

Georg Alkofer: Reduce to the max – Reduktion und Repetition

Zum semantischen und didaktischen Potenzial minimalistisch strukturierter Musik des 20. Jahrhunderts

„Große Kunst ist dann erreicht, wenn man nichts mehr weglassen kann“

(Chinesisches Sprichwort)



1. Ausgangsüberlegungen

Ich möchte mit einer naiven, außermusikalischen Frage beginnen. Was ist ein Haus? Was ist der Kern der Vorstellung eines Hauses? Die architektonische Grundaussage bzw. Definition eines Hauses = quader-oder würfelförmiger umbauter Raum.

Was wollen wir analog dazu in der Musikpädagogik anderes als den Schülerinnen und Schülern den Weg zu ebnen zu grundlegenden Aussagen von Musik und auch über Musik? Die Rückbesinnung auf das Wesentliche folgt einem Trend des Zeitgeists der Beschleunigungs- und Wachstumsgesellschaft. Der Leitgedanke des „weniger ist mehr“ prägt unter vielen Bezeichnungen die moderne Gesellschaft, sei es als „digital detox“ das Loslösen von den selbstgewählten Fesseln digitaler Kommunikationswege in den sozialen Medien, als TMI (too much information) die permanente Reizüberflutung des Menschen, als „downsizing“ den bewussten Umgang mit Wohnraum, als „Neue Sachlichkeit“ im Design das Aussehen von Gebrauchsgegenständen oder unter dem Schlagwort „Ressourcenschonung“ die Umweltdebatte. Im institutionalisierten Musikunterricht allgemeinbildender Schulen ist mit ein bzw. maximal zwei Wochenstunden allein schon aus Gründen der Zeit eine Fokussierung auf ausgewählte Aspekte der Themen eine logistische Notwendigkeit des Fachs. Die didaktische Reduktion des Unterrichtsstoffes ist demzufolge jeder Musiklehrkraft nicht nur ein gängiger Begriff, sondern auch eine täglich praktizierte Methodik. Die Resultate der Bemühungen sind jedoch mitunter als „pädagogische Musik“ negativ konnotiert, da zuweilen eine zu starke Vereinfachung oder Adaption an Schulanforderungen den Kern der Musik bzw. die Intention des Komponisten verfälscht. Gewinnbringender erscheint daher, von Grund auf minimalistisch angelegte Musik in den Unterricht einzubinden und zu thematisieren. Die Reduktion auf eine für die Schülerinnen und Schüler überschaubare und erhörbare Palette an musikalischen Wirkungsfaktoren eröffnet dabei Rezeptions-, Analyse- und nicht zuletzt Produktionsmöglichkeiten, um dem jeweiligen Werk auf Augenhöhe zu begegnen.

2. Grundvoraussetzung I: Reduktion

Clemens Kühn führt in seiner Kompositionslehre drei mögliche Arten der Reduktion im Sinne der absichtsvollen Beschränkung musikalischer Ausdrucksweisen an:¹ Reduktion betrifft:

1. Das Ausmaß der – Charakter und Struktur prägenden – Besetzung

2. Die Anzahl, Art und Dichte der musikalischen Ereignisse

1 Kühn, Clemens (1998): Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen, Kassel, S. 227

3. Das kompositorische Material

Auch wenn Minimalismus in vielen Bereichen den Eindruck hervorruft, eine Erscheinung der modernen Welt des 20. und 21. Jahrhunderts zu sein und als Gegenpol einer für den Menschen unüberschaubaren Informationsvielfalt zu fungieren, existieren doch gerade in der Musik konzeptionelle Kontinuitäten über Epochengrenzen hinweg. Von Beginn der Musikgeschichte an pflegten Komponisten den Gedanken einer selbstgewählten Beschränkung, so dass sich zahllose exemplarische historische Beispiele melodischer, harmonischer, rhythmischer und besetzungsgemäßer Reduktion finden lassen. Kühn spricht in diesem Kontext von „ideellen Kontinuitäten über Zeiten hinweg“.² Josquin de Prés komponierte um 1500 seine „Missa La sol fa re mi“ – wie der Name bereits hinweist – auf Basis einer konsistent wiederholten Fünfftonfolge. Bachs Allemande aus der Partita in A-moll für Flöte besteht ausschließlich aus Sechzehntelnoten, Joseph Haydns Menuett aus der Symphonie Nr. 47 in G-Dur von 1772 wiederum fußt nahezu ausschließlich auf einer Rhythmik aus Viertelnoten. Ravel beschränkt sich in seiner zur Ikone avancierten Instrumentations-Studie „Bolero“ auf den Bausatz eines rhythmischen Ostinatos und zwei Melodien. Richard Wagner wiederum benutzt im Vorspiel zu „Das Rheingold“ lediglich einen Es-Dur-Dreiklang als wogende Klangfläche und selbst der für seine opulente Orchestrierung bekannte Gustav Mahler fordert im „Lied von der Erde“ zwar großes Orchester, setzt jedoch im zweiten Satz, „Der Einsame im Herbst“ lediglich einen Bruchteil davon ein.

Extremes Beispiel dieses historischen Minimalismus ist Peter Cornelius' Klavierlied „Ein Ton (Mir klingt ein Ton so wunderbar)“ von 1854, in dem der Gesangspart ausschließlich mit dem Ton „h¹“ aber dennoch variantenreich und mitnichten vorhersehbar gestaltet ist.

