

Michael Bertha

geboren 1986 in Oberpullendorf, nach dem
 ORG für Studierende der Musik in
 Oberschützen und Studium an der Universität
 für Musik und darstellende Kunst Graz,
 Institut Oberschützen, (Trompete), seit 2007
 Studium der Musikologie an der
 Kunstuniversität Graz, Abschluss *Bachelor of
 Arts*. Seit November 2010 Masterstudium
 Musikologie.

Minimal Music und Techno

Über Terry Rileys Position innerhalb der Minimal Music und dessen Einfluss auf heute populäre Musikformen



I Minimal music

"Es schien mir besser, eine Musik zu schreiben, über die niemand etwas wusste."¹

Terry Riley

Um Minimal music und dessen Einfluss auf heutige Musikformen der Popular-Culture besser zu verstehen, sollte man wichtige Grundlagen des musikalischen Minimalismus kennen, die im vorliegenden Artikel in wenigen Kapiteln ihre Erläuterung finden.

Die hoch komplexe und in ihrer Kompositionsweise äußerst diffizile Gattung Minimal music weist unterschiedlichste kompositorische Tendenzen auf. So verwenden die vier großen Vertreter des musikalischen Minimalismus - Young, Riley, Reich und Glass - verschiedenste Kompositionsschemata, die sie selbst nicht als minimal, Minimalism oder gar als Minimal music bezeichneten; sie wollten sich vom eurozentristischen musikalisch-kompositorischen Gedankengut loslösen und Neues schaffen. Durch Methoden wie die Phasenverschiebung - sei sie elektronisch oder instrumental realisiert - , durch Experimente mit Tonbändern oder durch Komponieren mit repetitiven musikalischen Pattern schufen jene Komponisten einen reichen musikalischen Nährboden für die in den 1990er Jahren aufkommende Techno- / Trancekultur. Insbesondere Terry Riley beeinflusste Musiker und Komponisten im kommerziellen sowie avantgardistisch-progressiven Bereich, darunter Pete Townshend (The Who), Mike Oldfield, Brian Eno, Steve Reich, usw. Um nun eine gewisse Nachvollziehbarkeit zu erzielen, weshalb sich von jenen "populären" musikalischen Formen Rückschlüsse auf das Genre Minimal music ziehen lassen, sollte man die nun folgenden Aspekte und Grundintentionen kennen.

Zur Geschichte des Begriffs Minimal music und dessen Problematik

Der Terminus Minimal music ist trotz seiner negativen Behaftung, da das Wort "minimal" eher eine in Bewegung und Gewichtung herabsetzende Bedeutung hat, zu einer durchaus bekannten positiven Genrebezeichnung geworden. Auch war es dementsprechend überraschend, dass jenes Genre für die Musikindustrie immer wieder "kommerzielle" Erfolge einfuhr. Der Begriff Minimal music stammt aus den Bildenden Künsten. Hier spiegelten sich seit Anfang der 1960er minimalistische Tendenzen in Malerei und Bildhauerei wider. Auch wirft die Begriffsgeschichte der minimalistischen bildenden Künste eine gewisse diffuse Problematik auf, da auch hier und in musikalischer Hinsicht die Begriffsbildung eher verworren zu sein scheint.

Der Begriff Minimal music fand in den 1970er Jahren zunächst Anwendung als Terminus für musikalische Tendenzen, die in den 60er Jahren vorherrschend waren. So fasste Minimal Music jene musikalischen "Richtungen" zusammen, die zuvor als Hypnotic Music, Pulse Music, Pattern Music, Repetitive Music, Trance Music, Process Music, Modular Music und Systemic Music bezeichnet wurden.

Als Vertreter der Minimal music werden zumeist jene vier Komponisten genannt, deren Namen zugleich als Synonym für minimalistische Kompositionsweisen gelten: La Monte Young (*1935), Terry Riley (*1935), Steve Reich (*1936) und Philip Glass (*1937). Dennoch unterscheiden sich jene Komponisten in musikalischer Herangehens- und auch in kompositorischer Arbeitsweise. Diese Parameter werden und bleiben in der Retrospektive meistens ausgespart. Des Weiteren kam es dazu, dass manche der zuvor genannten Hauptvertreter jenes Genres den Begriff Minimal music ablehnten und sich nicht damit identifizieren konnten. So bezeichnete Reich sein kompositorisches Schaffen nicht als "minimal" sondern beschrieb seine Kompositionsweise als "Musik gradualen Prozesses". Auch kam es bei jenen genannten Musikern seit den 1980ern vermehrt zu einer Abwendung von minimalistischen Prinzipien, sodass in die kompositorische Herangehensweise nur mehr aus wenigen minimalistischen Tendenzen bestand und häufig auf traditionellerer Grundlage komponiert wurde.

