

SWR2 MusikGlobal

Kaleidophone Musik –

Mbira-Musik in Zimbabwe, balinesische Gamelane und Steve Reichs „minimal music“

Von Wolfgang Hamm

Sendung Mittwoch, 22.09.2022 20:05 Uhr

Redaktion: Dr. Anette Sidhu-Ingenhoff

Produktion: SWR 2022

SWR2 MusikGlobal können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.

Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen

Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen

...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Musik

Mhuri Yekwa Muchena: **Marenje** (tr. 6 Ausschnitt)

Autor: „Kaleidophone Musik“ ist das Thema der heutigen MusikGlobal-Sendung, zu der Sie Wolfgang Hamm am Mikrofon begrüßt. Sie führt uns nicht nur ins südliche Afrika, zur Mbira-Musik der Shona in Zimbabwe, sondern auch auf die tropische Insel Bali im Indischen Ozean, wo eine Gamelanmusik gespielt wird, die man ebenso gut „kaleidophone Musik“ nennen könnte, obwohl sich ihre musikalischen Strukturprinzipien unterscheiden.

Musik

Gamelan Selonding: **Gending Rejang Dauh Tukad** (tr. 7 Ausschnitt)

Autor: Schließlich machen wir einen bewussten Sprung nach Nordamerika, in die USA, wo vor über fünf Jahrzehnten eine Musik entstanden ist, die „minimal music“ genannt wurde und mit ihren repetitiven Mustern eine musikalische Revolution im Westen auslöste.

Musik

Steve Reich: **Musik for 18 musicians** (tr. 2 ab 0:25 bis 1:50)

(Kreuzblende) Mhuri Yekwa Muchena: **Marenje**

Autor: Welche Faszination von so unterschiedlichen Arten zyklischer Musik ausgeht, möchte ich Ihnen im Vergleich zeigen. Zunächst bleiben wir in Zimbabwe. *(Musik kurz freistehend)* Die Mbira ist eines der Urinstrumente Afrikas und in unzähligen Varianten vor allem im südlichen Teil des Kontinents beheimatet. Ein bis zwei Dutzend Metallstäbe oder -Lamellen, die auf einem Brettchen befestigt sind, werden mit den Daumen und Zeigefingern beider Hände angeschlagen und ermöglichen ein mehrstimmiges Spiel. *„Die Afrikaner spielen dieses Instrument, indem sie die freien Enden der Stäbe mit langen Fingernägeln zupfen, und sie tun dies so anmutig wie ein guter Cembalospieler“*, schrieb vor über 400 Jahren der portugiesische Missionar Don

Santos über die Mbira und fügte bewundernd hinzu: „*Die schwingenden Eisenstäbe bringen einen vollkommen zarten Zusammenklang von harmonischen Tönen her vor.*“ (Musik wieder freistehend)

Archäologische Ausgrabungen in Zimbabwe förderten Metall-Lamellen aus dem 15. Jh. zutage. Die Mbira ist nur eine von vielen unterschiedlichen Lamellophonformen in Afrika, die im Übrigen keinerlei Parallelen in anderen Musikkulturen der Welt haben. Die überragende Bedeutung der Mbira in der Kultur der Shona, einem Bantu-Volk, das sich im 10. Jh. im Gebiet des heutigen Zimbabwe niederließ, erklärt sich aus ihrer spirituellen Kraft. Mit den Klängen der großen, bis zu 25-lammeligen Mbira der Ahnengeister, der *Mbira huru dva vadzimu*, lockt man bei nächtlichen Besessenheitszeremonien die Ahnengeister herbei, die im religiösen Kosmos der Shona eine zentrale Rolle spielen.

Musik

Zimbabwe: The Soul of Mbira: **Nhemamusasa** (tr. 1) (Paul Berliner)

Autor: Bis zum frühen Morgen tanzen und singen die Teilnehmer einer nächtlichen *bira*-Session, trinken Maisbier und bringen sich durch die suggestive Kraft der Musik in Trance-Zustände. Wenn der *mudzimu*, der Ahnengeist, von einer bestimmten Person Besitz ergreift, die dann zum Medium eines Verstorbenen wird und unerhörte, für alle Anwesenden wichtige Dinge erzählt, dann erfüllt sich der spirituelle Sinn der Mbira-Musik.

(Musik wieder freistehend und u.T.)

Autor: Als Ausdruck afrikanischer Identität wurde Mbira-Musik vom früheren rhodesischen Kolonialregime unterdrückt, doch mit der Unabhängigkeit Zimbabwes im Jahre 1980 konnte sie ihre traditionelle Bedeutung zurückgewinnen. Mbira-Musik erscheint uns wie ein unablässiger Strom kreisender, sich zyklisch wiederholender Klänge, die in immer neuen Facetten funkeln? Doch wie wird sie von den Shona-Musikern gedacht und komponiert, nach welchen Regeln funktioniert sie?

