

# *Unsurpassed yet unknown: Ephraim Amu*

## Analytische Annäherungen an die frühen Chorkompositionen (1920–1937)<sup>1</sup>

Paula Kaiser

Afrikanische Musik ist in der westeuropäischen Musiktheorie ein (noch) kaum beachtetes Forschungsfeld. Die Analyse von patriotischen Chorkompositionen des ghanaischen Komponisten Ephraim Amu, entstanden in seiner frühen Schaffensperiode in den Jahren 1920–1937, soll einen ersten Zugang zu dieser ›vertraut-unvertrauten‹ Musik bieten. Dabei wird hauptsächlich, und mit westeuropäischen Methoden, auf satztechnische sowie harmonische Phänomene eingegangen. Die Anwendbarkeit der Methoden wird anhand einer kritischen Auswertung der Analyseergebnisse hinterfragt. Des Weiteren wird ein Blick auf die generelle Modusbehandlung in den frühen Chorwerken geworfen.

African music is a field of research that has (still) received little attention in Western European music theory. The analysis of patriotic choral compositions by the Ghanaian composer Ephraim Amu (written in his early creative period, 1920–1937) is intended to offer a first approach to this ›familiar-unfamiliar‹ music. The main focus will be on technical and harmonic phenomena and is based on Western European methods. The applicability of the methods is questioned on the basis of a critical evaluation of the analysis results. Furthermore, a closer look will be taken at the general treatment of mode in Amu's early choral works.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Ephraim Amu; Ghana; postcolonial studies; Postkoloniale Studien

»Theorie (Ratio) ist für die abendländische Musik konstitutiv [...]. Niemand wird das bezweifeln (und mit Eurozentrismus hat das nichts zu tun). [...] Theorie, Notation und Komposition bilden eine die abendländische Musik kennzeichnende triadische Einheit.«<sup>2</sup> Nähme man die implizit enthaltene Trennung abendländischer Musik und ›anderer‹ Musiken ernst, stellten sich unmittelbar diverse Fragen: Welche Implikationen ergeben sich für analytische Betrachtungen außereuropäischer Musik(en)? Ist für sie ›Theorie‹ nicht konstitutiv? In welcher Beziehung steht diese Musik mit ihrer Theorie und ggf. ihrer Notation? Wie kann ›die‹ Musiktheorie, deren Forschungsinteressen bisher weitgehend im europäischen Kulturraum liegen, für Musik anderer Kulturen geöffnet werden? Welche vorhandenen analytischen Methoden sind dafür geeignet? Kofi Agawu, ein Musiktheoretiker mit ghanaischen Wurzeln, schlägt vor, die methodischen Vorgehensweisen zunächst nicht zu beschränken: »Analysis matters because, through it, we observe at close range the workings of African musical minds. Given the relative paucity of analyses, erecting barriers against one or another approach seems premature.«<sup>3</sup> Auch im deutschsprachigen

1 Ein großer Dank geht an Tobias Robert Klein, der den Feinschliff dieses Artikels begleitet hat.

2 Eggebrecht 1998, 76.

3 Agawu 2003, 357.

Diskurs ist die Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunstmusik eine Seltenheit. Während in der *MGG* für zentraleuropäische Länder separate Artikel angelegt sind, wird Ghana nur im Überblicksartikel »Afrika südlich der Sahara« angeführt.<sup>4</sup> Ein einziger Artikel der *ZGMTH* ist afrikanischer, genauer malinesischer, Musik gewidmet.<sup>5</sup> Unterschiedliche Ursachen mögen dazu beitragen: Einerseits ist es schwierig, Zugriff auf diese Musik zu erhalten, wenn beispielsweise keine (digitalisierten) Manuskripte oder Tonaufnahmen vorliegen. Andererseits scheint eine exakte Verortung auf der bisher erschlossenen ›Landkarte‹ der Musikgeschichte (noch) nicht möglich. Zudem wurden die hierzulande gängigen analytischen Werkzeuge an europäischer Musik entwickelt und erprobt.

In Anknüpfung an Agawu werden im Folgenden herkömmliche analytische Methoden experimentell auf die frühen Chorkompositionen des ghanaischen Komponisten Ephraim Amu angewandt. Die Tonalität aller betrachteten Stücke basiert auf einer Dur-Skala mit optional hinzugenommener erniedrigter VII. Stufe. Daher, und aufgrund der kolonialen Einflüsse, erscheint die Verwendung europäischer Terminologie zunächst geeignet, wobei sie nur als Abstraktion eines Phänomens aufgefasst werden soll, ohne dass damit eine Verortung in westeuropäischer Musiktheorie bzw. in die Entwicklung der abendländischen Musik impliziert wird.

