, Vol. 20, Nr. 1/2 (Herbst 1981 – Sommer 1982). Seattle: University of Washington.

Botstein, Leon (Hg., 1997): The Musical Quarterly, Vol. 81, Nr. 4. Oxford: Oxford University Press.

Braun, Joachim (2004): Jüdische Musik, III, 1.b.: Mittelalter: Die nahöstliche synagogale Musik von den Anfängen bis zum 10. Jahrhundert: Die Kantillation. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/1. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 1526.

Brinner, Benjamin (1995): Knowing Music, Making Music. Javanese *Gamelan* and the Theory of Musical Competence and Interaction. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Brinkmann, Reinhold (Hg, 1978): Avantgarde, Jazz, Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 18. Mainz [u.a.]: Schott.

Bruhn, Herbert/Helmut Rösing (Hg., 1998): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Bundeszentrale für politische Bildung (Hg., 1990): Aus Politik und Zeitgeschichte, Band 23-24. Frankfurt/Main: Frankfurter Societätsdruck.

Chernoff, John Miller (1994): Rhythmen der Gemeinschaft. Musik und Sensibilität im afrikanischen Leben. Aus dem Amerikanischen von Barbara Wrenger. München: Trickster.

Cott, Jonathan (1984): The Desert Music – Steve Reich in Conversation with Jonathan Cott. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 127-131.

Cott, Jonathan (1996): Interview with Steve Reich. In: Booklet der CD-Box Steve Reich – Works 1965-1995. Nonesuch 79541-2. S. 26-39.

Crawford, John (1820): History of the Indian Archipelago. 3 Bände. Edinburgh: Archibald Constable and Co.

Cudjoe, S. D. (1953): The Techniques of Ewe Drumming and the Social Importance of Music in Africa. In: Hill, Mozell C. (Hg., 1953): Phylon, Vol. 14, Nr. 3. Georgia: Clark Atlanta University. S. 280-291.

Dahlhaus, Karl/Hans Oesch/Ernst Thomas/Otto Tomek (1975): Melos/NZ, Nr. 1, Jänner/Februar 1975.

Danuser, Hermann/Dietrich Kämper/Paul Terse (Hg., 1987): Amerikanische Musik seit Charles Ives. Laaber: Laaber.

Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde und Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (Hg., 1914): Zeitschrift für Ethnologie, Nr. 46, 4/5. Berlin: Reimer.

Diamond, Jody (Hg., 1990): Balungan, Vol. 4, Nr. 2, Herbst 1990. Lebanon: American Gamelan Institute. S. 16-22.

DjeDje, Jacqueline Cogdell (Hg., 1992): African Musicology Volume II. Current Trends. A festschrift presented to J.H. Kwabena Nketia. Los Angeles: African Studies Center.

DjeDje, Jacqueline Cogdell (1998): West Africa: An Introduction. In: Stone, Ruth M. (Hg., 1998): Africa. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 1. Alexandria: Alexander Street Press. S. 442-270.

Durham, William H. (Hg., 2004): Annual Review of Anthropology, Vol. 33, 2004. California: Annual Reviews.

Eriksen, Thomas Hylland (2007): Globalization. The Key Concepts. Oxford [u.a.]: Berg.

Erlmann, Veit (1998): Musikkultur. In: Bruhn, Herbert/Helmut Rösing (Hg., 1998): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 71-90.

Erlmann, Veit (2001): Music: Anthropological Aspects. In: Smelser, Neil J./Paul B. Baltes (Hg., 2001): International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Amsterdam [u.a.]: Elsevier. S. 10251-10255.

Finscher, Ludwig (Hg., 2004): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Bände 4/1 und 4/2. Stuttgart: Bärenreiter.

Floyd, Malcolm (Hg., 1999): Composing the Music of Africa. Composition, Interpretation and Realisation. Aldershot [u.a.]: Ashgate.

Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 17. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 289-308.

Gold, Lisa (2005): Music in Bali. Experiencing music, expressing culture. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, Global Music Series.