OT Klaus-Peter Brenner: „Mitte der 80er Jahre bekam ich zum ersten Mal Paul Berliners Monographie ‚The Soul of the Mbira‘ in die Hände und hatte auch das Glück, die dazugehörigen Schallplatten zu bekommen und war derartig fasziniert von dieser Musik, dass mich das jahrelang nicht wieder losgelassen hat.“

Autor: Der Musikethnologe Klaus-Peter Brenner aus Göttingen.

OT Brenner: „Und dann hab ich mir mal selber eine Mbira gebaut, mühsam Lamelle für Lamelle geschmiedet und auf ein Essbrettchen montiert - sieht ganz hässlich aus das Instrument, aber es taugte immerhin, um die Transskriptionen von klingender Mbira-Musik, die damals greifbar waren in Berliners Monographie, spielen zu lernen und damit einen ersten auch praktischen Einstieg in diese Klangwelt zu gewinnen.“

Autor: Klaus-Peter Brenner erlernt nicht nur das Spiel der Mbira, fährt zu monatelangen Feldforschungen nach Zimbabwe, studiert alle bisherigen Untersuchungen zum Thema Mbira-Musik – nein, er erlernt auch das Spiel eines *chipendani* genannten Mundbogens in Zimbabwe und macht eine aufregende Entdeckung, die er später in einem umfangreichen Buch vorstellt. Sein nicht gerade unkomplizierter, aber präziser Titel: *„Chipendani und Mbira – Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe“*. Beim *chipendani*-Mundbogen, der wichtigsten Musikbogenform der Shona, fand Brenner etwas heraus, was bisher noch niemand verstanden hatte.

Musik

Chipendani-Mundbogen **Obertöne oder Partialtöne (u.T.)**

Autor: Der Musikbogen ist vielleicht das älteste Musikinstrument der Welt und gilt als direkter Abkömmling des Jagdbogens. Er wird zum Mundbogen, wenn die Saite oder die Bogenstange am offenen Mund angelegt wird, der als flexibel veränderbarer Resonator dient. Je nach Position von Lippen und Zunge, der Vergrößerung oder Verkleinerung der Mundhöhle, der Stellung des Kehlkopfes

können Obertöne oder Partialtöne über dem Grundton der angeschlagenen Saite herausgefiltert werden. Ähnlich wie beim Maultrommelspiel oder beim Obertongesang lassen sich ganze Melodien aus Obertönen produzieren. (*Musik wieder freistehend*)

Beim chipendani-Mundbogen gibt es einen kleinen Faden, der die Saite in zwei Abschnitte unterteilt, so dass sich zwei Grundtöne ergeben. Aufgrund der spezifischen Konstruktion des Saitenteilers schwingt aber auch die gesamte Saite, sodass drei Grundtöne oder Fundamental-töne spielbar sind. Ein vierter zusätzlicher Fundamentaltone entsteht dadurch, dass die Saite an einer bestimmten Stelle abgegriffen wird. Klaus-Peter Brenner.

OT Brenner: „Dieses Fundamentaltone-Material wird in einer kulturspezifischen Weise genutzt, indem man bestimmte Partialtöne, nicht alle möglichen, sondern nur bestimmte Partialtöne zum melodischen Gebrauch heraussondert, und zwar sind das immer die Grundtöne und deren Oktav-Äquivalente und die Quinten und deren Oktav-Äquivalente, mehr nicht. Also pro Fundamentaltone nominell zwei verschiedene Tonklassen, und zwar ist das (spielt und singt): F-C / A-E / C-G / D-A. Das wären 4 x 2 Fundamentaltöne, müssten 8 sein, dabei gibt es zwei Überschneidungen, sodass am Ende eine Hexatonik dabei herauskommt.“

Autor: Hexatonik bedeutet eine 6-stufige Tonleiter.

Musik

Brenner spielt und singt **hexatonische Skala** auf dem chipendani

Autor: Bei seinem chipendani-Lehrer Green Mususa in Zimbabwe hatte sich Brenner akribisch dessen Spielbewegungen notiert. Aber erst später nach Beendigung der Feldforschung in Zimbabwe bei der Nachbearbeitung am Schreibtisch in Göttingen versteht er den Zusammenhang zum akustischen Resultat.

OT Brenner: „Also ich habe mir genau die Handbewegungen notiert, die überhaupt möglich waren, und habe versucht, einzelne Pattern, die er mir

beibrachte, nachzuspielen und direkt in dieser Situation zu notieren mitsamt diesem Bewegungsaspekt. Eins, das ich gelernt habe.

