

# Steve Reich: Music for 18 Musicians

Jörn Nettingsmeier      Sonja Mäsing

6. Mai 2000

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Steve Reichts ästhetische Prinzipien</b>	<b>4</b>
2.1	Wiederholung . . . . .	4
2.2	Allmählichkeit . . . . .	5
2.3	Überlagerung . . . . .	5
2.4	Prozesse und Kommunikation . . . . .	7
<b>3</b>	<b>Music for 18 Musicians</b>	<b>8</b>
3.1	Beschreibung . . . . .	8
3.1.1	Instrumentation . . . . .	8
3.1.2	Form . . . . .	8
3.1.3	Harmonik . . . . .	9
3.1.4	Melodik . . . . .	10
3.1.5	Rhythmus . . . . .	10
3.1.6	Kompositionstechnik . . . . .	11
3.2	Interpretation . . . . .	11
3.2.1	Höreindruck . . . . .	11
3.2.2	Die Hörbarkeit Reichts kompositorischer Vorstellungen .	13
3.2.3	Der Kompositionsprozeß und das Klangergebnis . . . .	15
3.2.4	Die Bedeutung der gesellschaftlichen Rahmenbedingun- gen . . . . .	16
3.2.5	Einordnung in das Gesamtwerk . . . . .	17
<b>4</b>	<b>Anhang</b>	<b>19</b>
4.1	Kurzbiographie . . . . .	19
4.2	Literatur . . . . .	20
4.3	weiterführende Literatur . . . . .	20

# 1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit der Komposition *Music for 18 Musicians* von Steve Reich.

Grundlage ist das Seminar "Historische Musikwissenschaft I - Minimal Music" im Sommersemester 1998 an der Folkwang-Hochschule Essen, geleitet von Dr. Claus Raab.

Zunächst werden einige grundsätzliche Überlegungen des Komponisten dargestellt, die seine Art zu komponieren begründen und seine Ansprüche an Musik verdeutlichen.

Die Betrachtung des Werkes selbst gliedert sich in einen rein beschreibenden und einen interpretierenden Teil.

Nach einem Überblick über Form und Aufbau des Stückes soll eine Kritik desselben versucht werden, und zwar anhand Reichs eigener ästhetischer Kriterien.

Im Anhang finden sich eine kurze Biographie des Komponisten, eine Auflistung zitierter Bücher, Artikel und verwendeter Tonträger, einige Internet-Ressourcen zum Thema sowie weiterführende, hier nicht explizit behandelte Literatur.

Sonja Mäsing verfaßte die Sektionen 3.1.1 bis 3.1.5, 3.2.3 sowie 3.2.5, Jörn Nettingsmeier die Abschnitte 1, 2, 3.1.6, 3.2.2 und 3.2.4 und 4.

Alle Bereiche wurden gemeinsam erarbeitet. Beide AutorInnen formulierten unabhängig voneinander ihre Höreindrücke unter 3.2.1.

Sonja Mäsing  
Aloisstr. 4a  
45239 Essen  
Tel.: 0201/4087598

Jörn Nettingsmeier  
Effmannstr. 6  
45239 Essen  
Tel.: 0201/491621  
eMail: nettings@folkwang.uni-essen.de

## 2 Steve Reichs ästhetische Prinzipien

In der Musik Steve Reichs dominieren drei Grundphänomene: Allmählichkeit, Wiederholung und Überlagerung. Sie finden sich in unterschiedlicher Gewichtung in seinem gesamten Werk.

Sein hauptsächliches Interesse gilt den Prozessen in der Musik, deren Bedeutung für Kommunikation und Rezeption im folgenden noch detaillierter betrachtet werden soll.

### 2.1 Wiederholung

Angefangen mit seinen frühen Tonbandstücken (wo er bezeichnenderweise die Bandschleife als wichtigstes Manipulationsmittel verwendet, und sie sogar, anders als die meisten Tonbandkomponisten, aus dem Studiokontext löst und auf der Bühne präsentiert) bis hin zu den aktuellen Kompositionen ist die Wiederholung ein fast immer anzutreffendes Merkmal von Reichs Musik, nicht im Sinne etwa der Wiederholung einer Sonatenexposition, die formgebend wirkt und größere Zusammenhänge nochmals hörbar macht, sondern in kleineren Abschnitten, etwa in der Größenordnung einer musikalischen Periode.