Gopinath, Sumanth (2004): Composer Looks East. Steve Reich and Discourse on Non-Western Music. In: Tejuoso, Olakunle (Hg., 2004): African Quarterly on the Arts, Vol. 3, Nr. 3 & 4. Lagos: Glendora International (Nigeria) Ltd. S. 134-145.

Gottwald, Clytus (1975): Signale zwischen Exotik und Industrie. Steve Reich auf der Suche nach einer neuen Identität von Klang und Struktur. In: Dahlhaus, Karl/Hans Oesch/Ernst Thomas/Otto Tomek (1975): Melos/NZ, Nr. 1, Jänner/Februar 1975. Mainz: Schott. S. 3-6.

Gottwald, Clytus (1978): Signale zwischen Exotik und Industrie (II). In: Brinkmann, Reinhold (Hg., 1978): Avantgarde, Jazz, Pop. Tendenzen zwischen Tonalität und Atonalität. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 18. Mainz [u.a.]: Schott. S. 24-30.

Gradenwitz, Peter (1949): The Music of Israel. Its Rise and Growth Through 5000 Years. New York: W. W. Norton & Company Inc.

Gratzer, Wolfgang (2009): „Ich mochte diese Musik, hatte aber keine Idee, wie sie entstand. Das machte mich ziemlich neugierig.“ Steve Reich über Gamelan-Musik und anderes. In: Gratzer, Wolfgang (Hg., 2009): Wahlverwandtschaften. Programmbuch zur Salzburg Biennale 2009. S. 52-57.

Gratzer, Wolfgang (Hg., 2009): Wahlverwandtschaften. Programmbuch zur Salzburg Biennale 2009.

Gruber, Gernot/Siegfried Mauser (Hg., 1994): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Laaber: Laaber.

Hannerz, Ulf (1996): Transnational Connections. Culture, people, places. London/New York: Routledge.

Harrison, Daphne D. (1985): Aesthetic and Social Aspects of Music in African Ritual Settings. In: Jackson, Irene V. (Hg., 1985): More Than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Contributions in Afro-American and African Studies 80. Westport [u.a.]: Greenwood Press. S. 49-66.

Hascher, Werner (1991): Steve Reich. Universität Wien: Dissertation.

Herzog, Avigdor (1972): Masoretic Accents. In: Roth, Cecil/Geoffrey Wigoder (Hg., 1972): Encyclopedia Judaica. New York: Macmillan. S. 1099-1100.

Hicks, Michael (Hg., 1990): American Music, Vol. 8, Nr. 3, Herbst 1990. Champaign: University of Illinois Press.

Hill, Mozell C. (Hg., 1953): Phylon, Vol. 14, Nr. 3. Georgia: Clark Atlanta University.

Hillier, Paul (2000): Steve Reich in Conversation with Paul Hillier. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 216-241.

Hillier, Paul (2002): Introduction. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 3-18.

Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press.

Hoek, D. J. (2002): Steve Reich. A Bio-Bibliography. Bio-Bibliographies in Music 89. Westport [u.a.]: Greenwood Press.

Hood, Mantle (1985): All Musical Cultures Are About Equally Complex. In: Jackson, Irene V. (Hg., 1985): More Than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Contributions in Afro-American and African Studies 80. Westport [u.a.]: Greenwood Press. S. 21-29.

Hornbostel, Erich M. von/Curt Sachs (1914): Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. In: Deutsche Gesellschaft für Völkerkunde und Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (Hg., 1914): Zeitschrift für Ethnologie, Nr. 46, 4/5. Berlin: Reimer. S. 553-590.

Idelsohn, Abraham Zwi (1929): Jewish Music in its Historical Development. New York: Dover.

Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. Its Historical Development. With a New Introduction by Arbie Orenstein. New York: Dover.

Jackson, Irene V. (Hg., 1985): More Than Drumming. Essays on African and Afro-Latin American Music and Musicians. Contributions in Afro-American and African Studies 80. Westport [u.a.]: Greenwood Press.

Jones, A. M. ([1959] 1978): Studies in African Music. Oxford: Oxford University Press. 2 Bände.

