

ZUR KONZEPTION DER 'MINIMAL MUSIC'

Zulassungsarbeit zur Künstlerischen Fachprüfung
für das Lehramt an Gymnasien im Lande Niedersachsen

- Fachrichtung Musik-

vorgelegt von Joachim Gieseler

Referent: Prof. Dr. Katzenberger

Hannover, den 17.4.1977

EINFÜHRUNG

'Zur Konzeption der 'Minimal Music'- Das Thema dieser Arbeit legt die Vermutung nah, es gebe e i n e Konzeption e i n e r 'Minimal Music'. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die musikalische Stilrichtung der 'Minimal Music' wird viel mehr durch eine Vielzahl sehr individueller musikalischer Konzeptionen gebildet. Drei dieser Konzeptionen bilden den Hauptgegenstand dieser Arbeit, die der Komponisten L a M o n t e Y o u n g, T e r r y R i l e y und S t e v e R e i c h. Ich lege bei ihrer Charakterisierung (mit begründeter Ausnahme La Monte Youngs) weniger Wert auf biographische Fakten und eine Besprechung ihres vollständigen Werkverzeichnisses als auf die Darstellung ihrer Intention und musikalischen Ausdrucksmittel anhand von speziell dafür ausgewählten Kompositionen.

Um ihre Absichten so authentisch wie möglich zu erhalten, wurde von mir eine Vielzahl von Zitaten miteinbezogen.

Zur Arbeit gehört ein Tonband (2-Spur Stereo, 9,5 cm/sec), das den Leser mit praktischen Realisationen vertraut machen soll.

Joachim Gieseler, April⁷

1977

I N H A L T

	Seite
I. MINIMAL MUSIC - MINIMAL ART	1
MINIMAL MUSIC	1
MINIMAL ART	4
II. DREI KONZEPTIONEN	11
LA MONTE YOUNG	11
TERRY RILEY	27
STEVE REICH	49
III. ZUR KONZEPTION DER MINIMAL MUSIC	64
Persönliche Anmerkungen	
IV. ANHANG	68
Literaturverzeichnis	68
Angaben zu den Tonbandbeispielen	70

Übersetzungen des Autors sind mit: 'eig. Übers.' gekennzeichnet.

I. MINIMAL MUSIC - MINIMAL ART

Versuch einer Begriffsbestimmung

MINIMAL MUSIC

Als Reaktion auf die Espressivität und Komplexität von Strukturen der Neuen Musik entwickelte sich, zunächst relativ unbeachtet, Anfang der Sechziger Jahre in den USA eine musikalische Strömung, die während der letzten Jahre häufig als "Minimal Music" bezeichnet wird. Der Terminus, der einer zur gleichen Zeit entstandenen Strömung der Bildenden Kunst, der "Minimal Art" entnommen ist, beschreibt ein durch minimale Veränderungen gekennzeichnetes Klangbild, das für alle unterschiedlichen Formen der "Minimal Music" charakteristisch ist.

Bereits die Relativität der Bezeichnung "minimal" zeigt, daß eine genaue Eingrenzung der "Minimal Music" unmöglich ist, zumal kaum ein Komponist den Terminus auf seine Musik anwendet.

Sucht man nach ähnlichen Erscheinungen in Kompositionen der europäischen Musiktradition, so findet man den ostinaten Rhythmus in Ravels 'Bolero' oder den Orgelpunkt in Alter Musik. Das Konstante, Unveränderte stellt hier jedoch nur ein einziges Element, eine Relationskonstante in der überwiegenden Vielzahl von Entwicklungen und Veränderungen dar, sodaß der direkte Bezug zur "Minimal Music" sehr vage erscheint, ja abzulehnen ist. Unbestreitbar dagegen ist die Verwandtschaft zu asiatischer, speziell indischer, tibetanischer und balinesischer Musik, zumal viele Komponisten der "Minimal Music" asiatische Musik ausüben oder ausgeübt haben und sich zu asiatischer Philosophie bekennen.

Den Kern der Bewegung in den USA bilden die Kom-

ponisten La Monte Young, Terry Riley und Steve Reich. Obgleich ihre musikalischen Konzeptionen große Unterschiede aufweisen, gibt es einige gemeinsame Merkmale, die grundlegend für eine allgemeine Charakterisierung der "Minimal Music" sind.

So bildet eine hochgradige Statik des Gesamtklangbildes das Zentrum aller kompositorischen Konzepte. Während die Komponisten der europäischen Musiktradition¹ die 'Form' als Rahmen für Bewegungen ansehen, für ausgleichende Entwicklungen zwischen Gegensätzen² wie Spannung-Entspannung, Ruhe-Unruhe, laut-leise, hoch-tief, schnell-langsam, greifen die Komponisten der "Minimal Music", die der amerikanischen Musiktradition entstammen, unter Verzicht darauf auf die elementaren Bausteine von Musik zurück: auf Ton und Klang. Oft ist es nur ein einziges akustisches Ereignis, ein Klang, ein Rhythmus oder eine kurze Melodieformel, das den Ursprung einer Komposition, vielleicht sogar die gesamte Komposition selbst bildet.

Während dieses Element, leicht variiert oder völlig unverändert unzählige Male wiederholt wird bzw. ungewöhnlich lange erklingt, entsteht beim Zuhörer ein verändertes Verhältnis zur Zeit, die bekanntlich in Zusammenhang mit Bewegung, also Veränderung, definiert ist. So sagt Steve Reich über seine Musik: "...listening to it resembles watching a minute hand on a watch - you can perceive it moving after you stay with it a little while."³ (übers.: ...ihr zuzuhören ist, als ob man den Minutenzeiger einer

¹ gemeint sind hier im Besonderen auch die Komponisten der europäischen Avantgarde

² ich beziehe mich auf M. Nyman 'in' 'Experimental Music'

³ in 'Writings about Music' S. 11

Armbanduhr beobachtet - man kann sehen, wie er sich bewegt, wenn man eine Weile genau hingeschaut hat.) Die Zeit scheint stehenzubleiben, weil keine Bewegung wahrgenommen werden kann. In einer Reihe von Kompositionen der "Minimal Music" wird ein konstanter, periodischer Puls realisiert, der rhythmischer Bezugspunkt für andere Klangereignisse, sozusagen als Sekundenzeiger, dient. Dieser Puls erscheint oft auch in den meistens tonalen Melodieformeln, deren Tonalität sich nicht auf die funktionale Harmonielehre unserer Musiktradition bezieht, sondern auf modale Tonsysteme, die deutlich eine Beziehung zu asiatischer Musik zeigen.

"Beim Hören der sich scheinbar nicht verändernden Gleichförmigkeit des Klangs wird man veranlaßt, Änderungen einer anderen Art wahrzunehmen, wie zum Beispiel bei der gleichlangen Betrachtung eines Bildes von Frank Stella. Dies ist sogar der Fall, wenn der Klang elektronisch mit Sinustönen (keine Obertöne) oder mit den heruntergedrückten Tasten einer Orgel (keine Artikulation) erzeugt wird. Man mag seine eigenen Melodien hören, scheinbare Verzierungen, verstärkte Harmonien - einen ganzen Schwarm psychoakustischer Effekte - oder man mag sich bewußt sein, daß der Klang nur als Hintergrund für die Klänge der Umgebung dient." ¹

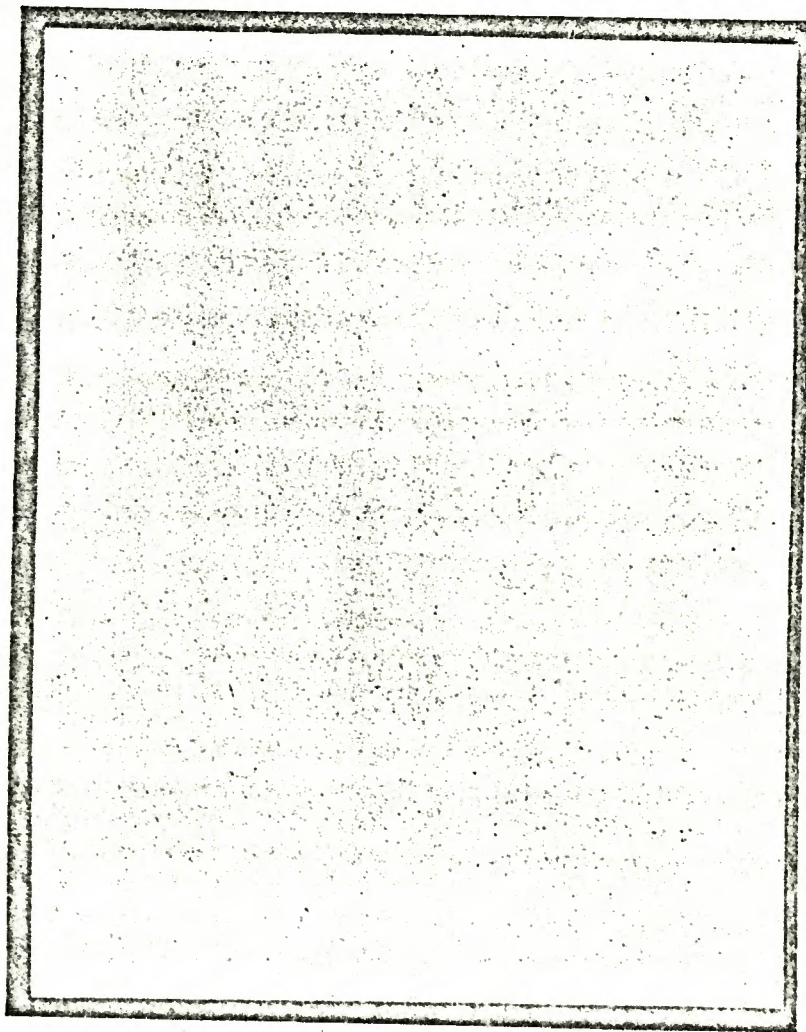
¹ M. Nyman in 'Studio International', eig. Übers.

MINIMAL ART

Der Terminus "Minimal Music" ist zwar einer Strömung der Bildenden Kunst, der "Minimal Art" entnommen, doch wäre es falsch daraus zu folgern, die "Minimal Music" sei eine bewußte akustische Umsetzung der "Minimal Art". (Die Komponisten streiten das immer wieder energisch ab.) Allerdings zeigen beide Kunstrichtungen eine Reihe von Entsprechungen in der Wahl der Ausdrucksmittel und damit verbundener Inhalte.

In diesem Sinn soll die folgende Darstellung Anhaltspunkte geben, die zum Vergleich mit der "Minimal Music" herangezogen werden können.

Abb. 1



Jo Baer: *Grayed-yellow Vertical Rectangle*. 1964-65. Oil with lucite on canvas. 60" x 48". In the collection of the Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina at Greensboro. Photograph courtesy of the artist.

"Das interessanteste an moderner Kunst und 'Pop Art' ist, daß sie unsere Augen nicht darauf trainiert haben das Bemerkenswerteste zu sehen, sondern das, was gewöhnlich übersehen wird." (John Cage)¹

"Der Begriff 'minimal' scheint zu bedeuten, daß die 'Minimal Art' von minimaler Qualität ist. Das ist weit gefehlt. ... Das, was beim Vergleich mit dem 'Abstrakten Expressionismus' oder der 'Pop Art' minimal ist, oder zu sein scheint, sind die Mittel, nicht das Ergebnis." (John Perrault)²

Zwei Grundkonzeptionen sind es, die die amerikanische Bildende Kunst des Zwanzigsten Jahrhunderts charakterisieren. Nach der einen kommt Kunst aus dem Leben, nach der anderen kommt Kunst aus der Kunst, nicht aus dem Leben. Beide Auffassungen wurden erstmalig von zwei Nicht-Amerikanern definiert. 1913 zeigte der Russe Kasimir Malewitsch in Moskau ein exakt gemaltes schwarzes Viereck auf weißem Grund (Titel: "Leere") und kennzeichnete damit seine manifest-entwickelte Theorie von der 'reinen Gegenstandslosigkeit' in der Kunst, die dem Betrachter keine konkrete Erfahrung, kein gegenständliches Erleben vermitteln sollte. Ein Jahr später stellte Marcel Duchamp in Paris einen fabrikmäßig hergestellten Flaschentrockner als 'echtes Kunstwerk' aus und strebte damit an, Kunst und Leben grenzenlos miteinander zu verschmelzen.

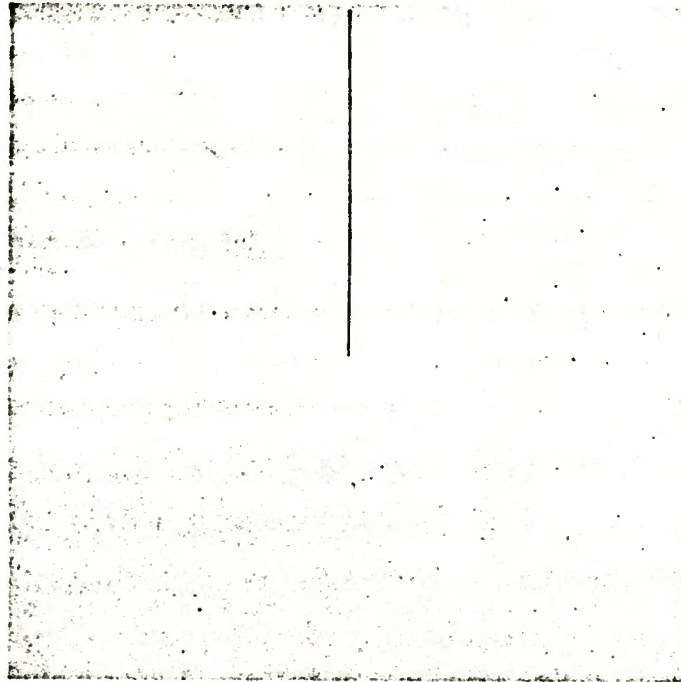
Über ein halbes Jahrhundert repräsentierten Malewitsch

¹ zitiert nach 'Studio International' S. 239, eig. Übers.

² in 'Minimal Art' S. 260, eig. Übers.

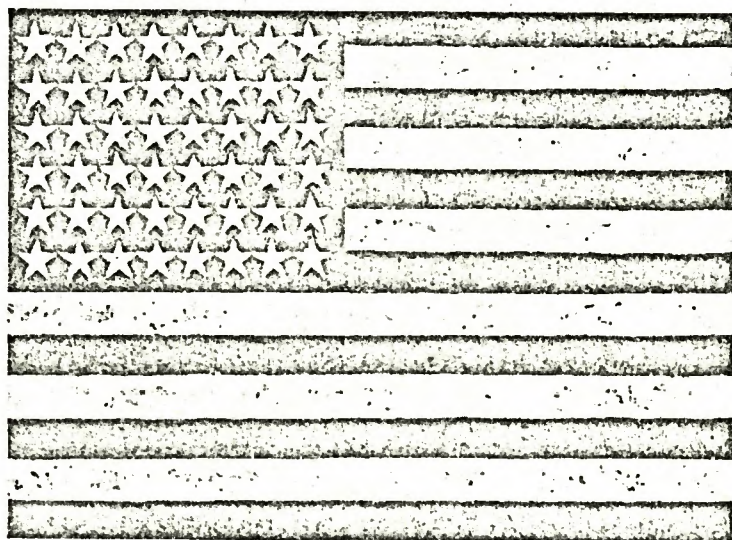
und Duchamp die Grenzen von 'Kunst', bis in den Fünfziger und Sechziger Jahren im Schatten des 'Abstrakten Expressionismus' mit ähnlichen Mitteln ähnliche Grenzen hergestellt wurden, in 'Minimal Art' und 'Pop Art' (siehe Abb. ¹2: 'Minimal Art'; Abb. ²3: 'Pop Art')

Abb. 2



Patricia Johanson: *Pompey's Pillar*. 1964. Oil on canvas. 80" x 80". Photograph courtesy of Tibor de Nagy Gallery, New York.

Abb. 3



173 Jasper Johns
Flag 1954

¹ in 'Minimal Art', S. 171

² in 'Amerikas Weg zur modernen Kunst', S. 223

Im Kontrast zu den realistischen Ausdrucksformen der 'Pop Art', die sich direkt in Mittel und Aussage auf Leben und Umwelt bezieht (Fotorealismus, Collagen usw.), bemühen sich die Künstler der 'Minimal Art' um eine abstrakte Darstellung von Primärstrukturen, um eine Reduktion auf grundlegende Mittel und fundamentale Erfahrungen. Die Plastiken, Graphiken und Gemälde weisen oft symmetrische und geometrische Merkmale auf: rechte Winkel, parallele Linien oder Flächen und klare Proportionen, sodaß ein Eindruck vollkommener Festigkeit entsteht.

"Die besten Minimalarbeiten sind die radikalsten und streben Ganzheit und Einheitlichkeit an....."¹

Die Radikalität der Spärlichkeit veranlaßte in den Sechziger Jahren Kritiker zu Bezeichnungen wie 'Cool Art', 'Idiot Art' oder 'Know-Nothing-Nihilism', doch ist "Minimal Art" nur dann kalt, wenn wir unter 'kalt' ein Minimum von Gefühlsverwirklichung des Künstlers verstehen."² Raum und Proportionen können emotional verstanden werden, wenn der Betrachter in der Lage ist, konventionelle Erwartungen abzulegen.

