

ULLI GÖTTE

Minimal Music

Aspekte einer sperrig-nichtsperrigen Musikästhetik

Das Leben ist oft ungerecht, die Schüler sind es wohl auch: Während die Werke der Seriellen Musik, etwa ›Structures I‹ von *Pierre Boulez*, auch mit kunstvollster Pädagogik nicht von ihrer Sperrigkeit befreit werden können, dürfte sich die aktuelle Pop-Musik, etwa *Anastacias* ›Left Outside Alone‹, einem unmittelbaren Zugang und Verständnis – nicht nur seitens der Schüler – kaum sperren. Diese thesenhafte und zugespitzte Polarisierung zweier musikalisch-strukturell, historisch und soziologisch voneinander äußerst entfernter Welten, deren unterschiedliche Rezeptionsweisen noch zu thematisieren wären, soll einen Motivationsimpuls andeuten, sich im Musikunterricht verstärkt mit Minimal Music auseinander zu setzen. Einer Musik, welche den Dualismus von sperrig und nicht-sperrig, von ästhetischer Tiefe und klanglicher Einfachheit in sich trägt wie kaum eine zweite Stilrichtung. Und die Tatsache, dass die Betrachtung von Minimal Music, die in Umgehung dieses problematischen Begriffes auch als Repetitive Musik bezeichnet worden ist, noch ganz andere Dualismen offenbart und damit eine Vielzahl an musikalischen Erfahrungen ermöglicht, soll im Folgenden deutlich werden.

I. Begrifflichkeit und historische Entwicklung

Der Kunst-Terminus des Minimalen – ein Attribut, das im öffentlichen Bewusstsein bestenfalls im Zusammenhang mit dem ökonomischen Ideal der Optimierung positiv besetzt ist – wurde in den 1960er Jahren im Kontext mit der in den USA entstandenen Kunstrichtung der Minimal Art entwickelt. Die Minimal Art, welche als künstlerische Reaktion auf den Abstrakten Expressionismus (*Jackson Pollock* u. a.) gewertet werden kann und sich primär in Form von Skulpturen realisierte, entstand aus den Werten der Reduktion, Einfachheit und Entsubjektivierung. Amerikanische Künstler wie *Donald Judd*, *Robert Morris*, *Sol LeWitt*, *Carl Andre*, *Dan Flavin*, *Andy Warhol* und *Richard Serra* reihten einfache Grundelemente in geometrisch elementarster Weise aneinander. Das Kunstwerk als Summe seiner Teile, dem keine weiteren Geheimnisse jenseits des rein visuellen Erlebnisses zu entlocken sind: »What you see is what you see« – so *Frank Stellas* Credo dieser auch im 21. Jahrhundert noch virulenten Kunstauffassung. Minimal Music als bloße Übertragung dieser kunsthistorisch radikalen Ansätze in die Musik zu verste-

hen, hieße indes, die Vorgeschichte der Minimal Music auszublenden und damit den Ansatz der Einfachheit auf ein Kunstbedürfnis des 20. Jahrhunderts einzuschränken. Dass die Implikationen einer reduktionistischen Ästhetik in verschiedenen Phasen der europäischen Musikgeschichte eine wichtige Rolle gespielt haben, ist wohlbekannt: Mitte des 16. Jahrhunderts forderte das Tridentiner Konzil eine Rücknahme der komplexen Polyphonie zugunsten der Textverständlichkeit; *Johann Adolph Scheibe* attestierte *Johann Sebastian Bach*, dass die Komplexität seiner Musik der Schönheit entgegenwirke (einer Forderung nach Einfachheit, der Bachs Söhne und insbesondere die Komponisten der Frühklassik mit den kaum noch reduzierbaren syntaktischen und harmonischen Strukturen ihrer Werke nachkamen); *Johann Mattheson* verlangte von den ›Tonsetzern‹, beim Verfertigen einer Melodie alles »gezwungene, weitgeholt schwere Wesen« (MATTHESON 1739/1987, S. 140) zu vermeiden; *Erik Satie* setzte der überbordenden Komplexität spätromantischer Musik seine äußerst reduzierte Tonsprache entgegen; und schließlich formte *Anton Webern* unter dem Ideal des Wiederholungsverzichtes eine Reduktion musikalischer Formverläufe auf eine einzige, gleichwohl hochexpressive Geste.