Notenbeispiel: Peter Cornelius, „Ein Ton (Mir klingt ein Ton so wunderbar)“

² Ebd. S. 224.

III.
 Ein Ton. Nr.28. A Tone.
 „Mir klingt ein Ton so wunderbar.“ “I hear a tone so wondrous sweet.”

Peter Cornelius,
Weimar im Nov. 1854. Op.3 Nr.3.

*Etwas bewegt.
Poco mosso.*

Gesang.
Voice.

Mir klingt ein Ton so wunder - bar -- In Herz und
 I hear a tone so won - drous sweet In heart and

Pianoforte.

p pp p

Sin - nen im - mer - dar. Ist es der Hauch, der dir ent -
spi - rit oft re - peat. Is it the breath that from thee

mf p legato

Hörbeispiel 1: Felicity Lott <https://www.youtube.com/watch?v=hkd3ekq62g4>

Hörbeispiel 2: Beatlesartige Version: Hundred years late, the monotone

<https://www.youtube.com/watch?v=WEtctSobrQY>

2.1 Methodische Überlegungen

Auch im 20. Jahrhundert hält diese Tendenz zur Beschränkung in einzelnen Genres an, sie radikalisiert sich jedoch zunehmend konzeptionell. Plakative Ausprägungen der Reduktion eröffnen dabei nicht zuletzt durch ihre dadurch gewonnene Exotik und Skurrilität innerhalb des Werkkanons die Chance, Schülerinnen und Schüler zur vertieften Erarbeitung der Bauweise dieser Musik zu motivieren.

Der generelle Beweggrund für Beschränkung lässt sich sowohl aus kompositorischer als auch rezipierender Perspektive mit der Totalität von Musik begründen. Der Verzicht auf einen Parameter

ist nicht als Entbehrung oder gar Unvollständigkeit wahrzunehmen, sondern wird von anderen Faktoren aufgefangen, so dass sich stets ein vollständiges Bild eines Kunstwerks ergibt. Ermöglicht nicht erst eine sparsame Harmonik und Melodik, beispielsweise im Hip-Hop, die Beschäftigung mit Feinheiten der Rhythmisierung und Phrasierung? Erhebt nicht die Beschränkung auf wenige solistisch vorgetragene Töne diese erst zu einem Klangereignis aus Obertönen und Resonanzen? Anders formuliert geht jegliche Art von musikalischer Fülle einher mit der Pauschalisierung eines Einzelereignisses, sprich einem Einzelton einer Violine in einer klassischen Symphonie kann kaum soviel Aufmerksamkeit zugesprochen werden wie in einer beschränkten Kompositionsarchitektur.

Der primäre Zugang zu Musik erfolgt im Musikunterricht meist über das präzise Hören und das daraus resultierende analytische Hörverständnis. Neben der ästhetischen Komponente ist die Notation reduzierter Musik jedoch in vielen Fällen eine Notwendigkeit, dient sie doch der Verdeutlichung und Konkretisierung von Aspekten, die erst anhand des Notentexts ihre innere Logik zugänglich werden lassen. Um die vorhandene Fülle an Material zu ordnen, erfolgt eine exemplarische Kategorisierung mittels musikalischer Grundparameter (Melodik, Harmonik, Metrik, Form), da davon auszugehen ist, dass diese in jeder Form von Musikunterricht zur Anwendung kommen. Anschließend wird der Versuch unternommen, Mechanismen minimaler Musik praktisch umsetzbar zu machen ohne diese in ihrer Kernaussage zu simplifizieren oder gar zu banalisieren.

2.2. Exemplarische Beispiele

2.2.1 Melodische Reduktion

György Ligeti reduziert die Melodik seiner „Musica ricercata per pianoforte Nr.1“ auf den Ton „a“, der in fünf Oktaven in Erscheinung tritt. Während die melodische Aussage demzufolge als überschaubar zu bewerten ist, verhindern jedoch zahlreiche andere Aspekte eine Vorhersehbarkeit der Komposition. Anzuführen ist hier das sich stets steigernde Tempo in Kombination mit der graduellen Anhebung der Lautstärke im Stück. Zusätzlich vermittelt eine breite Palette an Artikulationsarten, von staccato bis tenuto, essentielle Sprechweisen von Instrumentalmusik, die in anderem Kontext wesentlich aufwendiger unterrichtlich herauszuarbeiten sind.

Notenbeispiel: György Ligeti, Musica ricercata Nr.1, T.22ff

stringendo poco a poco sin al Prestissimo

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system includes the instruction *cresc. poco a poco (sin al ff)*. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and dynamic markings such as accents and *ff*. The music is in a minor key and has a tempo of *stringendo poco a poco sin al Prestissimo*.

Hörbeispiel 3: György Ligeti, *Musica ricercata* Nr.1

https://www.youtube.com/watch?v=nIs3jechQ_E

Eine ähnliche und doch unterschiedliche Methodik existiert auch in der brasilianischen populären Musik, der Música Popular Brasileira.