Brenner spielt pattern (klopft mit dem Fuß den beat und singt später dazu)

Autor: Der Musikforscher Klaus-Peter Brenner aus Göttingen mit dem *chipendani*-Mundbogen aus Zimbabwe. Die Instrumente, über die man etwas herausfinden will, selbst zu lernen, ist eine wichtige Voraussetzung der musikethnologischen Forschungsarbeit. Vieles erklärt sich aus den Spielbedingungen des Instruments selbst, worüber man sonst u. U. abwegige Spekulationen anstellen würde. Man hört eine Melodie aus Obertönen oder Partialtönen, denkt also zunächst an eine rein melodische Funktion. Doch da gleichzeitig immer der Grund- oder Fundamentaltone angezupft wird, entsteht eine Zweistimmigkeit, ein harmonischer Zusammenhang aus Fundamental- und Partialtönen. Jeder melodische Ton birgt auch eine harmonische Implikation.

Musik

chipendani-Mundbogen – **pattern mit Grund- und Partialtönen**

Autor: Klaus-Peter Brenner entdeckte sozusagen das „missing link“ zwischen der Mbira-Musik und der viel älteren Praxis des chipendani-Mundbogenspiels. Irgendwann einmal wurde die tonal-harmonische Ordnung des chipendani-Mundbogens auf eine Protoform der Mbira übertragen, die *kalimba*, und ermöglichte den als ‚*basic kalimba core*‘ bezeichneten 6-tönigen Stimmungsplan.

Brenner spielt auf der kalimba **die 6-gliedrige Progression F-A-C-F-A-D**

OT Brenner: So lag also der Schluss nahe, zu sagen, dass die kalimba offensichtlich dasjenige Instrument im Bereich der Lamellophone ist, auf das - sehr weit zurückliegend in der Vergangenheit - irgendwann einmal die tonal-harmonische Ordnung des chipendani-Mundbogens erstmals übertragen worden ist. Und damit hatte man gewissermaßen im Bereich der Lamellophon-Musik den Schlüssel zum evolutionären Ausgangspunkt nicht nur der

Stimmungspläne, wie Andrew Tracey das interpretiert hat, sondern auch zu der mit diesen Stimmungsplänen evolutionär verbandelten musikalischen Grammatik.

Musik

Brenner spielt auf dem chipendani-Mundbogen und dann auf der kalimba die 6-gliedrige Akkordprogression

Autor: Wenn man 2 im Quartabstand gestimmte chipendani überlappend oder alternierend spielt, entsteht praktisch wie von selbst eine 12-gliedrige Akkordprogression.

Musik

Brenner CD I, tr. 9 und tr. 12 (chipendani, dann kalimba)

Autor: Diese 12-gliedrige Akkordprogression gilt in der Mbira-Musik Zimbabwes als Standardprogression, eine Abfolge von Akkorden, die nach unserem europäischem Verständnis eine harmonische Kadenz ergeben. Akkorde also, die sich durch ihre Schwerkraft aufeinander beziehen und schlüssig miteinander verbinden lassen: Der nächste Akkord wird geradezu „erwartet“.

Klangfolgeerwartungen nach dem Muster der Kadenz prägen unser europäisches Hörverhalten. Aber auch die Hörerwartung der Shona ist durch eine bestimmte harmonische Struktur geprägt, wie Brenner herausgefunden hat, nämlich durch die tonal-harmonische Ordnung des chipendani-Mundbogens, die irgendwann einmal auf die Mbira übertragen wurde.

Musik

Mhuri Yekwa Muchena **Chipembere** (Network-CD, tr. 1)

Autor: Die Gruppe *Mhuri Yekwa Muchena*, die ich bei meiner Aufnahmereise 1990 in Zimbabwes Hauptstadt Harare kennenlernte. *Mhuri Yekwa Muchena*, was Familie Muchena bedeutet, gehört zu den bekanntesten Mbira-Gruppen Zimbabwes. Unverwechselbar in diesem traditionellen Jagdlied mit dem Titel „Chipembere“, wörtlich ‚Nashorn‘, der Dialog der zupackenden, kraftvollen

Stimmen des vor vielen Jahren verstorbenen Mondreck Muchena und seiner Frau Mai. Auch in diesem Mbira-Song können Sie die periodische Wiederholung einer bestimmten Akkordfolge hören.