Dem amerikanischen Komponisten *La Monte Young* war es schließlich vorbehalten, mit seiner ›Composition 1960 No. 7‹ (1960) die Bewegung des musikalischen Minimalismus einzuleiten (auch wenn *Satie*'s ›Vexations‹ (ca. 1893), die 84ofache Wiederholung einer kleinen Klavier-Phrase, vielen als eigentliche Pionierarbeit der Repetitiven Musik gilt). Nichts als der Klang *h/fis*, »to be held for a long time«, ist Inhalt dieser Komposition, deren Realisierung (etwa mit einem Chor) allerdings einen Reichtum an musikalischen Nuancen, insbesondere hinsichtlich wechselnder Obertonspektren, offenbart. Während diese Arbeit durch ihren Performance-Charakter noch Spuren der neodadaistischen Fluxus-Bewegung, aber auch Parallelen zur Concept Art aufweist, fundieren *Terry Riley*, *Steve Reich* und *Philip Glass* den musikalischen Minimalismus in den 1960er Jahren mit Werken wie ›In C‹, ›It's Gonna Rain‹, ›Piano Phase‹, ›One Plus One‹ und ›Music in Fifths‹. ›In C‹ (1964) von *Terry Riley* kann als ein Schlüsselwerk der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesehen werden. 53 Modelle bzw. Patterns, die sich dem traditionellen Melodiebegriff entziehen und als gleich berechnete musikalische Figuren nebeneinander treten, bilden das Material des Stückes (Abb. 1).

Jedes Pattern wird beliebig oft wiederholt, bis man zum nächsten übergeht. Einziger gemeinsamer Bezugspunkt ist der Puls, der auf einem Klavier (c'') realisiert wird. Ein freier polyphoner Prozess ist die Folge, der in jeder Realisierung – die Instrumentierung ist freigestellt – immer wieder anders sein wird. Die minimalistischen Momente der Reduktion (hinsichtlich des vorgegebenen Materials) und der Repetition werden verbunden mit dem Bestreben einer Emanzipation sowohl vom Dirigat als auch, was den Formverlauf angeht, vom Komponisten. Dieses Ideal hierarchielosen Musizierens oder positiv formuliert: einer kollektiven Verantwortung des musikalischen Prozesses, liegt allen Werken der Minimalisten in den 60er Jahren latent zu Grunde.

Der bewusste Verzicht auf Form, der sich bereits in der freien Atonalität *Arnold Schönbergs* – als Konsequenz des Verlustes der Tonalität – angekündigt hatte, prägt ganz entscheidend die Frühwerke von *Steve Reich* und *Philip Glass*. ›Piano Phase‹ (1967) von *Steve Reich* mag als Paradigma einer musikalischen Strategie gelten, welche die Momente der

In C

Riley

Abb. 1.: In C: Die ersten dreizehn Modelle

Reihung, der Wiederholung und der Reduktion zur Schaffung eines non-narrativen musikalischen Prozesses idealtypisch verbindet. Die folgende Figur, deren dorische Qualität im Hinblick auf die intendierte Klangverschmelzung bewusst gewählt zu sein scheint, wird von zwei Pianisten im Unisono gespielt und mehrfach wiederholt.