Krones, Hartmut (Hg., 2008): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien: Böhlau.

Krones, Hartmut (2008): Multikulturelles, Internationales, Neues und „Fremdes“ in der Musik. Zweieinhalb Jahrtausende Ächtung des Andersartigen. In: Krones, Hartmut (Hg., 2008): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien: Böhlau. S. 13-30.

Krüger, Stefan (2001): Die Musikkultur Flamenco. Darstellung, Analyse und Diskurs. Universität Hamburg: Dissertation.

Krummacher, Friedhelm (1979): Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft. In: Dagmar Droysen-Reber (Hg., 1979): Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Preußischer Kulturbesitz 1979/80. Kassel: Merseburger Verlag. S. 154-170.

Kubik, Gerhard (1989): Ewe-Musik und ihre konzeptionellen Grundlagen. In: Bachmann, Werner (Hg., 1989): Musikgeschichte in Bildern. Westafrika. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik. S. 144-145.

Ladzekpo, Kobla/Alan Eder (1992): Agahu: Music Across Many Nations. In: Djedje, Jacqueline Cogdell (Hg., 1992): African Musicology Volume II. Current Trends. A Festschrift Presented To J. H. Kwabena Nketia. Los Angeles: African Studies Center, University of California, Los Angeles. S. 181-190.

Lewellen, Ted C. (2002): The Anthropology of Globalization. Westport, CT: Bergin & Garvey.

Lichtenfeld, Monika (2008): Multikulturelle Aspekte in der amerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts. In: Krones, Hartmut (Hg., 2008): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien: Böhlau. S. 127-135.

Lichtenfeld, Monika (2008): Steve Reich und die amerikanische Minimal Music. In: Krones, Hartmut (Hg., 2008): Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik. Wien: Böhlau. S. 237-244.

Locke, David (1998): Drum Gahu. Gilsum: White Cliffs Media.

Lohner, Henning (1986): „Musik ist immer ethnische Musik.“ Ein Gespräch mit Steve Reich. In: Stegemann, Michael (Hg., 1986): Neue Zeitschrift für Musik, 147. Jahrgang, Nr. 10. Mainz: Schott. S. 22-27.

Lovisa, Fabian R. (1996): minimal-music. Entwicklung, Komponisten, Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

MacDonald, Calum (Hg., 1985): Tempo, Nr. 152, März 1985. Cambridge: Cambridge University Press.

Mauser, Siegfried (1994): Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik. In: Gruber, Gernot/Siegfried Mauser (Hg., 1994): Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Laaber: Laaber. S. 47-54.

McAllester, David P. (1996): Music. In: Levinson, David/Melvon Ember (Hg., 1996): Encyclopedia of Cultural Anthropology. New York: Henry Holt and Company. S. 821-827.

McPhee, Colin (1976): Music in Bali. A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music. New York: Da Capo Press.

Mensah, Atta Annan (1992): The Arts of Africa: Dawn or Twilight? Music. In: Djedje, Jacqueline Cogdell (Hg., 1992): African Musicology Volume II. Current Trends. A festschrift presented to J.H. Kwabena Nketia. Los Angeles: African Studies Center. S. 11-26.

Mertens, Wim (1983): American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Translated by J. Hautekiet. London: Kahn & Averill, New York: Alexander Broude Inc.

Merriam, Alan P. (1964): The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.

Mintzel, Alf (1997): Multikulturelle Gesellschaften in Europa und Nordamerika. Konzepte, Streitfragen, Analysen, Befunde. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe.

Mitchell, Donald (1985): An Afterword on Britten's „Pagodas“: The Balinese Sources. In: MacDonald, Calum (Hg., 1985): Tempo, Nr. 152, März 1985. Cambridge: Cambridge University Press. S. 7-11.

Momeni, Ali (2001): African Polyrhythmics and Steve Reich's *Drumming*: Separate but Related Works. (von: http://jenga.alimomeni.net/files/documentsmomeni_Reich-African-Polyrhythms.pdf)

Nelson, Peter (Hg., 2006): Contemporary Music Review Vol. 25, Nr. 3, Juni 2006. London/New York: Routledge.