Grundlegend für die Mbira-Musik Zimbabwes ist eine zyklische Struktur, eben die periodische Wiederholung melodisch-rhythmischer Pattern auf der Basis einer feststehenden Akkordfolge. Wie Zahnräder greifen dabei die unterschiedlichen Parts zweier Mbiras ineinander - ein musikalisches Prinzip, das *interlocking* genannt wird. Die führende Mbira *kushaura* bringt vor allem die melodische Essenz eines Stückes, die ineinandergreifende zweite Mbira *kutshinhira* sorgt für rhythmischen Kontrast und melodische Variation. Der *Hosho*-Spieler grundiert mit seinen beiden Kürbissrasseln den rhythmischen Fluss. Bei meiner Aufnahmereise im Jahre 1990 konnte ich auch Ephant Mujuru, einen der bekanntesten, inzwischen verstorbenen Mbira-Spieler Zimbabwes aufnehmen, wie er mit zwei weiteren Musikern dieses Grundprinzip der Mbira-Musik demonstriert.

Musik

Ephant Mujuru **Demonstration der beiden Mbira-Parts**

Autor: Klaus-Peter Brenner wiederum machte bei seinem Forschungsaufenthalt 1993 in Zimbabwe Mbira-Aufnahmen mit Kontaktmikrofonen, um die unterschiedlichen Parts der beiden Mbiras durch getrennte Kanäle links und rechts hörbar zu machen. Rechts hören Sie die führende Mbira von Ephant Mujuru mit dem *kushaura*-Part, links die zweite Mbira von Sydney Musururwa mit dem *kutshinhira*-Part. „Nyamaropa yekutanga“, ein traditionelles Mbira-Stück in einer eher experimentellen Aufnahme. Danach „Nyamaropa“ in voller Besetzung mit der Gruppe Mhuri Yekwa Rwizi und dem berühmten Sänger Hakurotwe Mude.

Musik

Ephant Mujuru / Sydney Musururwa: **Nyamaropa yekutanga** (Brenner I, tr.27)

Autor: „Kaleidophone Musik“ nannte der südafrikanische Musikforscher Andrew Tracey diesen ständig in Bewegung bleibenden musikalischen Fluss auf der

Basis einer zyklisch wiederholten Akkordprogression. „Wie weiß man, wo eine dieser Akkordfolgen beginnt? Die Musik fließt ständig vor sich hin ... in einem sehr realen Sinn hat sie keinen Anfang und kein Ende“, konstatierte Andrew Tracey. Mbira-Musik ist zyklische Musik in zeitlicher wie in tonräumlicher Hinsicht, denn in beiden Richtungen besitzen die Patternstrukturen zwar einen fest definierten Umfang, aber keinen eigentlichen Anfang. Brenners Untersuchungen brachten einen Komplex einander durchdringender Symmetrien ans Licht, die diesen Strukturen ihr spezifisches Gepräge geben. *(Musik wieder freistehend)*

So entsteht eine permanente Variations- und Permutationspraxis, die zu der „kaleidophonen“ Gestaltvieldeutigkeit der Mbira-Musik führt.

Musik

Mhuri Yekwa Muchena: **Marenje** (Network-CD tr, 6)

Autor: Der Aufführung eines Mbira-Stückes zuzuhören, ähnele – so Brenners metaphorischer Vergleich – der Betrachtung eines rotierenden, in sich aber statischen Kristalls. Der fortwährenden musikalisch-strukturellen Variantenbildung entsprechen die wechselnden Lichtreflexionen an der Oberfläche des Kristalls, dem subjektiven ‚kaleidophonischen‘ Umhören dagegen die Lenkung der Aufmerksamkeit auf verschiedene dem Kristall inhärente Teilstrukturen.

(Musik wieder freistehend)

Atmo:

Zikaden und Frösche (rec. März 1995 in Penestanan)

Autor: Nun machen wir einen Sprung vom südlichen Afrika zehntausend Kilometer nach Südostasien, auf die kleine tropische Insel Bali im Indischen Ozean, die mit ihren über 1.500 Musik- und Tanzgruppen zu den lebendigsten Musikkulturen der Welt zählt. Die einzigartige Klangwelt der Insel ist untrennbar mit dem religiösen und sozialen Leben ihrer Menschen verbunden. Und die üppige tropische Natur erscheint wie eine mächtige Quelle der Inspiration für die blühenden Klanggestalten balinesischer Musik.

Atmo: **Zikaden und Frösche** (rec. März 1995 in Penestanan)
 danach Gamelan Genggong (rec. März 1995 in Batuan (Gianyr))

Autor: Zikaden und Frösche sind ständige akustische Begleiter in der warmen Tropennacht Balis. Darin eingebettet hören wir ein balinesisches Genggong-Duo. *Genggong* ist die lautmalerische Bezeichnung für die balinesische Maultrommel: Mit einem Faden, der an einem flachen Bambusstückchen befestigt ist, versetzt der Spieler eine aus dem Bambusholz geschnittene Lamelle in Schwingung. Das *interlocking* der Frösche und Zikaden in den nächtlichen Reisfeldern mag wohl als Inspiration für diesen Maultrommel-Gamelan gedient haben. In *interlocking*-Technik – ähnlich wie in der Mbira-Musik in Zimbabwe – weben die Genggong-Spieler ihren dichten Klangteppich.