Abb. 2.: *Piano Phase*

Während einer der beiden Spieler – von Interpret kann nicht mehr die Rede sein – das Pattern bis zum Ende des Stückes gleichmäßig wiederholt, beschleunigt der zweite Spieler ganz allmählich, bis sein Pattern nach ca. 20 bis 30 Sekunden (so die Vorschrift) um den Wert einer Sechzehntelnote gegenüber dem ostinaten Pattern verschoben ist. Dieser Prozess wird kontinuierlich fortgesetzt, bis beide Spieler schließlich synchron sind, das Ausgangsstadium mithin wieder erreicht haben. Während man angesichts der Spielanweisung von ›Piano Phase‹ noch an einen Zirkelkanon¹ erinnert werden mag, erzeugt diese von Reich als Phasenverschiebung bezeichnete Polyphonie jedoch ein gänzlich neues Klangideal, das den optischen Effekten der Bilder Victor Vasarelys und anderer Op-Art-Künstler ähnelt und mit dem Begriff Resulting Pattern charakterisiert werden kann. Aus der traditionell nicht mehr notierbaren Überlagerung beider Klavier-Muster ergeben sich rhythmisch-melodische Mikrostrukturen, die der Hörer selektiv wahrnimmt. Das diffuse Klangbild, das dem Hörer die Wahrnehmung der komponierten Strukturen weitestgehend verweigert, etabliert – etwa registerbedingt – neue Gestalten, die zumindest vorübergehend eine Orientierung ermöglichen. Ähnliche Wahrnehmungsphänomene erzeugen afrikanische Xylophon-Stücke in ihrer rasenden Geschwindigkeit, aber auch jene einstimmigen Kompositionen Bachs, die den Schein der Mehrstimmigkeit – wie Carl Dahlhaus anmerkte (vgl. Dahlhaus 1989, S. 18f.) – absichtsvoll vermitteln wollen, indem sie einzelne Tonhöhen-schichten sprunghaft voneinander abgrenzen. Erstmals realisiert hat Steve Reich dieses wirkungsmächtige Verfahren in seiner Tonbandkomposition ›It's Gonna Rain‹ (1965), die aus der Erfahrung erwuchs, dass auch die besten Tonbandgeräte nicht in der Lage sind, exakt synchron zu verlaufen. Reich hat für dieses Stück aus einer sehr emotionalen Predigt den Text-Ausschnitt ›It's Gonna Rain‹ gewählt, ihn als Bandschleife von zwei identischen Tonbandgeräten abspielen lassen und durch die vorhersehbare Asynchronität einen Phasenverschiebungsprozess erzeugt, der die sprachliche Mitteilung in eine reine Klanglichkeit überführt. Eine Entsemantisierung und Entsubjektivierung, die für den musikalischen wie für den skulpturalen Minimalismus zu einem zentralen Aspekt wurde.

Philip Glass, der längst zum weltweit erfolgreichsten E-Musik-Komponisten avanciert ist, erfüllte den ebenso kargen wie radikalen Anspruch des frühen Minimalismus mit den Mitteln der Reihung. Er setzte dem Reich'schen Ideal des Prozesses, dem das



Merkmal des Strömenden, Kontinuierlichen inne wohnt, die Idee kalkülhafter Erweiterung des Vorhandenen entgegen, womit er insbesondere der Reihungsskulptur *Sol Le Witts* ästhetisch sehr nahe kam. In ›One Plus One‹ (1967) bilden die beiden simplen rhythmischen Elemente A  und B  das gesamte verfügbare Material, das in arithmetischer Progression² zu immer neuen Konstellationen zusammengefügt werden soll. Der vom Spieler festgelegte Ablauf wird mit den Händen auf einer Tischplatte geklopft; die Klänge werden mittels Mikrophonierung aufgezeichnet und elektronisch verstärkt wiedergegeben. Einen Schritt weiter geht Glass mit den 1969 geschriebenen Werken ›Music in Fifths‹, ›Music in Contrary Motion‹ und ›Music in Similar Motion‹.



Abb. 3.: ›Music in Fifths‹

Dieses Stück, dessen Instrumentierung nicht festgelegt ist und das mit einem einzigen rhythmischen Wert auskommt, besteht aus den folgenden melodischen Bausteinen:

- A (f-g)
- B (f-g-as)
- C (f-g-as-b)
- D (c-b)
- E (c-b-as)
- F (c-b-as-g)

die nach folgendem Muster angeordnet sind (Abschnitte I bis IV):

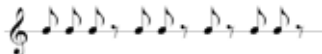
| C-D-C-E | C-D-C-E-C-F | C-D-C-F | C-D-C-E-C-F-C-F | usw.