Abstand soll an dieser Stelle vom postkolonial kritischen Begriff der ›Hybridität‹ genommen werden. Agawu nennt diese Terminologie ›unkritisch‹ und schreibt über Gebrauchsformen des Begriffs ›Hybridität‹: »[T]hey pass over in silence the losses, indignities, and humiliation suffered by people who are forced to speak other people's musical languages instead of their own.«<sup>6</sup> Dies soll ein Versuch sein, einige Aspekte des Gesamtwerks von Amu zu erschließen und damit die Erweiterung gängiger musiktheoretischer Forschungsgegenstände vorzuschlagen. Gleichzeitig sollen das analytische Vorgehen und die verwendete Terminologie auf ›blinde Flecken‹ geprüft werden.

## HINTERGRUND

Ephraim Amu ist in europäischen Kreisen weitgehend unbekannt. Der ihm gewidmete Artikel in der *MGG* von Tobias Robert Klein<sup>7</sup> und einige englischsprachige Veröffentlichungen<sup>8</sup> können aber als Ausgangspunkt dienen.

Amu wurde am 13. September 1899 in Peki-Avetile im Südosten Ghanas geboren. Amus Vater war traditioneller Trommler und Sänger. Nach der Missionierung durch britische methodistische Priester durften die nun christlich getauften Ghanaer:innen nicht mehr an traditionellen Musikveranstaltungen teilnehmen, da ihnen sonst die Exkommunikation drohte. Die Kolonialisierung führte so zur Unterdrückung der indigenen Musikkultur.<sup>9</sup> Frühe Studien bei Reverent Allotey-Pappoe aus Peki prägten Amus Stil.<sup>10</sup> Er selbst

4 Kubik/Simon 2021.

5 Polak/Jacoby/London 2016.

6 Agawu 2016, 339.

7 Klein 2021.

8 Ausführliche Biografien bei Agyemang 1988 und Laryea 2012 sowie Agawu/Amu 1987, Dor 2005, Sandler 2019 und Terpenning 2016.

9 Vgl. Dor 2005, 443.

stellte im Zuge der ›Sankofa‹<sup>11</sup> drei Postulate auf: Seine Kompositionen sollten erstens typisch afrikanische Intervalle enthalten, zweitens dem Sprachrhythmus und drittens der Sprachmelodie folgen.<sup>12</sup> Auch wenn er in einem Interview sagte: »I will never ignore these rules«,<sup>13</sup> war die Verbindlichkeit dieser Forderungen in den frühen, noch kolonial geprägten Kompositionen weniger stringent als in seinen späteren Werken. Amus Stellung wird in einem Zitat von Joseph Kwabena Nketia deutlich: »He became a national figure as an innovative composer, a reputation, which has remained unsurpassed to this day.«<sup>14</sup> Der erste Band der Sammlung von Chorgesängen, 2023 herausgegeben von Amus Tochter Misonu Amu und Felicia Sandler,<sup>15</sup> enthält 30 überwiegend kurze, stets zweckgebundene Werke, die in die Kategorien ›patriotic‹, ›sacred‹ und ›miscellaneous‹ gruppiert wurden. Der Großteil der Kompositionen ist geistlich. Die insgesamt fünf ›patriotischen‹ Werke nehmen aber aus unterschiedlichen Gründen eine besondere Stellung ein und eignen sich aufgrund ihrer moderneren Satzstruktur und Klanglichkeit für die hier angestrebte exemplarische Analyse. *Yen Ara Asaase Ni* (Nr. 2b) gilt als inoffizielle Nationalhymne Ghanas und hat damit national einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt. *Akwaabadwom* (Nr. 3) zeichnet sich durch den (erstmaligen) Wechsel satztechnischer Strukturen aus. In *Abibirimma* (Nr. 13) und *Ofori nkoa Gyanadu* (Nr. 20) wird das ›Call and Response‹-Prinzip auf einen solistischen Tenor ausgeweitet. Eine detaillierte Analyse von *Yen Ara Asaase Ni* mit Fokus auf satztechnische Strukturen wird die Grundlage für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit *Akwaabadwom* bieten. An *Abibirimma* und *Ofori nkoa Gyanadu* sollen exemplarisch Besonderheiten und Abweichungen von den bisherigen Analyseergebnissen dargestellt werden. Das fünfte ›patriotische‹ Werk, *Enne ye anigye da* (Nr. 6b), blieb dagegen aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten zu *Yen Ara Asaase Ni* unberücksichtigt.

## YEN ARA ASAASE NI – GRUNDLEGENDE STILISTISCHE BEOBACHTUNGEN

*Yen Ara Asaase Ni* (Wir sind die Leute, wir sind das Land) eignet sich aufgrund seiner klaren Form und seines geringen Umfangs besonders gut zur Darstellung grundlegender Merkmale der Kompositionen. In der Analyse stehen drei Aspekte der Harmonik und Satzstruktur im Zentrum: der Umgang mit Parallelstimmen, die Verwendung von Sequenzen und Variantenbildungen sowie die Entstehung von Zusammenklängen.