(Musik wieder freistehend)

Autor: Die Aufnahmen, die Sie hören, entstanden in einem einmaligen Aufnahmeprojekt zwischen März und August 1995, das ich mit Rika Riessler realisierte, die damals mehrere Jahre in Penestanan bei Ubud lebte und die Kontakte zu balinesischen Musik- und Tanzgruppen herstellte. Aus der Fülle der Musik und Klänge auf Bali interessierte uns besonders die Gamelanmusik, die auf Instrumenten aus Bambus gespielt wird. Als unerschöpflicher Rohstoff gehört Bambus zur Volkstradition und findet beim Hausbau, für die Herstellung von Matten und Möbel, in der Küche, aber auch als Klangerzeuger reichlich Verwendung.

Musik

kepelokan* und *pincekan*, dann *suling sunari (rec. März 1995 in Penestanan)

Autor: Balinesische Musik ist zutiefst mit der Natur und ihren Rohstoffen, mit dem Reisanbau und seinem komplexen Bewässerungssystem, mit dem religiösen Kosmos des Hinduismus und der Ahnenverehrung verbunden. Anlässlich größerer Tempelfeste oder Verbrennungszeremonien, wenn große Mengen Reismehl zum Herstellen unzähliger Kuchen als Opfergaben benötigt

werden, müssen auch heute noch viele Kilos Reis in langen Holztrögen zu Reismehl gestampft werden - eine rituelle Handlung. (*Nächste Musik u. T.*) In Abianbase, wo unsere Aufnahme entstand, stampften zwei Frauen mit langen Holzstöcken den Reis. Der dabei entstehende Klang hört sich für die Balinesen wie *tung an*, daraus folgt der onomatopoetische Begriff *ketungan* für die Tätigkeit des Reisstampfens. Drei Männer schlagen dazu mit kurzen Holzstöcken rhythmische Variationen an die Seite des Trogs, wohl um die Arbeit freudiger zu gestalten. Das für balinesische Musik so typische Prinzip der alternierenden Figuration in *interlocking*-Technik – in Bali *kotekan* genannt – lässt sich auf diese ursprünglichen Arbeitsrhythmen zurückführen.

Musik

Reistampfrhythmen (*ketungan*) (rec. Juli 1995 in Abianbase (Gianyr))

Autor: Dieses Prinzip der alternierenden Figuration in *interlocking*-Technik findet sich in ganz unterschiedlichen Genres balinesischer Musik. Am Spektakulärsten vielleicht bei den berühmten *Kecak*-Chören, einer Art vokalen Gamelans.

Musik

Kecak-Chor aus Blakihuh (Tabanan) (rec. Juli 1995 in Denpasar)

Autor: Sein Ursprung liegt in den *Sanghyang*-Trancetänzen, bei denen ein Chor junger Männer mit rasend schnellen ‚cak-ka-cak‘-Rufen zwei jungfräuliche Mädchen in eine Trance begleiten. Die Mädchen dienten als Medium, um dunkle Mächte, Unglück und schwere Krankheiten vom Dorf fernzuhalten.

(*Musik immer wieder freistehend*)

Sanghyang-Trancetänze finden heutzutage sehr selten statt. Umso häufiger wird der *Kecak* als sog. „Affentanz“ vor Touristen aufgeführt. Seine Umgestaltung zu einem selbständigen musikalisch-theatralischen Spektakel verdankt er dem deutschen Maler und Musiker Walter Spies, der sich in den 30er Jahren auf Bali niedergelassen hatte und mit seiner Bali-Rezeption das westliche Bild vom balinesischen „Paradies“ wesentlich mitprägte. Spies - auf der Suche nach wirkungsvollen Motiven für den Film „Die Insel der Dämonen“ -

regte seine balinesischen Freunde an, die effektvollen *Kecak*-Chöre aus den *Sanghyang*-Trancetänzen herauszulösen und mit einer Handlung aus dem Hindu-Epos *Ramayana* zu verknüpfen.