Im A-Teil der „One note Samba“ beispielsweise folgt die Melodie der Titelgebung und beschränkt sich auf einen einzigen Ton. In einer weiteren Ebene der Schichtung gibt es jedoch durchaus Bewegung bzw. Farbvariation, da dieser eine Ton jeweils durch eine variierende Harmonik begleitet wird und so zwar melodisch als Kontinuum fungiert, jedoch als Optionston seine Funktion innerhalb des jeweiligen voicings ändert. Während der Melodieton „f“ im Kontext des Akkords D⁻⁷ und D^{b7} die Terz darstellt, entspricht er im Kontext von C-moll einer 11 und bei B^{7#11} der #11.

Notenbeispiel: Antonio Carlos Jobim, One note Samba

Melodieton fungiert als: Moll-Terz Dur-Terz 11 #11

The image shows a musical score for 'One note Samba'. The top staff is a treble clef with a single note (F) repeated across four measures, with rests in between. The bottom staff is a bass clef with four chords: Dm7, Db7, Cm7, and B7(#11). Above the bass staff, the text 'Melodieton fungiert als: Moll-Terz Dur-Terz 11 #11' is written, indicating the function of the single note in each chord.

Hörbeispiel 4: One note Samba

<https://www.youtube.com/watch?v=O2gzNvDeX3A>

Text, philosophische Haltung spielerisch verpackt in ein Liebeslied

*This is just a little samba
Built upon a single note
Other notes are bound to follow
But the root is still that note
Now this new one is the consequence
Of the one we've just been through
As I'm bound to be the unavoidable
Consequence of you*

*There's so many people who can
Talk and talk and talk
And just say nothing*

*Or nearly nothing
I have used up all the scale I know
And at the end I've come to nothing
Or nearly nothing*

*So I came back to my first note
As I must come back to you
I will pour into that one note
All the love I feel for you*

2.2.2 Harmonische Reduktionen

Blues gilt bis heute als einflussreichste populäre Musik des 20. Jahrhunderts. Gerade im Bereich der Harmonik entzieht sich dieses afro-amerikanische Genre jedoch der an europäischer Kunstmusik geschulten Analyse mittels Stufentheorie bzw. funktionaler Beziehungen.³ Charakteristisch sind aus wenigen Akkorden bestehende, quasi modale, Klangterrassen, die als harmonische Basis eines formal offenen und rezitativisch am Sprachduktus orientierten Vokalparts dienen. Dieser reduzierte harmonische Ansatz ist eine stilübergreifende Erscheinungsform. Sie ist im Blues ebenso zu beobachten wie im Funk und im Hip-Hop. Der Bluesmusiker Muddy Waters gestaltet beispielsweise seine Komposition „Manish Boy“ durchgehend mittels eines harmonischen Ostinatos.

Hörbeispiel 5: Muddy Waters: Manish Boy, <https://www.youtube.com/watch?v=w5IOou6qN1o>

Notenbeispiel: Muddy Waters, Manish Boy, Ostinato-Riff



In vielen Stücken des Funk-Pioniers James Brown existieren meist aus Dominantseptakkorden bestehende harmonische Ebenen, die nicht funktional zu kategorisieren sind. Im exemplarischen Beispiel „Say it loud, I’m black and proud“ changiert die Band zwischen B⁷ und E^b, ohne dass diese Akkorde als Tonika bzw. Subdominante fungieren.

Hörbeispiel 6: James Brown: Say it loud, I’m black and proud

³ Vgl. Pfeleiderer, Martin (2019): Beyond major and minor? The tonality of popular music after 1960, Gesellschaft für Populärmusikforschung, www.gfmp-samples.de/Samples17/pfleiderer.pdf, aufgerufen am 13.02.2020

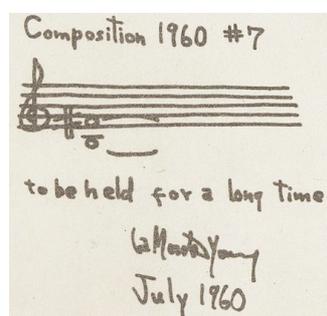
acht die maximale Anzahl erreicht ist und wieder sukzessive abnimmt, um schließlich in Takt 15 mit drei Tönen zu enden. Gerade der Verzicht auf einen spürbaren Puls ermöglicht weit mehr als andere Kompositionen im Zeitgefüge eine persönliche Interpretation des Notentexts, die auch Nicht-Pianisten zugänglich ist. Im Zusammenhang mit dem Stil des John Cage- Schülers Morton Feldman wurde der Begriff „Losigkeit“ im Sinne einer dezidiert zusammenhangslosen Abfolge von Tönen verwendet. Dies trifft auf Pärt nur in seinem Umgang mit dem Parameter „timing“ bzw. Puls zu. „Für Alina“ ist tonal gehalten, der erste Takt manifestiert mit einem durch das gesamte Stück resonierenden „h“ die Basis. Im zweiten verweist die kleine Terz h – d eindeutig auf H-moll. Die durchgehende Verwendung des Tonhaltepedals bedingt den nuancierten Klang des Stückes. Die ungedämpften höhergelegenen Saiten werden durch die Obertonreihe der erklingenden Töne ebenfalls zum Schwingen gebracht, so dass sich der Klang durch das Haltepedal feiner aufgliedert und weit differenzierter darstellt als dies durch das Notenbild ersichtlich ist.⁴ Die zeitliche Gestaltung des Einschwingvorgangs der Klänge bleibt dabei dem Interpretierenden überlassen und ist somit höchst individuell.