"In jüngeren englischsprachigen Musikpublikationen ging man dazu über, von Minimalistic music oder ganz allgemein von Minimalism oder Minimal art zu sprechen, was allerdings nur eine Erweiterung des Begriffes auf musikalische und außermusikalische Bereiche brachte, ohne den musikalischen Anteil zu präzisieren. Hätte der Begriff Minimal music wirklich inhaltliche Bedeutung, wäre er erfolgreich auch auf einzelne Werke bezogen worden, die nicht dem Umkreis der genannten vier Komponisten entsprangen [...] wie etwa G. Ligeti, in dessen Œuvre sich durchweg "minimalistische" Techniken (Überlagerung von rhythmischen Gittern, Illusionsrhythmik, Transformation von Pattern u.ä.) finden [...]."²

Amerikanische Kritiker sehen den Minimalismus als ein amerikanisches Phänomen. Dadurch lassen sich antizipativ nur wenige Künstler aufzählen, wie zum Beispiel: Virgil Thomson ("Urvater des Minimalismus"); John Cage; Alvin Lucier, Pauline Oliveros (elektroakustische und Tonbandmusik). Auch standen die Minimalisten in enger Verbindung zum Jazz, da Reich, Riley und Young selbst in Jazzgruppen gespielt haben. Dennoch wird in der heutigen Musikgeschichte auf die Beziehung zwischen Jazz und Minimalismus nur wenig eingegangen. Werner Grünzweig schreibt in seinem Artikel in Musik in Geschichte und Gegenwart, dass entscheidende minimalistische Entwicklungen von Jazzmusikern wie Miles Davis (modale Spielweise), John Coltrane und Lennie Tristano (Turkish Mambo - minimalistische Phrasen in gegeneinander verschobenen Metren) bereits vorweggenommen wurden und die weitere Entwicklung der Minimal music stark beeinflusst hatten.

"Die Begriffe Minimal music und Minimalism sind also in der Hauptsache durch die Konvention ihrer Verwendung und weniger durch inhaltliche Kriterien definiert. Zählt man ihre Merkmale auf, so ist über die Neuartigkeit der Erscheinung noch wenig ausgesagt:

Repetition, Statik, Reduktion des thematischen, harmonischen und rhythmischen Materials,

Verzicht auf Expressivität im traditionellen Sinn, De-Kontextualisierung, Strenge des Ablaufs, Verzicht auf Zielgerichtetheit und Finalwirkung, sind Charakteristika, die nicht exklusiv der Minimal music angehören. Inwieweit durch ihr gebündeltes Auftreten wirklich etwas Neues und Unvergleichliches entstanden ist, bleibt in der Literatur weitgehend ungeklärt."³

Häufig wurde auch darauf hingewiesen, dass eine radikale Loslösung von Konnotationen und alten Kompositionsprinzipien zum Scheitern verurteilt ist. So auch bei Klaus Ebbeke, dessen Auffassung darauf fußt, dass die Wirkung dieser Musik darauf zu beruhen scheint, dass ein Vertrautes in einem fremden Kontext wieder aufleuchtet.⁴

II Stilistische und kompositorische Unterschiede im Schaffen der Minimalisten

Obwohl Glass, Reich, Riley und Young annähernd gleiche Ausgangspositionen aufwiesen und sich natürlich dadurch gegenseitig beeinflussten, haben sich jene Künstler im Laufe der Zeit in ihrer musikalischen bzw. kompositorischen Herangehensweise voneinander entfernt. Wendet man den Terminus Minimal music auf unterschiedliche bzw. abweichende Positionen an, lässt sich laut Werner Grünzweig eine konträre Theoriefähigkeit des Begriffes entdecken:

"Ob Youngs Streichtrio (1958) dem Serialismus angehört oder – allein wegen seiner zeitlichen Streckung, nicht wegen seiner Konstruktion – der Minimal music, lässt sich nicht entscheiden. Warum Rileys epochemachendes In C (1964) minimal sein soll, obwohl es aus nicht weniger als 53 musikalischen Figuren besteht, die noch dazu beliebig miteinander kombiniert werden können, während Reichs Piano Phase (1967) nur aus einem einzigen Pattern besteht und die Phasenverschiebung immer nur durch eine minimale Beschleunigung des Spielers gegenüber dem anderen erzeugt wird, kann kaum widerspruchsfrei begründet werden. Vielmehr ließe sich aus den Positionen Reichs und Rileys sogar ein Gegensatz konstruieren, wobei Reichs Ansatz den höchsten Anforderungen künstlerischer Ökonomie gehorcht, indem er ein ganzes Stück und damit eine unendliche Zahl immer neuartiger Zusammenklänge aus einer einzigen Zelle ableitet [...], während Riley gerade einer Ästhetik der Verschwendung anhängt, in der ein kontinuierlicher, immer gleich pulsierender und dabei langsam changierender Klang aus vielen verschiedenen Motiven erzeugt wird."⁵

Diesen Erkenntnissen zufolge lassen sich drei Kompositionsweisen bzw. drei kompositorische Herangehensweisen oder Konzepte unterscheiden. So verringert Reich die musikalischen Mittel enorm. Dadurch werden einzelne musikalische Parameter hörbar, die für die Entstehung dieses 2

"Klangwerkes" ausschlaggebend sind; Reich bezeichnet dies als Musik als gradueller Prozess. Riley hingegen verwendet Einzelfiguren, Phrasen oder Pattern, die im Gesamtklang, im Einheitspuls, der bei Reich oft zerfällt, gleichsam versteckt werden. Grünzweig bezeichnet dies als Musik als Resultante.⁶ Dieses Riley'sche Prinzip einer Verschmelzung von vorgegeben Phrasen oder Pattern zu einem resultierenden Gesamtklang bzw. Einheitspuls lässt sich natürlich auch im Mainstream der Alltagskultur finden, sei es in kommerziellen elektronischen Musikgenres wie Techno, Trance, Dance, House oder in Musikrichtungen wie New Age, Hip-Hop und der Progressiv Rock Szene.