Amu komponierte 1929 die erste Version *Amewo dzife yigba* (Nr. 2a), basierend auf einem patriotischen Text im Ewe-Dialekt, anlässlich des britischen Empire Day. Die Verquickung britischer Nationalfeierlichkeiten und patriotischer ghanaischer Texte ist dabei nur scheinbar widersprüchlich. Die allgemeine Ambivalenz zwischen den Vorteilen

10 Vgl. Klein 2021.

11 In der Sprache Twi bedeutet ›Sankofa‹ die Wiederbelebung der lokalen Traditionen nach der Unterdrückung in der Kolonialzeit (Vgl. Dor 2005, 448).

12 Amu vertont Texte in den Kwa-Sprachen Ewe und Twi. Sie zählen zu den Tonsprachen, d. h., dass die intonierte Stimmhöhe Einfluss auf die semantisch-grammatische Funktion eines Wortes hat.

13 Agawu/Amu 1987, 57f.

14 Zit. nach Amu/Sandler 2023, 1.

15 Amu/Sandler 2023.

westlicher Bildung und der Erlangung größtmöglicher Unabhängigkeit spiegelt sich in dieser Epoche besonders deutlich wider. Die Übersetzung des Textes nach Twi (*Yen Ara Asaase Ni*) geschah 1931.<sup>16</sup> Formal liegt dem Chorsatz eine Strophenform zugrunde (T. 1–20: Strophen, T. 21–27: Refrain). Einheit und Zusammenhang stiftet das rhythmische Motiv, das bereits in Takt 1 vorgestellt wird (Bsp. 1).<sup>17</sup> Wesentliche kompositorische Merkmale des Stückes werden von Amu auch in den übrigen Kompositionen der Werkgruppe häufig verwendet. Sie lassen sich ebenso in westeuropäischen Kompositionen wiederfinden und sind somit auch durch daran entwickelte Analysewerkzeuge erklärbar, ohne dass dies eine Anknüpfung an die implizierten Normen dieser Tradition darstellen soll.

Beispiel 1: *Yen Ara Asaase Ni*, T. 1–4 (blau/grün: Parallelführungen, orange: Liegetöne)

1) Parallelführungen: Die Strophen sind streng homophon angelegt, wobei häufig Parallelführungen von Sopran und einer weiteren Stimme auftreten (vgl. grüne und blaue Markierung in Bsp. 1, 3 und 4). Sopran und Tenor verlaufen in Takt 1 und 2 des Beispiels 1 zunächst in Dezimen. In Takt 3 werden die Stimmen getauscht, sodass im Anschluss parallele Sexten entstehen (diese Technik erinnert an spätere ›Call and Response‹-Abschnitte). Diese schlichte Kompositionstechnik ermöglicht schnelles Memorieren und größtmögliche Eingängigkeit. Parallelführungen sind (nicht nur) in ghanaischer Chorliteratur generell stiltypisch.<sup>18</sup> Häufig bildet der Bass – wie auch hier und unterstützt vom Alt (vgl. orange Markierung in Bsp. 1, 3 und 4) – zu den Parallelstimmen einen Orgelpunkt.

2) Sequenzen und Variantenbildungen: Die aus 20 Takten bestehende Strophe lässt sich in 8+12 Takte untergliedern. Der Achtakter besteht dabei aus 2+2+4 Takten, der Zwölftakter aus 2+2+4+4 Takten. Die Takte 3 und 4 sind eine melodische Sequenz der Takte 1 und 2 wie ebenso die Takte 11 und 12 der Takte 9 und 10. Die jeweils folgenden viertaktigen Gruppen greifen das Material auf und führen es in eine Kadenzphrase, sodass sich die Takte 1–8 und 9–16 als AAB-Form beschreiben lassen. Der Refrain (Beginn in T. 21) weist rhythmische Varianten zur Strophe auf. Die Synkope rückt an das Ende des Motivs und wird durch einen ausgedehnten Auftakt eingeleitet (Bsp. 2).

16 Vgl. ebd., 28.

17 Im ersten Band der Ausgabe *Amu Choral Works* (Amu 1993) wurde das rhythmische Kernmotiv in ein triolisches Taktschema eingeordnet. Im Folgenden wird die Edition von Amu/Sandler 2023 verwendet.

18 Vgl. Dor 2005, 444.

Beispiel 2: *Yen Ara Asaase Ni* (Varianten des rhythmischen Motivs)

3) Zusammenklangsbildung: Parallelführungen mit festgehaltenen Liegetönen können dabei auch zu clusterähnlichen Zusammenklängen führen (Bsp. 3, T. 10: *b-c-d-e*). Aus funktionsharmonischer Perspektive lässt sich dieser Klang auch als Dominantseptnonakkord mit Septime im Bass auffassen. Die Parallelstelle in Takt 12 wirkt dabei eher wie ein Quartsextvorhalt über tonikalem Orgelpunkt. Beide Akkorde entstehen aus einer Umschichtung des vorhergehenden Klangs. Funktionsharmonische Zusammenhänge ergeben sich dabei aus den melodischen Einzelstimmen und können daher nur unter Vorbehalt benannt werden. Um diese Allusion zu meiden, wurden für die Analyse im Notentext Stufensymbole verwendet.