„Für Alina“ bindet, wie viele von Pärts Kompositionen, die akustischen Gegebenheiten eines Raums in die Musik ein, da die Resonanzen nicht alleine vom Instrument, sondern maßgeblich auch vom Aufführungsort abhängig sind. Dies stellt eine Parallele zum Gregorianischen Choral als historisch nichtkonzertanter Form dar, die durch ihre exklusive sakrale Räumlichkeit und starke Beschränkung der Stilmittel charakterisiert ist. Oft wurden deshalb für Pärts Werk die zuweilen abwertend gemeinten Bezeichnungen „holy minimalism“ bzw. „sacred oder spiritual minimalism“ gebraucht.⁵

Hörbeispiel 7: Arvo Pärt, Für Alina

2.2.4 Minimale Form

La Monte Young: „to be held for a long time“



4 Klaffl, Hans; Losekamm, Hille; Taubald, Richard (1994): Musicassette 11, Ausgabe B, S.42, Bayerischer Schulbuch-Verlag, München.

5 Vgl. Bouteneff, Peter C. (2015): Arvo Pärt: Out of Silence, New York, S. 57

La Monte Young schockiert 1960 mit seinem unkonventionellen Werkbegriff: ein einzelnes Quintintervall fungiert als vollständige Komposition. Der formale Ansatz ist gleichermaßen reduziert, ausufernd und zutiefst subjektiv: „to be held for a long time“. Die Aufführung in der Besetzung eines Streich-Trios in New York 1961 dauerte 45 Minuten.⁶ Die anhaltende Konsonanz des Quintintervalls stellt mögliche Bezüge sowohl zu asiatischer Musik als auch zur mittelalterlichen Bordunpraxis her. Nicht zuletzt entwickelte sich ab den 60er Jahren auch das auf Meditation bzw. Esoterik fußende Genre der New Age - Musik, das ambiente Klangflächen in Gestalt von „drones“, zum Beispiel Aliquotsaiten, zum Einsatz brachte.

2.2.5 Musik auf dem Prüfstand: Ein Konzert der Geräusche⁷

Die radikalsten Formen stellen die Vorstellung von Musik von Grund auf in Frage. In der *Musique concrète* beispielsweise treten zuweilen Tonschnipsel oder konkrete Geräusche des Alltags als gleichberechtigte musikalische Ereignisse auf. Durch ihre meist elektronische Verfremdung werden diese Klänge abstrahiert und als Einzelereignisse zusammengesetzt. John Cage erweiterte den Gedanken der Abstraktion von Musik dahingehend, dass er in seiner Komposition „4'33“ die Abwesenheit von Musik als konzertantes, vom Publikum und der Aufführungssituation selbst generiertes offenes Ereignis konzipierte. Sein Wechsel der Rollenverteilung zwischen Produzenten und Rezipienten taugt bis heute zu aufschlussreichen Erkenntnissen über die Erwartungshaltung des Konzertpublikums. Nach der Uraufführung 1952 äußerte sich Cage jedoch ernüchert: "Die meisten Leute haben das Wesentliche nicht begriffen. Es gibt keine Stille. Das, was man (bei meinem Stück „4'33“) als Stille empfand, war voller zufälliger Geräusche - was die Zuhörer nicht begriffen, weil sie kein Gehör dafür hatten. Während des ersten Satzes (bei der Premiere) konnte man draußen den Wind heulen hören. Im zweiten Satz prasselte der Regen aufs Dach, und während des dritten machte das Publikum allerhand interessante Geräusche, indem sie sich unterhielten oder hinausgingen."⁸ Dennoch ist die Abwesenheit von Musik als absichtsvolle Stille in einer Zeit, in der sich der Mensch dem Lärm nicht entziehen kann, auch eine ästhetische Kernaussage. Jede Veröffentlichung des weltweit renommierten Münchner Labels ECM – verehrt insbesondere für seine Förderung zeitgenössischer Komponisten – beginnt beispielsweise mit fünf Sekunden Stille.⁹

6 Vgl. Alburger, Mark (March 2003). La Monte Young to 1960 (PDF). San Anselmo: 21st-Century Music. S.3-9, aufgerufen am 10.02.2020

7 Die Formulierung „Ein Konzert der Geräusche“ beruht auf der Ankündigung des Ingenieurs Pierre Schaeffer, dessen erste aus Versatzstücken bestehende Collage zuweilen nicht als „Musik“ anerkannt wurde.