Des Weiteren versucht Young mit seiner musikalischen Konzeption von besonders lang ausgehaltenen Tönen oder völlig mechanischer Repetition eines einzigen Clusters eine dritte kompositorische Herangehensweise zu etablieren. So nimmt er laut Werner Grünzweig jede Reminiszenz an Melodischem und versucht den Klang bei aufgehobener oder "eingefrorener Zeit" zu emanzipieren.⁷

Wichtige theoretische Grundlage bildet Reichs Aufsatz "Music as a gradual Process" (1968). Dieser Ansatz Reichs ist das einzige theoretisch begründete und genau bestimmbare Konzept und somit auch laut Ebbeke (1982) die überzeugendste Darstellung der Minimal music.

"Als Kriterien zählt Reich im Wesentlichen vier Punkte auf:

1. Das musikalische Geschehen ist zugleich im Detail und in der Gesamtform festgelegt.
2. Der musikalische Prozess darf keinen Stillstand aufweisen.
3. Um seine Wahrnehmbarkeit zu garantieren, darf er nur sehr langsam (graduell) ablaufen.
4. Einmal in Gang gesetzt, soll der Prozess automatisch ablaufen."⁸

Reich vergleicht dies mit einer Schaukel, die, einmal in Gang gesetzt, sich automatisch bis zum völligen Stillstand weiterbewegt. Dieses Phänomen setzt Reich in seinem Werk *Pendulum Music* (1986/73) um. Jenen selben "physikalischen Vorgang" nutzte Ligeti bereits im Jahre 1962 in seiner Komposition *Poème symphonique*, in der er hundert mechanische Metronome, unterschiedlich stark aufgezogen, ohne Einwirkung von außen ausschwingen ließ.

III Entwicklungsgeschichtliche Aspekte

Musiker und Komponisten wie Reich, Glass und Riley wandten sich von den eurozentristischen Denkweisen und Lehrmethoden, die sie in ihrer jahrelangen fundierten Ausbildung vermittelt bekamen, ab. Auch verschiedene andere Aspekte führten dazu, dass sich jene Musiker und Komponisten von der europäischen Musiktradition loslösten.

Auch die geringe Trennung zwischen Praxis und Forschung in der amerikanischen Musikausbildung förderte das Interesse der Musiker an nichtwestlicher Musik. So kam es, dass sie Studien in Indien (Glass, Riley und Young), Nordafrika (Glass) und Westafrika (Reich) anstellten.

Des Weiteren stellt die psychoakustische Forschung – die auch in enger Korrelation zur Ethnomusikologie steht – einen wichtigen Aspekt für die einzelnen Minimalisten dar. Reich wies in seiner Arbeit als ausführender und forschender "Minimalist" auf den Afrikanisten Arthur Morris Jones hin, der den Begriff "resultant pattern" aufbrachte und welchen auch Reich für seine Arbeit heranzog. Grob gesagt: "resulting pattern" sind Pattern, die zwar hörbar sind, aber in der gehörten Form tatsächlich gar nicht gespielt werden. Durch Multiplikation und Interlocking dieser rhythmisch-melodischen Muster entsteht aus zwei unterschiedlichen Pattern eine gänzliche andere rhythmisch-melodische Abfolge, deren ursprüngliche Ausgangsformen nicht hörbar sind.

In weiterer Folge übernahm auch der Ethnomusikologe Gerhard Kubik die Erkenntnisse von Jones und legte sie auf die psychoakustischen Gestalt-Phänomene bei Überlagerungen in bestimmten afrikanischen Musikkulturen um; Kubik nannte dies "inhärente Tonfolgen". Auch Ligeti machte sich dieses Phänomen in einigen seiner Kompositionen zu eigen und daher ist es nicht verwunderlich, dass Ligeti selbst auf Affinitäten in seinem Werk und jenem von Reich und Riley hinwies. Viele Stücke tragen den Charakter von wahrnehmungspsychologischen Versuchsanordnungen, weswegen es auch nicht verwundert, dass jene Musik häufig als "New York Hypnotic School" bezeichnet wurde.⁹