Nketia, J. H. Kwabena (1975): The Music of Africa. London: Gollancz

Nyman, Michael (1970): Steve Reich. An interview with Michael Nyman. In: Sadie, Stanley (1971): The Musical Times, März 1971. London: Musical Times Publications Ltd. S. 229-231.

Nyman, Michael (1976): Second Interview with Michael Nyman. In: Hillier, Paul (Hg., 2002): Steve Reich: Writings on music. Oxford [u.a.]: Oxford University Press. S. 97.

Nyman (1999): Experimental Music. Cage and beyond. Cambridge: Cambridge University Press.

Oesch, Hans (Hg., 1976): Ernst Schlager: Rituelle Siebenton-Musik auf Bali. 2 Bände. Bern: Francke Verlag, Forum Ethnomusicologicum, Serie 1.

Pardey, Wolfgang (1987): Steve Reich. In: Danuser, Hermann/Dietrich Kämper/Paul Terse (Hg., 1987): Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Monographien. Laaber: Laaber. S. 373-375.

Pickvance, Richard (2005): A Gamelan Manual. A player's guide to the central Javanese gamelan. London: Jaman Mas Books.

Potter, Keith (2000): Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge: Cambridge University Press.

Puca, Antonella (1997): Steve Reich and Hebrew Cantillation. In: Botstein, Leon (Hg., 1997): The Musical Quarterly, Vol. 81, Nr. 4. Oxford: Oxford University Press. S. 537-555.

Raffles, Sir Thomas Stamford Bingley ([1817] 1965): The History of Java. Kuala Lumpur: Oxford University Press.

Rahn, John (Hg., 1988): Perspectives of New Music Vol. 2 (Sommer 1988). Seattle: University of Washington.

Redmann, Bernd (2002): Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse. Laaber: Laaber.

Revers, Peter (1997): Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band XLI. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Rösing, Helmut/Peter Petersen (2000): Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Roth, Cecil/Geoffrey Wigoder (Hg., 1972): Encyclopedia Judaica. New York: Macmillan.

Sachse, Georg (2004): Sprechmelodien, Mischklänge, Atemzüge. Phonetische Aspekte im Vokalwerk Steve Reichs. Kassel: Gustav Bosse Verlag, Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 2.

Sachs, Curt (1943): The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New York: W.W. Norton & Company Inc.

Sadie, Stanley (1971): The Musical Times, März 1971. London: Musical Times Publications Ltd.

Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volumes 12, 13 & 17. London: Macmillan Publishers Ltd.

Salamone, Frank A. (2006): Music. In: Birx, H. James (Hg., 2006): Encyclopedia of Anthropology. Thousand Oaks [u.a.]: Sage Publications. S. 1650-1651.

Schaareman, Danker H. (1980): The Gamelan Gambang of Tatulingga, Bali. In: Society for Ethnomusicology (Hg., 1980): Ethnomusicology, Vol. 24, Nr. 3, September 1980. Champaign: University of Illinois Press. S. 465-482.

Scherzinger, Martin (2006): György Ligeti and the Aka Pygmies Project. In: Nelson, Peter (Hg., 2006): Contemporary Music Review Vol. 25, Nr. 3, Juni 2006. London: Routledge. S. 227-262.

Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 2(i)(b): Synagogue music and its development: Psalmody. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 39-40.

Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 2(iii): Synagogue music: Modal improvisation of prayers. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 47-49.

Schleifer, Eliyahu (2001): Jewish music, §III, 3(iv): Liturgical & paraliturgical: Post-Emancipation Ashkenazi. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 57-59.

Schmidt, Siegfried J. (Hg, 1992): Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schmidt, Siegfried J. (1992): Medien, Kultur: Medienkultur. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg, 1992): Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 425-450.

Schnell, Rainer/Paul B. Hill/Elke Esser (1999): Methoden der empirischen Sozialforschung. München/Wien: R. Oldenbourg Verlag.