8 John Cage in: Kostelanetz, Richard (1989): Cage im Gespräch. Köln. S.63

9 Vgl. Paersch, Jan (2020): Musik aus der Stille, in: Süddeutsche Zeitung, 11.02.2020

3. Grundvoraussetzung II: Repetition

Wiederholung ist von Beginn an eine elementare Methodik der Komposition, vom Kehrsatz im einfachen Volkslied bis zum Rondo. Hörpsychologisch ist dabei die Vertrautheit mit musikalischem Material die Grundvoraussetzung für strukturelle Hörerfahrungen. Streng genommen verändert sich jedoch die Rezeption des Gehörten bei jeder Wiederholung, ein erstes Wiedererkennen eines Motivs unterscheidet sich kognitiv dezidiert von den im Stück nachfolgenden. Erik Satie treibt in seinem Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Klavierstück „Vexations“ (französisch in etwa: „Quälereien“) das Prinzip der Wiederholung quantitativ auf die Spitze. Im Einleitungstext zur Partitur fordert er dazu auf, das nur aus einer einstimmigen Melodie in Viertel- und Achtelnoten bestehende Stück 840 mal von vorne zu beginnen. Sein weiterer Ratschlag an den Ausführenden wirkt interpretationsbedürftig bis kurios: „Um dieses Motiv achthundertvierzigmal zu spielen, wird es gut sein, sich darauf vorzubereiten, und zwar in größter Stille, mit ernster Regungslosigkeit.“ Während der Franzose Satie mit Repetition im kleinen Zyklus arbeitet, belegt der US-Amerikaner John Cage sein Orgelstück auf einem eigens dafür konstruierten Instrument in Halberstadt in Sachsen-Anhalt mit der Spielanweisung „as slow as possible“. Der theoretisch unendlichen Komposition werden im Turnus mehrerer Jahre Töne hinzugefügt. Durch eine rasterartige Einteilung der Partitur kamen Musikwissenschaftler auf eine Einteilung von neun mal 71 Jahren, so dass sich eine (theoretische) Gesamtdauer von 639 Jahren ergibt. Dabei sind mitunter die Grenzen zwischen Stillstand und Bewegung fließend. Für das Spiel des Jazz-Saxophonisten John Coltrane, dessen Stil zeitweise durch virtuose Tonsalven gekennzeichnet war, wurde aus diesem Grund der Begriff „sheets of sounds“ geprägt.¹⁰ György Ligeti wiederum notierte als Spielanweisung zu seiner Komposition „Continuum für Cembalo“: „Prestissimo = extrem schnell, so dass die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen.“¹¹ Aus philosophischer Perspektive lässt sich hier von „nunc stans“ (lat. in etwa „stehendes Jetzt“) sprechen, ein Begriff der – vor allem in der mittelalterlichen Denkweise – die Relation von Zeit und Ewigkeit zu beschreiben versucht. Ebenso wie Platons Definition von Zeit als „bewegtes Bild der Ewigkeit“¹², ist diese Formulierung analog auf musikalische Charakteristika anwendbar.

Notenbeispiel: György Ligeti, Continuum für Cembalo

10 Zum Begriff vgl. Porter, Lewis (1999): John Coltrane – his life and music, the university of Michigan press, S.111

11 Meierott, Lenz; Schmitz, Hans-Bernd (Hg.) (1996): Materialien zur Musikgeschichte für den Sekundarbereich II, Band 2: Noten, Bayerischer Schulbuch-Verlag, München, S. 258

12 Mesch, Walter (2016): Reflektierte Gegenwart: Eine Studie über Zeit und Ewigkeit bei Platon, Aristoteles, Plotin und Augustinus (Klostermann Rote Reihe, Band 84), S.23



Hörbeispiel 8: György Ligeti, Continuum für Cembalo

4. Vereinigung von Reduktion und Repetition: Minimal Music

4.1 Historische Entwicklung

Die Musik, die die Prinzipien der Reduktion und Repetition nicht nur partiell zur Anwendung bringt, sondern zur ästhetischen und konzeptionellen Norm erhebt, wird meist als „Minimal Music“ bezeichnet. Diese entstand in enger Verbindung zu den bildenden Künsten, in denen minimalistische Tendenzen in der Malerei und Skulptur seit Anfang der 60er Jahre auf großes öffentliches Interesse gestoßen waren.

Hauptschauplatz waren die Vereinigten Staaten mit New York und der Bay Area um San Francisco als Zentren der Entwicklung. Die etwas vage Kategorisierung „Minimal Music“ fungiert als Oberbegriff für Tendenzen amerikanischer Musik, die zuvor als „Repetitive -, Pattern -, Pulse - oder Trance - Music“ deklariert worden waren. In der Retrospektive wird der Begriff „Minimal Music“ meist synonym für das Schaffen von vier Komponisten, nämlich La Monte Young (*1935), Terry Riley (*1935), Steve Reich (*1936) und Philip Glass (*1937) verwendet, wobei nicht nur deren unterschiedliche Ansätze, sondern auch Veränderungen in ihrer kompositorischen Arbeitsweise ausgeblendet werden. Steve Reich beispielsweise lehnt den Begriff für seine Kompositionen bis heute schlichtweg ab, spricht stattdessen von „Musik als graduellem Prozess“.

4.2 Charakteristika

„Minimal Music ist wie wenn man an einem Sommertag auf einer Wiese in der Sonne liegt und den Himmel betrachtet. Er verändert sich laufend und bleibt doch immer gleich.“¹³(Christoph Wagner)

Obwohl die Komponisten nicht zu einer Schule mit konsequent übereinstimmenden Stilmerkmalen zu subsumieren sind, lassen sich doch einige typische Charakteristika beschreiben:

Minimal Music basiert auf_

- größtmöglicher Einfachheit der Machart und des musikalischen Materials.

¹³ Wagner, Christoph (2000): Disziplin und Ekstase. Terry Riley oder Minimal Music als Gegenkultur, In: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 5 2000, Seite 16.