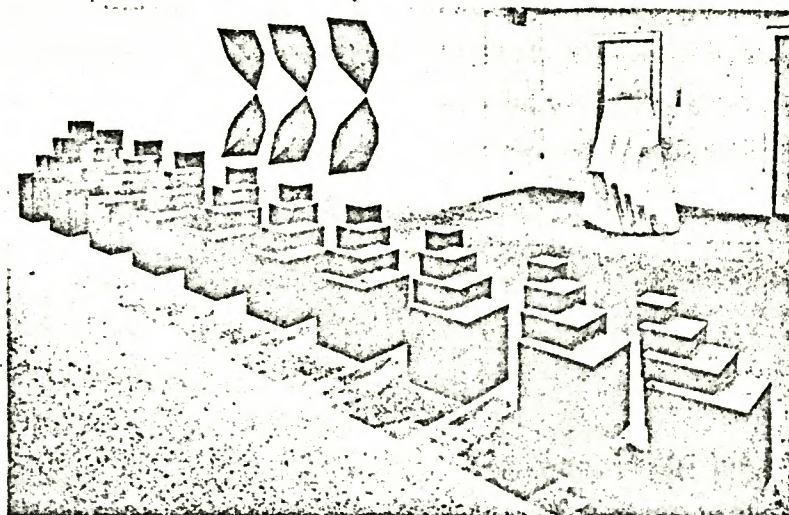
So gibt es in der Malerei der 'Minimal Art' oft optische Effekte, die Kritiker noch während der Sechziger Jahre auf Techniken des 'Bauhaus-Stils' oder der 'Op-Art' zurückführten. Die optischen Effekte der 'Minimal Art' entspringen jedoch, im Gegensatz zu denen der 'Op-Art', dem Gefühl des Betrachters. Sie sind allenfalls ein Mittel des Künstlers zum Ausdruck einer übergeordneten Idee. Die Maler der 'Minimal Art' "arbeiten mit der Empfindung, dagegen experimentiert die 'Op-Art' mit der

¹ 'Minimal Art', S. 257, eig. Übers.

² 'Minimal Art', S. 260, eig. Übers.

Wahrnehmung. Die optischen Effekte sind ihr Zweck und nicht nur Mittel."¹

Auffällig ist die Häufigkeit von Objekt- oder Formserien. "Sie [die Objekte und Formen] sind gewöhnlich genaue Wiederholungen oder Wiederholungen, die auf sehr einfachen Veränderungen basieren. Sie beziehen sich nicht auf eine konventionelle kompositorische Weise aufeinander, sondern auf das Werk als Ganzes."³ (siehe Abb. 4)⁴



Robert Smithson: Installation, December 1966. Foreground: *Plunge*. 1966. Stainless steel, painted. Ten units, of which the square surfaces measure 14½", 15", 15½", 16", 16½", 17", 17½", 18", 18½", 19". Hanging: *Doubles*. 1966. Stainless steel, painted. 6½' long x 6½' high x 27" deep. Background: *Terminal*. 1966. Stainless steel, painted. 53" long x 60' wide x 26" deep.

Abb 4

Andere Plastiken zeigen "eine starke Eigenart von 'Plus-Minusunendlichkeit', eine Ahnung von endlosem Raum, in dem

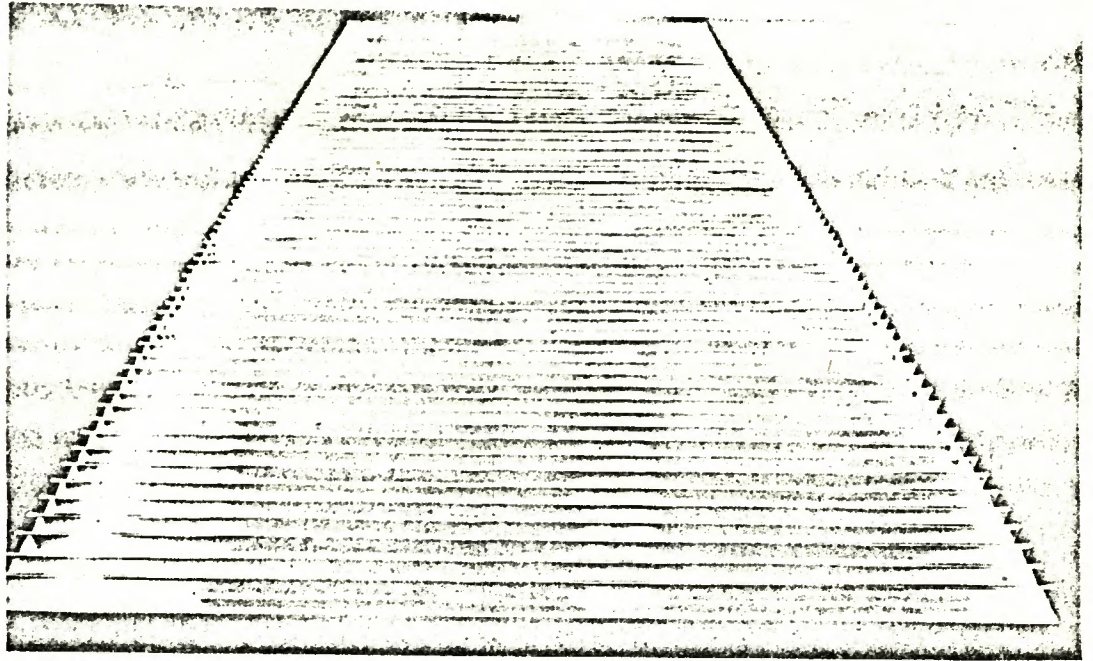
¹ 'Amerikas Weg zur modernen Kunst', S. 238

² eigene Anmerkungen zu Zitaten sind auch im Folgenden durch [] gekennzeichnet

³ 'Minimal Art', S. 257, eig. Übers.

⁴ in 'Minimal Art', S. 244

sich das Werk mühelos ausdehnen könnte...."¹ (siehe Abb.5)²



Donald Bernhouse: Untitled. 1967. Aluminum extrusions. 2" x 147" x 72".
Photograph courtesy of Bykert Gallery, New York.

Abb. 5

Andere 'serielle' Werke stellen durch symmetrische Anordnung einen in sich begrenzten Raum dar, der als Ganzes den umgebenden Raum näher bestimmt. (siehe Abb. 6)³

Sol LeWitt: Series A #8. 1967: Baked enamel on aluminum. Inside: 28" x 28" x 28". Outside: 81" x 81" x 81". Photograph courtesy of Dwan Gallery, New York.

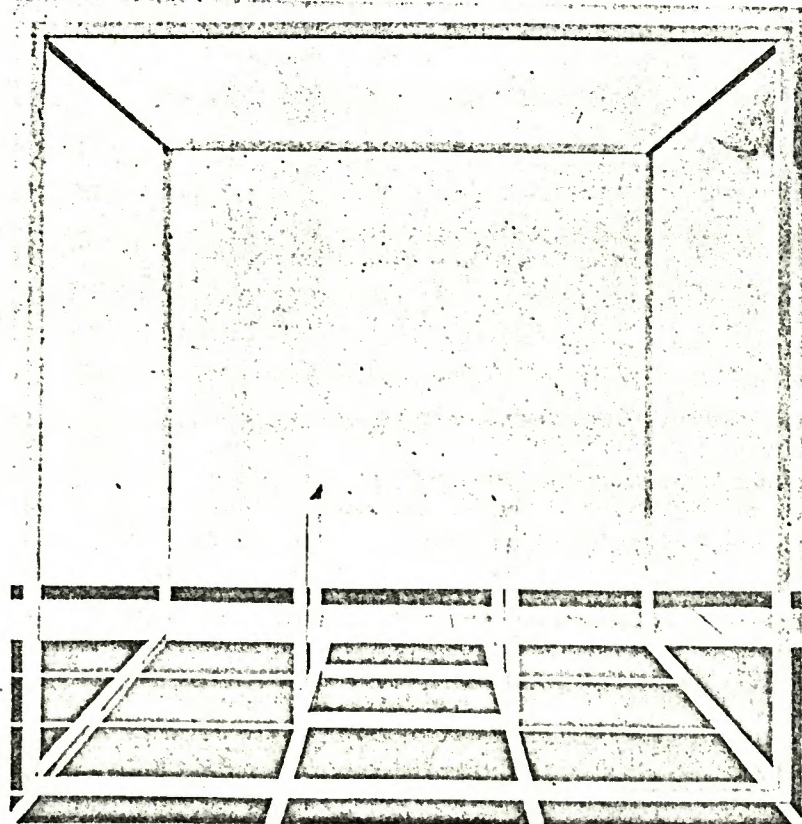


Abb. 6

So begrenzt die verwendeten Mittel der 'Minimal Art' sind, so offen und schwierig ist, wie die Gefühlsbeladenheit des Begriffs 'Unendlichkeit' zeigt, ihre Deutung. Sie bleibt, mehr noch als in anderen Kunstrichtungen, dem Betrachter überlassen, dem eine Wertung in vielen Fällen unmöglich ist. "Einige Objekte der 'Minimal Art' sind langweilig und schlecht. Aber ein großer Teil der Langweile, die mit 'Minimal Art' in Verbindung gebracht wird, entspringt dem Bewußtsein des Betrachters. Er wird gelangweilt sein, wenn er nicht weiß, wonach er suchen soll, oder wenn er etwas erwartet, das nicht da ist."⁴

¹ Katalog zur Ausstellung 'Don Judd', S. 27

² in 'Minimal Art', S. 412

³ in 'Minimal Art', S. 96

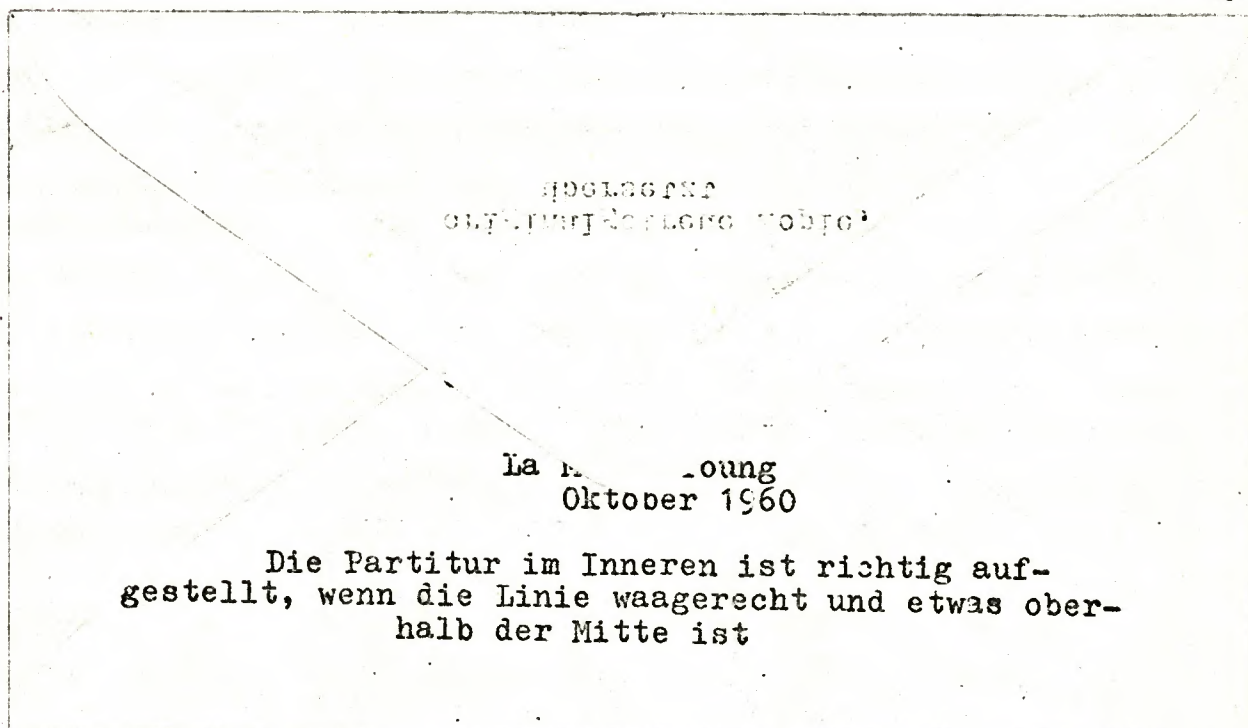
⁴ 'Minimal Art', S. 260

II. DREI KONZEPTIONEN

LA MONTE YOUNG, TERRY RILEY, STEVE REICH

1. LA MONTE YOUNG

"Läßt man den paradoxen Zustand der Leere außer Acht, so ist, meine ich, das reduzierteste optische Ereignis ein einzelner Punkt. Eine entsprechende Übertragung dieses Punktes in Klang (...) wäre eine einzelne Note. So weit ich weiß existiert kein solches Stück.(...) Aber es gibt eine graphische Partitur, die aus einer einzigen waagerechten Linie besteht, ...



1

Es ist La Monte Youngs 'Komposition 1960, Nr. 9'

Der Reduktionsgrad der graphischen Ausdrucksmittel die-

1 'Studio International', S. 233, eig. Übers.

2 aus 'Anthology'

ser Partitur fand eine akustische Entsprechung in Youngs Musik, die er erstmalig in den frühen Sechziger Jahren in ihrer heutigen Form realisierte. Seine extreme philosophisch-musikalische Position und der frühe Zeitpunkt ihrer ersten Formulierung machten Young zum Ursprung der Strömung der 'Minimal Music'.

Youngs neuartige Konzeption war weniger Ausdruck einer plötzlichen Idee als vielmehr die konsequente Folge seiner musikalischen Entwicklung.

Die musikalische Entwicklung

Young wurde 1935 in Bern/Idaho geboren. Schon früh begann er Gitarre zu spielen und erhielt später durch seinen Vater, einen Schafhirten, Saxophonunterricht sowie grundsätzliche musiktheoretische Kenntnisse. Während seiner Schulzeit spielte er in Jazzgruppen, was er später als "eines der großen Ereignisse meiner Musikausbildung"¹ bezeichnete. In diese Zeit fallen Kontakte zu Musikern, die später im 'Free Jazz' große Bedeutung erlangen sollten, wie Billy Higgins², Don Cherry³, Eric Dolphy⁴ und Dennis Budimir⁵. Mitte der Fünfziger Jahre jedoch beendete Young seine Laufbahn als Jazzmusiker, um sich "ernsterer Komposition"⁶ zu widmen. ("Jazz ist eine Form, und mich interessierten andere Formen.")⁷

¹ Melos 1973/ VI , S. 338

² einer der ersten Schlagzeuger, die den 'Free Jazz' einleiteten

³ Trompeter des 'Free Jazz'

⁴ Klarinettist des 'Free Jazz'

⁵ 'Cool Jazz'- Gitarrist

⁶ in 'Selected Writings', ohne Seitenzahlen , eig. Übers.

⁷ wie ⁶

An der 'University of California' in Los Angeles studierte er Musiktheorie, Komposition und Ethnomusikologie, Komposition und Kontrapunkt u. a. bei Leonard Stein (von 1955 - 56), dem Assistenten Schönbergs.

Über sein Verhältnis zur 'Wiener Schule' sagt Young:

"Während ich bei Leonard Stein studierte, bekam ich großes Interesse an dem Werk Anton Weberns.

Tatsächlich stellt sein Werk bis heute unter allen Einflüssen, die auf mich einwirkten, die wichtigsten Beispiele von Klarheit dar, einen Wert, der von großer Bedeutung für mich ist. (...) Es ist, glaube ich, eine Klarheit in jeder Dimension seines Werkes, die keine entsprechende Vorform in westlicher Musik hatte. Schönberg benutzte die Reihentechnik auf viel naivere Art und Weise - sie war nicht so streng, auf hörbare Weise, auf das musikalische Ergebnis bezogen wie im Werk Weberns. In Schönbergs Musik sind Thema und Inhalt von der Reihentechnik getrennt, während die Reihentechnik bei Webern sehr streng mit thematischem und motivischem Material verknüpft ist.

Einige meiner Lieblingsstücke von Schönberg sind die 'Fünf Orchesterstücke', op. 16, und im Besonderen interessieren mich das zweite und das dritte, der 'sich ändernde Akkord' - 'Ein Sommermorgen am See' - 'Farben', ein sehr statisches Stück mit außergewöhnlich subtilen und zarten Veränderungen. (...) In 'Sommermorgen am See', meine ich, wird Statik benutzt, obgleich das in Schönbergs anderen Werken selten der Fall ist. Bei Webern jedoch, war Statik sehr wichtig, da er sich nicht nur mit der Reihentechnik beschäftigte, sondern auch eine Technik entwickelte, in einem Satz während eines Abschnitts bestimmte Tonhöhen immer in der gleichen Ok-

tave zu wiederholen, d.h. immer, wenn innerhalb eines Abschnitts eines Satzes c, a oder e vorkommen, werden sie in derselben Oktave gespielt wie vorher."¹

Dieses Interesse an Statik wurde bestimmend für Youngs musikalische Entwicklung.