Beispiel 3: *Yen Ara Asaase Ni*, T. 9–12

Wenngleich die harmonischen Fortschreitungen oft jenen westlich geprägter Funktionsharmonik entsprechen (erwartete Auflösung dominanter Klänge, authentische Fundamentalbassbewegungen), ergeben sich an ausgewählten Positionen überraschende Wendungen. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür gibt der Kadenzvorgang in Beispiel 4 (siehe T. 15f.): Nach einem ausgedehnten dominantischen Feld mit Orgelpunkt wird in Takt 16 die Auflösung nach B-Dur erwartet. Tatsächlich münden jedoch die Stimmen in gegenläufigen Sextparallelen in einen trugschlüssigen g-Moll-Sextakkord ein. Dabei fällt insbesondere die Stimmführung des Basses auf, die durch abrupten Sextsprung abwärts in die dominante Terz die vorher lineare Bewegung durchbricht.

Beispiel 4: *Yen Ara Asaase Ni*, T. 13–17 (Kadenzvorgang und trugschlüssige Wendung)

## AKWAABADWOM – ERWEITERUNG DER SATZTECHNISCHEN MITTEL

*Akwaabadwom* (›Akwaaba‹ ist eine Grußformel, ›dwom‹ bedeutet ›Lied‹<sup>19</sup>) wurde 1929 komponiert und ursprünglich der *Aborigines Rights Protection Society* gewidmet. Der Text ist ebenfalls in der Twi-Sprache verfasst.<sup>20</sup> Mit 107 Takten ist das Stück deutlich umfangreicher als *Yen Ara Asaase Ni*. Die einzelnen Formteile werden durch das Wort ›Agyanom‹ (›Vorfahre‹) und den damit verknüpften Rhythmus (siehe Bsp. 6 und später Bsp. 9) verbunden. Die in Tabelle 1 skizzierte Gliederung orientiert sich an großen Zäsuren und an den Wechslern in der Satzstruktur.

A	B	C	D
T. 1–18 T. 51–71	T. 19–29 T. 72–82	T. 30–37 T. 83–90	T. 38–50 T. 91–107
Melodie + Begleitung; unisono	unisono, frei	polyphone Anklänge	homophon

Tabelle 1: *Akwaabadwom* (Form)

Der homophone Satz in Formteil D verwendet im Wesentlichen die kompositorischen Techniken aus *Yen Ara Asaase Ni* und enthält ausgedehnte Orgelpunkt-Passagen sowie konsequente Terz- bzw. Sextparallelen. In den Takten 38–43 entsteht durch Umschichtungen und den Orgelpunkt *B* eine dominantische Fläche (Bsp. 5, vgl. mit *Yen Ara Asaase Ni*, Bsp. 3). Drei sequenzierende Anläufe (siehe Bsp. 5) führen zu einem Dominantseptakkord in Takt 43, der sich in einen tonikalen Es-Dur-Akkord auflöst.

① o - kom dee mo'a - ra, ② o - suo hwee mo'a - ra, ③ o - qia hyee mo'a - ra

Beispiel 5: *Akwaabadwom*, T. 38–43 (Umschichtungen über Dominant-Orgelpunkt)

Im Vergleich zur einheitlichen Satzstruktur in *Yen Ara Asaase Ni* findet sich in *Akwaabadwom* in Formteil C ein kurzer polyphoner Abschnitt: In den Takten 30 und 31 wird die homophone Stimmführung durch den Alt mit dem ›Motto‹ »Agyanom mo« (Gut gemacht, Vorfahren; wobei ›Agya‹ wörtlich ›Vater‹ bedeutet, sich also ausschließlich auf männliche Vorfahren bezieht) aufgebrochen. Dabei erklingen die beiden vorherrschenden metrischen Einheiten in den Takten 32 und 33 für einen Augenblick gleichzeitig (Bsp. 6, ›V‹ zeigt eine binäre und ›Δ‹ eine ternäre metrische Gliederung an).

19 An dieser Stelle möchte ich Tobias Robert Klein für die Übersetzung einzelner Wörter aus Ewe und Twi danken, ohne die die Interpretation der Werke deutlich vager hätte bleiben müssen.

20 Vgl. Amu/Sandler 2023, 39.

Beispiel 6: *Akwaabadwom*, T. 30–35 (Polyphonie)

Die Unisono-Passagen in Formteil B erinnern – nicht zuletzt durch die Spielanweisung »In free rhythm« – eher an Rufe als an Gesang. Das hängt auch mit den beiden in Beispiel 7 verwendeten Artikulationszeichen zusammen: ›x‹ zeigt ein kurzes Glissando abwärts an,<sup>21</sup> ›/‹ ein Glissando zwischen zwei Tönen.