Musikalische Semantik, ein melodischer "Spannungsbogen" oder sich bedingende Harmonik ist nur innerhalb dieser Abschnitte möglich, tritt also umso mehr in den Hintergrund, je kleiner sie werden.<sup>1</sup>

Die Wiederholung bedingt eine im Vergleich zu anderer zeitgenössischer Kunstmusik sehr hohe Redundanz, welche sogar die Pop-Musik noch übertreffen dürfte, und damit eine geringere Informationsdichte. Dies ermöglicht aber eine enorme rhythmische Präzision in der Ausführung und ein tiefes Verständnis in der Rezeption, ein Effekt, den Reich zu seinem Vorteil nutzt.

Man könnte sogar so weit gehen, Wiederholung als selbständigen musikalischen Parameter zu betrachten. Es macht ohne Frage einen Unterschied, ob ein Schlagzeug-Pattern einen oder sechzehn Takte gespielt wird, denn die körperliche Wirkung eines Rhythmus' stellt sich nicht schon nach vier Schlägen ein. Mit der Wiederholung wandelt sich auch die musikalische Aussage, und zwar weit fundamentaler, als daß man von bloßer "Bekräftigung" durch Repetition sprechen könnte. Viele grundlegende kompositorische Mittel wie die Synkope werden erst in einem sich wiederholenden Kontext bedeutsam und wirken um so stärker, je stoischer dieser durchgehalten wird. Kontrastierende Klänge brauchen einen ruhigen Hintergrund; im Übermaß eingesetzt,

---

<sup>1</sup>Vgl. hierzu den *pulse* T. 1-92: Die Periodenlänge beträgt zwei Achtel, es ist keine semantische Bedeutung zu erkennen. In den *sections*, z.B. ab T. 98, findet man eine Periodenlänge von zwölf Achteln. Hier wird erstmals eine innere Gestalt der Bausteine hörbar.

addieren sie sich zu einer Art Rauschen (das dann so gut wie keine Information transportiert).

Generell sind viele Kompositionstechniken davon abhängig, daß der/die HörerIn ständig Erwartungen hat, die dann gezielt erfüllt, übertroffen oder enttäuscht werden (Vorhalte, Trugschlüsse, sforzandi und dergleichen mehr). In der “klassischen” Musik entstehen diese Erwartungen aus der dem Publikum geläufigen Tradition und ihrer Klischees.

Reich erzeugt diese Erwartungen durch Repetition, um dann behutsam Variationen vorzunehmen, die ähnlich wirken wie die eben genannten Beispiele. Sie entstehen aber nicht aus der Kenntnis einer Tradition, sondern während des Hörens, wirken also in gewissem Maße unabhängig von bekannten Idiomen.

## 2.2 Allmählichkeit

Aus einem Klangraum mit geringer Veränderung kann man sehr leicht einzelne Elemente herausgreifen und detailliert betrachten. Um sie vom Hintergrund abzuheben, werden sie variiert. Diese Veränderung vollzieht Reich zumeist sehr langsam, um nicht nur das Element selbst hörbar zu machen, sondern auch den Prozeß seiner Variation. Er legt es quasi zur näheren Untersuchung unter ein Mikroskop, wobei die Vergrößerung hier eine zeitliche ist.

“I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. [...] one of the reasons it’s quite audible is because it’s happening extremely gradually.”<sup>2</sup>

Man kann in Reichs Musik zwei Arten von allmählicher Veränderung unterscheiden: die wertediskrete und die kontinuierliche. Die Phasenverschiebung in “*It’s gonna rain*” oder auch in “*Piano Phase*” ist kontinuierlich, während die Verschiebung in “*Violin Phase*” in Achteln vorangeht, also in diskreten Schritten.<sup>3</sup>

## 2.3 Überlagerung

Wo sich periodische Signale überlagern, kann man nach kurzer Zeit Interferenzphänomene wahrnehmen, die meist eine völlig andere Gestalt haben als