Darin rettet eine Armee von Affen unter ihrem Anführer, dem Affen-General Hanuman, die Prinzessin Sita aus den Klauen des Dämonenkönigs Rawana. Hauptzweck des *Kecak*-Chores ist es, mit messerscharfen staccato-Schreien in interlocking-Technik und einer turbulenten Choreographie nackter Oberkörper, hochgerissener Arme und Hände die angreifenden Affenhorden in Szene zu setzen. (*Musik wieder freistehend*)

Musik

Gamelan Beleganjur (rec. März 1995 in Celuk (Gianyar) vor *nyepi*)

Autor: Auch im *Gamelan Beleganjur*, der balinesischen Prozessions- und Marschmusik (auch „Musik der marschierenden Krieger“ genannt) finden wir diese rasend schnellen Figurationen, die eine elektrisierende Spannung schaffen. Die schon von weitem hörbaren hypnotischen Klänge kündigen an, dass hier etwas Außergewöhnliches stattfindet. Eine Verbrennungszeremonie etwa, bei der der Sarg des Toten in einem wilden Sturm durch den Ort getragen wird, um die Seele des (oder der) Verstorbenen daran zu hindern, den Weg zurück zu den noch Lebenden zu finden. (*Musik wieder freistehend*)

Im *Gamelan Beleganjur* sind es kleine Kesselgongs, auf denen die komplementären *kotekan*-Figuren gespielt werden. Was sich wie eine einzige schnelle Tonfolge anhört, setzt sich in Wirklichkeit aus verschiedenen patterns zusammen. Jeder Musiker spielt nur einen Kesselgong mit einem Ton. Zusammen mit dem sich zyklisch wiederholenden Ostinato aus drei großen tragbaren Gongs, den beiden *kendang*-Trommeln und dem funkelnden Feuerwerk der *cengceng*-Handbecken entsteht eine erregende Atmosphäre. (*Musik wieder freistehend*)

Autor: Auch diese balinesische Musik, die auf zyklischen Wiederholungen basiert, aber auf etwas anders gearteten Strukturprinzipien als die Mbira-Musik beruht, könnte man als „kaleidophone Musik“ bezeichnen. Ihre spezifische Figurations- und Ornamentierungstechnik vergleichen die Balinesen mit einem

Organismus ähnlich einem Körper mit Kopf, Rumpf, Gliedern und Organen. Oder mit einem Baum: die Kernmelodie nennen sie *pokok*, was Baumstamm bedeutet, zu dem Ornamentierungen, Figurationen, rhythmische Akzente wie Zweige, Blätter und Blüten hinzugefügt werden. Große Gongs markieren oder punktieren die zyklisch wiederkehrende Kernmelodie, die wie ein *cantus firmus* von den tiefen Instrumenten des Gamelan vorgetragen wird. (*Nächste Musik u.T.*)

Instrumente in mittlere Lage erweitern diesen skelettartigen Kern zu einer vollen Melodie, während die Instrumente in hoher Lage daraus melodisch-rhythmische Figurationen in *interlocking*-Technik - balinesisch *kotekan* - ableiten. Beim *Gamelan Jegog* sind es Bambusröhren geradezu riesenhaften Ausmaßes, auf denen die Kernmelodie im Bassbereich intoniert wird, dazu kommen Bambusxylophone in Tenor- und Altlage, die dazu ihre melodisch-rhythmischen *kotekan*-Figurationen entfalten.

Musik

Gamelan Jegog „**Gegenderan**“ (rec. August 1995 in Pergung (Jembrana))

Autor: Eine der schönsten Aufnahmen unseres Bali-Projekts entstand fast durch Zufall, als wir eine *Gamelan Joged Bumbung*-Gruppe aus dem Dorf Abasan im Distrikt Buleleng im Nordwesten Balis aufnahmen. *Joged Bumbung* ist eine populäre Tanzart, bei der eine *Joged* genannte Tänzerin Männer aus dem Publikum auffordert, mit ihr zu tanzen - ein bisweilen erotisch-lasziver Flirt-Tanz zum Vergnügen der Zuschauer.

Musik

***kotekan* der Bambusxylophone** (rec. August 1995 in Abasan Buleleng)

Autor: In einer Pause spielten einige Musiker nur so zum Spass ihre beschwingten *kotekan*-Figurationen, ohne Tänzerin, ohne *suling*-Flöte, ohne *kendang*-Trommeln und *cengceng*-Handbecken. Es war so schön, diesen reinen Bambusklang zu hören, dass wir scharf darauf waren, ihn sofort mehrmals aufzunehmen. (*Musik freistehend*)

In der perfekten Synchronisation eng verzahnter pattern entfaltet sich das rhythmische Talent der Balinesen. *Kotekan* in solch rasanten Geschwindigkeiten zu spielen, wie sie manche Gamelanorchester erreichen, erfordert eine präzise Koordination und rhythmische Sensibilität, um sich genau in die komplementären Lücken einzuklicken. Enthusiastisch schreibt ein praktizierender Spezialist balinesischer Gamelanmusik, der amerikanische Musiker und Komponist Michael Tenzer: *Die Empfindung, mit einem anderen Part eng verklammert zu sein, in atemloser rhythmischer Umarmung durch eine Melodie zu rasen, ist eine musikalische Erfahrung, die mit keiner anderen in der Welt zu vergleichen ist.* (Musik bis Ende)

Musik

Steve Reich: „*It's gonna rain*“ (1965)

Autor: Die Stimme eines schwarzen Predigers aus San Francisco, auf der Straße aufgenommen, war bezeichnenderweise das Klangmaterial für das erste Tonbandstück des amerikanischen Komponisten Steve Reich. (*Musik wieder freistehend, dann u.T.*)

Die Bürgerrechtsbewegung Martin Luther Kings, Black Power und Black Panther, Studentenrevolte und Anti-Vietnamkriegs-Proteste, die alternative Hippie-, Rock- und Popkultur – das war das gesellschaftliche Klima, in dem einige junge Musikstudenten in Kalifornien nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchten.