Von essentieller Wichtigkeit für das kompositorische Schaffen der Minimalisten ist das Arbeiten mit repetitiven Pattern; sozusagen das Arbeiten mit festen Ton- bzw. Rhythmusfolgen, die im Laufe der Komposition ihre ständige Wiederholung finden, überlagert, geloopt oder phasenverschoben werden. Dieses "Phänomen" steht schließlich in enger Verbindung mit der Arbeit im Tonstudio. Demgemäß beeinflusste dieses elektroakustische Medium die weitere Entwicklung in der musikalischen Denkweise und im kompositorischen Schaffen der Vertreter der Gattung Minimal music. "Experimente im Studio führten nicht nur zu einem minimalistischen Repertoire an Tonbandmusik, sondern beeinflussten das kompositorische Denken insgesamt. Zu den wichtigsten und technisch unkompliziertesten Hilfsmitteln zählten Bandschleifen (tape loops), mit denen sich Tonfolgen ständig wiederholen ließen. Mit zwei Bandschleifen konnte man bereits eine Phasenverschiebung erreichen, wodurch sich aus den oft sehr simplen Figuren eine große Anzahl neuer Zusammenklänge erzeugen ließ."¹⁰

Bahnbrechend waren Rileys Tonbandexperimente am San Francisco Tape Music Center und in

den Studios des ORTF in Paris, wo er bereits den Grundstein für den 30 Jahre später aufkommenden "musikalisch-elektronischen" Mainstream der 1990er Jahre legte. Wenig später wurde diese Arbeit mit Bandmaschinen, unter anderem von Reich, auf Live-Musik übertragen und ebnete damit den Weg, ausgehend von avantgardistischen minimalistischen Tendenzen hin zum kommerzialisierten musikalischen Mainstream der Alltagskultur.

IV Zusammenfassend: Gemeinsame Merkmale der Minimal music

Im Anschluss möchte ich hier einige Merkmale, die gemeinhin mit Minimal music in Verbindung gebracht werden, erwähnen und aufzählen. Um der von Anfang an stilistisch äußerst divergenten "Schule" von Komponisten gerecht zu werden, sei angemerkt, dass dieser Katalog fakultativ zu verstehen ist. Von vielen Werken, die gemeinhin der Minimal music zugerechnet werden, weisen die meisten die nachfolgenden Merkmale auf, die wenigsten jedoch alle.

Hierzu gehört, dass diese Musik aus Pattern gebildet wird. Damit sind kleine (rhythmische oder melodische) Motivzellen gemeint, die im Gegensatz zur europäischen Klassik nicht unmittelbar nach Entwicklung streben, sondern über einen längeren Zeitraum unverändert repetiert werden, bis sich schließlich an ihnen der graduelle Prozess der schrittweisen Veränderung bzw. Variation vollzieht.

Ein weiteres essentielles Merkmal ist die Phasenverschiebung. Ursprünglich hatte sich diese Technik aus der elektronischen Musik heraus entwickelt. Das Phänomen der Phasenverschiebung entsteht, wenn zwei Tonbänder identischen Inhalts parallel abgespielt werden. Durch minimale Ungleichheiten der Abspielgeschwindigkeit entstehen akustische Interferenzen. Reichs Stücke *It's gonna rain* (1965) und *Come out* (1966) basieren maßgeblich auf dieser Technik. Später übertrug er das elektroakustische Phänomen auch auf traditionelle Instrumente, wie bei *Piano Phase* (1967). Ein weiteres Phänomen der Phasenverschiebung tritt dann ein, wenn zwei rhythmische Modelle über eine längere Strecke hinweg übereinander liegen und sich eines von beiden hin und wieder ruckartig um einen kleinen Notenwert verschiebt, wie etwa bei *Clapping Music* (Reich, 1971).

Als weitere Möglichkeit, graduelle Prozesse zu vollziehen, wird häufig eine Technik verwendet, die Teetz "Impulsfolgenaufbau" nennt. So wird bei Reichs Komposition *Drumming* (1971) ein aus acht Achtelnoten (6/4 Takt) bestehendes Motiv zunächst auf nur einen Impuls reduziert gespielt, zu dem sich von Wiederholung zu Wiederholung mehr Noten hinzugesellen. Dabei werden zunehmend Pausen durch Noten ersetzt, bis die Phrase in ihrer letztendlichen Gestalt erklingt. Ähnlich dazu sind die additiven Prozesse, die Glass beispielsweise bei *Music in Similar Motion* (1969) verwendet. Hierbei werden die Pattern durch das Weglassen oder Hinzufügen von Tönen oder Pausen in ihrer Gestalt und Länge verändert, so dass sie sich gegeneinander verschieben.

Durch die oben genannten Techniken kann es zu den schon erwähnten psycho-akustischen Phänomenen kommen.

Typisch ist darüber hinaus die Verwendung eines klar durchlaufenden Pulses (nicht unbedingt eines klar durchlaufenden Taktgefühls), der den Musikern (und den Hörern) als Referenz bei den ansonsten rhythmisch oft äußerst komplexen Prozessen dient.

V Terry Riley: Ein kurzer biographischer Überblick



Terry Riley wurde am 24. Juni 1935 als Sohn eines irischstämmischen Eisenbahners in Colfax/Kalifornien geboren. Nachdem er ursprünglich bei seiner Mutter das Violinspiel erlernte, begann Riley mit acht Jahren Klavier zu spielen. Aber – anstatt sich zunächst den konventionellen Klavierlernmethoden zu widmen – fing Riley an, Melodien zu improvisieren die er zuvor im Radio gehört hatte, anstatt Noten zu lernen. Großen Einfluss übten auf ihn die Kompositionen von Debussy und Stravinskij aus, die Terry Riley in seinem weiteren musikalischen Schaffen enorm prägten.