Mitte der Fünfziger Jahre begann er gemäß der dodekaphonischen Technik zu komponieren. Im Bestreben nach einem statischen Klangbild entwickelte er auf dieser Basis eine Musik lang ausgehaltener Klänge.

In seinem Oktett für Blechbläser (1957) schrieb Young Klänge, die ohne Veränderung drei bis vier Minuten ausgehalten werden. Im Trio für Streicher (1958) baute er diese Technik weiter aus. Der erste Ton² wird viereinhalb Minuten von der Viola gehalten, in denen die Violine und das Cello jeweils einen Ton hinzufügen und wieder wegnehmen. Die hinzugefügten Töne werden nicht einzeln, sondern als Teil eines Zusammenklangs gehört. Young spricht von einer "größeren Betonung auf dem harmonischen Zusammenklingen"³ und dem "Ausschluß beinahe aller Gestalten (semblance), die als Melodie bekannt gewesen waren"⁴.

Die Kompositionen 1960'

1959 reiste Young nach Europa, um an den 'Darmstädter Ferienkursen' teilzunehmen, wo er in Kontakt zu Karlheinz Stockhausen und erstmalig auch zu John Cage⁵ kam, dessen Ideen Youngs Kompositionen der folgenden Jahre stark beeinflussen sollten.

¹ in 'Selected Writings', eig. Übers.

² ich spreche hier bewußt vom 'Ton' (obgleich damit nach neuerer Terminologie ein Sinuston bezeichnet wird), um eventuellen Mißverständnissen vorzubeugen

³ in 'Experimental Music', S. 121, eig. Übers.

⁴ wie ¹

⁵ Cage beschäftigte sich in den Fünfziger Jahren mit Zufallskompositionen (Aleatorik), neuen Notationsfor-

Bis zu diesem Zeitpunkt war Young relativ unbeachtet geblieben. (Die Aufmerksamkeit konzentrierte sich auf die weitaus revolutionäreren Ideen von Cage, Brown, Feldman und Wolff.) Das änderte sich jedoch ein Jahr später, als er sich von der dodekaphonischen Kompositionstechnik abwandte und seine 'Kompositionen 1960' veröffentlichte, mit denen er sich der Strömung des 'Fluxus'¹ anschloß.

Composition 1960 #2

Build a fire in front of the audience. Preferably, use wood although other combustibles may be used as necessary for starting the fire or controlling the kind of smoke. The fire may be of any size, but it should not be the kind which is associated with another object, such as a candle or a cigarette lighter. The lights may be turned out.

After the fire is burning, the builder(s) may sit by and watch it for the duration of the composition; however, he (they) should not sit between the fire and the audience in order that its members will be able to see and enjoy the fire.

The composition may be of any duration.

In the event that the performance is broadcast, the microphone may be brought up close to the fire.

5.5.60

Composition 1960 #3

Announce to the audience when the piece will begin and end if there is a limit on duration. It may be of any duration.

Then announce that everyone may do whatever he wishes for the duration of the composition.

5.14.60

Fortsetzung nächste Seite

men (die dem Interpreten oft nur noch wörtliche Aktionsanweisungen geben) und mit möglichen Verbindungen von musikalischen und theatralischen Ereignissen.

1 In einem Aufsatz über den Fluxus-Künstler Nam June Paik findet man folgende Definition des 'Fluxus':

"Der Zeitraum, den wir hier unter dem Stichwort 'Fluxus' fassen (es sind dies die frühen sechziger Jahre), (...), ist dahingehend charakterisierbar, daß der Künstler an einer Entwicklung teilnahm, auf das sich das folgende Diktum Adornos münzen läßt: 'In der jüngsten Entwicklung fließen die Grenzen zwischen den Kunstgattungen ineinander, oder genauer: ihre Demarkationslinien ver-

Fortsetzung nächste Seite

Composition 1960 #5

Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area.

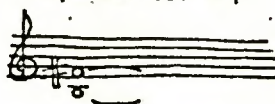
When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside.

The composition may be any length but if an unlimited amount of time is available, the doors and windows may be opened before the butterfly is turned loose and the composition may be considered finished when the butterfly flies away.

6.8.60

Composition 1960 Nr. 9
siehe S. 11

Composition 1960 #7



to be held for a long time

G. M. Young
July 1960

Composition 1960 #10
to Bob Morris

Draw a straight line
and follow it.

October 1960

Im Zentrum dieser Kompositionen steht die Unbestimmtheit des Interpretationsergebnisses und das Interesse an optischen Ereignissen (beides zeigt den Einfluß John Cages). Young erläutert seine Intention folgendermaßen:

"Ich unterscheide meine Arbeiten zwischen Musik- und Musik-Theaterstücken. Alle meine Stücke, so meine ich, haben etwas mit Musik zu tun, sogar die Schmetterlinge und das Feuer."²

(An anderer Stelle schreibt Young:

"Ich bin sicher, daß der Schmetterling Geräusche

¹ aus 'Anthology'

² in 'Selected Writings', eig. Übers.

Fortsetzung 'Fluxus':

fransen sich.' Für Paik wie auch für andere Fluxuskünstler bedeutet dies zur damaligen Zeit ein Recherchieren und Experimentieren in jenen bislang kaum oder gar nicht explorierten intermedialen Grenzzonen zwischen Musik, Poesie, Theater und Malerei, ohne jedoch dabei die im Geschichtsprozeß zu autonomer Geltung gelangten Kunstgattungen in einem allumfassenden Gesamtkunstwerk gigantomanischer Dimensionen (wie dies im 'Happening' zuweilen der Fall ist) zusammenfassen zu wollen."

in 'Nam June Paik', S. 58

macht, nicht nur mit der Bewegung seiner Flügel, sondern auch mit den Funktionen seines Körpers. Wenn nicht jemand diktiert, wie laut oder leise ein Klang sein muß, um in das Reich der Musik zu gehören, ist das Schmetterlingsstück so sehr Musik wie das Feuerstück. Es scheint mir nicht nötig, daß jeder oder alles die Klänge hören kann. Es reicht, daß sie für sich selbst existieren.")¹

"Auf jeden Fall schrieb ich sie [das Schmetterlings- und das Feuerstück, Fortsetzung des Zitats von S. 16] als musikalische Kompositionen, die in Konzerten gespielt werden sollen. Es ist keine Frage, ob die Entdeckung des Werks von John Cage einen unmittelbaren Einfluß auf Aspekte meiner Arbeiten vom Herbst 1959 und 1960 hatte, z. B. die Verwendung von zufällig ausgewählten Ziffern als Methode zur Bestimmung des Anfangs und Endes von Klängen in 'Vision and Poem for Chairs, Tables, and Benches, Etc. or other Sound Sources' (1960) und die Darbietung eines Ereignisses, das gewöhnlich als nicht- oder halbmusikalisch bezeichnet würde, in einer klassischen Konzertsituation. Trotzdem merkte ich, daß ich diese Ideen einen Schritt weitertrug. Viele seiner Stücke bis zu jenem Zeitpunkt, wie die frühen futuristischen und dadaistischen Konzerte und Ereignisse, die ich kurz nach meiner Entdeckung von John's Werk kennenlernte, wurden allgemein als Komplex von programmierten Klängen und Aktivitäten über einen verlängerten Zeitabschnitt wahrgenommen, in dem Ereignisse kommen und gehen. Ich war vielleicht der erste, der sich auf ein einzelnes Ereignis oder Objekt in diesem weniger traditionellen Bereich der Musik konzentrierte und das Stück begrenzte."²

¹ in 'Lecture 1960', S. 75, auch in 'Selected Writings', eig. Übers.

² in 'Selected Writings', eig. Übers.

Diese Beschränkung auf ein einziges Ereignis war zweifellos die Fortsetzung seiner schon in den seriellen Kompositionen angewandten Technik, eine Übertragung der lang ausgehaltenen Klänge auf andere künstlerische Bereiche. In Nr. 7, 9 und 10 wendet er sie speziell auf akustische Ereignisse an. Ist die Ausführung von Nr. 7 bei freier Wahl der Instrumentation gegeben, so legen die Anweisungen von Nr. 9 und Nr. 10 die Interpretation als einen (lang) ausgehaltenen Ton oder Klang nahe.

Die hier dargestellten 'Kompositionen 1960' sollten das Publikum also aktivieren, die Aufmerksamkeit auf Dinge zu lenken, die gewöhnlich nicht wahrgenommen werden, auf die Hintergründe einer Aktion oder die subtile Wirkung der Schwingungen eines einzelnen Klangs.

Weitere Einflüsse

Sein Interesse an Struktur und Wirkung eines Klangs hatte Young bereits während seines Studiums der Ethnomusikologie Ende der Fünfziger Jahre mit klassischer Indischer Musik und japanischer Gagaku Musik zusammengebracht. "Diese Beispiele modaler Musik schienen mich tiefer zu berühren als alles, was ich sonst hörte, besonders das System der Naturtöne, die durch den beständigen Frequenzuntergrund in der Indischen Musik erzeugt werden, und die ausgehaltenen Naturtöne der Sho in Gagaku."¹

Das Interesse an Indischer Musik veranlaßte Young 1970 zum Studium der indischen Vokaltechnik bei Pandit Pran Nath, einem Sänger des klassischen indischen 'Kirana'-Stils.²

¹ in 'Selected Writings', eig. Übers.

² Der Stil ist in der indischen Musikpraxis weit verbreitet. Er geht auf den Sänger und Heiligen Gopal Nayak zurück, der vor 600 Jahren lebte. Der 'Kirana'-Stil wird nach dem Gott 'Krishna' auch 'Krishna'-Stil genannt. (nach 'Pro Musica Nova 76')

In dem Bestreben nach einer genaueren, auch rationalen Erfassung einer Klangstruktur, der Zusammensetzung eines Klangs aus kleinsten Bauteilen, besuchte Young 1960/61 die Kurse für elektronische Musik von Richard Maxfield¹ in New York. Seine hier gesammelten Erfahrungen lösten Young von der Bindung an konventionelle, obertonreiche Instrumente und ermöglichten ihm, ausgehend vom reinen Sinuston, die Synthese aller beliebigen Klangzusammensetzungen.²

Unter diesen Voraussetzungen begann Young 1962 mit den experimentellen Vorarbeiten zu seinem Hauptwerk, 'The Tortoise, His Dreams and Journeys'³, einer Komposition, die im Idealfall über Jahre oder gar Jahrhunderte hinweg ohne Unterbrechung aufgeführt werden sollte und über die er sagt: "Sie enthält so viele Dinge, daß ich erwarte, Teile daraus mein ganzes Leben lang zu spielen."⁴

'The Tortoise, His Dreams and Journeys' (Tonbandbsp. I)

Die Komposition basiert auf Youngs Erfahrungen mit lang ausgehaltenen Klängen und, seit seinem Studium Elektronischer Musik, mit Sinustönen, also Tönen, die im Gegensatz zu nicht-elektronisch erzeugten Klängen aus nur einer Frequenz bestehen. Hauptgegenstand seiner Untersuchungen bildete die Wirkung von Frequenzen auf die menschliche Psyche. Zwischen 1966 und 1969 definierte Young zwei Ergebnisse, die die konzeptionelle Grundlage seiner Musik bilden:

1 1927-1967 Toningenieur und Komponist hauptsächlich elektronischer Werke

2 Man wird an Stockhausens Motivation zur Komposition seiner 'Studien I und II' erinnert.

3 übers. 'Die Schildkröte, ihre Träume und Reisen'; mit dem Titel weist Young auf die Beständigkeit der Komposition und ihre Unveränderlichkeit hin; Schildkröten haben sich seit 100 Millionen (!) Jahren nicht verändert.

4 in 'Selected Writings', eig. Übers.

1. "Wenn wir annehmen, daß unter den Schwingungsverhältnissen das Gehirn am besten diejenigen von periodischer Art aufnimmt, dann wird der Hörmechanismus am besten diejenigen Intervallverhältnisse verarbeiten, bei denen jedes Paar von Komponenten durch rationale Brüche dargestellt wird, denn nur diese harmonisch entsprechenden Schwingungen erzeugen periodisch zusammengesetzte Klangwellenformen."¹

2. "In der Tradition modaler Musik wird eine festgelegte Tonika entweder als Frequenzuntergrund ständig erzeugt oder häufig wiederholt. Währenddessen wird eine begrenzte Serie von Frequenzen mit Intervallverhältnissen, die in Beziehung zur Tonika aufgestellt wurden, in verschiedenen melodischen Permutationen während der gesamten Länge einer Aufführung in einem bestimmten Modus wiederholt. Im Allgemeinen wird jedem Modus eine besondere Stimmung oder ein psychologischer Zustand zugeordnet.

Die 'place-theory' der Tonhöhenidentifizierung setzt voraus, daß bei jeder Wiederholung einer Frequenz diese Frequenz an derselben Stelle der Basilarmembran empfangen und zur selben Stelle im 'Cerebral Cortex' vermutlich von derselben Faser oder demselben Neuron des Gehörnervs übertragen wird.

Die 'volley'-Theorie der Tonhöhenwahrnehmung nimmt an, daß eine Folge elektrischer Impulse über spezifizierte Neuronen des Gehörnervs gesendet wird. (...)

Die Annahmen der 'place-theory' und der 'volley'-Theorie legen nahe, daß eine bestimmte

¹ im Programm von 'Pro Musica Nova' 76

ständig erklingende Serie von Schwingungen, die in harmonischem Verhältnis zueinander stehen, wie es in meiner Musik oft der Fall ist, mit größerer Wahrscheinlichkeit einen psychologischen Zustand hervorrufen (oder stimulieren) kann, der von dem Hörer empfangen werden kann, Denn diese Serie von Schwingungen, die in harmonischem Verhältnis zueinander stehen, regt eine bestimmte Serie von Gehörneuronen an."¹

Unter diesen Aspekten begann Young, neue Modi zu schaffen, die auf dem System der Naturtonreihe und der damit verbundenen 'reinen Stimmung' basieren.² An Stelle der konventionellen Tonbezeichnungen traten die Ordnungsziffern der Naturtöne, die in Relation zueinander gesetzt die Intervallverhältnisse definieren.

Die folgende Tabelle stellt Youngs Aufbau des Tonmaterials dar. Entscheidend für die Bestimmung seiner Modi ist, wie ich später zeigen werde, die Zurückführung der Frequenzfaktoren auf kleinste Nenner (Spalte 2). Die Frequenzangabe (Spalte 4) ist ein angenommenes Beispiel. Sie ist variabel. Intervallbezeichnungen beziehen sich auf die 'reine Stimmung' (Spalte 3).

Ordn. ziff.	Frequenzfaktoren bez. d. Grundton	Intervallverhältnis zum Grundton	Frequenz in Hz
1	1	Grundton	50
2	2×1	Oktave	100
3	3×1	Oktave + Quinte	150
4	$4 \times 1 =$ $2 \times 1 + 2 \times 1$	Oktave + Oktave	200
5	5×1	2 Oktaven + gr. Terz	250
6	$6 \times 1 =$ $2 \times 3 \text{ od. } 3 \times 2 =$ $(2 \times 1) \times (3 \times 1)$	Oktave + (Oktave + Quinte)	300

¹ in 'Selected Writings', eig. Übers.

² Die Frequenzverhältnisse einer Naturtonreihe sind harmonisch

7	7 x 1	2 Oktaven + kl. Septe ^{↓7}	350
8	(2 x 1) x (2 x 1) x (2 x 1)	Oktave + Oktave + Okta- ve	400
9	9 x 1 = (3 x 3) = (3 x 1) x (3 x 1)	(Oktave + Quinte) + (Oktave + Quinte)	450
10	10 x 1 = 2 x 5 = (2 x 1) x (5 x 1)	(Oktave) + (2 Oktaven + gr. Terz)	500
⋮	⋮	⋮	⋮
18	18 x 1 = 2 x 9 = (2 x 1) x (3 x 1) x (3 x 1)	(Oktave) + (Oktave + Quinte) + (Oktave + Quinte)	900
⋮	⋮	⋮	⋮

Beim Zusammenklang mehrerer Frequenzen dieses Systems sind auch die Frequenzen der entstehenden Kombinationstöne (Summations- oder Differenztöne) wieder ganzzahlige Vielfache oder Teiler der Grundfrequenz, bilden also harmonische Schwingungen. Eine Untersuchung der Frequenzen einer reingestimmten Durtonleiter zeigt, daß alle Intervallverhältnisse (Spalte 2) durch 2, 3 oder 5 teilbar sind. Die Durtonleiter ist also ein spezieller Modus innerhalb des Systems. In diesem Sinn konstruierte Young neue Modi:

"Eine der strukturellen Grundlagen, die ich für 'The Tortoise' aufgebaut habe, ist die, daß die am häufigsten verwendeten Zahlen 1, 2, 3, 7 und gewisse andere Grundzahlen, sowie Multiplikationen dieser Zahlen mit 2, 3, 7 und den Grundzahlen sind. Durch die mathematischen Prozesse, so habe ich skizziert, gelangen wir dann zu ei-

7 ↓ bedeutet: etwas tiefer; alle Primzahlen, die größer als 5 sind, bilden Intervalle, die mit den konventionellen Intervallbezeichnungen nur annähernd bezeichnet

ner größeren Zahl wie z. B. 63, und wir können ein Verhältnis von 63 zu 64 herstellen."¹

Beide Tonhöhen können also nebeneinander vorkommen.
($63 = 7 \times 9 = 7 \times 3 \times 3$, d. h. also 2 Oktaven + kl. Septe¹ + Oktave + Quinte + Oktave + Quinte = etwas weniger als 6 Oktaven liegt der 63. Naturton über dem Grundton der Naturtonreihe;

$64 = 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2 \times 2$, also die 6. Oktave in der Naturtonreihe). Die Auswahl der Intervalle, die von Abschnitt zu Abschnitt der Komposition verschieden ist, richtet sich nach den entstehenden Summations- und Differenztönen sowie nach Schwebungen, besonders niedrigen Differenztönen, als rhythmischen Element. Dadurch entsteht, analog zu konventioneller modaler Musik, für jede Auswahl von Intervallen eine eigene Klangcharakteristik.