Schulte, Axel (1990): Multikulturelle Gesellschaft: Chance, Ideologie oder Bedrohung? In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg., 1990): Aus Politik und Zeitgeschichte, Band 23-24. Frankfurt/Main: Frankfurter Societätsdruck. S. 3-15.

Schumacher, Rüdiger (2004): Indonesien, III: Bali. In: Finscher, Ludwig (Hg., 2004): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/1. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 766-852.

Schumacher, Rüdiger (2004): Indonesien, III, 2.a.: Instrumententyen. In: Finscher, Ludwig (Hg., 2004): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil, Band 4/1. Stuttgart: Bärenreiter. Sp. 808-813.

Schwarz, K. Robert (1981): Steve Reich: Music as a Gradual Process Part I. In: Boretz, Benjamin (Hg., 1981): Perspectives of New Music, Vol. 20, Nr. 1/2 (Herbst 1980 – Sommer 1981). Seattle: University of Washington. S. 373-392.

Schwarz, K. Robert (1982): Steve Reich: Music as a Gradual Process Part II. In: Boretz, Benjamin (Hg., 1982): Perspectives of New Music, Vol. 20, Nr. 1/2 (Herbst 1981 – Sommer 1982). Seattle: University of Washington. S. 225-286.

Schwarz, K. Robert (1990): Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams. In: Hicks, Michael (Hg., 1990): American Music, Vol. 8, Nr. 3, Herbst 1990. Champaign: University of Illinois Press. S. 245-273.

Schwarz, K. Robert (1996): Minimalists. London: Phaidon Press Limited.

Sendrey, Alfred (1970): Musik in Alt-Israel. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.

Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 24-26.

Shahar, Natan (2001): Israel, §II, 1(iii): Instruction, research and publication. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 12. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 629.

Shahar, Natan (2001): Israel, §II, 2(i): Folk music after 1948. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 12. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 631.

Shelemay, Kay Kaufman (2001): Jewish music, §III, 11 (ii): Liturgical & paraliturgical: 20th-c. USA. In: Sadie, Stanley (Hg., 2001): The New Grove², Dictionary of Music and Musicians, Volume 13. London: Macmillan Publishers Ltd. S. 73-74.

Smelser, Neil J./Paul B. Baltes (Hg., 2001): International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Amsterdam [u.a.]: Elsevier.

Society for Ethnomusicology (Hg., 1980): Ethnomusicology, Vol. 24, Nr. 3, September 1980. Champaign: University of Illinois Press.

Sorrell, Neil (1990): A Guide to the Gamelan. London/Boston: faber and faber.

Spiller, Henry (2004): Gamelan. The traditional sounds of Indonesia. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc. World Music Series.

Stegemann, Michael (Hg., 1986): Neue Zeitschrift für Musik, 147. Jahrgang, Nr. 10. Mainz: Schott.

Stokes, Martin (Hg., 1994): Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place. Oxford/Providence: Berg.

Stokes, Martin (2004): Music and the Global Order. In: Durham, William H. (Hg., 2004): Annual Review of Anthropology, Vol. 33, 2004. California: Annual Reviews. S. 47-72.

Stone, Ruth M. (Hg., 1998): Africa. The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 1. Alexandria: Alexander Street Press.

Strauss, Anselm/Juliet Corbin (1996): Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung. Aus dem Amerikanischen von Solveigh Niewiarra und Heiner Legewie. Weinheim: Psychologie Verlags Union.

Strickland, Edward (1991): American Composers. Dialogues on Contemporary Music. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Strickland, Edward (1993): Minimalism: Origins. Bloomington: Indiana University Press.

Taruskin, Richard (2005): The Oxford History of Western Music. Volume 5. The Late Twentieth Century. Oxford [u.a.]: Oxford University Press.

Taylor, Charles (1997): Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Tejuoso, Olakunle (Hg., 2004): African Quarterly on the Arts, Vol. 3, Nr. 3/4. Lagos: Glendora International (Nigeria) Ltd.

Tenzer, Michael (2000): Gamelan Gong Kebyar. The Art of Twentieth-Century Balinese Music. Chicago: Chicago University Press.