Von 1955 bis 1957 studierte er Komposition bei Robert Erickson und Klavier am San Francisco State College. Dennoch gab Riley das Klavierstudium auf, um sich vollends seiner Karriere als Komponist zu widmen. In den Jahren 1959 bis 1961 studierte er Komposition an der University of California at Berkley bei Seymour Shifrin und William Denny. Hier lernte er auch La Monte Young kennen, der ihn auf seinem weiteren musikalischen Lebensweg stark beeinflusste.

1964 komponierte Riley sein wohl bekanntestes Werk, das Instrumentalstück *In C*. "[...] die UA in San Francisco galt als Geburtsstunde des musikalischen Minimalismus (R. Schulz 1992). [...] In seinem kompositorischen Selbstverständnis sah sich Riley seither als selbstinterpretierenden Improvisator, der Elektronik verwendet, um kosmisch anmutende, psychedelische Effekte zu erzeugen. Durch Platteneinspielungen wie *A Rainbow in Curved Air* (1969) oder das zusammen mit John Cale produzierte *Church of Anthrax* (1969) wurde Riley in dieser Zeit mindestens ebenso berühmt wie durch seine Kompositionen."¹¹

VI Rileys Kompositionstechnik

Für Rileys kompositorisches Schaffen ist die Wirkung der Musik auf Psyche wie Physis der Zuhörer von essentieller Bedeutung. So wollte er durch seine Kompositionen das Publikum und sich selbst in sinneserweiternde Zustände versetzen, die sich zumeist auch auf vermehrten Drogenkonsum zurückführen ließen. Rileys Kompositions- und musikalische Herangehensweise stellen noch bis heute eine der wichtigsten musikalischen Errungenschaften der Minimal music dar: "Riley begreift Musik als prozessuales Geschehen, das ungewöhnliche Zeiterfahrung ermöglicht. Wichtige Gestaltungsmittel sind Improvisation, Repetition sowie die Überdehnung des musikalischen Prozesses."¹²

Seine Experimente mit Bandschleifen am San Francisco Tape Music Center bzw. an den Pariser Aufnahmestudios des ORTF und die daraus resultierenden Tonbandtechniken waren auch für Steve Reich eine der bedeutendsten tontechnischen Errungenschaften, die er selbst für seine Kompositionen assimilierte und daraus die Phasenverschiebung entwickelte. Wichtige Werke, bei denen Riley jene Kompositionsmethoden der Loop- und Verzögerungstechnik anwandte, waren *Mescaline Mix* (1961) und das Theaterstück *The Gift* (1963).

Diese technischen Möglichkeiten des Tonbandes stellen für ihn das Fundament seiner Kompositionen dar. "[...] er verwendet zunächst einfache Mittel wie überdimensionale Bandschleifen, Weinflaschenhalse oder zwei verkoppelte Bandmaschinen, um durch ständige Wiederholungen des musikalischen Materials eine Dehnung und Verlangsamung zeitlicher

Prozesse sowie bewegt statische Klangflächen und hypnotisch wirkende Klangbrechungen zu erzeugen. Technische Verzögerungseffekte wie Echo, Phasenverschiebung und Überlagerung sind für die meist kanonartige Anlage von Rileys Kompositionen verantwortlich, dagegen erleichtern die Multiplikationseffekte seiner Bandmaschinen besonders bei Solo-Improvisationen die musikalische Integration der ständig hinzukommenden neuen Motivzellen, die von Anfang an variiert und verändert werden und so die subtile Transformation des Klangbildes bewirken.¹³

Diese zuvor erwähnten Kompositionskonzepte Rileys zeigen eine enorme Bandbreite an musikalischen Gestaltungsmitteln auf und bilden somit den Grundstock für eine seiner herausragendsten und wichtigsten Kompositionen, dem Instrumentalwerk *In C*.

VII In C

In C bedeutet für Terry Riley die Rückkehr zur Instrumentalmusik. Hier versucht der Komponist mittels repetitiver Strukturen ein "Phänomen" der Tonbandtechnik nachzuahmen. Riley überträgt den so genannten Effekt des tape delay (Verzögerungseffekt bzw. Zeitverzögerung) auf ein Instrumentalensemble, welches gänzlich ohne elektronische Hilfsmittel auskommt. *In C* besteht aus 53 Pattern bzw. Motiven. Diese stellen ein äußerst unterschiedliches Sammelbecken an rhythmisch, melodisch und auch harmonisch ausgeprägten Modellen dar. Die einzelnen Pattern sind in ihrer musikalischen Struktur und Form jedoch äußerst diffizil und weisen in Funktion und Charakter keinerlei Gemeinsamkeiten auf. Ulli Götte bezeichnet *In C* in seinem Buch "Minimal Music, Geschichte - Ästhetik-Umfeld" als ein Werk, das aus einer breiten Palette an Figuren besteht, deren jeweiliger individueller musikalischer Sinn in traditionellen Kategorien nicht aufgehen will. Laut Götte muss die analytische Interpretation einen anderen Weg gehen, nämlich jenen, dieses Stück in einem Kontext zu sehen, der nur in einem polyphonen Gesamtgefüge aufzugehen scheint. Ihren Sinn als individuelle Zellen erfüllen diese Pattern offenbar nur in diesem polyphonen Gesamtkomplex.¹⁴

