

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hubertus Dreyer

Theorie aus der Ferne

Für Simha Arom bedeutete die Bekanntschaft mit der Hornorchestermusik der zentralafrikanischen Banda Linda »Liebe auf den ersten Blick«,¹ und ähnlich erging es sicher vielen Musikern und Hörern auf aller Welt – so auch den Komponisten, von denen im Weiteren die Rede sein soll. Aus der spontanen Liebe entwickelte sich bei Arom eine jahrzehntelange Erforschung der Gesetzmäßigkeiten polyphoner zentralafrikanischer Musik, deren schriftlicher Niederschlag seinen Kulminationspunkt im umfassenden Werk *African Polyphony and Polyrhythm*² fand. Eine Untersuchung der Fäden, die sich von diesem Buch und seinen Vorstudien zu den im Folgenden erörterten äußerst unterschiedlichen Kompositionen spannen, mag zugleich beispielhaft zeigen, wie die Theorie einer Musik die Neuschöpfung von Musik inspirieren kann – denn es war nicht nur die Klanglichkeit zentralafrikanischer polyphoner Musik, sondern maßgeblich auch ihre theoretische Aufbereitung durch Simha Arom, die den Komponisten kreative Impulse vermittelte.

Luciano Berio

Der erste, der Aroms Anregungen kompositorisch verarbeitete, war wohl Luciano Berio in seinem *Coro* (1974-1976), namentlich in den Episoden IX (zweite Hälfte), XI, XVI, XXIV, XXV, XXVI sowie XXVII.

All diesen Episoden ist Bezugnahme auf die von Arom beschriebene spezifische Satztechnik der zentralafrikanischen Hornorchester gemein. Freilich interagieren die verschiedenartigen »Aggregatzustände«, die Berio in *Coro* verwendet, im Laufe des Stückes miteinander, und dementsprechend tritt der Afrikaeinfluss nicht überall gleichermaßen zutage.

1 Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm*, übersetzt aus dem Französischen von Martin Thom, Barbara Tuckett, Raymond Boyd, Vorwort von György Ligeti, Cambridge 1991, xix.

2 Siehe Fußnote 1.

Hubertus Dreyer

Zumindest in der Partitur ist er sehr deutlich zu erkennen in Episode IX, die hier exemplarisch behandelt sei: Alle Blechbläser spielen Zweiunddreißigstelfiguren, jeweils auf ein oder zwei Tönen, die in den einzelnen Stimmen unterschiedlich so von Pausen durchsetzt sind, dass sich eine übergeordnete Melodie ergibt:

The image displays a musical score for Luciano Berio's *Coro*, Episode IX. The score is organized into systems, each representing a different instrument group. The top system is labeled 'Kernmelodie' and features a single melodic line. Below it are three systems for 'Cor.' (Coro), each with three staves. The next system is for 'Tr.' (Trumpets), with four staves. This is followed by a system for 'Tbn.' (Tubas), with three staves, and finally a system for 'T.b.' (Trombones), with three staves. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a highly rhythmic and textured piece. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/2 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, suggesting a rich and varied musical experience.

Abbildung 1: Luciano Berio, *Coro*, Episode IX (Ausschnitt)

Die hier verwandte und von der Musik der Banda Linda übernommene Hoquetustechnik unterscheidet sich von der mittelalterlichen dadurch, dass jedem Instrument nur eine Tonhöhe zugewiesen wird; dabei werden die jeweiligen melodischen Kerntöne statt zu melodischen zu rhythmischen Patterns ausgestaltet, die klangliche Komplexität ergibt sich aus der Überlagerung der Patterns.

In *Coro* werden wie in der Banda Linda-Musik die Patterns zyklisch mit geringfügigen Variationen wiederholt – wobei Berio mit 11/32 eine sehr »unafrikanische« Zykluslänge wählte. (In anderen Passagen von *Coro* beträgt die Zykluslänge 8 Zählseinheiten; bei Simha Arom findet man Stücke mit 9, 12, 16, 18 und 24 Zählseinheiten.)