Young unterscheidet das so erhaltene Klangmaterial zwischen ständig klingenden Frequenzen, die von Tongeneratoren, anderen elektrischen Klangernzeugern oder auch Bläsern, Streichern und Vokalisten erzeugt werden, und variablen Frequenzen, die mit Stimmen oder konventionellen Instrumenten improvisiert werden.

Eine der ständig klingenden Frequenzen wird als Maßstab genommen und erhält eine Ordnungszahl. Ist diese Zahl 1, so ist die definierte Frequenz der Grundton für die Naturtonreihe, aus der Intervalle nach dem oben gezeigten Verfahren ausgewählt wurden. Ist sie aber beispielsweise 3, dann befindet sich der nicht-erklingende Grundton 1 Oktave + 1 Quinte tiefer als die Maßstabsfrequenz und ist nur fiktiver Bezugspunkt.

Innerhalb des

¹ in 'Selected Writings', eig. Übers.

Systems sind an Hand des Multiplikationsverfahrens auch Modulationen möglich. Hatte z. B. die Maßstabsfrequenz die Ordnungszahl 3 und bekommt die Zahl 1, war sie also zuerst Quinte und wird nun der Grundton einer Naturtonreihe, so entspricht der Vorgang vollkommen einer bekannten Modulation von C nach G. Die restlichen Intervalle erhält man durch Multiplikation mit der Ordnungszahl des neuen Grundtons (bzw. durch Division); ein Beispiel:

die Maßstabsfrequenz hatte die Ordnungszahl
3
gegebene Intervalle waren

8	3. Oktave
7	2 Oktaven + kl. Septe [↓]
6	2 Oktaven + Quinte

Modulation:

die Maßstabsfrequenz erhält die Ordnungszahl
1

(der Grundton der Naturtonreihe verschiebt sich also um eine Oktave + Quinte nach oben)
die gegebenen Intervalle 'modulieren' mit der Ordnungszahl, die neuer Grundton wird, da sich nur die Relation zur Maßstabsfrequenz, nicht zum Grundton der Naturtonreihe ändert)

3 x 8	4 Oktaven + Quinte + Oktave
3 x 7	2 Oktaven + kl. Septe [↓] + Quinte + Oktave
3 x 6	2 Oktaven + Quinte + Quinte + Oktave

die neuen Intervalle sind

24

21

18

Alle Frequenzen ändern sich, nur die Maßstabsfrequenz bleibt konstant.

'The Theatre of Eternal Music'

Die Verwendung so extrem geringer Frequenzunterschiede wie das Verhältnis vom 63. zum 64. Naturton erfordert natürlich eine besonders geübte Gruppe

von Musikern. So gründete Young 'The Theatre of Eternal Music', eine Gruppe, deren festen Stamm Young (Tongenerator, Stimme) und seine Frau Marian Zazeela (Stimme) bilden, eine Malerin, die auch für den optischen Teil eines Konzerts verantwortlich ist. Die anderen Mitglieder wechseln. Während der Sechziger Jahre waren dabei:

John Cale (Viola, Mitglied der Rockgruppe 'The Velvet Underground')

Tony Conrad (Violine) und

Terry Riley (Stimme).

Um die verschiedenen Klangquellen so zusammenzubringen, daß ein geschlossener Klang entsteht, verwendet Young eine Verstärkeranlage. Die damit erzeugten Lautstärken von 120 Phon bildeten oft Anlaß zu heftiger Kritik. Young sagt dazu:

"Es gibt zwei sehr wichtige Gründe für mein Interesse, Lautstärken von 120 - 130 Dezibel zu verwenden. Erstens: Wir wissen aus den 'Fletcher-Munson-Kurven', daß bei geringerer Amplitude das Ohr die Bässe im Verhältnis zu den Höhen leiser hört. Mit anderen Worten: Wenn wir einen gegebenen Klang hören, der Bässe, Mitten und Höhen hat und der nicht zu laut ist, nimmt das Ohr nicht alle Bässe wahr, die da sind. ...Wir stellen jedoch fest, daß das Ohr bei größeren Amplituden den Baß eher in dem Verhältnis wahrnimmt, wie er tatsächlich erzeugt wird. Das macht den Akkord voller. Zweitens: Kombinationstöne, besonders Differenztöne sind besser zu hören. Die niedrigsten von ihnen mit Frequenzen unter 15 Hz werden 'Beats'¹ genannt. Kombinationstöne können eine sehr wertvolle Hil-

¹ übers. : Schläge, diese Differenztöne bilden das rhythmische Element in Youngs Musik

fe für den Musiker beim Stimmen von Intervallen bis zu einem sehr feinen Grad sein, und sie werden nur bei größten Lautstärken hörbar."¹

So wirkt Youngs Musik sehr beherrschend. Sie dringt mit aller Gewalt in den Hörer ein, zusätzlich unterstützt durch das optische Bild der Konzerte, das Marian Zazeela mit Lichteffekten gestaltet. An-hand von Projektoren taucht sie den Raum in farbiges Licht und projiziert mandala-ähnliche Figuren an die Rückwand der Bühne. Ihre optischen Effekte haben wenig zu tun mit den psychedelischen Lichteffekten der Popmusik. Young erklärt das:

"Die Konzentration auf die Lichtbilder lenkt die Aufmerksamkeit nicht von der Musik ab, sondern gibt den Augen einen Ruhepunkt, den sie ganz in Anspruch nehmen, wie die Ohren den Klang haben, der sie ganz in Anspruch nimmt."²

Sie arbeiten La Monte Young und Marian Zazeela heute in 'Klang- und Lichträumen'. Ihr auf lange Sicht geplantes Ziel jedoch ist die Errichtung von 'Klang- und Lichtgebäuden', von

'Dream Houses'

in denen die Möglichkeiten für die Realisation ihrer Klang- und Bildkompositionen im Extremfall über Jahrhunderte hinweg gegeben sind, sodaß die Musik "zu guter Letzt ein lebender Organismus mit eigenem Leben und eigener Tradition wird."³

¹ in 'Selected Writings', eig. Übers.

² wie ¹

³ wie ¹

2. TERRY RILEY

"Meine Musik, die ich Anfang der 60er Jahre entwickelte, gehört zu den individuellsten und einflußreichsten Stilen dieser Zeit. Obwohl sie in herkömmliche Kategorien schwer einzuordnen wäre, kann man sie als 'modal' und 'zyklisch' bezeichnen, mit dem Hauptgewicht auf wiederholten melodischen Mustern und überlagernden Strukturen, die dem Hörer erlauben, eine tonale, melodische und harmonische Landschaft aus mehreren Standpunkten wahrzunehmen.¹"

Terry Riley (geb. 1935 in Colfax/Kalifornien) finanzierte sein Kompositionsstudium an der Universität in Berkeley als Ragtimepianist in Nachtclubs der amerikanischen Westküste. Nach seinem Abschluß ging er 1961 als Pianist und Saxophonist einer Showgruppe zwei Jahre lang nach Frankreich, dann nach Skandinavien, wo er Happenings und Straßentheater inszenierte. In dieser Zeit entwickelte er, vom Jazz beeinflusst und zu indischer Musik hingezogen, seine Musik. Ab 1970 studierte er, wie La Monte Young, Klassische Indische Musik bei Pandit Pran Nath,² den er auch heute noch hier und da in Konzerten auf der 'Tabla' begleitet.

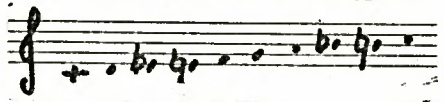
Bereits in der Zeit des 'Fluxus' bestanden enge Kontakte zwischen Riley und Young. In seiner 'Lecture' 1960³ erwähnt Young gemeinsame Experimente mit lang ausgehaltenen, neuartigen Klängen in einem Tenor, der auf eine enge Freundschaft zwischen beiden Komponisten schließen läßt.

¹ im Programm zum 'Metamusik-Festival Berlin '74'

² siehe S. 18

³ auch in 'Selected Writings'

Diese Vermutung wird durch die Tatsache unterstützt, daß Riley während der Sechziger Jahre fester Bestandteil von Youngs 'Theatre of Eternal Music' war und eine entsprechend intensive Beziehung zu Youngs Musik hatte.

waren jedoch die Schwerpunkte ihrer musikalischen Herkunft verschieden (Young: Reihentechnik, Riley: Jazz), so verarbeiteten sie auch die gemeinsamen Erfahrungen zu unterschiedlichen Ergebnissen. Im Gegensatz zu Young, der sich auf sein Tonsystem der rationalen Intervallverhältnisse bezieht, sind Rileys Kompositionen durchweg tonal, basierend auf dem temperierten System. Ihre Grundlagen bilden die europäischen Kirchentonarten des Mittelalters und die Bluestonleiter  sowie Erweiterungen und Ableitungen dieser Skalen.

Innerhalb dieser Modi entwickelt Riley ostinate melodische Formeln, die auf einen periodischen rhythmischen Puls bezogen sind, und überlagert ihnen variable Melodielinien.

Rileys erste Komposition, die diesem Konzept entsprach, war "In C" (1964). Die Konzeption von "In C" war nicht nur grundlegend für die Musik Rileys sondern auch für die Steve Reichs und vieler anderer Komponisten der 'Minimal Music'. Die folgende Analyse, die sich mit melodischen, klanglichen, rhythmischen und formalen Eigenschaften der Komposition befaßt, ist daher von großer Bedeutung für das Verständnis kompositorischer Mittel und Inhalte der 'Minimal Music' allgemein. Ich beziehe mich dabei auf die vorliegende Plattenaufnahme (Tonbandbsp. II.)

Terry Riley: "In C"

Die PARTITUR

(aus der Einführung zur Platte¹, übers.):

" 'In C' wurde 1964 in San Francisco geschrieben. Die Partitur, die auf der gegenüberliegenden Seite abgedruckt ist, stellt nicht mehr als eine Art Abschußrampe dar.

Sie kann von jedem Ensemble, von Amateuren oder anderen Musikern, gespielt werden, aber die beste Ausführung wird Musikern gelingen, die eine besondere Fähigkeit zu improvisieren und aufeinander zu hören haben.

In der Partitur fehlt eine Klavierstimme, der 'Puls', der während des gesamten Stücks als gleichmäßige Achtel auf den zwei höchsten Cs der Tastatur 'getrommelt' wird.

Jedes Mitglied des Ensembles spielt die 53 Figuren der Partitur synchron zum Puls und fortlaufend von Nr. 1 bis Nr. 53. Wann er von Figur zu Figur fortschreitet, wo er seine rhythmischen Schwerpunkte setzt und wie oft und wie lange er Pausen macht, bleibt ihm überlassen.

Das Stück ist zu Ende, wenn alle Spieler bei Nr. 53 angelangt sind.

Die Qualität der Musik hängt von dem spontanen Zusammenspiel innerhalb des Ensembles ab."

Die Grundlage aller melodischen Formeln ist der 'Puls', der keine metrischen Anhaltspunkte gibt. Jede Formel kann auf jedem Achtel einsetzen, d. h. also: dieselbe Formel kann, von mehreren Instrumenten gespielt, gleichzeitig um beliebig viele Achtel verschoben erklingen. Diese Tatsache ist bei der Analyse von Zusammenklängen von größter Bedeutung.

Die folgende Abbildung zeigt einen
Ausschnitt der Partitur² (Formel 1 - Formel 35);

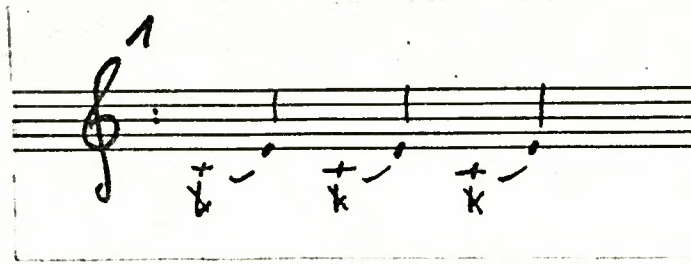
¹ von David Behrman

² aus der Innenseite der Plattenhülle

3
TERRY ROSE 'M.C.' Formel 23

Handwritten musical score on 35 staves, numbered 1 through 35. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The paper is aged and shows some staining.

DIE MELODISCHEN FIGUREN



1

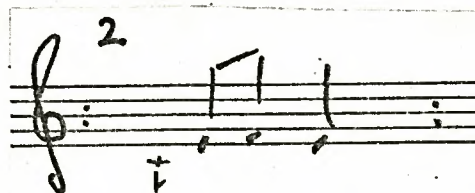
Das Stück beginnt mit dem 'Puls'. Die erste Formel stellt einerseits die Grundton-Terz Beziehung des Stücks vor¹ (der 'Puls' besteht aus dem Grundton), dient andererseits aber auch der Einstellung aller Spieler auf das Tempo, das während des ganzen Stücks gleichbleibt. Riley unterstreicht an anderer Stelle die Wichtigkeit dieses 'Einschwingens auf eine bestimmte Pulsgeschwindigkeit:

" Die richtige Pulsgeschwindigkeit zu finden ist wie die richtige Stimmung finden, die fest und vollkommen ist. Wir haben immer gemerkt, daß, wenn wir ein bißchen zu langsam angefangen haben, jeder automatisch in das richtige Tempo beschleunigte, weil bei einer ganz bestimmten Pulsgeschwindigkeit alles gut funktioniert."²

Der Puls gibt die Achtelwerte. Die metrische Ungebundenheit des Einsatzpunktes ermöglicht, wie oben erklärt, die Entstehung der rhythmischen Struktur:



,die sich komplementär zusammensetzt.



2

Die zweite Formel stellt eine kaum merkliche Erweiterung der ersten dar. Erst, wenn mehrere Instrumente 1 verlassen, setzt eine melodische Bewegung ein.

¹ daher der Titel 'In C'

² in 'Experimental Music', S. 125, eig. Übers.



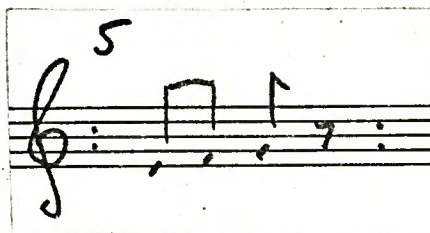
3

Die Formeln 2 und 3 unterscheiden sich nur wenig voneinander. Der Vorschlag fehlt in 3 und die Artikulation ändert sich: das f' wird betont. (Die Spieler sind zwar nicht an einen bestimmten Einsatzzpunkt ihrer Phrase gebunden, eine metrische Artikulation der Melodien ist jedoch trotzdem gefordert.)



4

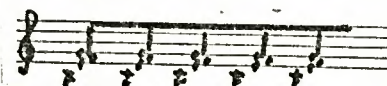
Der Rhythmus der Formel 3 bleibt unverändert. Aus der Wechsellnote wird ein Durchgang zur Quinte.



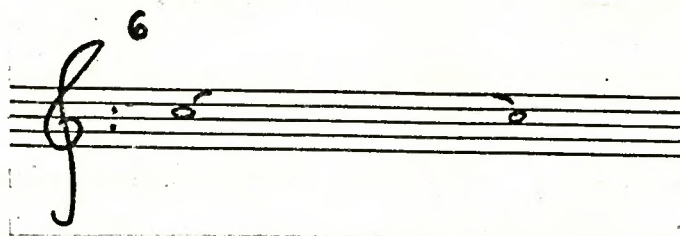
5

In Formel 5 wird die Betonung wieder auf die Terz zurückgeführt. Der Vorgang von 4 nach 5 entspricht also der Umkehrung des Vorgangs von 2 auf 3.