Beispiel 7: *Akwaabadwom* (besondere Artikulationszeichen)

Der satztechnisch komplizierteste Abschnitt eröffnet die Komposition (Bsp. 8): Die Hauptstimme im Sopran deklamiert das Motto »Mo, Agyanom« mit seinem charakteristischen Rhythmus auf dem Ton  $es^2$  und weicht nur gelegentlich auf den Ton  $d^2$  aus. Ihr stehen zwei »mo« repetierende Stimmen, Alt und Tenor, gegenüber. Darunter liegt der Bass mit einer eigenständigen, in Akkordbrechungen aufsteigenden Stimme. Metrische Wechsel zwischen 6/8-Takt (in Bsp. 8 mit ›V‹ bezeichnet) und 3/4-Takt (mit ›Δ‹ angezeigt) prägen das Klangbild.

An der Schnittstelle zur Reprise findet sich eine der wenigen (sehr kurzen) Ausweichungen in die Paralleltonart (Bsp. 9). Dabei verweisen einzelne Klänge auf eine Modulation nach c-Moll: siehe den Quartsextakkord über  $g$  sowie das folgende f-Moll (= IV. Stufe in c-Moll). Allerdings lassen sich diese Klänge ohne Mühe auch weiterhin in Es-Dur lesen: C-Moll als Ziel der Ausweichung wird nicht über eine dominante Verbindung angesteuert, sondern nur trugschlüssig erreicht.

21 Vgl. ebd., 61.

Δ V Δ V Δ V

Mo, mo, mo! A - gya - nom. Mo, mo, mo! A - gya - nom. Mo, mo, mo, mo, mo! mo!

Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo, mo! mo!

Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo, mo! mo!

Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo! Mo, mo, mo, mo'o, mo! mo!

Beispiel 8: *Akwaabadwom*, T. 1–4

A - gya - nom mo, mo, mo, mo! A - gya - nom mo!

Es: IV<sup>6</sup> VI<sup>4</sup> II (V<sup>5</sup>) IV V<sup>7</sup> V<sup>7(13)</sup> VI

Beispiel 9: *Akwaabodwom*, T. 47–50 (Ausweichung nach c-Moll)

Aus den Analysen der beiden Stücke lassen sich erste Schlüsse ziehen: Die Kompositionen sind fast durchgehend homophon. Nur an einzelnen Passagen wird die Homophonie von ›solistischen‹ oder polyphonen Passagen sowie Unisono-Abschnitten abgelöst, die durch ihre Seltenheit ein besonderes Gewicht erhalten. Dies hängt nicht zuletzt mit den vorherrschenden satztechnischen Strukturen zusammen: Die beinahe konsequente Verdopplung der Hauptlinie in Terzen oder Sexten und die intensive Verwendung von Orgelpunkten oder Liegetönen bindet einen Großteil der Stimmen. Satztechnische Wechsel gehen immer mit einem gliedernden Einschnitt in Form von Kadenz und Generalpause einher. So entsteht eine klar konturierte formale Anlage, die teils strophisch (wie in *Yen Ara Asaase Ni*) und teils gereiht (wie in *Akwaabadwom*) ist. Wiederkehrende Elemente sorgen für inneren Zusammenhalt. Die durchaus funktionstheoretisch deutbaren Klänge fügen sich in ihren Fortschreitungen in die horizontalen Linien und ihre Parallelstimmen ein.

## ABIBIRIMMA UND OFORI NKOYA GYANADU

Anhand der beiden verbliebenen Werke aus dem patriotischen Genre sollen die zuvor gefundenen Techniken und Mittel geprüft werden. *Abibirimma* (Kinder Afrikas) wurde 1931 komponiert. »Aman nyina reko agya yen o« heißt es in der zweiten Hälfte des Liedes – »Alle Nationen entwickeln sich und lassen uns zurück«. <sup>22</sup> *Ofori nkoa Gyanadu* ist

<sup>22</sup> Ebd., 89.

ein Jahr später entstanden und ruft einen Klan (»ɔdededuam«<sup>23</sup>) zu Zusammenhalt und Ehrfurcht gegenüber den Ältesten auf.<sup>24</sup>

Nach der Einleitung von *Abibirimma* durch Solo-Tenor und antwortenden Tutti-Chor zeigt sich in den Takten 9–11 die maßgebliche Satzstruktur: Zwei Parallelstimmen (Sopran und Tenor) werden von einer ruhig geführten Stimme (Alt) und einem harmonisch stützenden Bass ergänzt. Das hier schon etablierte tonale Zentrum F-Dur bleibt auch in den folgenden Abschnitten stabil: Der Tonika-Orgelpunkt im Bass (mit kurzen Ausweichungen) in den Takten 14–28 wird in Takt 27 an den Alt weitergegeben und löst sich erst in der Kadenz ab Takt 32 auf. Die kompositorische Idee von festgehaltenem Liegeton (häufig im Bass, seltener in einer Mittelstimme) und zwei parallelen Stimmen zieht sich (wie schon in *Yen Ara Asaase Ni*) durch die Komposition (siehe Tabelle 2). In den wenigen Takten ohne konsequente Parallelführung (T. 29–47) finden sich schnelle Wechsel zwischen verknüpften Stimmen.

