

STEVE REICH (*1936)
Piano Phase (1967)

What you see is not what you hear...

Es sei an dieser Stelle einmal zugegeben: Bei der Beschäftigung mit Musik des 20. Jhdts. wird man doch häufig auf Stücke stoßen, deren Schriftbilder mehr versprechen, als das akustische Ereignis hergibt. Auf gut deutsch: Sie sind unnötig kompliziert geschrieben. Das betrifft in einem gewissen Maße alle Partituren der seriellen Phase der 50er Jahre, auch die Meisterwerke wie Boulez' „Marteau sans maître“ und Stockhausens „Gruppen“. Aber wie schon des Öfteren festgestellt: ein Kunstwerk darf auch fordern, ja sogar überfordern. Praktikabilität ist nicht alles und häufig überhaupt kein angemessenes Kriterium zur Feststellung irgendeiner „Qualität“.

Jetzt allerdings haben wir es mit einem Werk zu tun, dessen Partitur zunächst in vielerlei Hinsicht einfach erscheint, ja sogar simpel. Im Prinzip besteht das Stück aus einem 6/8-Takt Musik, der irgendwann auf 3/8 verkürzt wird, dann mit einer zweiten Stimme versehen wird, die zuletzt alleine übrig bleibt und noch einmal verkürzt wird auf 2/8.

Die Partitur dieses Stückes passt auf 2 Seiten, dazu kommt eine Spielanleitung von einer Seite, aber eigentlich würde es sogar genügen, die Spielanleitung zu lesen und die drei Versionen des komponierten Taktes Musik auswendig zu lernen. Und so werden es die Interpreten wohl auch am ehesten einstudieren und aufführen. Das Stück für zwei Klaviere dauert bei der korrekten Ausführung allerdings um die 20 Minuten. Es gibt also ähnlich wie bei Rileys „In C“ seeeeehr viele Wiederholungen. Nur ist eben das Verhältnis von Komponiertem zu Erklingendem noch extremer, denn das Stück ist eine konzeptionelle Idee, die aus einer winzigen musikalischen Zelle wächst, die nach einem wirklich neuartigen Konzept verarbeitet ist: das Konzept der *Phasenverschiebung*.

Steve Reich war Anfang der 60er Jahre Mitglied in Terry Rileys Ensemble und wirkte auch bei der Uraufführung von „In C“ am Klavier mit. Sein Beitrag zur Aufführung war klein, aber entscheidend: er schlug vor, über dem durchgehenden Puls des Klavierschallens zu improvisieren. Das spiegelt natürlich auch sein persönliches Interesse an rhythmischen Strukturen wider, LaMonte Young und Terry Riley waren und sind offensichtlich viel mehr an den improvisatorischen Konzepten und am meditativen Eintauchen in den Klang interessiert.

Zunächst führte Steve Reich sein Wunsch nach absoluter Genauigkeit ins elektronische Studio, wo er mit Tonbandschleifen experimentierte. Als seine ersten vollgültigen Werke existieren folgerichtig zwei Tonbandkompositionen: „It's Gonna Rain“ und „Come Out“, in der semantisch sehr geladene Texte (es handelt sich um O-Töne eines Wanderpredigers und eines schwarzen Jugendlichen nach einem Aufstand) sehr abstrakten Veränderungen unterworfen werden: Zunächst wird das Tonmaterial zerlegt und in Endlosschleife gespielt, dann wird ein Satz mit sich selbst im Kanon gespielt, da eine Spur etwas schneller läuft als die andere (wie Reich selbst schreibt, eine Zufallsentdeckung). Wenn dies einmal durchgelaufen ist (also wieder der Anfang im unisono bzw. „mono“ erklingt), verdoppelt und vervierfacht er den Kanon, so dass am Schluss ein rauschendes Chaos erklingt.

Steve Reichs Wunsch, diese Konzepte auch mit lebenden Musikern auszuführen, brachte als erstes Ergebnis „Piano Phase“ hervor:

♩. = ca. 72
 Repeat each bar approximately number of times written.

1 (x4-8) 2 (x12-18) 3 (x16-24) (x4-16) (x4-16)

r.h. l.h. mf non legato mf non legato mf non legato hold tempo 1 accel very slightly hold tempo 1 a. v. s.

Da kein Musiker genauso exakt wie eine Tonbandmaschine etwas schneller als ein zweiter spielen kann, dachte sich Reich einen praktikablen Kompromiss aus, der denselben Effekt erzielt: Meist spielen beide Pianisten im selben Tempo, nur für jeweils eine kurze Übergangszeit muss der zweite Pianist versuchen, den ersten um ein Sechzehntel zu überholen.