Trepp, Leo (Hg., 2004): Nigune Magenza. Jüdische liturgische Gesänge aus Mainz. Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte Nr. 39. Mainz [u.a.]: Schott.

Turkson, Adolphus R. (1992): Contrafactum and Parodied Song Texts in Religious Music: A Discussion of Problems and Challenges in Contemporary African Music. In: DjeDje, Jacqueline Cogdell (Hg., 1992): African Musicology Volume II. Current Trends. A festschrift presented to J.H. Kwabena Nketia. Los Angeles: African Studies Center. S. 65-80.

Tylor, Edward Burnett (1871): Primitive Culture: Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom. London: John Murray.

Utz, Christian (2002): Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 51. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Vitale, Wayne (1990): Kotekan: the technique of interlocking parts in Balinese music. In: Diamond, Jody (Hg., 1990): Balungan, Vol. 4, Nr. 2, Herbst 1990. Lebanon: American Gamelan Institute S. 2-15.

Vitale, Wayne (1990): I Wayan Dibia: the relationship of music and dance in Balinese performing arts. In: Diamond, Jody (Hg., 1990): Balungan, Vol. 4, Nr. 2, Herbst 1990. Lebanon: American Gamelan Institute. S. 16-22.

Waterman, Christopher (1997): music. In: Barfield, Thomas (1997): The Dictionary of Anthropology. Oxford: Blackwell Publishers. S. 333-334.

Wieschhoff, Heinz (1933): Die afrikanischen Trommeln und ihre außerafrikanischen Beziehungen. Studien zur Kulturkunde 2. Stuttgart: Strecker und Schröder.

Wiggins, Trevor (1999): Drumming in Ghana. In: Floyd, Malcolm (Hg., 1999): Composing the Music of Africa. Composition, Interpretation and Realisation. Aldershot [u.a.]: Ashgate. S. 45-66.

Wittgenstein, Ludwig (1953): Philosophical Investigations. Oxford: Blackwell Publishers.

WQXR (2009): Maximum Reich: Introductions. <http://www.wqxr.org/articles/q2-music/2009/dec/10/maximum-reich-introductions/> [Zugriff: 11.8.2010 & 1.9.2010].

7.2. Diskographie

Cantaloupe (2002): Steve Reich. Tehillim/The Desert Music.

Deutsche Grammophon (1974): Steve Reich. Drumming.

Nonesuch (1997): Steve Reich – Works 1965-1995 (Box Set).

Nonesuch (1998): Steve Reich. Music for 18 Musicians.

Nonesuch (2005): Steve Reich and Musicians, Live 1977.

Nonesuch (2006): Phases (Box Set).

7.3. Notenverzeichnis

Reich, Steve (1971): Drumming. Study Score. London [u.a.]: Hendon Music, Boosey and Hawkes.

Reich, Steve (1994): Tehillim. Partitur. London: Henson Music, Boosey & Hawkes.

Reich, Steve (2000): Music for 18 Musicians. for ensemble. London [u.a.]: Boosey & Hawkes.

7.4. Bildquellen

Abbildung 1: Mauser, Siegfried (1994): Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik. S. 52.

Abbildung 2: Redmann, Bernd (2002): Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse. S. 55.

Abbildung 3: Jones, A. M. ([1959] 1978): Studies in African Music 1. S. 67.

Abbildung 4: Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. S. 32.

Abbildung 5: Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. S. 33.

Abbildung 6: Reich, Steve (1971): Gahu – a Dance of the Ewe Tribe in Ghana. S. 35.

Abbildung 7: Reich, Steve (1971): Drumming. Study Score. S. 1.

Abbildung 8: Lovisa, Fabian R. (1996): minimal-music. S. 75.

Abbildung 9: Momeni, Ali (2001): African Polyrhythmics and Steve Reich's *Drumming*: Separate but Related Works. S. 12.

Abbildung 10: Gold, Lisa (2001): Indonesia, §II, 1: Bali. S. 291.

Abbildungen 11 & 12: McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 141.