Aus der Spielanweisung zur Partitur ergibt sich, wie auch die vorliegende Plattenaufnahme zeigt, daß alle Formeln von 1 bis 5 gleichzeitig erklingen können. Dadurch entsteht folgendes Notenbild:

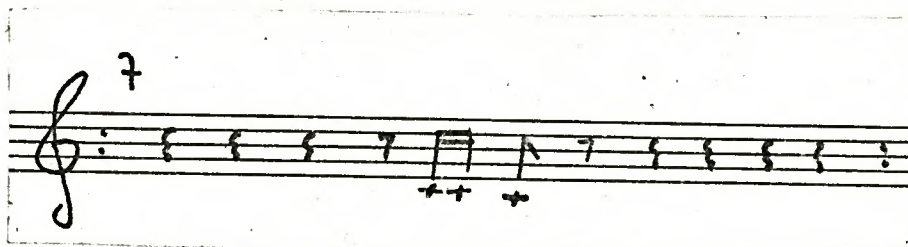


, das einen scheinbar statischen Klang zeigt. Durch die unterschiedlichen klanglichen Eigenschaften der Instrumente lösen sich jedoch immer einzelne Melodieformeln heraus, sodaß ein sehr bewegtes Klangbild entsteht.



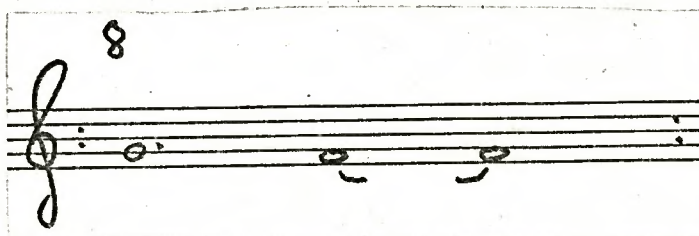
6

Mit dem plötzlichen Eintreten des Grundtons mit einer extrem langen Dauer von 16 Achteln beginnt ein Prozeß der Beruhigung des Klangbildes. Gleichzeitig wird der Grundton gefestigt. Diese Formel wird selbstverständlich wie alle rhythmisch ähnlichen Formeln von Instrumenten bevorzugt, die die Möglichkeit zu langen Tondauern haben, von anderen gemieden, also nur einmal gespielt.



7

In 7 treten zum ersten Mal Sechzehntel auf. Durch die gleichzeitige Vorschrift einer 16 Schläge langen Pause können sie jedoch nicht wie die Formeln 1 bis 5 einen geschlossenen periodisch rhythmischen Untergrund, sondern nur Akzente bilden, die unregelmäßig auf mehrere Instrumente verteilt auftreten.



8

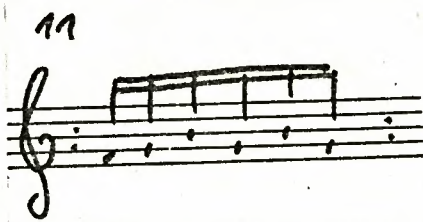
Zusammen mit 6 ergibt 8 den Klang c''g'f'. Er führt aus Gründen des tonalen Aufbaus zur Instabilität des Grundtons C. (Die harmonische Analyse würde den Klang als Vorhaltsklang mit Quartvorhalt bezeichnen, der aufgelöst werden muß. Die Auflösung bleibt hier aus).

Die langen Notenwerte tragen weiter zu einer Beruhigung des Klangbilds bei, zumal durch das Nachrücken von immer mehr Instrumenten die rhythmische Basis, die die Formeln 1 bis 5 bildeten, immer schwächer wird.



9, 10

9 stellt a) ein neues rhythmisches Grundmuster, eine Sechzehntelfolge, vor, die in 10 bei Beibehaltung des Tonmaterials zu einer ununterbrochenen Kette erweitert wird, und führt b) die Terz g'h' ein, auf ein neues Tonzentrum, g', hinweist.



11

Das Tonmaterial wird durch das f' erweitert. Durch das Aufrücken der letzten Instrumente auf die Formeln 7 (die tonal gesehen aufgrund ihrer kurzen Notenwerte uninteressant ist) und 8 ergibt sich der Tonvorrat g'f'h', der rhythmisch folgendermaßen geordnet ist:



wie sich aus der Summation aller möglichen Zusammenklänge der Formeln 9, 10 und 11 ergibt. 8 legt lang ausgehaltene Klänge darüber, fügt sich jedoch nicht in den Grundrhythmus ein.

Wie diese Formel, so ließen sich auch alle anderen bislang verwendeten Formeln auf die Durtonleiter mit dem Grundton C beziehen (auf den ionischen Modus). Durch den in 8 begonnenen Prozeß zeichnet sich jedoch immer mehr g' als neuer Bezugspunkt, als Tonzentrum, ab, was die gleichzeitige Beziehung der Formeln 8, 9, 10 und 11 auf die mixolydische Skala auf g' ermöglicht.



12

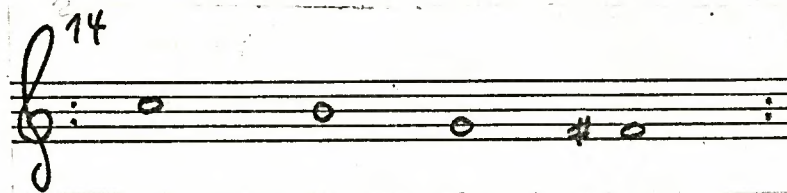
Hier wird eine dritte Deutungsmöglichkeit eröffnet: als funktionaler Dominantseptakkord ohne Quint, der auf den letzten beiden Schlägen der Formel kurz und unbetont auf-

gelöst wird. Durch lange Tondauer wird das h' betont.



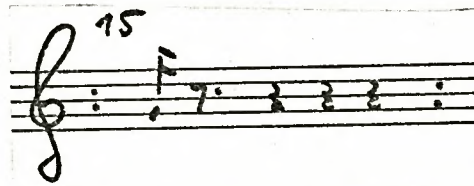
13

Die Bewegung des Klangbildes, verursacht durch die Sechzehntelketten der Formeln 9, 10 und 11, wird durch die komplexe Rhythmik dieser Formel weiter verstärkt. Durch die Betonung des g' wird der angestrebte Wechsel des Tonzentrums noch deutlicher.



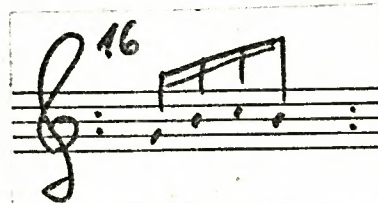
14

Dieser Wechsel wird mit dem fis' dieser Formel entgültig vollzogen. Außerdem erscheinen hier alle Töne wieder, die bislang von Bedeutung waren: das c' als Grundton (≙Haupttonzentrum), das h' als Achse der Umdeutung und das g' als neues Tonzentrum, das in



15

15 als kurze Akzente, die den Prozeß der Umdeutung beenden, herausgestellt wird.

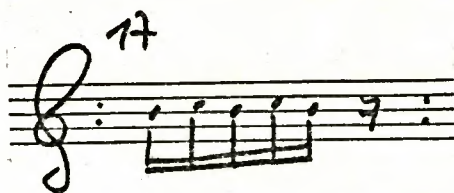


16

Die durch 14 und 15 unterbrochene Sechzehntelkette wird wieder aufgenommen (bzw. fortgesetzt) und hält somit den periodischen Rhythmusuntergrund aufrecht.

Durch die melodischen Betonungen des g' und des c'' wird die Formel als 2/8-Takt gehört.

17



unterstützt die rhythmisch ostinate Basis. Durch die Sechzehntelpause entsteht ein 3/8-Takt, der, parallel zu 16 gespielt, eine metrische Überlagerung erzeugt (2 über 3).

18

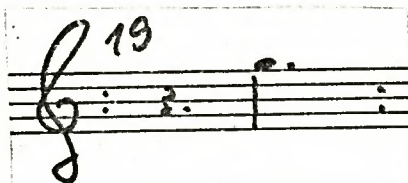


erweitert die Überlagerung durch einen 4/8-Takt (zu 2 über 3 über 4).

Durch die Verwendung des e' auf allen vollen Achtel-Zählzeiten ergibt sich bei Addition von 15, 16, 17 und 18 ein e-Moll Dreiklang, der durch das c' der Formel 16 eingetrübt wird, auf allen Schlägen des 'Pulses'.

Dadurch wird ein erneuter Wechsel des Tonzentrums angedeutet.

19



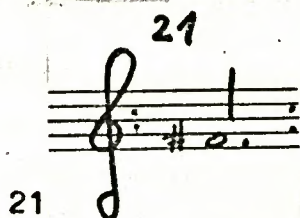
Das g' kann bereits von zwei Bezugspunkten aus gehört werden: als Zentrum, auf dem eine ionische Skala errichtet wurde (in 14 und 15) oder als Terz des angestrebten Zentrums e'

20



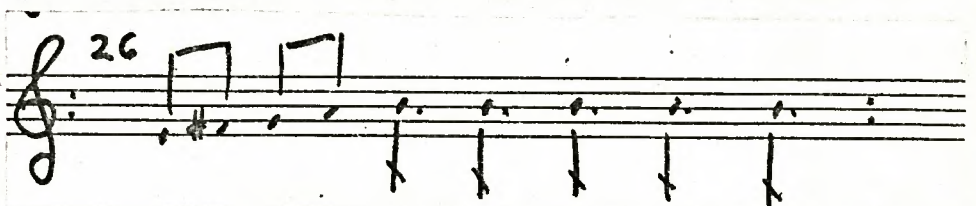
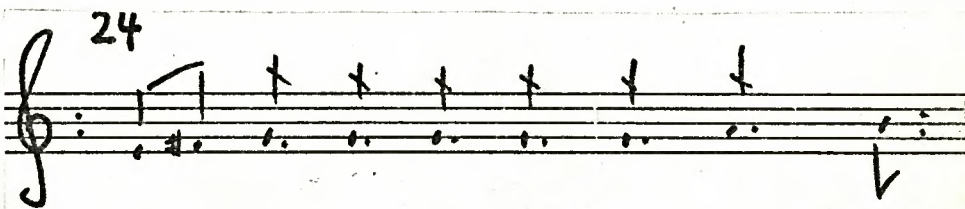
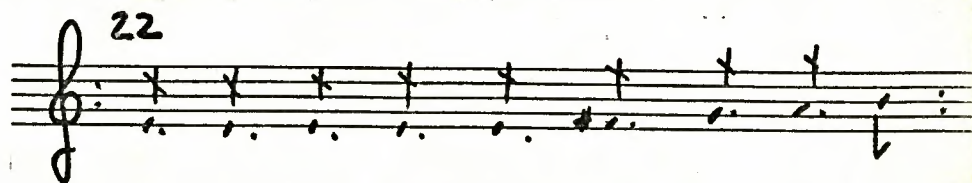
Die metrische Überlagerung wird mit dieser sechs Achtel langen Periode erweitert (2 über 3 über 4 über 6)

Die melodische Umkehrung in der zweiten Hälfte der Formel erzeugt das gleichzeitige Erklängen der Sekunde e'fis', also eine melodische Stärkung des fis', die in



21

fortgesetzt wird. fis' ist die Achse der erneuten Umdeutung des Modus.



22 bis 26

Neues Tonzentrum ist e'. Die Formeln 22 bis 26 bilden schon vom Notenbild her eine Einheit. Die einzigen rhythmischen Werte in allen Formeln sind Achtel, wodurch eine gleichmäßige Bewegung entsteht.

Die Länge der Periode 22 bis 26 führt in diesem Abschnitt des Stücks alle Instrumente zusammen und schafft, unterstützt durch den gleichen Ambitus aller Formeln (von e' bis h') ein relativ einheitliches Klangbild.

Zusätzlich zum gleichen Ambitus haben alle Formeln denselben Tonvorrat (e', fis', g', a', h'), der, bezieht

man das c des 'Pulses' mit ein, auf einen äolischen Modus auf e' schließen läßt.

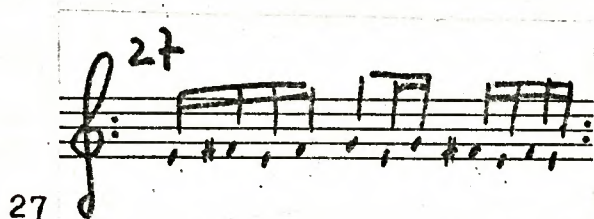
Auch die Abfolge der Töne ist gleich: sie folgen entsprechend der Tonleiter aufeinander. Die einzigen Unterschiede bestehen zwischen den Längen der Formeln und dem Zeitpunkt des Fortschreitens zur nächsten Note.

Die Längen:

22	25	Achtelschläge
23	24	"
24	21	"
25	21	"
26	19	"

Selbst, wenn alle Instrumente verteilt auf die fünf Formeln gleichzeitig beginnen würden, müßten sich die Formeln nach und nach so gegeneinander verschieben, daß ein Cluster entsteht, zumal jede Formel einen spezifischen Ton hat, der 15 Schläge lang beibehalten wird.

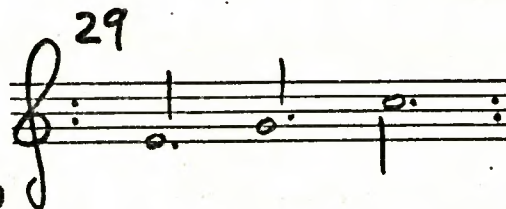
Durch das unterschiedliche Fortschreiten innerhalb der Skala und die Tatsache, daß der Beginn einer Formel nicht festgelegt ist, entstehen echo-ähnliche Effekte (wenn z. B. zwei Spieler dieselbe Phrase um ein Achtel verschoben beginnen).



ist in abgeänderter Form bereits aufgetreten (siehe 20).
sie hat zusammen mit

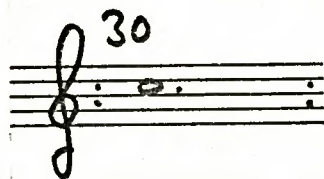


die exakt 18 entspricht, speziell rhythmische Funktion. Die gleichmäßige Achtelbewegung wird durch die Sechzehntel beunruhigt, das System (22-26) instabil gemacht.



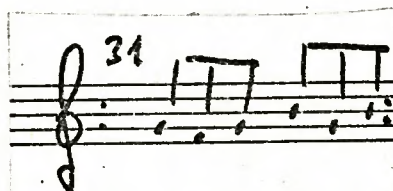
29

Obgleich die melodische Bewegung von e' ausgeht, ist ihr Zielton ein c'' , das in



30

durch die hervorstechende Länge noch stärker betont wird und das vorhandene Tonmaterial sofort auf sich bezieht, wodurch wiederum eine Umdeutung des Modus auf C lydisch ermöglicht wird.



31

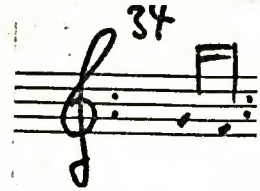
Durch das Aufrücken der Instrumente nach 27 und 28 entsteht eine rhythmische Grundlage von fließenden Sechzehnteln, die eine Überlagerung (4 über 6; siehe 18 und 20) bilden. Bei der Addition der Stimmen entsteht auf allen Achteln der Cluster e'fis'g'. Durch 31 wird nun a) der bestehenden Überlagerung ein weiteres metrisches Muster überlagert (6/16) und b) das g' auf allen Puls-Achteln betont, während auf den leichten Sechzehnteln (zwischen zwei Achtelschlägen) eine Reibung zwischen f' und fis' entsteht. Diese Reibung wird in



32

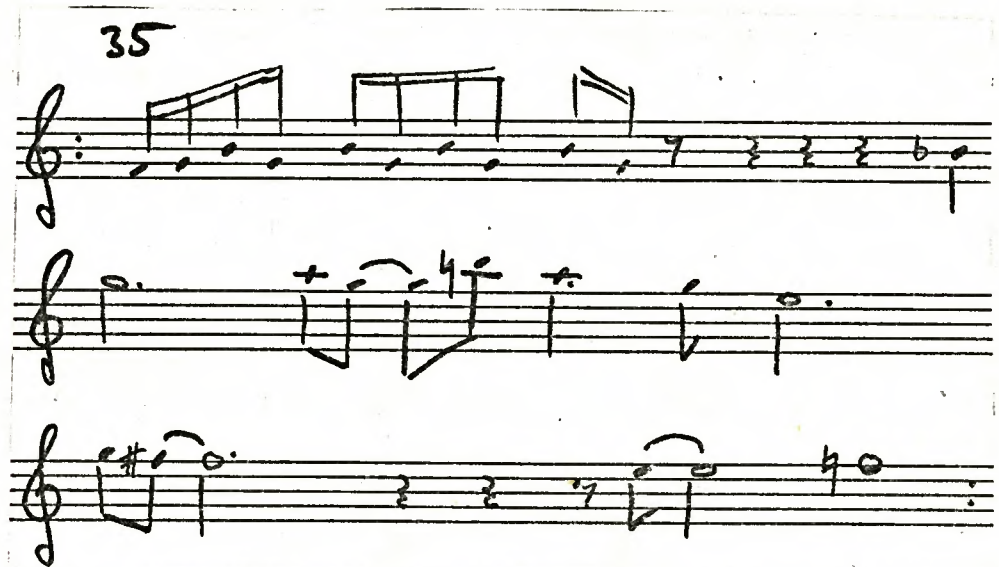
durch die Verlegung des f' auf die vollen Zählzeiten und besonders durch das dreizehn Sechzehntel lange f' verstärkt. Durch das Nachrücken der Instrumente wird das fis' aus der Skala verdrängt und durch das f' ersetzt,

sodaß ein modaler Zustand ähnlich dem in Formel 11 geschaffen wird, wodurch sich wiederum g' als Tonzentrum andeutet. Dieser Eindruck wird in



33 und 34

bestärkt. Beide Formeln glätten die rhythmisch-melodische Bewegung, während sie g' auf dem Achtelschwerpunkt betonen.