In der Aufführungspraxis entsteht jenes zuvor erwähnte polyphone Gesamtgefüge folgendermaßen: Die einzelnen MusikerInnen des Instrumentalensembles, deren Besetzung nicht

festgelegt ist, müssen alle 53 vorgegeben Motive in der notierten Reihenfolge spielen. Sie können dabei jedes Modell beliebig oft wiederholen. Götte bezeichnet dies als eine Art "freier Kanon", dessen Qualität ganz wesentlich von den Entscheidungen des Spielers abhängt. In *C* beginnt und endet mit einer unablässig durchgehenden C-Oktave-Achtelbewegung (c3, c4), die die pulsierend-strukturierende Basis des Stückes bildet. Anfangs ist dieser "Grundbeat" noch zu hören, bis er im Verlauf des immer dichter werdenden Klangbildes untergeht, um zum Schluss des Stückes als alleiniger "C-Klang" wieder übrig zu bleiben. Auf den Hörer entsteht der Eindruck, dass sich aus einem statisch pulsierenden C-Klang ein fließendes musikalisches Kontinuum herausbildet. Die einzelnen Pattern scheinen ineinander zu verschmelzen und bilden somit ein polyphones Gesamtgefüge mit unmerklichen Übergängen zwischen den einzelnen Motivzellen. Einen wichtigen musikalischen Parameter bildet für dieses Werk die Improvisation. "Die Interpreten entscheiden über Art und Zahl der Instrumente, über das Tempo, die Wechsel zu neuen Motivzellen, die Zahl der Wiederholung sowie die Zahl und Dauer der Pausen."¹⁵



Riley sagte selbst in einem Interview über jene Komposition:

"In C war das erste Stück von mir, das in einem wirklichen Zusammenhang entstand. Es geschah, als ich mit Bandschleifen experimentierte und mit Repetition. Das bedeutendste Ergebnis war, [...] dass es zeigte, was passieren kann, wenn das gleiche Muster oder das gleiche Motiv in einer Überschneidung oder einer Stufierung gebraucht wird. Es zeigte, dass aus diesen sehr einfachen Motiven eine sehr komplexe Klangart entstehen kann. Es zeigte auch, was mit Improvisation gemacht werden kann [...]. Ich rebellierte damals gegen Dirigenten und klassische Musiker, ich hatte das Gefühl, das Orchester sei gefangen in einer Art Partitur. So betrachtete ich In C als einen Prozess, in dem alle die Form des Endergebnisses zu bestimmen hatten."¹⁶

VIII Über Terry Riley und dessen Einfluss auf heute populäre Musikformen oder

Terry Riley als Wegbereiter und "Erfinder" der Technomusic?

All jene zuvor erwähnten elektroakustischen und instrumental angewandten Kompositionsmethoden Rileys, tontechnischen Errungenschaften, Bandschleifenexperimente wie Phasenverschiebung, Echo-, Loop- und Delay-Effekte, Überlagerungen (Overdubbing), Dehnung und Verlangsamung zeitlicher Prozesse, finden sich bis heute in populär-kommerziellen Musikgenres wie Rock-, Popmusik, Hip-Hop, Techno, Trance, House, Minimal techno, Ambient-Music, usw. wieder.

Kann man nun Riley als "Erfinder" der Technomusik sehen? Als Erfinder wäre zu gewagt, dennoch ließe er sich als wichtiger Wegbereiter der elektronischen Musikformen wie Techno und Konsorten bezeichnen. Rileys Loops, Delays und Phases bilden den Grundstock für jene in den 90ern aufkommende kommerzialisierte Elektromusikkultur. Aber nicht nur für diese, auch Rock- und Popmusik fällt in Rileys Einflussbereich. Wie es Diedrich Diederichsen kurz und treffend formuliert: "In der Popmusik [ich würde es auch auf die Rockmusik beziehen] stößt man zunächst überall auf einen Einfluss von Terry Riley"¹⁷

Allgemein gesehen: wenn man die Geschichte der Minimal music bis zur Gegenwart nachzeichnen würde, käme sie einer Bestandsaufnahme der wichtigsten Strömungen der Alltagskultur gleich. "Minimalistische Musik, die jenseits der zweiten Generation der Minimalisten längst nicht mehr so benannt wird, nimmt heute ein breites Spektrum populärer und funktionaler Musik ein, so daß man von einer Teilnahme am musikalischen Mainstream sprechen kann: Von den musikalischen Signets von Rundfunkstationen über die Werbung bis hin zur Musik der Techno-Generation wird endlose Wiederholung um der Wiederholung Willen zum unverzichtbaren Bestandteil der