Abbildung 13: McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 143.

Abbildungen 14 & 15: McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 276.

Abbildung 16: McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 277.

Abbildung 17: McPhee, Colin ([1966] 1976): Music in Bali. S. 278f.

Abbildung 18: Reich, Steve (2000): Notes on Performance.

Abbildung 19: Reich, Steve (2000): Music for 18 Musicians. for ensemble. S. 205.

Abbildung 20: Reich, Steve (2000): Music for 18 Musicians. for ensemble. S. 18.

Abbildung 21: Reich, Steve (2000): Music for 18 Musicians. for ensemble. S. 202.

Abbildung 22: Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 70.

Abbildung 23: Idelsohn, Abraham Zwi ([1929] 1992): Jewish Music. S. 43.

Abbildung 24: Seroussi, Edwin (2001): Jewish music, §I, 1: Definitions and scope. S. 46.

Abbildung 25: Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 111.

Abbildung 26: Reich, Steve (1982): Hebrew Cantillation as an Influence on Composition. S. 112.

Abbildungen 27 & 28: Reich, Steve (1994): Tehillim. Partitur.

Abbildung 29: Reich, Steve (1994): Tehillim. Partitur. S. 1.

Abbildung 30: Reich, Steve (1994): Tehillim. Partitur. Letzte Seite.

Ich habe mich bemüht, sämtliche InhaberInnen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8. ABSTRACTS

8.1. Deutsch

In der Diplomarbeit geht es um den amerikanischen Komponisten Steve Reich und nicht-westliche Einflüsse in dessen Werk. Sie ist in vier Kapitel gegliedert.

In ersten Kapitel wird auf Steve Reichs Aufenthalt bei den Ewe in Ghana, deren Musik(theorie), die Transkriptionen des Komponisten von Stücken der Ewe und Ausführungen über die Zeit in Westafrika sowie sein Werk *Drumming* [1971] und mögliche afrikanische Einflüsse eingegangen.

Im zweiten Kapitel geht es um die Beschäftigung Steve Reichs mit dem balinesischen Gamelan, dessen Musiktheorie, durch die Auseinandersetzung gewonnene Eindrücke des Komponisten sowie sein Werk *Music for 18 Musicians* [1976] und eventuelle Einflüsse aus dem balinesischen Gamelan.

Im dritten Kapitel wird die Bedeutung von hebräischen Kantillationen für Steve Reichs Werk untersucht. Es wird auf das Judentum sowie dessen Musikkultur und -theorie eingegangen, es werden Einstellungen und Meinungen des Komponisten dazu erläutert und es erfolgt eine Analyse des Stückes *Tehillim* [1981] sowie eine Beantwortung der Frage, ob es von der jüdischen Musikkultur beeinflusst ist oder nicht.

Im vierten Kapitel findet eine anthropologische Interpretation der in der Diplomarbeit gewonnenen Erkenntnisse statt. Dabei kommen vor allem Theorien über den Umgang mit dem „Fremden“ sowie über das Phänomen der Globalisierung zum Einsatz.

8.2. English

The diploma thesis is about the American composer Steve Reich and non-western influences in his work. It consists of four chapters.

The first chapter is about Steve Reich's stay with the Ewe in Ghana, their music (theory), the composer's transcriptions of Ewe music and information about the time in West Africa as well as the piece *Drumming* [1971] and possible „African“ influences.

The second chapter is about Steve Reich's occupation with Balinese Gamelan, its music theory, the composer's impressions about the Gamelan and the piece *Music for 18 Musicians* [1976] as well as possible Balinese influences.

The third chapter is about the role of Hebrew cantillation in Steve Reich's work. Emphasis is laid on Judaism and its musical tradition as well as music theory. Different attitudes and opinions of Steve Reich towards Jewish music are explored and by an analysis of the piece *Tehillim* [1981] it is tried to answer the question if it is influenced by Jewish music or not.

The fourth chapter consists of an anthropological interpretation of the findings in the thesis by means of theories about othering and globalization.