35

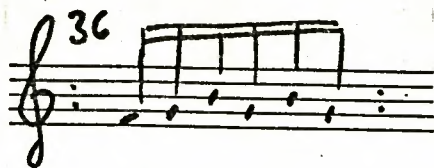
unterscheidet sich vollkommen von allen bisher vorgekommenen Formeln. Sie ist zweigeteilt.

Die Sechzehntel am Anfang der 60 Schläge langen Formel dienen als Verbindungsglied zu der rhythmischen Basis, die in 31 bis 34 gebildet wird, und festigen durch die Terz h' gleichzeitig den Zentralton g'.

Die folgende Cantilene hebt sich sowohl im Ambitus als auch im Tonmaterial von dieser Basis ab. Sie bewegt sich im Bereich von b' bis h'' und besteht mit Ausnahme des c'' (enthalten im Puls) und des d'' (bezogen auf g' die Quinte die in der Skala des Verschmelzungsgrads gleich nach der Oktave folgt) aus allen Tönen der Bluestonleiter auf g'. Man könnte hier eine thematische Absicht Rileys vermuten, doch spricht sowohl die Ausführungsvorschrift der Partitur als auch die vorliegende Plattenaufnahme dagegen.

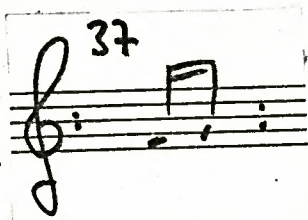
Durch die Tatsache, daß sie einzeln nacheinander gespielt

wird erscheint die Cantilene , beinahe völlig zugedeckt durch die unruhigen Sechzehntelbewegungen der anderen Instrumente, als ferner Anklang einer fremden Tonalität.



36

zeigt die genaue Fortsetzung der Sechzehntelphrase in 35, jedoch nicht über fünf, sondern über drei Achtel. Die in 31 bis 34 aufgebaute rhythmische Basis wird aufrechterhalten. Tonzentrum bleibt g'.



37

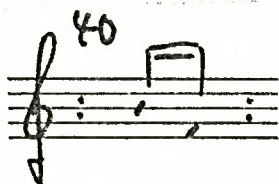
reduziert das Tonmaterial auf die ersten zwei Sechzehntel aus 36, die von



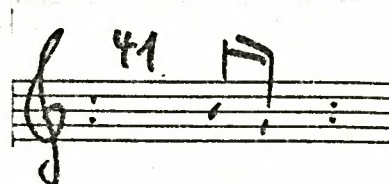
38, (39)



einer drei Sechzehntel langen Formel, überlagert werden (2 über 3). Das Tonmaterial bleibt auch in den folgenden Formeln auf f', g' und h' beschränkt. Seit die letzten Instrumente 33 und 34 verlassen haben, klingt auf allen Achtelschwerpunkten nur noch der Tritonus f'h' (die Cantilene in 35 hebt sich als eigenständige Linie von der Basis ab und muß daher nicht mit einbezogen werden), wie sich durch Addition aller Möglichkeiten des Zusammenklangs ergibt.



40, 41



Unter Beibehaltung des Tonmaterials wird das h' auf den Achtelschwerpunkten gestärkt und erhält Leittoncharakter,

der im c'' der Formel



42

die Andeutung einer Auflösung erhält. Durch die melodische Form dieser Formel und das Weiterklingen des Akkords f'h' nimmt man das c'' jedoch gleichzeitig sowohl als Tonzentrum als auch als Quartvorhalt (bezogen auf das Zentrum g') wahr



43

Erst durch das Erscheinen des e'' und das relativ kurze Erklängen des c'' in



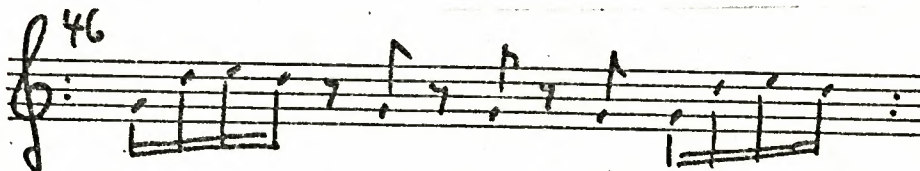
44

bekommt c'' mehr Zentrumscharakter, der zusätzlich durch das plötzliche Ansteigen des Ambitus in die zweigestrichene Oktave unterstützt wird. Trotzdem bleibt die Beziehung des c'' zweideutig, zumal Formel



45

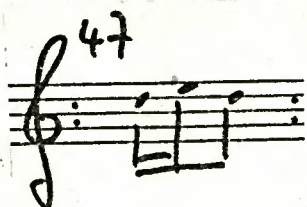
durch die Quinte d''g' wiederum g' als Zentrum gefestigt wird.



46

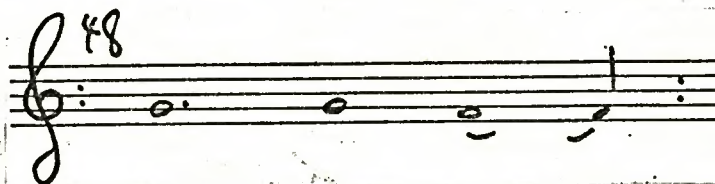
Der bestehende Zustand wird durch die Rhythmik dieser Formel noch unterstrichen. Die Pausen heben das nachschla-

gende g' deutlicher hervor.



47

Die rhythmische Gleichmäßigkeit glättet das Klangbild und bereitet die endgültige Bestimmung des g' als Tonzentrum vor, die in



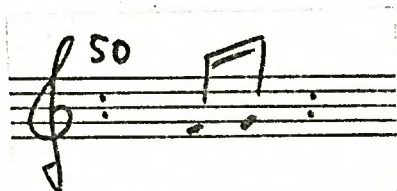
48

vollzogen wird. Die Dauer von 20 Achtelschlägen ist die längste rhythmische Einheit des Stücks, in der die Tonhöhe unverändert bleibt (g'). Mit dieser Formel wird der Schluß eingeleitet, der in



49

beginnt, einer Formel, die genau 36 entspricht, statt der großen Terz h' jedoch die kleine Terz b' enthält, was auf eine nicht näher bestimmbare Mollskala schließen läßt. Ebenso, unter Berücksichtigung derselben Abweichung, entsprechen die Formeln

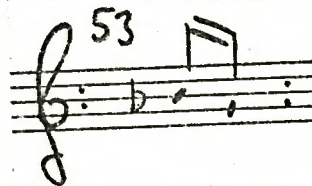


50, 51

den Formeln 37 und 38.



52, 53



sind Umkehrungen voneinander. Kurz vor Ende des Stücks klingt nur noch die Terz g'b'. So bleibt das Ende offen.

Die Komposition wird nicht mit einem deutlich klingenden Tonzentrum oder mit dem Grundton c' abgeschlossen. Nachdem alle Spieler aufgehört haben, bleibt nur der 'Puls' alleine übrig und gibt mit seinem unveränderten c einen Maßstab für die vollzogene Entwicklung.

'IN C' - KOMPOSITORISCHE TECHNIKEN UND INHALTE

'In C' entstand 1964. Eine Reihe von Techniken und damit verbundener Inhalte, die Riley hier erstmal realisierte, wurden grundlegend für seine heutige Musik und wegweisend für andere Komponisten¹ der 'Minimal Music':

1. Die Verwendung von repetitiven melodischen und rhythmischen Mustern

Repetition erzeugt, wie auch die lang ausgehaltenen Klänge von La Monte Young, Statik. Entsprechend ist auch die Verwendung des 'Pulses' zu verstehen: als rhythmische Konstante, die das regelmäßige Verstreichen von Zeit markiert. Während der Puls 'In C' separat realisiert wird, ist er in vielen anderen Kompositionen der 'Minimal Music' in der konstanten rhythmischen Regelmäßigkeit aller Melodiebildungen zu finden.

2. Die Modalität und Melodiebildung

die als Reaktion auf die komplexen Tonhöhenstrukturen der Neuen Musik zu verstehen sind. Michael Nyman bezeichnet diese Art der Modalität als 'Neue Tonalität'². In allen seinen Kompositionen wendet Riley der Melodiebildung die größte Aufmerksamkeit zu.

Jeder Ton eines Modus wird in seiner Beziehung zum Tonzentrum gehört und hat somit einen spezifischen Spannungsgehalt, der durch die rhythmische Wertigkeit unter-

¹ mit Einschränkungen unter anderem für Steve Reich und Phil Glass

² in 'Experimental Music'

stützt wird. In diesem Punkt entspricht Rileys Melodiebehandlung der der Indischen Musik.

3. Die Mehrdeutigkeit eines Klangs,
d.h. die Möglichkeit, einen Klang auf verschiedene Zentren zu beziehen. 'In C' findet sich diese Mehrdeutigkeit eines Klangs u.a. in den Formeln 19, 30 und 42. Sie ist immer dann möglich, wenn das Tonzentrum aufgrund bestimmter tonaler Konstellationen nicht genügend gefestigt ist. Sie erzeugt Spannung.

4. Die Überlagerung verschiedener Metren
(siehe u.a. Zusammenklang von 16, 17, 18, 20) Obgleich die Metren aller Formeln auf denselben periodischen Puls bezogen sind, entstehen (analog dem Verhältnis Grundton - Tonzentrum) durch die klangliche Hervorhebung metrischer Einheiten immer wieder verschiedene rhythmische Bezugssysteme. Sie erzeugen ebenfalls Spannung.

5. Die formale Entwicklung
Im Gegensatz zu vielen anderen Komponisten der 'Minimal Music' verwendet Riley diese Spannungen als kompositorische Inhalte. Sie haben Entwicklungen zur Folge, die sich 'In C' in dem Wechsel von tonalen Bezugspunkten und rhythmischen Strukturen (z.B. von Formel 26 auf Formel 27) ausdrücken. Diese Art des formalen Aufbaus ist spezifisch für Rileys Musik.

KONSEQUENZEN

Die Partitur von 'In C' legt Tonhöhen und Rhythmen für den einzelnen Spieler fest. Ein großer Teil der Komposition, die Struktur von Zusammenklängen, die Klangfarbe, Artikulation, Lautstärke und Gesamtdauer werden von

den Musikern improvisatorisch bestimmt. Dieses improvisatorische Moment gewann Ende der Sechziger Jahre für Riley an Bedeutung und wurde bestimmend für die Entwicklung seiner Musik.

1974 definierte er rückblickend die Konzeption seiner improvisatorischen Musik, deren Grundlagen 'In C' bereits enthalten waren:

"In den letzten 10 Jahren habe ich die traditionelle Rolle des Komponisten aufgegeben zugunsten selbstinterpretierender Improvisation. Weil meine Ideen weder der östlichen noch der westlichen Tradition direkt verpflichtet sind, habe ich viel Energie auf die Komposition formaler Elemente verwandt, auf denen die Improvisation basiert. In einem gewissen Sinn bezieht sich meine Musik stark auf die Techniken der Klassischen Indischen Musik, deren Interpreten endlose Folgen aus demselben Thema, einem fixierten Modus oder einer rhythmischen Periode (10, 12, 16 Schläge etc.) entwickeln können. Bei diesem Konzept bleiben die komponierten Teile unverändert, aber der Musiker ist frei genug, sie in den Grenzen seiner Imagination fortzuspinnen. Der verwendete Modus (Tonleiter) und begleitende Melodiefiguren etablieren die Stimmung und Atmosphäre, in der sich die Improvisation manifestiert. Wenn man diese Bedingungen gegenwärtig hat, steht es einem frei, über die allmähliche Auffächerung eines musikalischen Universums zu meditieren."¹

Um seine Konzeption solistisch verwirklichen zu können, benutzt Riley einen umfangreichen elektronischen Apparat, bestehend aus Tonbandsystemen (die Bandschleifen beinhalten), die während eines Konzerts gespeicherte Klangpermutationen und ostinate Figuren liefern, sowie Echogeräte, die ihm die sofortige Vervielfälti-

¹ im Programm zum 'Metamusik-Festival', Berlin '74

gung seiner 'live' gespielten Instrumente (elektronische Orgel und Saxophon) ermöglichen.



TERRY RILEY

Je mehr sich Riley mit Klassischer Indischer Musik befaßte, um so mehr näherte er sich ihren musikalischen Formen an, die Ähnlichkeiten mit modalen Formen des Jazz der Sechziger Jahre haben. Er trennte improvisierte Melodien von ostinaten Klängen und stellte so einen Kontrast zwischen Bewegung und Statik her.

Tonbandbeispiel III zeigt den Anfang zweier Ausführungen der Komposition 'Persian Surgery Dervishes', die im Abstand von ungefähr 1 Jahr entstanden. Beide Aufnahmen differieren sehr stark. Die einzigen Bindeglieder zwischen ihnen sind der Modus (äolische Tonleiter), die Klangfarbe (elektronische Orgel) und das Verhältnis zwischen ostinaten Begleitfiguren und improvisierter Melodie (hier muß man bereits Einschränkungen machen). Selbst die ostinaten Figuren, die als rhythmisch-melodische Basis zentrale Bedeutung für das Klangbild haben, sind verschieden, wenngleich sie sich in der Betonung der Terz, Quart und Quint ähneln.

1 aus 'Experimental Music'

Die Verwandtschaft seiner Musik mit Formen des Jazz und Pop brachte Riley Ende der Sechziger Jahre in Kontakt zu Rock- und Jazzmusikern, die seine Ideen zu übertragen versuchten. Besonders seine Verbindung mit der Jazz-Rock Gruppe 'Soft Machine', mit der er 1970 eine Englandtournee machte, zeigte positive Ergebnisse (Tonbandbsp. IV). So ist Riley heute in der Jazz- und Rock-Szene weitaus bekannter als bei dem Publikum Neuer Musik.

3. STEVE REICH

Steve Reich wurde 1936 in New York geboren. Er studierte zunächst Philosophie und im Anschluß daran von 1958 - 1963 Komposition, unter anderem bei Darius Milhaud und Luciano Berio. Seit 1965 schreibt Reich Kompositionen, die der 'Minimal Music' zugerechnet werden.

Seine Musik ist, ähnlich wie die Rileys, durch die Repetition von Melodieformeln gekennzeichnet, die sich auf einen konstanten Puls beziehen. In allen seinen Kompositionen beschäftigt sich Reich mit der Darstellung von sehr allmählichen Veränderungen, von 'graduellen Prozessen'. In einem 1968 veröffentlichten Aufsatz unter dem Titel 'Music as a Gradual Process' definierte er die Grundprinzipien seiner Konzeption. Die wichtigsten Thesen seien einleitend hier zitiert und erläutert.

'Music as a Gradual Process'¹

"Ich meine nicht den Prozeß der Komposition, sondern Musikstücke, die im konkreten Sinn des Wortes 'Prozesse' sind. Charakteristisch für musikalische 'Prozesse' ist, daß sie alle Einzelheiten des Stimmverlaufs und die Gesamtform zugleich bestimmen. (Man denke an einen Rundgesang oder einen unendlichen Kanon.)

Ich bin an wahrnehmbaren 'Prozessen' interessiert. Ich möchte den Verlauf des 'Prozesses' in der Musik von Anfang bis Ende hören können. Um intensives und detailliertes Zuhören zu erleichtern, sollte ein musikalischer 'Prozeß' extrem graduell verlaufen.

Mich interessieren Kompositionsprozesse, die mit der klingenden Musik identisch sind."

¹ aus 'Writings about Music', S. 9, Übers.: Monika Lichtentfeld im Beiheft zur Schallplatte 'Drumming'

Der Begriff 'Prozeß' beinhaltet einen Vorgang der Veränderung, den Reich zur Grundlage seiner Kompositionen erklärt. Ein 'Prozeß' in Reichs Sinn enthält eine konsequente Entwicklung. Ist er in Gang gesetzt, ergeben sich alle weiteren Ergebnisse zwangsläufig.

Mit der Betonung auf 'wahrnehmbaren Prozessen' wendet sich Reich gegen die Konzeption Serieller Musik und die Zufallskompositionen der 'amerikanischen Schule' (Cage, Brown, Feldman, Wolff u.a.), deren kompositorische Prinzipien nicht wahrnehmbar sind. Entsprechend dieser Forderung sind die Strukturen seiner Musik transparent und relativ leicht erfassbar.

"Charakteristisch für musikalische 'Prozesse' ist, daß sie alle Einzelheiten des Stimmgerlaufs und die Gesamtform zugleich bestimmen. Man kann einen musikalischen 'Prozeß' nicht improvisieren - die Konzeptionen schließen sich gegenseitig aus.