- repetitiven Strukturen mit Wiederholung kleiner Einheiten, sog. Patterns. In der computerbasierten aktuellen Musik werden diese meist als „sample“ (engl. in etwa Stichprobe), dies bedeutet digital aufbereitetes Stückwerk, geloopt, also als ostinate Figur wiederholt.
- additiven Prozessen, d.h. durch Hinzufügen von Noten zu den patterns werden diese in ihrer rhythmischen Struktur verändert.
- Akzent- und Phasenverschiebungen innerhalb eines Klangteppichs in unmerklich kleiner Dosierung. Diese ergeben psychoakustische Phänomene, wie z. B. „submelodies“ (= der Hörer konstruiert sich eigene musikalische Gestalten, die wie Berggipfel aus einer musikalischen Topographie herausragen).
- einem erweiterten Zeitbegriff: es entsteht der Eindruck des Stationären, Musik wird als Kontinuum angesehen, traditioneller Spannungsaufbau wird negiert.

4.3 Rezeption und Wirkung

Unbekümmert brachte die Minimal Music genau das wieder, was die Neue Musik und vor allem der Serialismus sich versagt hatten: Takt, Metrum, Rhythmus, Tonalität, Schlichtheit, Schönklang, motivische Greifbarkeit und nicht zuletzt permanente Redundanz des Materials. Man verstand sich als offener kultureller Gegenentwurf zum traditionellen Konzertbetrieb, veranstaltete Konzerte bevorzugt in Galerien statt in Konzertsälen und band mitunter auch das Publikum in die „Performance“ ein. Die Reaktion des zeitgenössischen Musik-Establishments der 60er und 70er Jahre reichte von ratlos bis abwertend, man sprach von „gleichförmig einullender Zuckerwatte“.¹⁴ Bei einer Rundfunkanstalt gingen sogar Anrufe ein, die aufgrund der konsistenten Wiederholungen technische Fehler vermuteten.¹⁵ Die Zielsetzungen der jeweiligen Konzepte verweisen generell auf die Flüchtigkeit von Musik. Analog zu einem Bild oder wie bei einem plastischen Kunstwerk versucht Minimal Music eine nicht temporäre Fasslichkeit zu generieren. Der Musikwissenschaftler Ulrich Dibelius formuliert diesen ästhetischen Anspruch: „Es ist die stets latente Verlockung, die sinnliche Lust am Erklingen durch Verweilen noch intensiver auszukosten, den erfüllten schönen Augenblick wie unter einer Fermate ins Endlose zu dehnen, ihn unverändert festzuhalten und zu bewahren oder – was aufs selbe hinausläuft – ihm durch unausgesetztes Wiederholen Dauer zu verleihen...“¹⁶ Der Faktor Wiederholung spiegelt auch eine spirituelle, von östlichen Philosophien, wie beispielsweise dem Zen-Buddhismus, geprägte Haltung wider. John Cage sieht demnach gerade in der Redundanz des Materials seine Faszination: "In Zen they say, if something is boring

¹⁴ Schmid, Wieland (Hg) (2015): Tonart 9/10, Innsbruck, Esslingen, Bern-Belp, S. 150

¹⁵ Schmid, Wieland (Hg) (2015): Tonart 9/10, Innsbruck, Esslingen, Bern-Belp, S. 150

¹⁶ Dibelius, Ulrich (1988): Moderne Musik, Bd.2, München, S.174

after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, 16, 32 and so on. Eventually one discovers it's not boring, but very interesting." ¹⁷ Bis heute beeinflussen die von der Minimal Music etablierten Strukturen beträchtliche Teile der Musikkultur, von der Musik in Serien und Kinofilmen (z.B. Thomas Newmans Soundtrack zu „American Beauty“) über Popmusik (z.B. Massive Attack: „Teardrop“) bis nahezu allen Varianten elektronisch produzierter Tanzmusik (z.B. Minimal House). Die schematische Klarheit und essentielle Aussage derartiger Musik macht sie jedoch auch zum idealtypischen Gegenstand der Betrachtung im Musikunterricht.

Hörbeispiel 9: Thomas Newman, Dead already, Soundtrack zu „American Beauty“

Hörbeispiel 10: Massive Attack, Teardrop

4.4 Exemplarische Beispiele:

4.4.1 Steve Reich: Clapping Music (for two Performers)

Notenbeispiel: Steve Reich, Clapping Music

The image shows a handwritten musical score titled "CLAPPING MUSIC FOR TWO PERFORMERS". The score is written on a piece of aged paper. At the top, the title "CLAPPING MUSIC" is written in large, hand-drawn capital letters, with "FOR TWO PERFORMERS" written below it in smaller capital letters. The score consists of three systems of music. Each system has two staves, labeled "CLAP 1" and "CLAP 2". The first system starts with a tempo marking "♩ = 144-168". The notation uses rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a '7' indicating a specific rhythm. There are circled numbers 1 through 13 marking different sections of the piece. At the bottom right of the score, it says "Repeat bar 1, then end."