Formteil	A	B	C	A	D	E (Coda)
Takte	T. 1–11	T. 12–28	T. 29–33	T. 34–47	T. 48–58	T. 59–66
Satzstruktur	Call & Resp., homophon	Call & Resp., homophon	homophon	Call & Resp., homophon	homophon	homophon
Terzen					T. 54–57 (SA)	T. 59–66 (SA)
Sexten		T. 12–24 (ST)				
Dezimen	T. 1–11 (ST)				T. 48–53 (SB)	
Orgelpunkt	Kreisen um c (T)	Zentralton f (Orgelpunkt B)	Zentralton f (Liegeton A)	Kreisen um c (T)	Zentralton c (Liegeton T)	Zentralton c (Liegeton T)

Tabelle 2: *Abibirimma* (Form und Anteil der Liegetöne)

Auch *Abibirimma* ist (wie *Akwaabadwom*) durchzogen von metrischen Wechseln. Besonders deutlich wird dies ab Takt 48, ab dem sich das Metrum taktweise ändert (Bsp. 10, die metrische Ordnung wird mit den Zeichen  $\Delta$  für 3/4 und  $\nabla$  für 6/8 angezeigt). In der Coda (T. 59–66) entfällt der (Rück-)Wechsel in das 3/4-Metrum.

Beispiel 10: *Abibirimma*, T. 48–53 (Metrische Wechsel)

In *Ofori nkoa Gyanadu* finden sich auf engerem Raum die zuvor benannten satztechnischen Strukturen (Orgelpunktbildungen, Parallelstimmen, Unisono-Abschnitte, solistische Rufe im Tenor; siehe Tabelle 3).

23 Ebd.

24 Vgl. ebd. 130.

Formteil	A	B	C	A	D	E (Coda)
Takte	T. 1–11	T. 12–27	T. 28–32	T. 33–47	T. 48–55	T. 54–58
Satzstruktur	Call & Resp.	Wechsel zw. Bicinium und Tutti	homophon	Call & Resp.	unisono	homophon
Terzen						T. 59–66 (SA)
Quinten	T. 5–7 (SA)			T. 40 (SA)		
Sexten		T. 16–20 (ST) T. 23–26 (SA)				
Dezimen	T. 5–7 (SB)	T. 12–14 (SB)	T. 28–32 (SB)	T. 40f. (ST) T. 42–46 (SB)		T. 54–58
Orgelpunkt	Kreisen um <i>h</i> (T)	Zentralton <i>h</i> (Liegeton T)	Zentralton <i>h</i> (Liegeton T)		Kreisen um <i>cis</i>	Zentralton <i>b</i> (Liegeton T)

Tabelle 3: *Ofori nkoa Gyanadu* (Form und Satztechnik)

Auffällig ist der erste Tutti-Einsatz (Bsp. 11): Während sich die bisher betrachteten Kompositionen Amus in Übereinstimmung mit klassisch-westlicher Stimmführungsästhetik verhalten (keine Quint- und Oktavparallelen), bildet nun der erste Einwurf »Ye nie o, ye nie o, ye nie« (T. 5–8) eine Mixtur aus verschobenen Sextakkorden, bei denen durch die Lage parallele Quinten in Sopran und Alt (mit Ausnahme der Sexten in T. 7) entstehen.

Beispiel 11: *Ofori nkoa Gyanadu*, T. 5–8 (Mixturbildung)

Diese Klanglichkeit wird im Verlauf des Stückes in Takt 40 erneut aufgegriffen. Ein Orgelpunkt ebenfalls auf *h* stellt auch dort das Fundament für die Mixtur dar. Die Dezimen, die aufgrund der Struktur zwischen Sopran und Tenor (bzw. im noch folgenden Bsp. 13 zwischen Sopran und Bass) entstehen, werden innerhalb der Komposition auch ohne die dritte Mixturstimme verwendet, beispielsweise zwischen Sopran und Bass mit ruhigem Tenor und Akkordtöne auffüllendem Alt (ab T. 28).

Formal lassen sich starke Ähnlichkeiten zwischen *Abibirimma* und *Ofori nkoa Gyanadu* erkennen. Beide Stücke beginnen mit einem rezitierenden Tenor (einem Vorsänger), dem der Tutti-Chor als ›Response‹ antwortet. Die Melodik wird durch metrische Wechsel zwischen 6/8- und 3/4-Betonung konturiert. Wie in *Akwaabadwom* ist auch in *Ofori nkoa Gyanadu* der Höhepunkt durch ein Unisono gekennzeichnet.