Interessanterweise orientierte sich Berio auch hinsichtlich der Variationstechnik eng an Simha Aroms Analysen; stellt man etwa die Variationen des 1. Hornes in Art jener »Paradigmen-Tabellen« zusammen, wie sie zahlreich in *African Polyphony and Polyrhythm* abgebildet sind, so springt einem die Ähnlichkeit ins Auge:



Abbildung 2

Berio hatte zur Zeit der Komposition von *Coro* intensiven Kontakt mit Simha Arom und lernte so die damals noch kaum bekannte Musik der Banda Linda kennen; laut Berios damaligem Assistenten Balz Trümpy, der an der Erstellung von *Coro* maßgeblichen Anteil hatte, stellte Arom Aufnahmen, eine Transkription und ein Typoskript zur Verfügung, Material, das Berio an Trümpy weitergab. Hierzu Trümpy:

»Ich erinnere mich nicht mehr an alle Teile, an denen ich beteiligt war; man könnte das aber anhand der Handschrift herausfinden. Sicher sind die »afrikanischen« Schichten von mir instrumentiert. Es sind ja einstimmige Linien, die ich nach dem Hoquetus-Prinzip der Banda Linda auf das Orchester zu über-

tragen hatte. Berio liess mir freie Hand im Umgang mit den zur Verfügung stehenden Instrumenten. Zuerst gab er mir aber ein Blatt mit der bekannten pentatonischen Melodie der Banda Linda und, so viel ich mich erinnere, ein Typoskript von Simha Arom.³

Mag beim Vergleich der *Coro*-Partitur mit Aroms Transkriptionen trotz aller offensichtlicher Unterschiede etwa in der Harmonik und im Charakter der Kernmelodie der Bezug relativ direkt erscheinen (tatsächlich ist das Verhältnis zwischen den Kernpatterns, den àkõ.nè, zu ihrer klanglichen Realisation bei den Banda Lindas etwas komplexer als bei Berio), so muss doch darauf hingewiesen werden, dass selbst hier die theoretischen Anstrengungen Aroms eine bedeutende Rolle spielten. Nicht nur bereitete die Herauspräparierung der Kernpatterns, die der afrikanischen Hornorchestermusik zugrunde liegen, Arom große Schwierigkeiten: Ohne weiteres, d. h. dem reinen Höreindruck nach, lässt sich von dieser Musik noch nicht einmal eine Transkription herstellen, dafür ist sie bei Weitem zu komplex; daher kann ein Komponist von ihr auch ohne entsprechende Aufbereitung so gut wie nichts lernen. So stand die Entwicklung einer zuverlässigen Transkriptionstechnik – bekannt geworden als »re-recording«-Technik – für Arom am Beginn der Erforschung dieser Musik;⁴ auf dem Weg zur Transkription waren ferner Fragen zu klären wie: Welche akustischen Informationen fließen in die Transkription ein? Wie soll die Rhythmik überhaupt notiert werden? – und so fort.

György Ligeti

Was die Notation der zentralafrikanischen Polyrythmik betrifft, wählte Arom eine Lösung, die György Ligeti zutiefst ansprach und die sich von den Lösungen zahlreicher anderer Afrikaforscher (insbesondere Arthur M. Jones) stark unterscheidet: Arom entschied sich dagegen, Akzente metrisch als Downbeats zu notieren, was notwendig

3 E-Mail vom 3. Februar 2013. An publizierten Texten über die Musik der Banda Linda existierte damals von Simha Arom nur: »The Use of Play-back Techniques in the Study of Oral Polyphonies«, in: *Ethnomusicology* 10/3 (1976), 483–519.

4 »This work could never have been written if we had not developed a suitable method of transcribing Central African polyphony...« Arom, *African Polyphony*, 107.

zu sehr komplizierter polymetrischer Notation führt, und gliederte stattdessen seine Transkriptionen nach Pulsation und Perioden (bzw. Pulsationszyklen, deren Länge dem Abstand zwischen dem Beginn eines Basispatterns und seiner Wiederholung entspricht). Virtuelle Polymetrik entsteht aus der Überlagerung von unterschiedlichen Akzentuierungen, die sich kontrametrisch zur Pulsation verhalten.

Ligeti wurde nicht müde zu erwähnen, wie sehr ihm diese Konzeption bei der Realisierung seiner eigenen rhythmischen Ideen half, wie sie ihm beispielsweise erlaubte, virtuelle Polymetrik und sogar Polytempik von einem einzelnen Interpreten erzeugen zu lassen.⁵ Doch hieße es sowohl die Reichweite von Simha Aroms Theorie als auch die Tiefe von Ligetis Auseinandersetzung mit ihr zu verkennen, wollte man hier stehen bleiben.