Aber betrachten wir zunächst einmal das Material: es besteht aus lediglich 5 Noten (ab dem zweiten Durchgang kommen die 6. Note a' und die Oktavierung des e' hinzu), die in sich schon eine Wiederholungsstruktur aufzeigen. Die linke Hand spielt zweimal dieselbe Figur, die rechte pendelt nur zwischen fis und cis. Allein dieses *Pattern* zeigt, wie professionell Reich an die Verwirklichung des Konzepts „Phasenverschiebung“ herangeht. Zum einen denkt er ungeheuer praktikabel: Da die Pianisten pausenlos spielen müssen, wählt er eine Figur, die aufgrund der Verteilung zwischen weißen und schwarzen Tasten sehr einfach und ermüdungsfrei spielbar ist. Aber schon dieses Pattern spiegelt in sich die Grundidee des Stückes wider. Denn eigentlich besteht es schon aus zwei Elementen (der zweimal wiederholte Dreier der Linken und der dreimal wiederholte Zweier der Rechten), die phasenverschoben erklingen. Auch die Wahl des einfachen modal-tonalen Tonmaterials ist mehr als ein Affront gegen die zwölftönig-chromatisch orientierte Avantgarde europäischen Zuschnitts: Die Töne sind um eine Symmetrieachse angeordnet, wir begreifen den Tonvorrat als zunächst pentatonisch, später, wenn der 6. Ton hinzutritt entweder als e-dorisch ohne dritte Stufe g (und damit als symmetrischste aller diatonischen Skalen) oder als Hexachord von a (mixolydisch) ausgehend. Beide Deutungen verweisen jedenfalls auf Urgründe der Musik, die das Stück über das Experimentell-Konzeptionelle hinausheben.

Und ab der ersten Überholaktion des zweiten Pianisten passiert ein akustisches Wunder: Bei guter Interpretation (also mit möglichst allmählicher Verschiebung) scheint sich der Raum zu vergrößern, aus „mono“ wird „stereo“ (derselbe Effekt der Phasenverschiebung wurde damals genutzt, um monaurale Aufnahmen nachträglich stereo erscheinen zu lassen). Und wenn beide Pianisten wieder im selben Tempo spielen, hören wir zu keinem Zeitpunkt mehr das Originalpattern sondern verschiedenste andere, wie in einem Vexierspiel: Wir können uns auf verschiedene entstehende Melodien („resulting patterns“) konzentrieren und zumeist mehrere pro „Takt“.

Eigentlich könnte das Stück nach einem Durchgang beendet sein, aber wie oben geschildert, ist die Erweiterung um einen 6. Ton ein entscheidender Einfall und die Verkürzung des Patterns und die Verwandlung in das viertönige Schlusspattern die letzte Konsequenz.

The image shows a musical score for Steve Reich's 'Piano Phase'. It consists of two staves, treble and bass clef. The score is divided into measures 16 through 27. Measure 16 is marked with a repeat sign and '(x 6 - 8)'. Measures 17, 18, 19, and 20 are marked with '(x 16 - 32)' and '(tempo 1)'. Measure 21 is marked 'fade in' and 'mf'. Measure 22 is marked 'hold tempo 1'. Measure 23 is marked 'a.v.s.'. Measure 24 is marked '(x 16 - 32)'. Measure 25 is marked '(x 8 - 24)'. Measure 26 is marked '(x 8 - 16)'. Measure 27 is marked '(x 8 - 24)'. The score includes various performance instructions such as 'fade in', 'mf', 'hold tempo 1', 'a.v.s.', and 'fade out'.

Das an sich schon recht sparsame Material wird in die simpelste Form gebracht. Natürlich wurde so eine Musik von der europäischen Avantgarde zunächst ignoriert, erst ab den 70ern fand die dann so genannte „Minimal Music“ auch Verbreitung.

Steve Reich entwickelte sich als Komponist ständig weiter. Unter anderem führte er seine rhythmischen Studien bei ghanaischen Trommlern fort, aber auch der Umgang mit elektronischen Medien beschäftigt ihn bis heute. Und obwohl seine Musik mit Wiederholungen arbeitet, hatte er schnell begriffen, dass man sich als Komponist nicht wiederholen darf. Solch grundlegende Konzepte wie dieses kann man eben nur einmal komponieren...