Improvisationen sind Bestimmungen über das Klangmaterial einer Komposition und dessen Ordnung, die der Interpret im Moment der Ausführung trifft. Nach Reichs Definition des musikalischen 'Prozesses' ist jedoch Form und Inhalt einer Komposition vorherbestimmt durch die Auswahl des Materials und die Bestimmung von Art und Weise des Prozesses. Der Ablauf einer Komposition erfolgt also mit logischer Konsequenz, die keine Alternative zuläßt.

Reichs Musik ist demzufolge in Partituren festgelegt und vollkommen auskomponiert.

"Von der Verwendung versteckter struktureller Prozeduren in der Musik habe ich nie viel gehalten. Selbst wenn alle Karten offen auf dem Tisch liegen und jeder hört, was sich in einem musikalischen 'Prozeß' nach und nach abspielt, gibt es

immer noch genügend Geheimnisse aufzuspüren. Solche Geheimnisse sind die unpersönlichen und unbeabsichtigten psycho-akustischen Nebenerscheinungen des absichtsvoll konzipierten Prozesses: etwa Nebenmelodien, die man bei repetierten Melodiemodellen wahrnehmen kann, oder bestimmte Raumeffekte, die von der Plazierung des Hörers im Auditorium abhängen , oder geringfügige Unregelmäßigkeiten der Aufführung, oder Obertöne, Differenztöne usw. "

Psychoakustische Nebenerscheinungen sind für Reich nicht Teil des kompositorischen Plans (wie für Young, der Kombinationstöne mit einkomponiert), sondern im Rahmen der Definition des 'Prozesses' zufällig entstehende Produkte, die kompositorisch unterstützt werden können, aber nicht müssen.

"Einen graduellen musikalischen 'Prozeß' zu spielen oder zuhörend zu verfolgen , ist ähnlich wie: eine Schaukel in Bewegung setzen und beobachten, wie sie allmählich zum Stillstand kommt... eine Sanduhr umdrehen und zuschauen, wie der Sand langsam zu Boden rinnt... seine Füße am Meer in den Sand stecken und zuschauen, wie die Wellen sie langsam eingraben."

Reichs Thesen waren 1968 bereits mehr als ein Voratz. Sie basierten auf den Erfahrungen, die er seit 1965 in Experimenten mit repetitiven Melodieformeln und elektronischen Klängen auf Tonbandschleifen gemacht hatte.

Phasenverschiebungen

"Ende 1964 machte ich am Union Square in San Francisco die Tonbandaufnahme eines schwarzen Predigers, Brother Walter, der über die Sintflut sprach. Ich war außergewöhnlich stark von der melodischen Qualität seiner Sprache beeindruckt, die sich, wie mir schien, an der Grenze zum Gesang befand. Im Frühjahr 1965 begann ich Tonbandschleifen seiner Stimme anzufertigen, die die musikalische Qualität seiner Sprache noch mehr hervorhoben. Das heißt nicht, daß die Bedeutung seiner Worte auf dem Band, 'it's gonna rain', vergessen oder ausgelöscht wurden. Die unaufhörliche Wiederholung intensivierte ihre Bedeutung und ihre Melodie gleichzeitig. ...

Die Idee, beständige Wiederholungen zu verwenden entwuchs teilweise aus der Arbeit mit Bandschleifen seit 1963, doch hauptsächlich daraus, daß ich Terry Riley¹ 1964 half, seine erste Aufführung von 'In C' zu organisieren, in der viele verschiedene repetitive Muster gleichzeitig verwandt werden. Mein Problem war daraufhin, einen neuen Weg zu finden, mit Repetition als musikalischer Technik zu arbeiten."²

Bei dem Versuch, zwei Bandschleifen der gleichen Aufnahme synchron auf zwei Tonbandgeräten abzuspielen, stellte Reich minimale Unterschiede in den Laufgeschwindigkeiten fest, die die Schleifennach und nach immer weiter gegeneinander verschoben, sie in verschiedene 'Phasen' brachten.

In seinen ersten Tonbandkompositionen 'It's gonna rain' (1965) und 'Come out' (1966) experimentierte Reich

¹ Der Einfluß von Rileys 'In C' ist in allen Kompositionen Reichs deutlich zu erkennen. Dies ist jedoch das einzige mir bekannte Zitat, in dem Reich diesen Einfluß erwähnt.

² in 'Writings about Music', S. 49 f., eig. Übers.

mit musikalischen Möglichkeiten dieser Phasenverschiebungen anhand von Tonbandschleifen. Doch sehr bald wuchs sein Interesse, die mechanische durch eine instrumentale Ausführung zu ersetzen. In 'Piano Phase' (1967) wurde diese Idee erstmals verwirklicht.

The first pianist starts at 1 and the second joins him in unison at 2. The second pianist increases his tempo very slightly and begins to gradually move ahead of the first until, (say in 20-30 seconds) he is one sixteenth ahead, as shown at 3. The dotted lines indicate this gradual movement of the second pianist and the consequent shift of phase relation between him and the first pianist.

'Piano Phase', Takt 1 - 3¹

(dt. Übersetzung der Spielanweisung:) Der erste Pianist beginnt bei 1 und der zweite setzt unisono bei 2 ein. Der zweite Pianist steigert sehr vorsichtig sein Tempo und beginnt allmählich, vor dem ersten zu spielen bis er (nach 20 - 30 Sekunden) eine Sechzehntel vor ist, wie 3 zeigt. Die punktierten Linien zeigen die allmähliche Bewegung des zweiten Pianisten an und die konsequente Veränderung des Phasenverhältnisses zwischen ihm und dem ersten Pianisten.

'Piano Phase' ist, wie alle Instrumentalkompositionen Reichs, tonal. Die zwölf Achtelschläge lange Melodieformel ist dem Material einer Tonleiter mit Grundton e' entnommen (der mixolydischen oder der dorischen). Reichs Tonalität basiert, ähnlich der Rileys, auf dem westlichen Tonsystem. Die verwendeten Modi sind den Kirchentonleitern des Mittelalters entnommen.

Eine rhythmische Untersuchung der Komposition zeigt den Bezug auf einen periodischen Puls, der durch die Gleichheit aller rhythmischen Notenwerte gegeben ist.

¹ aus 'Writings about Music', S. 52

Bei seinen Versuchen mit Phasenverschiebungen hatte Reich festgestellt, daß sich im Verlauf eines 'Prozesses', je nach Verhältnis der Stimmen zueinander, Kombinationen von Klängen zu übergeordneten Einheiten zusammenschließen und so eine Art Nebenmelodie bilden. In der Partitur zu der Komposition 'Violin Phase' (1967) für eine Violine und drei Tonbandkanäle oder, vorzugsweise, für vier Violinen schreibt er diese Einheiten, 'resulting patterns', erstmals aus.

'Violin Phase' (Tonbandbsp. V)

Ausgangsmaterial für 'Violin Phase' bildet eine einfache Melodieformel



, die in sich selbst bereits eine Repetition enthält, was die Wirkung einer fortlaufenden Wiederholung entsprechend potenziert.

Die Komposition zeigt eine Gliederung in vier Großabschnitte. Im ersten Teil führen zwei Violinen eine Phasenverschiebung durch. Während ihr Phasenverhältnis gleichbleibt, also ein statischer Zustand geschaffen ist, fügt die dritte Violine im zweiten Teil 'resulting patterns' hinzu. Der dritte Abschnitt entspricht dem ersten, aufbauend auf dem bestehenden Phasenverhältnis von Violine 1 und 2. Die dritte Violine beginnt unisono mit der zweiten und vollzieht relativ zur ersten und zweiten eine Phasenverschiebung. Der vierte Abschnitt wiederum entspricht

dem zweiten. Die vierte Violine ergänzt das statische Gefüge von Violine 1, 2, 3 mit verschiedenen 'resulting patterns'.

Das folgende Schema stellt den formalen Ablauf detailliert dar und kann als Hilfsmittel für eine auditive Analyse angesehen werden. Die Zeitangaben bezeichnen den Beginn eines Ereignisses. (1. Spalte)

TEIL I

0'00''	1. Viol.	Beginn solo
0'30''	2. Viol.	Einsatz unisono
1'00''	2. Viol.	Beginn der Phasenverschiebung
1'35''	2. Viol.	ist ein Achtel voraus
2'35''	"	ist zwei Achtel voraus
3'55''	"	ist drei Achtel voraus
5'00''	"	ist vier Achtel voraus



TEIL II

6'00''	3. Viol.	spielt erstes 'resulting pattern'
--------	----------	-----------------------------------

7'10''	3. Viol.	spielt zweites 'resulting pattern'
8'10''	"	spielt drittes 'resulting pattern'

TEIL III

9'00	3, Viol.	setzt unisono zur 2. Viol. ein
10'15''	"	ist ein Achtel voraus
11'40''	"	ist zwei Achtel voraus
13'15''	"	ist drei Achtel voraus
14'40''	"	ist vier Achtel voraus, also gleichzeitig auch vier Achtel hinter der 1. Viol.

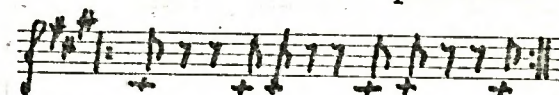


TEIL IV

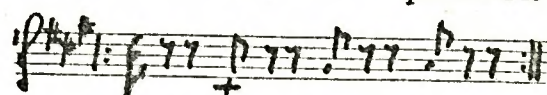
15'15''	4. Viol.	spielt erstes 'resulting pattern'
---------	----------	-----------------------------------



18'15''	"	spielt zweites 'resulting pattern'
---------	---	------------------------------------



21'20''	"	spielt drittes 'resulting pattern'
---------	---	------------------------------------



23'00''	1., 2. und 3. Viol.	spielen die Formel ohne resulting patterns wie bei 14
23'45''		Ende

'Resulting Patterns'

'Resulting patterns' sind Betonungen psycho-akustischer Nebenerscheinungen. Sie sind, wie die Phasenverschiebungen, spezifisch für die Musik Reichs. Durch die Komposition solcher Muster lenkt Reich die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf eine bestimmte Klangkonstellation, die jedoch nur eine unter vielen anderen ist.

Wird der Zuhörer dadurch nicht von anderen musikalischen Erscheinungen abgelenkt? Verliert die Musik dadurch nicht an Vielschichtigkeit?

"In 'Piano Phase' mußte es viele Phasen geben - 24 insgesamt -, da es keine 'resulting patterns' gibt. Das Stück dauert etwa 20 Minuten und alles, was passiert, ist Phasenverschiebung. Daher muß man in einem Phasenstück, das keine 'resulting patterns' hat, mit mehr Phasen arbeiten." Nun haben Sie recht. Es lenkt die Aufmerksamkeit des Zuhörers, aber als ich das erste Mal die Idee der 'resulting patterns' hatte, während ich 'Violin Phase' komponierte, war es ein Ausdruck des Spielers - es gab all diese Nebemuster, und der Interpret hatte die Gelegenheit, seine eigene Wahl zu treffen. Es war ein Mittel-ding zwischen Melodie und Begleitung und reiner 'Prozeß', weil sie trotz Betonung so subtil verdoppelt werden sollten daß der Hörer andere Muster zur gleichen Zeit hören kann. Es gibt auch einen Abschnitt, in dem der Hörer frei ist, wenn nämlich die 'resulting patterns' aufhören und der Interpret nicht sofort die Phase ändert, wenn eine Pause ist, als würde man sagen: 'Du hast dies gehört, du hast das gehört, und nun kann deine Aufmerksamkeit umherwandern.' In 'Violin Phase' gibt es ungefähr 1 Minute am Schluß, nachdem alle 'resulting patterns' gespielt wurden, in der nur die Schleifen laufen."¹

Augmentationen

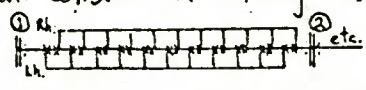
Die konstante Repetition derselben melodischen Formel hat eine Intensivierung des Gehalts zur Folge. Gleichzeitig nimmt der Hörer jedoch auch die verschiedenen Nuancen des Materials wahr; wie Eigenschaften der Phrasierung, der Artikulation, des Obertonspektrums usw. Bereits in den frühen Sechziger Jahren hatte Reich an der Vertonung von Filmen gearbeitet und Parallelen zwischen Film und Tonband als Bild- bzw. Klangspeicher mit der Möglichkeit nachträglicher Bearbeitung erkannt. Speziell die Übertragung des optischen Effekts der Zeitlupe auf die Musik interessierte ihn, "da sie einem erlaubte, minutiöse Einzelheiten zu sehen, die normalerweise unmöglich beobachtet werden können. Das wirkliche, sich bewegende Bild wurde nicht verändert, man verlangsamte nur das Tempo". Reichs Komposition 'Slow Motion Sound' (1967), die nur aus der Forderung bestand, irgend einen aufgenommenen Klang (oder eine Klangfolge) graduell zu verlangsamen, ohne die Tonhöhe oder Klangfarbe zu verändern, blieb vorerst nur eine Idee, da man die Möglichkeiten einer technischen Realisation noch nicht besaß.

Erst mit 'Four Organs' für vier elektronische Orgeln und einen Maraca-Spieler verwirklichte Reich 1970 die Augmentation in seinem Sinne. Ein einfacher, harmonischer Akkord, ein Dominant-Sept-Non Akkord mit Undezime wird in Relation zu einem von den Maracas gespielten Achtelpuls bei unveränderter Klangfarbe und Tonhöhe im Verlauf von ca. 20 Minuten von einem Schlag bis auf etwas mehr als 200 Schläge verlängert. Der 'Prozeß' der Verlängerung ist für den Hörer nachvollziehbar, zumal der Akkord in seine einzelnen Bestandteile zerlegt wird, die mit ver-
7 in 'Writings about Music', S. 15, eig. Übers.

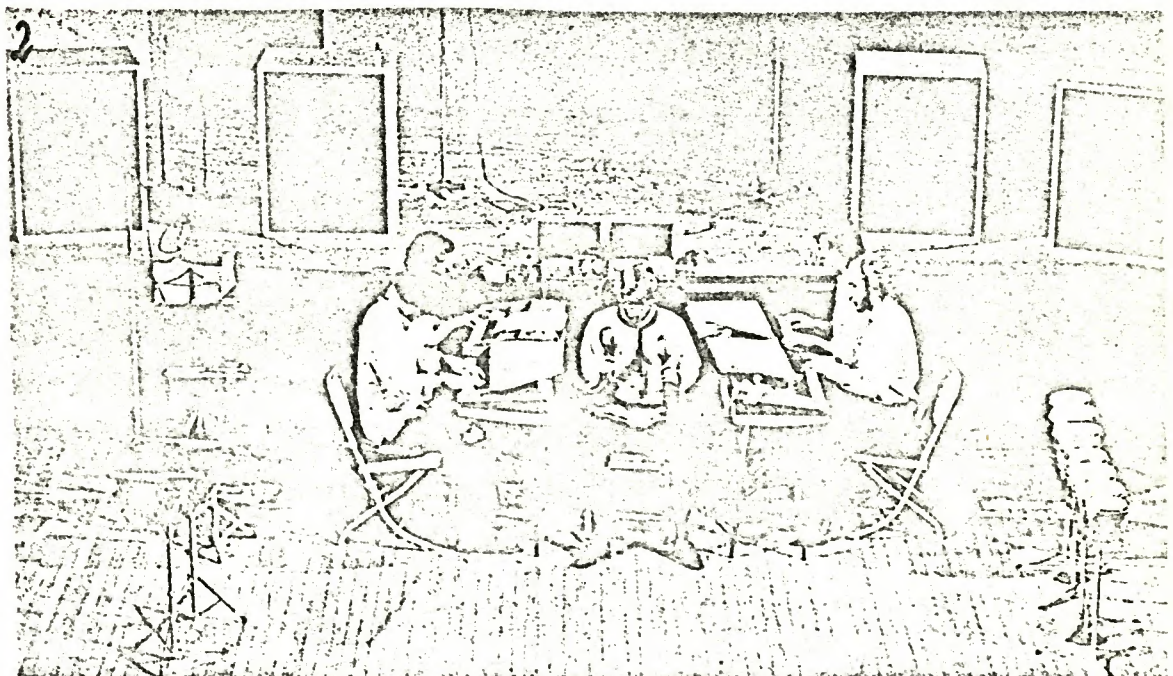
schiedenen Geschwindigkeiten verlängert werden.

Das Notenbeispiel zeigt zwei Ausschnitte der Partitur,¹ den Anfang (Takt 1 - 4) und das Ende (Takt 42). Beides ist auch im Tonbandbeispiel VI zu hören.

Four Organs

The Maraca part consists of steady unbroken eighth notes played throughout the piece thus:  Since the Maracas must be clearly heard over the 4 organs it is suggested that 2 pairs be used, one pair in each hand.

Four Organs (1/70); first paragraph of score

¹ aus 'Writings about Music', S. 26

² von links. nach rechts: Steve Reich, Art Murphy, James

Four staves of musical notation, each with a rhythmic value sequence written below it. The sequences are identical for all staves:

$$24 + 20 + 16 + 14 + 12 + 10 + 9 + 8 + 9 + 10 + 7 + 8 + 9 + 18 + 9 + 9 + 10 + 12 + (5 + 14) + (6 + 16) + 20$$

Außereuropäische Einflüsse

Reichs Musik ist in erster Linie rhythmusbezogen. Die Veränderung des Klangs in 'Four Organs' vollzieht sich in den rhythmischen Werten. Die Parameter der Klangfarbe, Tonhöhe und Lautstärke bleiben objektiv (im Gegensatz zur subjektiven Empfindung) unverändert. Ebenso zeigen die frühen Phasenkompositionen ('Piano Phase', 'Violin Phase') ausschließlich die Verschiebung der Metren gegeneinander. (Die 'resulting patterns' sind Betonungen, sie verändern nicht das Gefüge an sich.)