Das letzte der sechs Bücher, in die Arom sein *African Polyphony and Polyrhythm* gliederte, zugleich sein eigentlicher Schwerpunkt, behandelt nicht nur die Musik der Hornorchester und beschreibt umfassend deren musikalische Struktur; es breitet zudem eine überwältigende Fülle von rhythmischen Erscheinungen der zentralafrikanischen Musik im Allgemeinen aus, deren Morphologie nach gleichermaßen logischen wie sachgerechten Kategorien analysiert wird. Von diesem überreichen Angebot ließ Ligeti sich in einer Reihe von Stücken inspirieren, wobei es ihm naturgemäß nicht darauf ankam, Aroms Kategorien »korrekt« zu benutzen, sondern darauf, sie zu neuartigen Kombinationen zusammenzuführen.

Insbesondere sind es zyklische Rhythmusstrukturen von besonderem Zuschnitt – von Ligeti selbst auch als Taleae bezeichnet – sowie ihre kompositorische Verwendung, die von intensiverer Beschäftigung mit Aroms Forschung zeugen; beispielhaft sei dies dargestellt anhand der 13. Klavieretüde *L'escalier du diable*. Dieses Werk arbeitet (wie auch der erste und vierte Satz des Klavierkonzertes) mit zwei Taleae, die einzeln oder in Kombination fast das ganze Stück durchziehen:

5 Ein typischer Text ist z. B. der Einführungstext für das Begleitheft zur CD-Ersteinspielung bei Wergo (WER 60134-50), Mainz 1987, abgedruckt in: György Ligeti, *Gesammelte Schriften* II, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz u. a. 2007 (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 10/2), 291–293.

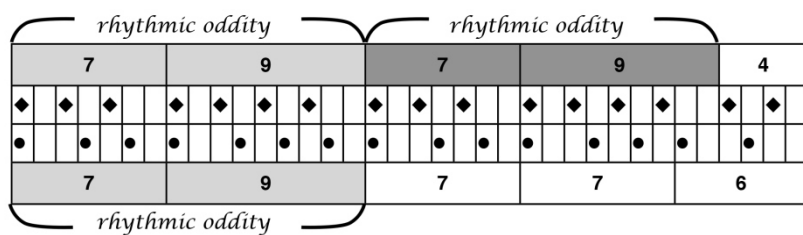


Abbildung 3: Polymetrik in *L'escalier du diable*
(*Études pour Piano*, Deuxième Livre)

Beide Taleae sind gekennzeichnet durch eine spezifische Art asymmetrischer Gliederung, die Arom in *African Polyphony and Polyrythm* als »rhythmic oddity«, ⁶ später auch als »Pseudo-Aksak«⁷ bezeichnete. Dabei handelt es sich um eine Teilung nach der Formel $(n-1):(n+1)$ (oder umgekehrt; n steht für eine beliebige natürliche Zahl), also 5:7, 7:9, 9:11 und so fort. Ein Spezialfall dieser »rhythmic oddities« ist das »Pan-Afrikanische Standardpattern« (7+5 geteilt als 2-2-3 – 2-3), von dem Ligeti des Öfteren Gebrauch machte (so im dritten Satz des Klavierkonzertes und besonders im ersten Satz des Violinkonzertes). Simha Arom führt die Faszination dieses Phänomens, das er in zahlreichen Patterns Zentralafrikas fand, darauf zurück, dass sich die Asymmetrie in einem symmetrischen Rahmen bewegt:

»The fact that you are always floating between groupings of 2 and of 3, but in a symmetrical framework, is fascinating. You don't have that in normal aksak.«⁸

So eröffnet der Pseudo-Aksak auch viel weiter gehende Möglichkeiten polyrhythmischer Gestaltung als der normale Aksak. In der 13. Etüde erscheint die »rhythmic oddity« – hier aus 7+9 Zählheiten bestehend – nicht isoliert; die erste Talea bringt sie zweimal hintereinander und

6 Arom, *African Polyphony*, 246.

7 Simha Arom, »L'aksak. Principes et typologie«, in: *Cahiers de musiques traditionnelles* 13 (2004), 11-48.

8 Simha Arom im Interview mit Wolfgang Marx, in: »A Kinship Foreseen. Ligeti and African Music«, in: Louise Duchesneau und Wolfgang Marx (Hrsg.), *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, Woodbridge 2011, 107-122:115/116.

schließt daran einen vier Zähleinheiten langen Zusatz an, die zweite Talea benutzt sie hingegen nur einmal am Anfang. Die Untergliederung der »rhythmic oddity« folgt in der ersten Talea exakt dem von Arom angegebenen Konstruktionsprinzip.⁹