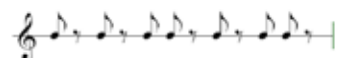
Die gesamte Anordnung des 35teiligen Stückes kann als zunehmende Ausdifferenzierung der Aufwärts- und der anschließenden Abwärtsbewegung beschrieben werden, die, wie viele Werke der Repetitiven Musik, abbricht, statt zu schließen. Die Willkür des

Abbruches ist die Kehrseite einer potenziell endlosen Musik, welche die physikalische Zeit füllt, statt sie zu gestalten. *La Monte Young* hat die Idee ewig klingender Musik zum Ausgangspunkt seines langjährigen ›Dream House‹-Projektes gemacht.

Während die Protagonisten des frühen Minimalismus einen Gegenentwurf zur Komplexität der seriellen Musik im Sinn hatten und sich insofern von der abendländischen Musik distanzieren, suchten sie die Ästhetik der Reduktion mit anderen kulturellen Errungenschaften zusammen zu führen. Ihre musikalische Sozialisation berührte ebenso die europäische Musik (im Rahmen von Kompositionsstudien) wie die eigene amerikanische Kultur, den Jazz (der insbesondere von *Young* und *Riley* praktiziert wurde). Ganz entscheidend jedoch war die Begegnung mit den musikalischen Kulturen Indiens, Afrikas und Indonesiens, die sie ansatzweise bereits im Rahmen ihrer Hochschulstudien kennen lernen konnten und die sie in längeren Auslandsaufenthalten vertieften. Die Orientierung *La Monte Youngs*, *Terry Rileys* und *Philip Glass'* an indischer Musik hinterließ ganz unterschiedliche Spuren in ihren Arbeiten. Die indische Musikphilosophie, dass es nicht die Töne seien, auf die es ankommt, sondern vielmehr die Bewegung zwischen ihnen, also dem, was gerade nicht notierbar ist, hat den Umgang mit Klängen und Stimmungssystemen *La Monte Youngs* unmittelbar geprägt. Auch die improvisatorische Praxis der Ragas, jener schwer greifbaren melismatischen Strukturen zwischen Material und Gestalt, dürfte die improvisatorischen Konzepte *Youngs* und *Rileys* nachhaltig beeinflusst haben. Konkreter hat sich *Philip Glass* an indischer Rhythmik orientiert: Das additive Konzept der indischen Musik, Rhythmen durch Hinzufügen statt, wie in europäischer Musik, durch Teilung zu entwickeln³, hat das gesamte Frühwerk von *Glass* geprägt. *Steve Reich* wiederum, der frühzeitig indonesische Gamelan-Musik kennen lernte und im Jahr 1970 in Ghana Trommeltechniken studierte, ist geradezu infiziert worden von der rhythmischen Polyphonie westafrikanischer Musik. Ihre Grundmuster haben in vielen seiner Werke Eingang gefunden, wie die Betrachtung von ›Music for Pieces of Wood‹ (1973) noch zeigen wird.

Dass die Minimalisten Wege zwischen den verkrusteten Polen der U- und E-Musik gewiesen haben, zeigt kaum ein zweites Werk so deutlich wie ›Music for 18 Musicians‹ (1976), dem vielleicht bedeutendsten Werk *Steve Reichs*. Als Basis fungiert ein Pattern, das von den Musikethnologen als Time-Line-Formel bezeichnet wird und als eine der wichtigsten rhythmischen Figuren westafrikanischer Musik gilt:

Yoruba-Formel 

18 Musicians-Formel 

Während dieser asymmetrische Rhythmus in mannigfaltiger melismatischer Gestalt das gesamte Stück durchzieht und unmittelbar erlebt werden kann, ist die konzeptionelle Idee *Steve Reichs*, ›Music for 18 Musicians‹ aus der Formstruktur mittelalterlicher Organa zu entwickeln, nur mittelbar wahrnehmbar. Die drei- bis vierstimmigen Organa der Notre-Dame-Epoche (ca. 1170 bis 1230), die mit den Namen *Leoninus* und *Pero-*