Es ist verständlich, daß sich Reich auf der Suche nach neuen Ideen den Musikkulturen zuwandte, die weitentwickelte rhythmische Systeme verwenden.

Im Sommer 1970 ermöglichte ihm ein Stipendium des 'Institute of International Education' die Reise nach Ghana (Westafrika), wo er afrikanische Rhythmik und Schlagtechnik studierte. Drei Jahre später, im Sommer 1973 und

1974 bekam er an der Universität in Seattle die Gelegenheit, balinesische Gamelanmusik theoretisch und praktisch kennenzulernen.

Im Herbst 1970, in die USA zurückgekehrt, begann Reich mit der Komposition seines bis dahin längsten Werks: 'Drumming'. Der Titel läßt auf einen Einfluß seiner Afrikareise schließen. Reich schreibt dazu:

"Oft taucht die Frage auf, welchen Einfluß meine Afrikareise auf 'Drumming' hatte. Die Antwort ist: Bestätigung. Sie bestärkte meine Erkenntnis, daß akustische Instrumente benutzt werden konnten, um eine Musik zu machen, die klanglich wirklich reicher war als elektronisch erzeugte Musik. Außerdem bestärkte sie mich in meiner natürlichen Neigung zu Schlaginstrumenten."¹

"Drumming" enthält keine afrikanischen Strukturen (Phasenverschiebung kommt meines Wissens weder in Afrika noch sonstwo auf der Erde vor.) Ich habe in 'Drumming' keine rhythmischen Formeln aus Afrika benutzt außer, daß die meiste afrikanische Musik im 12/8 Takt steht, aber viele Stücke Bachs sind auch im 12/8 Takt und ebenso meine Kompositionen 'Piano Phase' und 'Violin Phase', die vor meiner Afrikareise entstanden. Schließlich habe ich auch keine afrikanischen Instrumente benutzt. Aber ich glaube, daß jeder, der Trommeln wie ich rhythmisch, im Gegensatz zu klanglichen Effekten benutzte, daß jeder afrikanische Musik vermuten würde, da die meiste afrikanische Musik mit Trommeln gemacht wird."²

In 'Drumming' machte Reich erstmals Gebrauch von vier neuen Techniken, die zusammen mit den Phasenverschiebungen, den 'resulting patterns' und der Augmentation die entscheidenden Merkmale seiner Musik bis
¹ in 'Writings about Music', S. 58, eig. Übers.
² aus einem Brief an Dagmar Jessen, eig. Übers.

heute sind(Tonbandbsp. VII a - d) :

1. den Prozeß des allmählichen Ersetzens von Pausen durch Schläge (oder von Schlägen durch Pausen) innerhalb eines konstant wiederholten rhythmischen Kreises;
2. die allmähliche Veränderung der Klangfarbe, während der Rhythmus und die Tonhöhe gleichbleiben;
3. die gleichzeitige Verwendung von Instrumenten verschiedener Klangfarbe und
4. die Verwendung der menschlichen Stimme, die als Teil des Ensembles den genauen Klang der Instrumente nachahmt.

Reich nahm, anders als Young und Riley, bewußt keine Einflüsse indischer Musik auf, weder in philosophischer oder technischer Hinsicht, noch in Eigenarten der Aufführungspraxis.

"Ich kam zu dem Schluß, daß es drei Hauptunterschiede (zwischen balinesischer und afrikanischer Musik einerseits und indischer Musik andererseits gibt, die eng in Beziehung zueinander stehen:

1. Indische Trommelmusik, sowohl der nördlichen wie auch der südlichen Tradition ist von Grund auf solistische Musik, während afrikanische Trommelmusik und balinesisches Schlegelspiel (mallet playing) von Grund auf Ensemblesmusik sind.

2. Indische Trommelmusik ist improvisiert innerhalb eines gegebenen Rahmens, bestehend aus einem bestimmten Tala oder rhythmischen Kreis, während das balinesische Schlegelspiel komponiert ist und keine Improvisationen erlaubt. In afrikanischer Trommelmusik haben alle Musiker festgelegte Stimmen , mit Ausnahme des Haupttrommlers,

der nach traditionellen Formeln improvisiert.

3. Die grundlegende rhythmische Struktur eines jeden Tala in indischer Trommelmusik, nördlicher oder südlicher Art, hat einen einzigen rhythmischen Schwerpunkt am Anfang eines Zyklus, während afrikanische Trommelmusik eine Vielzahl von rhythmischen Schwerpunkten hat, oft einen für jedes Mitglied des Ensembles. In dieser Beziehung ist balinesische Musik indischer Musik ähnlich. Sie hat einen Schwerpunkt für das gesamte Ensemble am Anfang eines Zyklus.

....

Da ich kein Virtuose bin, da mich Improvisation nicht interessiert und da ich meinem eigenen Ensemble gegenüber verpflichtet bin, das von mir komponierte Musik mit repetitiven Mustern spielt, die so miteinander verbunden sind, daß ihre Schwerpunkte nicht immer zusammenfallen, aus diesen Gründen mag es meinen Interessen gemäß natürlich sein, daß ich mich stark auf balinesische und afrikanische Musik hinrichte.¹

Reich beabsichtigt weder die klangliche Nachahmung außereuropäischer Musik noch die Verwendung ihrer Strukturen. Es ist vielmehr sein Ziel, eine neue Art von Musik zu machen, die zwar in der Kenntnis nicht-westlicher Strukturen geschrieben wurde, die dies dem Hörer jedoch nicht bewußt machen muß.

¹in 'Writings' about Music', S. 38 f , eig. Übers.

III. ZUR KONZEPTION DER 'MINIMAL MUSIC'

Persönliche Anmerkungen zu drei Konzeptionen

Reich, Riley und Young werden als Komponisten der 'Minimal Music' bezeichnet. Bei einem Vergleich ihrer Konzeptionen wird deutlich, daß sich der Terminus nicht auf eine einheitliche Aussage ihrer Musik, sondern auf die Quantität des verwendeten Tonmaterials und den minimalen Grad von Veränderung bezieht, den dieses Material innerhalb eines formalen Ablaufs erfährt.

Allen drei Komponisten wird eine meditative Wirkung ihrer Musik zugesprochen. Mag das im Fall Rileys und Youngs aufgrund ihrer Beziehung zu indischer Philosophie zutreffen, so scheint mir die Verbindung zu Steve Reichs Musik mehr in der Pauschalität unseres Verständnisses von 'Meditation' begründet zu sein, zumal ein Schwerpunkt der Konzeption Reichs in der Vermittlung von strukturellen Techniken liegt.

Diese starke Betonung auf dem funktionalen Aspekt seiner Musik als Vermittler theoretischer Konstruktionen und die damit verbundene Rolle des Interpreten, der nurmehr 'Prozesse' möglichst eindeutig darzustellen hat, konfrontieren Reich immer wieder mit dem Vorwurf, seine Musik sei mechanisch, vergleichbar mit Fließbandarbeit, und deshalb oberflächlich. Reich weist den Vorwurf energisch zurück:

"Was besonders die deutschen Kritiker nicht zu verstehen scheinen, ist der Unterschied zwischen Leuten, die durch wirtschaftliche oder politische Zwänge etwas arbeiten müssen, was ihnen zuwider ist, und dem Musi-

ker, der im großen und ganzen Musik macht, die er liebt. Ist das Spielen von Barockmusik der Arbeit an der Nähmaschine in einer Fabrik vergleichbar ? Ist das Spielen in einem auskomponierten, nicht improvisierten Werk für Gamelan dem Tippen eines Briefes auf der Schreibmaschine für eine Firma ähnlich ? Ist das Spielen meiner Musik wie Arbeit am Fließband ? Als Interpret kann ich Ihnen das mit Nein beantworten, und nachdem Sie andere Mitglieder meines Ensembles kennengelernt haben, sollten Sie aus eigener Anschauung für ihre positive Einstellung zur Musik Verständnis haben. Ich könnte mir vorstellen, daß es auch bis zum gewissen Grad zu tun hat mit den unmenschlichen Ideen über den Verzicht auf Kontrolle in der Musik, die John Cage leider für ein paar Jahre populär gemacht haben, daß in diesem kuriosen Zeitabschnitt, in dem wir gegenwärtig leben, gewisse Leute Kontrolle in der Musik als etwas Mechanisches ansehen und das Meditative und Ekstatische übersehen. ¹

Erscheint ein Vergleich des Musikers mit einem Fließbandarbeiter auch zu hart, so bleibt dennoch ein Rest des Zweifels bestehen. Das Spielen einer in Reichs Sinn 'prozeßhaften' Musik erfordert ein funktionales Selbstverständnis des Interpreten. Es erlaubt ihm keine spontane Äußerung spontaner Empfindungen. Der Musiker kann zwar beim nachträglichen Hören emotional angesprochen werden, muß sich im Moment der Interpretation jedoch dem 'Prozeß' unterwerfen.

¹ aus 'Steve Reich schreibt an Clytus Gottwald', aus 'Melos' 1975, III, S. 199 f

Gegen gerade diese Unterwerfung hatte sich John Cage Anfang der Fünfziger Jahre mit dem Bestreben gewandt, die Beständigkeit und Unveränderlichkeit eines Werks durch die Betonung der Einzigartigkeit der Ausführungssituation zu ersetzen.

Folglich muß sich auch La Monte Young von Cage abgrenzen:

"Nun, meine Meinung ist, daß John Cage und ich wie zwei gegensätzliche Pole sind, positiv und negativ, und daß sein Ende des Pols mein Ende klarer macht und mein Ende sein Ende klarer macht. Wir verwenden das eine, um das andere zu definieren! Ich glaube, daß seine Methode die des Zen ist, die besagt, Leben ist dies Leben, meine Musik ist dies Leben, Leben ist meine Musik. Wohingegen meine Methode die des Jogis ist, die besagt: Disziplin - ich werde versuchen mein Leben zu kontrollieren, ich werde versuchen, in eine bestimmte Richtung zu gehen, ich werde rationale Frequenzverhältnisse mit den Sinustönen benutzen, und ich werde sie wochenlang aushalten, und ich werde nichts tun als ihnen zuhören, und dann werde ich nur sie singen....."¹

Young strebt die eigene Kontrolle an. Seine Musik ist für ihn die Verkörperung einer naturgegebenen Kraft, die die menschliche Psyche in einen von ihr kontrollierten Zustand versetzen kann. Die Musik ist somit Mittel zur Verfolgung eines exmanenten Ziels, das entscheidend im Zuhörer bestimmt wird, und beabsichtigt keine Vermittlung einer konkreten Erfahrung. Young unterwirft sich dieser Kraft, die seiner Meinung nach

¹ in Melos 1973, VI, S. 341

eine eigene, unveränderliche Tradition aufbauen kann, unabhängig von einer menschlichen Umgebung.

Bezüglich dieser Idee eines festen, unumstößlichen musikalischen Gefüges steht Young konträr zur Konzeption Rileys; dessen Improvisationen Empfindungen einer momentanen Situation beinhalten. Im Gegensatz zu Young und Reich definiert Riley keine beabsichtigte Wirkung seiner Musik. Seine Konzeption beinhaltet Statik und Bewegung gleichzeitig. Sie schließt Impulsivität nicht aus und lebt von menschlichen Reaktionen.

"Ich glaube, daß Musik Gefahr beinhalten muß. Man muß direkt am Abgrund stehen, um wirklich interessiert zu sein und darf nicht einfach dahingleiten und etwas spielen, das man kennt. Wenn man nie am Rand steht, wird man nie erfahren, wie aufgeregt man sein kann." ¹

Gerade diese Aufregung ist es, die Rileys Musik lebendiger und direkter auf den Zuhörer gerichtet erscheinen läßt als die Musik Youngs oder Reichs. Denn Spannung und Veränderung sind so sehr Teil unseres Lebens wie Regelmäßigkeit und Wiederholung.

¹ in 'Experimental Music', S. 124, eig. Übers.

IV. ANHANG

1. Literaturverzeichnis

Bücher

- Gregory Battock 'Minimal Art' Studio Vista, London, 1969
- Hans Kumpf 'Postserielle Musik
und Free Jazz' Döring, Herrenberg, 1976.
- Michael Nyman 'Experimental Music'
(John Cage and beyond) Studio Vista, London
1974
- Kölnischer 'Nam June Paik' Kölnischer Kunstverein,
Kunstverein Köln 1976
- Steve Reich 'Writings about Music' New York University
Press, New York, 1974
- Barbara Rose 'Amerikas Weg zur moder-
nen Kunst' DuMont, Köln, 1969
- Karin Thomas 'Sachwörterbuch zur Kunst
des 20. Jhd.' DuMont, Köln, 1973
- La Monte Young 'Anthology' H. Friedrich, Köln, 1970
- La Monte Young 'Selected Writings' H. Friedrich, Köln, 1969

Zeitschriften, Konzertprogramme, Ausstellungskataloge

- Emily Wasserman 'An Interview with
Steve Reich' Artforum, X, Nr. 9, Mai
1972
- Kunstverein Hannover 'Don Judd' Hannover, 1970

Clytus Gottwald 'Signale zwischen Exotik
und Industrie (Steve Reich)' Melos, 1975,
I, S. 3 - 6

Steve Reich 'Reich schreibt an Clytus Gottwald' Melos, 1975
III, S. 198 ff

Niksa Gligo 'Ich sprach mit LaMonte Young
und Marian Zazeela' Melos, 1973, VI
S. 338-344

Michael Nyman 'An Interview with Steve Reich' The Musical
March 1971 Times

Programm zum Metamusik-Festival, Berlin 1974

Programm zu 'Pro Musica Nova' 1976 , Radio Bremen, 1976

Michael Nyman 'Hearing-Seeing' Studio International
Nov/Dez 1976, S. 233

Michael Nyman 'Steve Reich: Interview' Studio international
Nov/Dez 1976 , S. 300

Michael Nyman 'Triple Music' Tempo, Autumn 1970, S. 20
(über Terry Riley)

zu Steve Reich: Briefe und Zeitungsausschnitte, die mir Dagmar
Jessen zur Verfügung stellte

zu La Monte Young: ~~Kritiken~~ und Zeitungsausschnitte teilweise
ohne Quellenangaben, die mir u.a. Monika
Lichtenfeld und Ludolf Baucke zur Verfügung
stellten

2. Angaben zu den Tonbandbeispielen

Beispiel I (Text S. 19 ff)

La Monte Young '10:26 - 10:49' pm' Ausschnitt ca. 10 min
(aus: 'The Tortoisé')

mit: La Monte Young Stimme, Sinuston-Untergrund
Marian Zazeela Stimme

aufgenommen in der Galerie Friedrich, München
am 31.7.1969

Herausgeber: Galerie H. Friedrich
Bismarckstr. 50
5 Köln 1

Beispiel II (Text S. 28 ff)

Terry Riley 'In C' Ausschnitt ca. 24 min
(Formel 1 - 32)

mit: Terry Riley Saxophon
und Mitgliedern des 'Center of the Creative and
Performing Arts in the State University of
New York at Buffalo'

Aufnahmedatum unbekannt

Herausgeber: Columbia (Nr. MS 7178)

Beispiel III (Text S. 47)

Terry Riley 'Persian Surgery Dervishes' 2 Ausschnitte:
a) ca 5 min
b) ca. 10 min

mit: Terry Riley elekt. Orgel und Tonbandsystem

aufgenommen a) am 18.4.1971 Los Angeles,
b) am 24. 5. 1972 Paris

Herausgeber: Shanti (Nr. 83502)

Beispiel IV (Text S. 48)

Soft Machine 'Out-Bloody-Rageous' Ausschnitt ca. 5 min
(Soft Machine Third')

mit: 'Soft Machine'

aufgenommen : 1969/70

Herausgeber: CBS (Nr. 66246)

Beispiel V (Text S. 54 ff)

Steve Reich 'Violin Phase' total ca. 23 min

mit: Paul Zukofsky Violine und Playback

Aufnahmedatum unbekannt, wahrscheinlich 1967

Herausgeber: Columbia (Nr. MS 7265)

Beispiel VI (Text S. 58 ff)

Steve Reich 'Four Organs' 2 Ausschnitte ca. 5 min

mit: Steve Reich elekt. Orgel

Michael Tilson Thomas "

Ralph Grierson "

Roger Kellaway "

Tom Raney Maracas

aufgenommen 1974

Herausgeber: Angel (Nr. S-36059)

Beispiel VII (Text S. 62)

Steve Reich 'Drumming' 4 Ausschnitte (a-d) ca. 10 min

mit Steve Reich and Musicians

aufgenommen 1974

Herausgeber: Deutsche Grammophon (Nr. 2740106)