'unterhaltenen Welt'. Ob kommerzialisiert oder nicht, muß der gesamte Katalog der musikalischen Kultur der 1990er Jahre eingeschlossen werden, [...]."¹⁸

Um wieder auf Terry Rileys musikalische Einflussnahme zurück zu kommen: Rileys musikalisches Schaffen beeinflusst bis heute zahlreiche Musiker, sei es im populär-kommerziellen sowie im avantgardistisch-kompositorischen Bereich. Es ließen sich viele aufzählen, einige davon seien hier genannt: The Soft-Machine, Velvet Underground, Tangerine Dream, Kraftwerk, The Who, Brian Eno, Mike Oldfield und viele mehr. Liest man jene Aufzählung von Bands und Musikern, zog jener Vorreiter von New Age und Ambient-Music Mitte der 1960er Jahre die "größten Musiker dieses Planeten" in seinen Bann. So integrierte Velvet Underground seine geloopten Samples, Kraftwerk und die Elektropop-Szene übernahmen seine Radikalität.

Eines der wichtigsten Werke des Minimalisten, welches nachhaltigen Einfluss auf kommerziell erfolgreiche Zeitgenossen Rileys und zukünftige "Stars am Pop- und Rockhimmel" ausübte, war die größtenteils auf Improvisation und modalen Skalen beruhende "Komposition" *A Rainbow in Curved Air*. Riley bespielt hier elektrische Orgel, elektrisches Harpsichord sowie Dumbec (persische Trommel) und Tamburin solistisch mit Hilfe der Overdubbing-Technik, sodass eine 14-tönige Skala, welche sich in zwei Grundpattern aufteilen lässt - die abermals miteinander kombiniert werden können - motivischen Vorrat für wiederum neu entstehende Patternvarianten bildet.¹⁹

Pete Townshend von The Who war von Terry Rileys psychedelischen Patterngebilden in *A Rainbow in Curved Air* so fasziniert, dass sie ihm als Inspirationsquelle für die zu Beginn erklingenden Synthesizerparts in *Won't get Fooled Again* und in *Baba O'Riley* dienten und somit in Rileys "minimalistischer Tradition" stehen. Beide Songs erlangten in jüngst vergangener Zeit wieder enorme Popularität, da sie als Titelmusik in der von Jerry Bruckheimer produzierten US-amerikanischen Fernsehserie CSI: Miami und CSI: New York Verwendung fanden. Schon der Titel *Baba O'Riley* - eine Kombination der Namen Meher Baba und Terry Riley - impliziert dessen Namen und steht für Townshends Huldigung an Baba als philosophisches und Riley als musikalisches Vorbild. Auch Michael Oldfield greift die minimalistischen Tendenzen von *A Rainbow in Curved Air* auf, die ihm in weiterer Folge als Inspirationsquelle für sein Album *Tubular Bells* dienen und ebenso die Progressiv-Rockband *Curved Air* benannte sich nach jenem Werk.

Desweilen in der multimedialen Welt der Computerspiele: Im Gangstergame *Grand Theft Auto IV* lässt sich ebenfalls Rileys aus Skalen resultierendes Patterngebilde hören; indem man mit dem Auto - gestohlen oder legal käuflich erworben - durch die Straßen der fiktiven Computerstadt Liberty City cruised, den Radiosender *The Journey* einstellt und unverhofft aber doch in der Playlist jenes Senders *A Rainbow in Curved Air* von Terry Riley wieder findet.

Somit ist Minimal music ohnehin präsent und in heutigen elektronischen Musikformen, wie zum Beispiel in Minimal techno, die sich nicht nur, aber doch meistens als de-individualisierte Musik der Minimalisten titulieren lassen, sodass in weiterer Folge weniger die Klangkonzeptionisten, sondern mehr die DJs und DJanes zu den Szenestars avancieren, vorherrschend. Deren Vertreter - wenn auch nur wenige - sehen sich durchaus in der Tradition der Minimal art Bewegung und ziehen das Riley'sche und Reich'sche Werk als unerschöpfliche Inspirationsquellen heran.

So wie Riley die Rockmusik der 1970er Jahre mit seinen psychedelischen Ausformungen der Minimal music beeinflusste, lässt sich durchaus eine Brücke zu heute populären Musikformen schlagen. Über den Technokult der 90er, der zum Großteil dem Kommerz zum Opfer fiel und in einer Tradition der schon zuvor erwähnten De-Individualisierung der Musik der Minimalisten steht, gelangen jene musikalischen Formen - im Laufe der Zeit durch eine Abnahme ihrer Komplexität gekennzeichnet -, in welchen Ausformungen auch immer, in das heutige Genre der Popmusik und dienen als Samples oder musikalische Lückenfüller. Gegenwärtig scheint dies natürlich weit hergeholt und rein spekulativ, aber hätte es jene Mainstream-Genres wie Minimal techno oder Elektropop auch ohne musikalischen Minimalismus und Terry Riley gegeben?