## EXKURS: MODUSBEHANDLUNG

Weitet man nun den Blick auf die Sammlung *Early Choral Works*,<sup>25</sup> lassen sich zur Frage nach der Tonalität der Kompositionen zwei Beobachtungen machen:

- 1) Alle Stücke verwenden eine achtsstufige Skala, die einer Dur-Skala mit doppelter VII. Stufe (als Leitton sowie als erniedrigte VII. Stufe) entspricht.
- 2) Nur in vereinzelt Kompositionen der Genres ›sacred‹ und ›miscellaneous‹ aus dieser Sammlung tauchen zusätzliche Versetzungszeichen auf.

Im Folgenden sollen exemplarisch Stellen aufgezeigt werden, an denen zusätzliches tonales Material verwendet wird. In *Meto m'ani mehwe nnipa asetram'* (Nr. 5) wird zum ersten Mal eine Doppeldominante hinzugezogen (Bsp. 12). Doppeldominanten finden sich außerdem in *Yesu ne nhweso* (Nr. 7, T. 8), *Oseebɔ* (Nr. 11, T. 20 und 74), *Owu* (Nr. 18, T. 12 f., 35 und 41) sowie *Mmerante ne mmabaa bre* (Nr. 27, T. 26 f.).

Beispiel 12: *Meto m'ani mehwe nnipa asetram'*, T. 6–9 (Doppeldominante)

Alle Kompositionen der Sammlung *Early Choral Works* stehen in einer Durtonart. Abgesehen von kurzen trugschlüssigen Wendungen (Bsp. 4) und Durchgangsklängen wird die Dur-Klanglichkeit nicht verlassen. In *Odiewoe!* (Nr. 15) begegnet die einzige längere Ausweichung in die parallele Molltonart a-Moll (ab T. 32). Außerdem findet sich dort in Takt 57 eine Zwischendominante zur II. Stufe. Damit kann *Odiewoe!* als das harmonisch vielfältigste Stück der Sammlung bezeichnet werden. Der einzige weitere Leitton zu einem Mollakkord ist in *Mewɔ yaa ɛ* (Nr. 29) in Takt 24 zu finden: Ein a-Moll-Akkord (erneut eine II. Stufe) wird durch einen zwischendominantisch wirkenden Quartsextakkord im Durchgang prolongiert.

Querstände treten aufgrund des klar eingegrenzten Materials in der Regel nicht auf. Allein in *ɔdomankama ɔbɔadeɛ* (Nr. 19) erscheint ein Querstand in Takt 12, der durch eine Wechselnotenbewegung im Alt legitimiert wird. Das klangliche Ergebnis ist aufgrund der entstehenden Intervalle dennoch rau: Ein liegender Terzquartklang geht in einen Doppelterzakkord über (Bsp. 13). Die harmonische Zurückhaltung der frühen Kompositionen von Amu geht auf ein Phänomen zurück, dass Agawu als »limited and limiting«<sup>26</sup> bezeichnet: Die Vermittlung ›vereinfachter‹ europäischer Tonalität nach Afrika sei eine Folge der kolonialistischen Intention, afrikanischen Menschen zwar (in ›limitierter‹ Form) eu-

25 Siehe die Ausgabe von Amu und Sandler (2023).

26 Agawu 2016, 337.

ropäische Ideologie näherzubringen, sie aber nicht mit derselben ›Virtuosität‹ auszustatten (sie also im Gebrauch dieser Tonalität zu ›limitieren‹).<sup>27</sup>

The image shows a musical score for a piece titled 'Jdomankama Jbɔadeɛ'. It is in 2/4 time and features a piano accompaniment with triplets and a vocal line with lyrics. A red box highlights the first two measures of the piano part, which contain a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

Beispiel 13: *Jdomankama Jbɔadeɛ*, T. 12 f. (Querstand)

## FAZIT UND DISKUSSION

Anhand der analytischen Ergebnisse lassen sich erste Rückschlüsse auf die Angemessenheit der verwendeten Analysewerkzeuge für die Musik Ephraim Amus ziehen. Die Satzstruktur lässt sich einleuchtend mit analytischen Begriffen – Sequenz- und Variantenbildungen, eine großteils homophone Anlage, Parallelführungen, häufige Orgelpunkte bzw. Liegetöne mit übergeordneter Melodiestimme – beschreiben, ohne dass der Eindruck entsteht, sie wären unangemessen. Auch wenn einerseits eine an Dur-Moll-tonaler Harmonik orientierte Stufenanalyse oft zu einem nachvollziehbaren Ergebnis geführt hat, sind es die horizontalen Strukturen und Stimmführungen, die die harmonischen Fortschreitungen auslösen und somit als konstitutiv zu betrachten sind. Typische Akkordverbindungen mit authentischen Grundtonfortschreitungen und korrekten Leitton- bzw. Septimaauflösungen stehen überraschenden Wendungen (durch Parallelführungen) gegenüber. Die angewandten analytischen Werkzeuge scheinen also unterschiedlich präzise zu dem Gegenstand zu passen. Während die Beobachtungen zur Struktur und Schichtung mit ihrer weniger eindeutigen Semantik treffend beschrieben werden können, ist die harmonische Analyse durch ihre vielschichtig tradierten immanenten Bedeutungszuweisungen unzureichend.