tinus verbunden sind, exponieren zu Beginn bekanntlich einen gregorianischen Choral, dessen einzelne Töne sodann jeweils als bordunähnlicher Grundton längerer organaler Abschnitte fungieren. Analog zu dieser Struktur stellt Reich an den Anfang seiner Komposition elf Akkorde, die im Verlauf des Stückes jeweils einem längeren Abschnitt als klangliche Basis zugrunde liegen. Die Harmonik, die fast ausschließlich aus dem Material der A-Dur-Tonleiter schöpft, kann als Modal-Harmonik betrachtet werden – wobei offen bleibt, ob die spezifische Modalität der Reich'schen Harmonik aus dem modalen Jazz der 1960er Jahre oder den Kirchentönen des Mittelalters abzuleiten ist. Ein Stück ›Weltmusik‹ – wenn man diesen verschlissenen und eher marktstrategisch geprägten Begriff einmal verwenden will – ist hier entstanden, der ungeachtet seiner Sinnhaftigkeit unmittelbar in die Diskussion Kultur übergreifender Gestaltungsmöglichkeiten führt.

Und es ist genau diese Perspektive, die insbesondere Musiker aus dem Rock/Pop/Jazz-Genre inspiriert haben mag. Musiker und Bands wie *Brian Eno*, *Mike Oldfield*, *Soft Machine*, *Weather Report*, *Tangerine Dream* und *Pink Floyd* haben die weltmusikalischen Ansätze, aber auch die repetitiven Grundstrukturen der Minimal Music als einen Impuls begriffen, der einen Weg aus den eingefahrenen Song-Strukturen der U-Musik weisen konnte.

Obwohl der musikalische Minimalismus aufgrund seiner rhythmisch-metrischen und harmonischen-tonalen Strukturen von der europäischen Avantgarde mit Skepsis betrachtet worden ist, haben zahlreiche Komponisten weltweit die Zeit-Gestaltung des Minimalismus und bisweilen auch spezifische Techniken aufgegriffen und punktuell kompositorisch umgesetzt. Dazu gehören Werke von *György Ligeti*: ›Continuum‹ für Cembalo (1968) und ›Monument – Selbstporträt – Bewegung‹ für zwei Klaviere (1976), *Karel Goeyvaerts*: ›Mon doux Pilote s'endort aussi‹ (1976), *Frederic Rzewski*: ›Coming Together‹ (1972) und *Morton Feldman*: ›Crippled Symmetry‹ (1983), der gleichwohl von metrisch gleichförmiger Musik sich zeitlebens distanzierte und dem klassischen Minimalismus kritisch gegenüber stand.

Dass die Bewegung der Minimal Music, deren historische Gültigkeit häufig auf den Zeitraum Anfang der 1960er bis Mitte der 1970er Jahre eingeschränkt worden ist, auch im 21. Jahrhundert noch virulent ist, beruht zum einen auf der Wirkung einer ›zweiten Generation‹, zu der *Phill Niblock*, *John Adams*, *Michael Nyman*, *Tom Johnson*, *Steve Martland* und *Gavin Bryars* zählen, und zum anderen auf einer offenbar zeitlos gültigen Wirkung ihrer ästhetischen Grundpfeiler Reduktion, Prozesshaftigkeit und Entsubjektivierung. Während auch im 21. Jahrhundert der süffisante Minimalismus *Glass'scher* Provenienz noch immer ungebrochene Erfolge feiert, bleibt jedoch der weitaus sperrigere Reduktionismus von Komponisten wie *Alvin Lucier* oder Gruppen wie der Schweizer Formation *Polwechsel*, denen die eigentliche Aktualität dieser nun schon fast 50 Jahre alten Stilrichtung – die mittlerweile in Formen wie den Präsentismus weiterlebt – zu verdanken ist, im Hintergrund des Musiklebens.