¹⁷ Freedland, Jonathan (2001): Is less more? Is minimalism a lazy rip-off, or beauty in its simplest form? in: The Guardian, 01.12.2001, <https://www.theguardian.com/education/2001/dec/01/arts.highereducation2>, aufgerufen am 12.01.2020

Steve Reich verzichtet in seiner Komposition fast auf alle Faktoren, die üblicherweise im Musikunterricht thematisiert werden. Er benutzt weder Instrumente noch Melodik oder Harmonik, gibt keinerlei Taktangabe sowie dynamische Schattierungen vor. Lediglich das Tempo ist mit 144 – 168 bpm relativ exakt fixiert. Statt einer Besetzung unterteilt Reich das Stück „for two performers“, fordert also auch einen Darstellungscharakter der zwei Interpreten, die lediglich klatschen sollen. In seinen Anmerkungen verweist er jedoch auf den „Sound“ des Klatschens, den es zwischen den Beteiligten abzustimmen gelte, so dass als Resultat ein ineinandergreifender Rhythmus entsteht. Die Faktur des Stückes folgt einem schlichten Gedanken. Orientierung bietet ein Grundpuls. Während ein Ausführender im Sinne einer akustischen Schleife durchgehend einen Takt wiederholt, verändert sich das zu klatschende Pattern des zweiten Performers gemäß einer Phasenverschiebung dahingehend, dass die Struktur in jedem Folgetakt um eine Achtelnote nach vorne verschoben wird und so daraus ein polyrhythmisches Gewebe resultiert. Reich äußert sich zu seinem Beweggrund für diese Vorgehensweise und bezeugt dadurch auch seinen pädagogischen Impetus: „Um intensives und detailliertes Zuhören zu erleichtern, sollte ein musikalischer Prozess extrem graduell verlaufen.“¹⁸ Auffallend ist, dass der Komponist durch seine Notation keine metrischen Vorgaben an die Ausführenden stellt, jedoch Taktstriche einfügt. Das innere Empfinden der Ausführenden kann zwischen 12/8, 6/4 oder 4/4 changieren. Für die Umsetzung des Grundgedankens der Komposition im Klassenunterricht lässt sich sogar auf die traditionelle Notenschrift verzichten.

Hörbeispiel 11: Steve Reich, clapping music

Grafische Darstellung der Patterns 1-8

¹⁸ Vgl. Winkler, Gerhard (1987): Minimal-Music, in: Salmen, Walter; Schneider, Norbert Jürgen (Hg.): Der musikalische Satz, Innsbruck, Helbling, S.246

Welcome to Steve's Reich (à la Clapping Music)

Pattern 1



Pattern 2



Pattern 3



Pattern 4



Pattern 5



Pattern 6



Pattern 7



Pattern 8



Praxisbeispiel aller Anwesenden (Kreisaufstellung, Verteilung der Patterns auf Gruppen, Leiter der Basisgruppe dreht sich zur folgenden Gruppe und zeigt die Form an).

Die Wirkung dieser kompositorischen Herangehensweise verbreitete sich in diversen Genres. Der Jazz-Musiker Pat Metheny, für den Steve Reich 1989 ein Stück mit dem Titel „Electric Counterpoint“ konzipierte, implementierte ab den 80er Jahren minimalistische Passagen in seine Fusion-Kompositionen.

Beispiel für eine Anwendung in populärer Musik:

Notenbeispiel: Pat Metheny/Lyle Mays, The First Circle¹⁹

The First Circle

Pat Metheny / Lyle Mays
transcribed by Stuart Greenbaum

♩. = 104

clapping / cabassa *clapping*

7

voc. 1

n. gtr.

st. gtr.

clap / cab

13

voc. 1

n. gtr.

st. gtr.

clap / cab

Hörbeispiel 12: Pat Metheny/Lyle Mays, First Circle

¹⁹ Transkription aus: Greenbaum, Stuart (1992): Pat Metheny and Lyle Mays. First Circle: transcription and analysis, University of Melbourne

4.4.2 „Dreigestirn“ – Minimales Musizierstück mit Perspektivwechsel

Das Stück "Dreigestirn" fokussiert die Herangehensweise der Minimalisten sowohl thematisch als auch strukturell. Ausgangspunkt und Titel ist bildlich gesprochen eine Gruppe von drei topographisch markanten Berggipfeln, die sich in unmittelbarer Nähe zueinander befinden. Die musikalische Entsprechung dieser Gipfel sind jeweils drei Töne, die die Basis der Komposition darstellen. Wie nun ein Wanderer die vor ihm liegenden Berge in der Ferne langsam in durch seine Bewegung veränderter Sichtweise erblickt, verändert sich auch die musikalische Perspektive auf die Töne im Laufe des Stückes (vgl. submelodies). Stiltypisch für die repetitiven Bestandteile der Musik sind Malletinstrumente, die einen perkussiven Charakter aufweisen. Je nach Ausstattung und Fähigkeiten können aber auch Streichinstrumente oder Keyboards Verwendung finden, nicht jedoch Blasinstrumente (die Atmung verhindert einen kontinuierlichen Fluss der patterns).

Die Einleitung sollte in gemäßigtem Tempo ausgeführt werden, sie dient dem Vertrautwerden mit dem Tonmaterial (a, d g) und den sich daraus ergebenden ungewohnten Klängen. Xylophon- und Glockenspielpart von Teil A und B bieten durch ihre mechanisch-motorische Gestalt die Chance, instrumental nicht versierte Schüler verstärkt mit einzubinden. Üben Sie daher zuerst das "sticking", also die Verteilung der Töne auf linke und rechte Hand, LRRL und RRLR auf den Oberschenkeln in langsamen Tempo.