Von der Kombination der Taleae – die hier, im Gegensatz etwa zum Klavierkonzert, gleich lang sind und sich daher im Verlaufe des Stückes nicht gegeneinander verschieben – werden nicht alle Zählpositionen abgedeckt, manche hingegen doppelt. Solch eine Kombination von Rhythmen bezeichnet Arom als »partial interweaving«, ¹⁰ in Zentralafrika sehr viel verbreiteter als das »strict interweaving« (ohne verdoppelte Positionen). Abgesehen von wenigen Passagen, in denen sich rhythmische Ostinati anderer Länge hinzugesellen (Takte 87–95, 145–149), wird die gesamte Rhythmik der Etüde nur aus den beiden Taleae generiert. Schon an sich erzeugt die Kombination beider Taleae namentlich aufgrund des »partial interweaving« hinreichendes Interesse, um eine Zeit lang von ihrer steten Wiederholung abzulenken. Doch bringt Ligeti zusätzliche Irritationen ins Spiel, von denen einige zumindest gewisse von Arom diskutierte Kategorien benutzen:

1. Dissoziation von melodischer und rhythmischer Gestalt: Das zentrale melodische Grundmaterial des Stückes sind aufsteigende chromatische Linien. Da eine chromatische Tonleiter zwölf Töne umfaßt, die beiden Taleae aber jeweils sechzehn akzentuierte Positionen besitzen, fällt die Wiederholung der Talea nicht mit der um eine Oktave höheren Wiederholung der Töne zusammen; die Gliederung nach Oktavidentität kollidiert mit der rhythmischen Gliederung. Hier mag man an die von Arom erwähnte Möglichkeit denken, rhythmische Patterns durch Akzente oder Tonhöhen- bzw. Klangfarbenwechsel zu gliedern,¹¹ nur dass Ligeti diesen Effekt nicht zur Verdeutlichung von Wiederholungen, sondern im Gegenteil zu ihrer Verschleierung nutzte.
2. Auslassung von Akzenten: Auch in den »langsameren« Zwischenpartien der Etüde (Takte 76–99, 114–127) bestimmen die Taleae das

9 Arom, *African Polyphony*, 248.

10 Ebd., 280ff.

11 Ebd., 234ff.

rhythmische Geschehen; doch werden nicht alle Akzentpositionen der Taleae auch wirklich gespielt, wodurch die Illusion einer Temporeduktion entsteht. Ferner lässt Ligeti zuweilen auch in »schnellen« Passagen Akzente ausfallen. Ähnliche Techniken beschreibt Arom namentlich im Zusammenhang mit zentralafrikanischer Xylophon- und Sanzamusik.¹²

So fand Ligeti in Aroms Theorie über die Grundkonzeption von Pulsation und Tactus hinaus Anregungen zur Gestaltung einer komplexen Rhythmik, die nichts mit der Komplexität der seriellen Rhythmik zu tun hatte, einer Rhythmik, die unter völlig andern kulturellen Voraussetzungen entwickelt und erprobt worden war und ihre Wirkung nicht zuletzt aus Gestalteffekten bezog: sicher ein wichtiger Aspekt für einen Komponisten, der schon früh mangelndes Bewusstsein für die Eigengesetzlichkeit der Wahrnehmung in serieller Musik beklagte.¹³

Mari Takano

Die subtile Variativität der zentralafrikanischen Rhythmik, die Ligeti nur ausnahmsweise thematisierte, beschäftigt Mari Takano in umso größerem Maße. Nach Aroms Analyse repräsentieren alle Varianten eines Patterns die gleiche Äquivalenzklasse, sind mit anderen Worten hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Stück und ihrer Funktion innerhalb des Stückes – meist auch hinsichtlich ihrer Reihenfolge – austauschbar.¹⁴ Dabei ist wichtig, dass die interne Gliederung des Patterns nie verändert wird:

»[...] however the figures represented may be realised, their marks [...] remain unchanged in every instance. This is precisely what individuates them, i.e., makes them distinguishable and identifiable.«¹⁵

¹² Ebd., 505ff.

¹³ Berühmt wurde die diesbezügliche Kritik, die Ligeti an Boulez' *Structure Ia* übte. (Vgl. György Ligeti, »Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia* von Pierre Boulez«, in: *Junge Komponisten*, hrsg. von Heribert Eimert und Karlheinz Stockhausen, Wien 1958 (*Die Reihe IV*), 38–63.