Wahrscheinlich schon! Da das Phänomen des Minimalismus nicht nur in der Musik, sondern vor allem in der bildenden Kunst vorherrschend war, ließen sich jene minimalistischen Tendenzen aus Malerei und Bildhauerei ebenso auch ohne das Zutun von Minimal music in den damaligen und gegenwärtigen musikalischen Mainstream integrieren. Des Weiteren war die elektronische Musik keineswegs eine Errungenschaft minimalistischer Komponisten (dieser Ruhm gebührt hauptsächlich Schaeffer, Eimert, Meyer-Eppler und Stockhausen), sondern lediglich Mittel zum Zweck, um neue kompositorische Wege zu beschreiten. Dennoch wäre der Zugang ohne Terry Riley und seine minimalistischen Sinnesgenossen ein gänzlich anderer und die Entwicklung des musikalischen Mainstream vielleicht in andere Richtungen verlaufen; ob dies nun gut oder schlecht ist, sei dahingestellt. Eines ist sicher, sie schufen einen Pool von musikalischen und kompositorischen Möglichkeiten, aus dem damals wie heute Musiker und Komponisten, sei es im ernst-avantgardistischen oder kommerziell-unterhaltenden Bereich, schöpfen.

Die gegenwärtige kommerzialisierte und de-rationalisierte Popkultur versucht, alles bereits Dagewesene in sich aufzunehmen und zu assimilieren, es dann in ein eher subtiles als innovatives Gewand zu stecken und jenes bereits existente Produkt als neu zu verkaufen; so auch jegliche Form des Minimalismus. Dennoch wären ohne Terry Rileys kompositorischer Radikalität und psychedelischen Patterngebilden, ohne Reichs graduellen Verringerung der musikalischen Mittel, ohne Tape music-Experimente und deren daraus resultierenden minimalistischen Innovationen die heutigen Ausformungen des musikalischen Pop noch uninteressanter und austauschbarer, als sie jetzt schon den Anschein haben.

Literatur:

Diedrichsen, Diedrich: Das primäre, Minimal Music, Minimal Art, Maximal Pop, in: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, hg. von Andreas Meyer, Mainz 2011 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften Bd. 1), S. 162-165.

Ebbeke, Klaus: minimal music, in SMZ 122 (1982), S. 140-178.

Götte, Ulli: Minimal Music. Geschichte-Ästhetik-Umfeld, Wilhelmshaven 2000.

Grünzweig, Werner: Art. Minimal music in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Kassel [u.a.] 1997.

Johnson, Tom: The Voice of New Music. New York City 1972-1982, Eindhoven 1989.

Lovisa, Fabian R.: minimal-music. Entwicklung, Komponisten Werke, Darmstadt 1996.

Potter, Keith: Four Musical Minimalists. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, Cambridge 2000.

Riley, Terry: In C, Partitur, E.R.P. Musikverlag Rahn, Berlin 1964.

Sanio, Sabine: Art. Riley, Terry in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil Bd. 14, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Kassel u.a. 2005.

1. Ulli Götte, Minimal Music. Geschichte-Ästhetik-Umfeld, Wilhelmshaven 2000, S. 16.
2. Werner Grünzweig, Art. Minimal music in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Kassel [u.a.] 1997, Sp. 295.
3. Werner Grünzweig, Art. Minimal music, Sp. 295-296.
4. Vgl. Klaus Ebbeke, minimal music, in SMZ 122 (1982), S. 144.
5. Werner Grünzweig, Art. Minimal music, Sp. 298.
6. Vgl. Werner Grünzweig, Art. Minimal music, Sp. 298.
7. Vgl. Werner Grünzweig, Art. Minimal music, Sp. 298.
8. Werner Grünzweig, Art. Minimal music, Sp. 298.
9. Vgl. Tom Johnson, The Voice of New Music. New York City 1972-1982, Eindhoven 1989, S. 43.

10. Werner Grünzweig, Art. Minimal music, Sp. 297.
11. Sabine Sanio, Art. Riley, Terry in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil Bd. 14, hg. von Ludwig Finscher, zweite, neu bearbeitete Ausgabe, Kassel [u.a.] 2005, Sp. 131.
12. Sabine Sanio, Art. Riley, Terry, Sp. 132.
13. Sabine Sanio, Art. Riley, Terry, Sp. 132.
14. Vgl. Ulli Götte, Minimal Music. Geschichte-Ästhetik-Umfeld, Wilhelmshaven 2000, S. 43.
15. Sabine Sanio, Art. Riley, Terry, Sp. 133.
16. Ulli Götte, Minimal Music. Geschichte-Ästhetik-Umfeld, Wilhelmshaven 2000, S. 45.
17. Diedrich Diedrichsen, Das primäre, Minimal Music, Minimal Art, Maximal Pop, in: Was bleibt? 100 Jahre Neue Musik, hg. von Andreas Meyer, Mainz 2011 (Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften Bd. 1), S. 165.
18. Werner Grünzweig, Art. Minimal music, Sp. 301.
19. Fabian R. Lovisa, minimal-music. Entwicklung, Komponisten Werke, Darmstadt 1996. S. 56.