II. Minimal Music im Musikunterricht

Kontexte für eine schulische – sowohl praxis- als auch theorieorientierte – Auseinandersetzung mit Minimal Music können sein:

- ▶ Einstieg in die Neue Musik
- ▶ Zeit in der Musik
- ▶ Musik und Bildende Kunst
- ▶ Verbindung der Künste: Minimal Music und Minimal Art
- ▶ Aufbrechen der verkrusteten Dichotomien der E- und der U-Musik
- ▶ weltmusikalische Implikationen
- ▶ neue Formen des gemeinsamen Musizierens
- ▶ rhythmische Erfahrungen
- ▶ Einstieg in das Komponieren

Die meisten dieser Aspekte sind bereits unmittelbar angesprochen oder ergeben sich aus der thematischen Einführung. Bevor Anregungen zum Musizieren und kreativen Gestalten auf der Basis minimalistischer Strukturen gegeben werden, soll noch einmal kurz die Einbettung der Minimal Music in die Geschichte der Neuen Musik, die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, thematisiert werden.

Eine der fruchtbarsten Fragen scheint mir zu sein, inwieweit Minimal Music, deren Protagonisten »ganz vor vorne« beginnen wollten⁵, sich als eine Richtung erweist, die einen Beitrag zum Neuanfang der auf Entwicklung und Kontinuität fußenden europäischen Musikgeschichte geleistet hat. Von *Arnold Schönberg*, der sich selbst in die Tradition klassisch-romantischer Musik gestellt hat und sich bezeichnenderweise das Etikett »konservativer Revolutionär« gefallen lassen musste, bis zu den Vertretern der Seriellen Musik der 1950er Jahre lässt sich eine gewisse Logik der Entwicklung darstellen, die insbesondere durch *John Cages* Auftreten in Europa – der dort zunächst belächelt und später hofiert wurde – und den Umschlag von kompositorisch-komplexer Strukturiertheit in improvisatorische Freiheit (Aleatorik, grafische Notation, Improvisations-Konzepte, Free Jazz) erschüttert worden ist. Das Wertesystem europäischer Kunst, das den Werkcharakter und den romantischen Geniebegriff in das Zentrum gestellt hatte, wurde durch die dadaistischen Bewegungen der 1910er und 1920er Jahre und deren Folgeerscheinung Fluxus Anfang der 1960er Jahre auf den Kopf gestellt. Und in genau dieses Vakuum traten Bewegungen wie der musikalische Minimalismus, dessen Einfluss in Europa wirkungsmächtiger war, als es die Skepsis der europäischen Avantgarde gegenüber dem amerikanischen Reduktionismus wahr machen wollte.

Jenseits dieser anspruchsvollen, gleichwohl spannenden Thematik sollten Schüler/innen die genannten Aspekte durch musikalische Praxis erfahren. »Music for Pieces of Wood« von *Steve Reich* ermöglicht grundlegende rhythmische Erfahrungen und kann zudem als Einstieg in die Strukturen afrikanischer Musik fungieren. Dieses fünfstimmige Stück ist für gestimmte Claves geschrieben, kann aber ebenso gut auf Xylophonen oder mit Einzelklangstäben realisiert werden. Die erste Stimme enthält nichts als den Grundbeat; die zweite Stimme jenes afrikanische Pattern, von dem bereits die Rede war, als Bezugssystem:

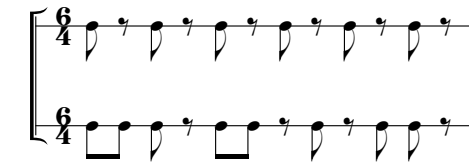


Abb. 4.: 1. und 2. Stimme

Die Stimmen 3 bis 5 beinhalten nun einen Prozess, der von Reich als »Ersetzen von Pausen durch Töne« beschrieben worden ist, den ich aber im Folgenden als Modellaufbau bezeichne:



Abb. 5.: 3. Stimme

Bei der in Takt 10 notierten Figur handelt es sich um die komplette, endgültige Gestalt, die sukzessive durch Ergänzen der entsprechenden Schläge erzeugt wird. Bei dieser Gestalt handelt es sich um die ostinate Figur der zweiten Stimme, jedoch um einen halben Takt phasenverschoben. Ein Reflex sowohl auf Stücke wie »It's Gonna Rain« als auch auf das afrikanische Phänomen der Kreuzrhythmik. Die Stimmen 4 und 5 erzeugen jeweils eigenständige Modellaufbauprozesse. Die Gesamtform, wenn man von Form überhaupt reden will, beruht schlicht auf dem Wechsel vom 6/4-Takt zum 4/4- und schließlich zum 3/4-Takt mit entsprechend verkürzten Grundpattern. *Reich* verwendet in diesem Stück fünf verschiedene Tonhöhen: 1. Stimme: *dis'''*, 2. Stimme: *h''*, 3. Stimme: *a''*, 4. Stimme: *cis'''* und 5. Stimme: *dis'''* und macht dadurch das rhythmische Vexierspiel plastischer.