(Musik wieder freistehend und u.T.)

Autor: „*Ich hatte zwei Tonbandgeräte mit je einer Bandschleife, auf denen nur die Worte, 'It's gonna rain' des schwarzen Predigers Brother Walter aufgezeichnet waren*“, erzählt :

„*Beide Bandschleifen hatten exakt die gleiche Länge, und ich ließ sie auf beiden Maschinen mit der gleichen Geschwindigkeit laufen. Nach einiger Zeit ergab sich, dass die Maschinen nicht exakt liefen, die Information geriet allmählich außer Phase. Jeder Ton-techniker wird bestätigen, dass es zwei Bandmaschinen, die völlig übereinstimmen, nicht gibt. Ich erkannte jedoch in diesem technischen Defekt eine große Möglichkeit, meine pattern kontinuierlich*

zu verändern“.

(Zitat 1 Steve Reich, Quelle: «minimal-music: Entwicklung - Komponisten - Werke» Wissenschaftl. Buchgesellschaft, Autor: Fabian R. Lovisa, ISBN: 9783534124305, S. 49)

(Musik wieder freistehend)

Autor: Steve Reich hatte mit dem Prinzip der Phasenverschiebung aufgrund nicht exakt synchron laufender Bandmaschinen eine für ihn folgenreiche Entdeckung gemacht, die ihn nicht mehr los ließ. Sein Verfahren, mit Bandmaschinen und Bandschleifen, sog. ‚loops‘ zu arbeiten, führte zu nicht vorhersehbaren Überlappungen, Überlagerungen und rhythmischen Verdichtungen, die einen musikalischen Prozess generierten. Doch die Arbeit mit Bandmaschinen allein befriedigte ihn nicht, er wollte seine Entdeckung in live-Musik umsetzen.

Musik

Steve Reich: **Piano Phase (1967)** (erst freistehend, dann u.T.)

Autor: In „Piano Phase“ besteht das musikalische Material aus einer kleinen Anzahl ständig wiederholter pattern, die von beiden Pianisten leicht auswendig gelernt werden können. Zunächst spielen beide ein kurzes Sechzehntelpattern im gleichen Tempo. Dann beschleunigt einer der beiden Pianisten sein Tempo so allmählich, dass dasselbe pattern um ein, zwei und weitere Sechzehntel phasenverschoben gegenüber dem anderen erklingt. Dieser Prozess wird so lange wiederholt, bis sich beide Spieler wieder im Unisono befinden, worauf der Phasen-verschiebungsprozess von neuem in Gang gesetzt wird.

(Musik wieder freistehend)

Autor: Im kompletten Gegensatz zur westlichen Avantgardemusik der 60er und 70er Jahre spielte Wiederholung, in der ‚Neuen Musik‘ damals quasi geächtet, für Steve Reich eine enorme Rolle. Es war nicht verwunderlich, dass er sich für außereuropäische Musikkulturen interessierte, in denen Wiederholung ein unentbehrliches Gestaltungsmittel ist. Im Sommer 1970 ging Reich nach Ghana, um dort bei einem Meistertrommler der Ewe westafrikanische Poly-

rhythmik zu studieren. Sein Stück „Drumming“ verarbeitete aber keineswegs westafrikanische Trommelmusik. Vielmehr entwickelte Reich aus einem einzigen pattern, einer rhythmischen Formel gleich, durch verschiedene Veränderungen von Phasenposition, Tonhöhe und Klangfarbe sukzessive einen graduellen musikalischen Prozess.

Musik

Steve Reich: **Drumming** (part 1 Beginn freistehend, dann u.T.)

Autor: Im 2. Teil erweitert Steve Reich sein Stück, das mit 4 Paar Bongotrommeln beginnt, um 3 Marimbas und 2 Frauenstimmen, im 3. Teil mit 3 Glockenspielen, Pfeifen und Piccoloflöte, während der 4. und letzte Teil der 55 bis 75 Minuten dauernden Komposition alle Instrumente und Stimmen kombiniert. Erinnert Sie part 2 an etwas, was wir vorher in Bali gehört hatten?