9. LEBENSLAUF

Angaben zur Person

Name: Sabine Töfflerl
E-mail: sabine.toefflerl@gmx.at
Staatszugehörigkeit: Österreich
Geburtsdatum: 27.11.1988

Bildungsweg

- Absolvierung von freien Wahlfächern am Institut für Kulturmanagement der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
- seit Oktober 2007 Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
- seit Oktober 2006 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien
- Oktober 2006 bis Juni 2008 Studium der Internationalen Entwicklung an der Universität Wien (1. Abschnitt beendet)
- Juni 2006 Matura am BG Babenbergerring Wiener Neustadt

10. INDEX

- "afrikanische" Musik..... 29, 31, 35, 36, 37, 39, 42, 54, 55, 57, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 87, 88, 141, 202, 204, 205, 219
- "fremd" 156, 160, 201, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 216, 217
- "Fremdes" 17, 19, 40, 199, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 216, 219, 220, 237
- African music.....31, 36, 48, 54, 75, 76, 77, 85, 139, 190, 204
- Agbadza* 54, 60, 61, 62, 63
- cantillation 150, 171, 190, 191, 192, 195, 238
- culture 13, 52, 107, 150, 153, 171, 172, 176, 197, 199, 204, 205, 227, 234
- Drumming* 19, 28, 29, 30, 31, 35, 37, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 127, 132, 133, 138, 139, 142, 143, 145, 146, 147, 158, 176, 178, 193, 219, 220, 221, 237, 238
- Ewe ...11, 14, 21, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 70, 73, 74, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 126, 138, 142, 143, 192, 203, 209, 214, 215, 217, 219, 221, 237, 238
- Gahu* .32, 33, 34, 36, 37, 49, 56, 58, 59, 61, 62, 78, 86, 209
- Gamelan. 11, 14, 21, 29, 34, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 125, 126, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 187, 192, 201, 203, 215, 217, 219, 220, 237, 238
- Ghana..... 11, 15, 27, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 42, 50, 56, 62, 63, 74, 75, 80, 81, 86, 89, 145, 149, 209, 237, 238
- Globalisierung....14, 17, 20, 25, 87, 145, 201, 203, 210, 213, 215, 217, 220, 237
- Kantillationen 11, 14, 21, 149, 166, 180, 181, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 214, 215, 220, 237
- Klang.... 28, 45, 65, 88, 91, 98, 100, 101, 115, 124, 131, 156, 171, 191, 198, 209, 213, 216, 217, 220
- Kultur 12, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 166, 171, 200, 203, 205, 239
- Multikulturalität 15, 25, 199, 203, 205, 206, 216
- multikulturell..... 15, 199, 206
- Musikkultur 13
- Music for 18 Musicians*.....85, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 158, 176, 178, 188, 193, 219, 237, 238
- nicht-westlich 11, 15, 16, 17, 20, 28, 30, 31, 33, 34, 37, 81, 82, 83, 88, 89, 126, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 179, 189, 199, 207, 209, 213, 214, 220, 221, 237
- non-Western 81, 219, 238
- phasing 65, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 79, 82, 135, 138
- sound.....15, 31, 37, 65, 66, 74, 75, 89, 106, 137, 140, 171, 190, 191, 192, 200
- structure .. 31, 37, 84, 90, 120, 140, 150, 171, 190
- Struktur ..15, 28, 31, 36, 57, 75, 79, 80, 81, 91, 98, 103, 107, 112, 120, 123, 133, 134, 147, 150, 171, 172, 181, 183, 184, 190, 194, 196, 209, 216, 217, 219
- strukturell 31, 33, 120, 206, 214
- Strukturen..... 15, 76, 79, 82, 83, 121, 135, 150
- substituting beats for rests... 66, 70, 74, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 178
- substituting rests for beats..... 66, 74
- ta'amim... 149, 150, 161, 162, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 181, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 214, 220
- Tehillim*... 139, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 214, 220, 237, 238
- Westen.....38, 90, 93, 196, 203, 206
- world music....38, 49, 91, 201, 202, 203, 214, 216