¹⁴ Eine theoretische Diskussion findet sich besonders in: Arom, *African Polyphony*, 151ff., eine Typologie der in Zentralafrika auftretenden Variationstechniken ebd., 256ff.

¹⁵ Ebd., 262.

Takano ließ sich ihren Aussagen zufolge von diesem Prinzip unter anderem im dritten Satz des Konzertes für Flöte und Streichorchester, in *LigAlien IV* für zwei Saxophone und Klavier und in mehreren Szenen ihrer (noch nicht fertiggestellten) Oper *Die Schneekönigin* anregen; als konkretes Beispiel sei hier eine Passage aus *LigAlien IV* diskutiert.

In Übertragung des Variationsprinzips auf ein Pattern, das sich stark von denen der zentralafrikanischen Musik unterscheidet – komplexe, melodisch geführte Akkorde anstatt einzelner Töne, durch ungewöhnliche Synkopen geschärfte Swing-Rhythmik anstatt durchgehender Pulsation, vergleichsweise wesentlich größere zeitliche Ausdehnung –, legte Takano einige Gliederungspunkte fest, die in allen nachfolgenden Variationen des Patterns auf keinen Fall wegfallen durften. (Sie sind im Beispiel durch Pfeile und einen rechteckigen Rahmen gekennzeichnet.)

The image shows a musical score for two parts: Piano and Pno. (Piano). The Piano part is in 2/4 time with a tempo of 96. It features a swing rhythm with complex, syncopated chords. The Pno. part is in 2/4 time and features a complex, syncopated melody. The score includes dynamic markings (pp, mp, f), articulation (non.ped), and phrasing (3, 6). Two downward arrows point to specific chordal structures in the Piano part, and a rectangular box highlights a specific melodic phrase in the Pno. part.

Abbildung 4: Mari Takano, *LigAlien IV* (Ausschnitt 1)

Offensichtlich handelt es sich hier um deutlich herausstechende Ereignisse: Spitzentöne und eine Art unregelmäßiger Triller; die Gliederungspunkte sollen gut hörbar sein. Obwohl auch sie in verschiedenen

Varianten auftreten, gerät ihre gliedernde Funktion doch nie in Zweifel.

Nach einigen Zyklen hat das Grundpattern etwa diese Form angenommen:



Abbildung 5: Mari Takano, *LigAlien IV* (Ausschnitt 2)

Offensichtlich ist die rhythmische Setzung der hohen Akkorde bei den Pfeilen verändert, aus betonten Zählzeiten werden unbetonte und umgekehrt; in der trillerartigen Figur wurden *ais*² und *gis*² vertauscht. Dennoch bleiben gegenüber der sehr viel stärker variierten Umgebung die Gliederungspunkte hörbar erhalten.

Im weiteren Verlauf des Stückes wird der Zyklus zuweilen gedehnt oder gekürzt, jedoch nie auf Kosten der Gliederungspunkte; und auch diese Gestaltungstechnik nimmt eine Anregung von Arom auf, seine Definition von »quasiperiodicity«: »Quasiperiodicity exists when the interval separating recognisable (i.e., identical or similar) rhythmic events is relatively irregular rather than constant.«¹⁶

¹⁶ Ebd., 267.

... eine Art Fazit

Wie dieser kurze Überblick gezeigt hat, gingen und gehen Komponisten sehr unterschiedlich mit Simha Aroms Theorieangebot um. Daran zeigt sich nicht nur dessen große Reichhaltigkeit, sondern auch die Bedeutung, die – wenn es nicht um möglichst originalgetreue Imitation, sondern um kompositorische Neuschöpfung geht – einem nicht strengen, durchaus selektiven Umgang mit Theorie, ja man könnte sogar überspitzt behaupten: dem kreativen Missverständnis einer Theorie zukommt. Gerade dadurch eröffnet Aroms theoretische Aufbereitung der zentralafrikanischen Musik Komponisten die Freiheit, sich von faszinierender Musik jenseits der eigenen Tradition anregen zu lassen, ohne diese Musik gewissermaßen kolonialistisch zu benutzen; die Theorie erlaubt als Vermittlungsinstanz Erweiterung des eigenen Horizontes, ein Lernen von fremden Kulturen.

© 2015 Hubertus Dreyer (hubertus@temporubato.com)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Dreyer, Hubertus (2015), »Theorie aus der Ferne« [Theory from a Distance], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 53–63. <https://doi.org/10.31751/p.134>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: African music; afrikanische Musik; Aksak; György Ligeti; Luciano Berio; Mari Takano; polymeter; Polymetrik

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015