Musik:

Steve Reich **Drumming** (part 2 Ausschnitt)

Autor: 1973/74 wandte sich Steve Reich der balinesischen Gamelanmusik zu. Am ‚Center for Worldmusic‘ der Universität Berkeley zeigten ihm balinesische Musiker die Struktur-prinzipien der Gamelanmusik und Reich entdeckte dabei „eine andere Art der Organisation hauptsächlich über den rhythmischen Prozess“. Ihren Stellenwert definierte er später so:

„Der am wenigsten interessante Weg, auf nicht westliche Musik zu reagieren, wäre den Klang der anderen Musik zu imitieren. Das geschieht heute zum Beispiel durch den Einbau von Sitar in Rockbands oder durch Gesang im indischen Stil. Das ist der einfachste und überflüssigste Weg, der lediglich bei musikalischen Chinoiserien endet. Nein, für einen Komponisten kann nur diskutabel sein, Musik mit eigenen, d.h. westlichen Klangmitteln zu schreiben - im Lichte der Kenntnis nicht-westlicher Strukturprinzipien. Der nicht-westliche Einfluss manifestiert sich daher im kompositorischen Denken und nicht im Klang.“

(Zitat 2 Steve Reich, Quelle: Fabian R. Lovisa «minimal-music: Entwicklung - Komponisten - Werke»
Wissenschaftl. Buchgesellschaft ISBN: 9783534124305, S. 51)

Musik

Steve Reich: **Music for 18 musicians** (Section 1, tr. 2)

Autor: Steve Reichs „Music for 18 musicians“ basiert auf einem Zyklus von 11 Akkorden, die am Anfang und Ende des Werkes hintereinander erklingen. Dieser harmonische Wechsel von 11 Akkorden strukturiert aber auch die 11 Abschnitte oder Sektionen des Stücks von ca. 4 bis 7 Minuten Länge. Jeder Wechsel wird mit einem melodischen Signal des Vibraphons angekündigt – es gibt ja keinen Dirigenten –, vergleichbar darin der Funktion der *kendang*-Trommeln in der balinesischen Gamelanmusik oder dem Masterdrummer in westafrikanischer Trommelmusik. Interessant und neuartig ist die Verschränkung zwischen gleichbleibend pulsierenden, melodischen pattern und bereits wechselndem harmonischem Fundament, sodass sich ein Eindruck von Veränderung bei gleichzeitiger Konstanz ergibt.

Musik:

Steve Reich **Music for 18 musicians** (Forts. 6:12 bis tr. 8 ca. 2:40)

Autor: Steve Reichs „Music for 18 musicians“ aus dem Jahre 1976 wird vielleicht einmal zur „klassischen“ Periode der minimal music gerechnet werden. Die in Europa anfänglich so polemisch abgewehrte minimal music hatte sich in wenigen Jahrzehnten durchgesetzt. Ihr Einfluss auf das zeitgenössische Komponieren war enorm. Die Arbeit mit Bandschleifen, mit *loops*, mit Phasenverschiebung und Verzögerungseffekten, mit der Überlagerung rhythmisch-melodischer Pattern in konstanter Pulsation wirkte wie eine Frischzellentherapie auf die Neue Musik, aber auch auf Spielarten der populären Musik von ‚Ambient‘ bis ‚New Age‘.

Dass die absurden Grenzen zwischen sog. E- und sog. U-Musik wieder einmal durchlässiger geworden waren, darf den amerikanischen Komponisten der minimal music als Verdienst angerechnet werden. Für die Trivialisierung ihrer Kompositionstechniken, wie sie sich später in zunehmendem Maße in elektronischer Meditations - und New Age-Musik durchsetzte, waren sie ja nicht verantwortlich. Minimal music ist nicht gleich minimal music. Bereits in der

Frühphase der 60er Jahre bestanden erhebliche konzeptionelle Unterschiede in den kompositorischen Ansätzen von La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass. Übereinstimmung herrschte aber in der Suche nach neuen musikalischen Strukturprinzipien, die wegführten von der eurozentrischen Entwicklung der zeitgenössischen Musik, Anregungen aus afrikanischen und asiatischen Musikkulturen aufnahmen und damit neue Horizonte ansteuerten.

Musik

Mhuri Yekwa Muchena (Zimbabwe) **Marenje** Kotekan der Bambusxylophone (Bali)

Autor: Das war die Sendung „Kaleidophone Musik“ von Wolfgang Hamm über Mbira-Musik in Zimbabwe, balinesische Gamelane und Steve Reichs repetitive Kompositionstechniken. Am Mikrofon verabschiedet sich Wolfgang Hamm, der Ihnen fürs Zuhören dankt und einen erholsamen Abend wünscht. *(Musik wieder freistehend bis Schluss 54:40)*