Die Präzision der Analyseinstrumente mag mit den europäischen Einflüssen der Kompositionen zusammenhängen. Dabei sind möglicherweise die kolonial beeinflussten Parameter leichter zu interpretieren als die dem traditionell ghanaischen Stil nachempfundenen Einflüsse. Ein Analyseansatz gemäß Amus eigener Postulate (der Orientierung an Sprachmelodie, Sprachrhythmus und afrikanischer Intervallstruktur) erfordert den Austausch mit Personen aus dem entsprechenden Kulturraum und mit entsprechender Sprachkenntnis. Weitere Forschungsgebiete eröffnen sich in ganz unterschiedlichen Richtungen, beispielsweise die Betrachtung späterer Chor- und Instrumentalkompositionen, Vergleiche von Notentext und Tonaufnahmen aus Ghana sowie Gegenüberstellungen von ghanaischer traditioneller Musik und eventuellen Entsprechungen in den Kompositionen von Ephraim Amu. Wenngleich solche Fragen bereits in Ghana adressiert werden, haben sie im internationalen Raum noch kaum Beachtung erfahren.

27 Für detaillierte Ausführungen zu den Auswirkungen kolonialen Bildungsguts siehe Kalmar 2022.

## Literatur

- Agawu, Kofi / Ephraim Amu (1987), »The Making of A Composer«, *The Black Perspective of Music* 15/1, 50–63.
- Agawu, Kofi (2003), *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, New York: Routledge.
- Agawu, Kofi (2016), »Tonality as a colonizing force in Africa«, in: *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*, hg. von Ronald Radano und Tejumola Olaniyan, Durham: Duke University Press, 334–356.
- Agyemang, Fred M. (1988), *Amu the African. A Study in Vision and Courage*, Accra: Asempa Publishers, Christian Council of Ghana.
- Amu, Ephraim (1993), *Amu Choral Works*, Bd. 1, Accra: Presbyterian Press.
- Amu, Misonu / Felicia Sandler (2023), *Ephraim Amu. Scholarly Edition in Seven Volumes*, Bd. 1: *SATB Works (1926–1933)*, Ephraim Amu Foundation.
- Dor, George (2005), »Uses of Indigenous Music Genres in Ghanaian Choral Art Music: Perspectives from the Works of Amu, Blege, and Dor«, *Ethnomusicology* 49/3, 441–475.
- EGgebrecht, Hans Heinrich (1998), »Was ist Notenschrift?« in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 1, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch, Kassel: Bärenreiter, 75–77.
- Kalmar, Ivan (2022), *White But Not Quite. Central Europe's Illiberal Revolt*, Bristol: Bristol University Press.
- Klein, Tobias Robert (2021), »Ephraim Amu«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/574341> (16.7.2023)
- Kubik, Gerhard / Artur Simon (2021), »Afrika südlich der Sahara«, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/535026> (16.7.2023)
- Laryea, Philip T. (2012), *Ephraim Amu. Nationalist, Poet and Theologian (1899–1995)*, Akropong-Akuapem: Regnum Africa Publications.
- Polak, Rainer / Nori Jacoby / Justin London (2016), »Kulturelle Diversität in der empirischen Rhythmusforschung: Drei Analysen eines Audio-Korpus von Percussion-Ensemblemusik aus Mali«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, 195–235. <https://doi.org/10.31751/908>
- Sandler, Felicia (2019), »Ephraim Amu's African Songs«, *The Choral Journal* 60/4, 28–45.
- Terpenning, Steven (2016), »African Musical Hybridity in the Colonial Context: An Analysis of Ephraim Amu's ›Yen Ara Asaase Ni‹«, *Ethnomusicology* 60/3, 459–483.

© 2025 Paula Kaiser (paula\_kaiser@web.de)

Hochschule für Musik Würzburg

Kaiser, Paula (2025), *Unsurpassed yet unknown: Ephraim Amu. Analytische Annäherungen an die frühen Chorkompositionen (1920–1937)*, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 22/2, 37–50.

<https://doi.org/10.31751/1231>

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.



eingereicht / submitted: 29/07/2024

angenommen / accepted: 01/01/2025

veröffentlicht / first published: 30/12/2025

zuletzt geändert / last updated: 30/12/2025