Erfahrungen gänzlich anderer Art machen Schüler beim Erarbeiten von *Terry Rileys* epochalem Werk »In C«, das allerdings – nimmt man das Grundtempo ernst – weitestgehend professionelle Spieltechniken erfordert. Eigene Workshop-Erfahrungen haben mich dazu bewegt, eine schüleradäquate Fassung mit dem einfallsreichen Titel »In D« herzustellen, das *Terry Rileys* Spielidee auf einfachere Figuren überträgt und den Ton d, der hier die dorische Skala trägt, als Bezugston verwendet (Abb. 6).

Drei Motivations-Aspekte, die mit den Schlagworten »Rhythmik«, »U und E« sowie »Kollektivität« angedeutet sind und die ineinander greifen, möchte ich hervorheben: »In D« (resp. »In C«) verlangt von den Schüler/innen die Auseinandersetzung mit der Idee gemeinsamer musikalischer Verantwortung. Jeder Spieler ist – jenseits vertrauter Or-

die reine a-Moll-Tonleiter. Vom Ton *d* aus wird die Skala sukzessive durch Quintschritte wechselweise nach oben und nach unten eingeführt:

f (7. Ton) – *c* (5. Ton) – *g* (3. Ton) – *d* (1. Ton) – *a* (2. Ton) – *e* (4. Ton) – *h* (6. Ton).

Anfangs gibt es nur das *d* als Tonvorrat, nach einer gewissen Weile kommt das *a* hinzu usw. Die einzelnen Töne können ein- und ausgeblendet werden, etwa auf Atemlänge; auch kurze Töne sind erlaubt. Instrumente mit kurzem Nachklang (wie etwa Xylophone) können die jeweiligen Töne durch Tremolieren beliebig lang aushalten. Die Schüler/innen können die vielfältigen Möglichkeiten entdecken, mit (zunächst) nur einem Ton kreativ zu arbeiten⁷: Verwendung verschiedener Register, beliebiger Tonlängen, unterschiedlicher dynamischer Werte etc. Der Einsatz jedes weiteren Tones, in diesem Fall zunächst des Tones *a*, soll wie ein besonderes Ereignis wirken. Die Reduktion des Tonmaterials als Motivation zur Sensibilisierung – dies mag als Grundideal einer minimalistischen Improvisation gelten.

Wenn man minimalistische Strategien als einen Einstieg in erste kompositorische Versuche wählt, wie ich das u. a. mit Schüler/innen der 5. und 6. Klasse einer Gesamtschule praktiziert habe, dann geschieht das aus denselben Motiven, die ich soeben in Bezug auf improvisatorische Prozesse geschildert habe. Die elementaren Grundfragen beim Gestalten musikalischer Verläufe ›wie fange ich überhaupt an?‹ und ›wie kann es weitergehen?‹ lassen sich umso leichter beantworten, je bescheidener die Materialvorgaben sind. Die Aufgabe, ausschließlich mit drei Tönen und/oder zwei rhythmischen Werten zu arbeiten, zwingt ganz ähnlich wie bei der oben skizzierten Improvisationsaufgabe zur sorgfältigen, bewussten Auswahl und Entscheidung. Dass die prozesshaften Techniken von *Steve Reich* – Modellaufbau und Phasenverschiebung – zudem als kompositorische Modelle betrachtet werden können, die man zunächst kopiert und sodann auch modifiziert, muss kaum erwähnt werden. Aus der Idee, Ton für Ton hinzuzufügen, bis die zuvor gedachte Gestalt entsteht, lassen sich sowohl klein- als auch großformatige Stücke und sowohl melodische, harmonische wie auch rein rhythmische Prozesse entwickeln. Spannend wird sein, wie Schüler/innen mit derselben stringenten kompositorischen Vorschrift zu ganz unterschiedlichen Resultaten gelangen.