Der Ablauf des Stückes ab dem Teil A erfolgt sukzessive, d.h. zuerst spielt die mit Ziffer 1 benannte Stimme (rechte Hand des Klaviers) alleine bis T. 8. In der Wiederholung wird die mit Ziffer 2 bezeichnete Stimme (Xylophon) addiert usw. Dies erfolgt solange, bis mit Ziffer 5 eine Art Melodiestimme (Flöte) einsetzt und quasi für die ganzen Instrumente das Signal zum Fortschreiten in den Teil B gibt. Das Einsetzen der Stimmen muss jedoch nicht zwangsweise entsprechend der Ziffern erfolgen. Spannend wird es für die Schüler, wenn ein Dirigent aus der Klasse mit vorher vereinbarten Zeichen bestimmt, welches pattern bzw. Instrument als nächstes einsetzt und wie oft eine Wiederholung erfolgt bevor ein neues Element der Musik die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich lenkt. In der Aufführungspraxis der Minimal Music entspricht dies genau dem von vielen Vertretern, wie z.B. Philip Glass, propagierten Performancecharakter: die Musiker sind nicht lediglich Ausführende eines Komponistenwillens, sondern gestalten spontan die Form und Länge des Stückes selbst. Das Outro sollte in steter Wiederholung mit einem kontinuierlichen decrescendo versehen werden. Es liegt nahe, der Binnenstruktur gemäß umgekehrt zum Teil A nach und nach jeweils ein Instrument wegzulassen, bis das Klangbild in der Unendlichkeit verschwindet und nur noch in der Vorstellung der Zuhörer weiter schwingt.

Dreigestirn

Musik: Georg Alkofer
© Helbling

Ablauf	Intro	Teil A	Teil B	Teil A	Teil B	Outro
	4 Takte	24 Takte *)	8 Takte	24 Takte *)	8 Takte	1 Takt: beliebig oft wiederholt, decrescendo

*) nach je 4 Takten (oder auf ein Dirigentenzeichen) setzt ein weiteres Instrument ein: Klavier 1 → Xylofon → Glockenspiel → Bass und Klavier 2 → Flöte

Intro

Eher langsam

**) oder bis zum Zeichen des Dirigenten

The image shows a musical score for five instruments: Flöte (Flute), Glockenspiel (Glockenspiel), Xylofon (Xylophone), Klavier (Piano), and Bass. The score is divided into two main sections. The first section is marked with a box containing the letter 'B'. The second section is marked 'Outro' and includes the instruction 'D.S. al Fine' and 'beliebig oft wiederholen und stets leiser werden' (repeat as often as desired and always get softer). The Flöte part has a treble clef and a key signature of one flat. The Glockenspiel, Xylofon, and Klavier parts have treble clefs. The Bass part has a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Hörbeispiel 13: Georg Alkofer, Dreigestirn

LITERATUR:

- Alburger, Mark (2003): La Monte Young to 1960, San Anselmo: 21st-Century Music. S.3-9, aufgerufen am 10.02.2020.
- Alkofer, Georg (2014): Dreigestirn - Komposition für Mallet-Instrumente im Stil der Minimal Music. In: mip-Journal 39. S.43-47.
- Bouteneff, Peter C. (2015): Arvo Part: Out of Silence, New York, ISBN 978-088141-513-1
- Dibelius, Ulrich (1988): Moderne Musik, Bd.2, München.
- Freedland, Jonathan (2001): Is less more? Is minimalism a lazy rip-off, or beauty in its simplest form? in: The Guardian, 01.12.2001, <https://www.theguardian.com/education/2001/dec/01/arts.highereducation2>, aufgerufen am 12.01.2020.

- Götte, Ulli (2000): Minimal music. Geschichte, Ästhetik, Umfeld, Wilhelmshaven. Noetzel, S.225.
- Greenbaum, Stuart (1992): Pat Metheny and Lyle Mays. First Circle: transcription and analysis, University of Melbourne.
- Klaffl, Hans; Losekamm, Hille; Taubald, Richard (1994): Musicassette 11, Ausgabe B, S.42, Bayerischer Schulbuch-Verlag, München.
- Kostelanetz, Richard (1989): Cage im Gespräch. Köln.
- Kühn, Clemens (1998): Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen, Kassel, S. 224.
- Linke, Ulrich (1997): Minimal Music: Dimensionen eines Begriffs, Die Blaue Eule, Essen, S. 44 ff.
- Meierott, Lenz; Schmitz, Hans-Bernd (Hg.) (1996): Materialien zur Musikgeschichte für den Sekundarbereich II, Band 2: Noten, Bayerischer Schulbuch-Verlag, München, S. 258.
- Mesch, Walter (2016): Reflektierte Gegenwart: Eine Studie über Zeit und Ewigkeit bei Platon, Aristoteles, Plotin und Augustinus (Klostermann Rote Reihe, Band 84), S.23.
- Pfeiderer, Martin (2019): Beyond major and minor? The tonality of popular music after 1960, Gesellschaft für Populärmusikforschung, www.gfmp-samples.de/Samples17/pfeiderer.pdf.
- Porter, Lewis (1999): John Coltrane – his life and music, the university of Michigan press.
- Schmid, Wieland (Hg.), (2015): Tonart 9/10, Innsbruck, Esslingen, Bern-Belp, Helbling.
- Wagner, Christoph (2000): Disziplin und Ekstase. Terry Riley oder Minimal Music als Gegenkultur, In: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 5 2000, Seite 16.
- Winkler, Gerhard (1987): Minimal-Music, in: Salmen, Walter; Schneider, Norbert Jürgen (Hg.): Der musikalische Satz, Innsbruck, Helbling, S.246.