Den Reichtum an pädagogischen Chancen in der Auseinandersetzung mit Minimal Music kann man schließlich, um sich eine gewisse Euphorie zu gestatten, mit *Terry Riley*s Wort zusammenfassen: Minimal Music solle besser ›Maximal Music‹ heißen.

Literatur

- DAHLHAUS, CARL: *Bach und der romantische Kontrapunkt*. In: *Musica* 1989, H. 1, S. 18f.
 FRITSCH, INGRID: *Zur Idee der Weltmusik*. In: AUSLÄNDER, PETER / FRITSCH, JOHANNES (Hg.): *Weltmusik*. Köln 1981
 GÖTTE, ULLI: *Minimal Music* (= Musikpraxis in der Schule Bd. 5, hg. v. S. Helms und R. Schneider). Kassel 2002
 – DERS.: *Minimal Music*. Geschichte, Ästhetik, Umfeld. Wilhelmshaven 2000

- KRÜTZFELDT-JUNKER, HILDEGARD: *Neue Musik im Unterricht: Steve Reich*. in: *ZfMP* 5/1985, S. 17-27
 LOTHRINGER, SYLVÈRE: *New Yorker Gespräche* (Interviews mit Philip Glass und Steve Reich). Berlin 1983. S. 62-79 und S.136-151
 LOVISA, FABIAN R.: *minimal-music: Entwicklung, Komponisten, Werke*. Darmstadt 1996
 MERTENS, WIM: *American Minimal Music*. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. London 1983
 MATTHESON, JOHANN: *Der vollkommene Capellmeister*. Faksimile-Nachdruck. 4. Auflage. Kassel 1987
 REICH, STEVE: *Writings about Music*. New York 1974
 SANIO, SABINE / MÖNTMANN, NINA / METZGER, CHRISTOPH (Hg.): *minimalisms*. Ostfildern 1998
 STRAWINSKY, IGOR: *Musikalische Poetik*. Mainz 1983
 WILSON, PETER NIKLAS: *Reduktion – Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*. Mainz 2003

Anmerkungen

- 1 Der Zirkelkanon, dessen Stimmen schließlich in ihren Anfang münden, wurde nicht erst seit Bachs Zeit (›Musikalisches Opfer‹ BWV 1079 Nr.2) gepflegt. Aus der Idee unendlichen Kreisens tritt der Spirkalkanon, der mittels Modulation in kontinuierlich neue Tonstufen entsteht, hervor.
- 2 Vorzugsweise solle man Reihen höherer Ordnung verwenden und triviale Reihungsformen wie A B A B B A B B usw. vermeiden.
- 3 Es sollte erwähnt werden, dass auch Olivier Messiaen in seiner Technik unumkehrbarer Rhythmen additiv verfuhr. Zudem ist bereits die alte griechische Musiktheorie von rhythmisch-additivem Denken geprägt.
- 4 Gregor Capellen hat diesen Begriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingeführt: ›Durch diese Vermählung von Orient und Okzident gelangen wir zu dem neuen exotischen Musikstil, zur ›Weltmusik‹‹, (zit. nach: Fritsch 1981. S. 3.)
- 5 Steve Reich wollte ein System ›finden, das in der westlichen Musik kein direktes Gegenstück hat‹ (zit. nach Lothringer 1983, S. 141).
- 6 Hinweisen möchte ich zudem auf eigene Arbeiten, die aufgrund meiner Workshop-Erfahrungen an Schulen und Musikschulen entstanden und zum Teil in meiner Schrift *Minimal Music* (= Musikpraxis in der Schule Band 5) veröffentlicht worden sind.
- 7 Auch dafür gibt es zahlreiche kompositorische Vorbilder, etwa Ligetis ›Musica Ricercata, N. 1‹ (1951-1953).