---

<sup>2</sup>Reich 1974, S. 9f, zit. nach Raab 1981

<sup>3</sup>In *Music for 18 Musicians* finden sich beide Arten: kontinuierlich z.B. in den dynamischen Anweisungen “<>” der Klarinetten (ein “klassischer” gradueller Prozeß !) und diskret in der Ersetzung von Pausen durch Noten in T. 176-183.

die Ausgangskomponenten.<sup>4</sup>

Solche Interferenzen verwendet Reich in Ansätzen bei “It’s gonna rain”, wo sich anfangs tatsächlich Verschiebungen in der Größenordnung der Wellenlänge ergeben. Diese *phasings* bewirken Klangverfärbungen durch Verstärkung oder Auslöschung bestimmter Frequenzen (Kammfiltereffekt). Eine vollständige Kontrolle der Phasenlage ist jedoch nur mit digitaler Audiotechnik machbar und deshalb bieten solche Effekte kaum Möglichkeiten für die instrumentale Musik.<sup>5</sup>

Superpositionen periodischer Signale sind aber auch im Makrobereich zu finden, etwa bei zwei mechanischen Uhren, deren Ticken nach einiger Zeit auseinander- und wieder zusammenläuft.<sup>6</sup>

Deren Äquivalent in der Musik Steve Reichs sind die sogenannten “*resulting patterns*”<sup>7</sup>. Sie entstehen, wenn der/die HörerIn aus verschiedenen periodischen Patterns einzelne Impulse besonders wahrnimmt und im Geist zu einem neuen Pattern kombiniert, das so von keinem Instrument gespielt wird.

Überlagerungen einfacher Patterns ergeben eindeutige, zwingende *resulting patterns*, komplexere Ausgangsrhythmen lassen verschiedene Ergebnisse zu. Bestimmend dafür können zufällige Betonungen oder ein bewußtes “Fokussieren” auf bestimmte Schläge sein.

*Resulting patterns* haben die Tendenz, sich in der Wahrnehmung schnell zu etablieren, so daß weitere denkbare Kombinationen dann nur noch schwer zu erkennen sind, ähnlich wie in einer Zeichnung eines Drahtwürfels meist nur eine von zwei möglichen Perspektiven gesehen wird.

Die verschiedenen möglichen Hör-“Perspektiven” in seinen Stücken brachten Reich zu einer überraschenden Erkenntnis:

There is more in my music than what I put there“<sup>8</sup>

Er erzeugt Überlagerungen entweder durch kontrapunktische Rhythmen oder durch kanonartige, sogenannte *kreuzrhythmische* Verschiebung des gleichen Patterns um wenige Schläge in mehreren Stimmen.

---

<sup>4</sup>Man denke zum Beispiel an Schwebungen zweier benachbarter Sinustöne, das Flimmern von im Fernsehen gezeigten Bildschirmen oder die bunten Moiré-Muster auf der Krawatte des Nachrichtensprechers.

<sup>5</sup>Eine durchaus praktikable Art der Überlagerung sind die Mixturklänge, z.B. bei der Orgel oder in quintparallelen Vokalsätzen. Ihre Wirkung beruht allerdings nicht auf Interferenz, sondern in der Verschmelzung ähnlicher Obertonspektren, so daß das Ohr nur *einen* (entsprechend komplexeren) Klang wahrnimmt. Die Zusammenklänge von Frauenstimmen und Streichern oder Klarinetten in *Music for 18 Musicians* gehen in diese Richtung.

<sup>6</sup>musikalisch verwendet in Ligetis “Poème Symphonique pour 100 Métronomes”

<sup>7</sup>vgl. Jones

<sup>8</sup>Reich (1974), S.53

## 2.4 Prozesse und Kommunikation

Reichs Kompositionsweise beschränkt sich bisweilen auf das Festlegen der Ausgangssituation sowie einiger Gesetzmäßigkeiten zu ihrer Entwicklung. Alles weitere entwickelt sich dann ohne Eingriff des Komponisten:

“Once the process is set up and loaded it runs by itself.”<sup>9</sup>

Sein Augenmerk gilt nicht der einzelnen Note oder Phrase, sondern dem sie determinierenden Prozeß.<sup>10</sup>

Dazu eine informationstheoretische Überlegung:

Man kann etwas vereinfachend sagen, daß eine einzelne Note generell keine Bedeutung hat.<sup>11</sup> Erst im Kontext anderer Noten wird aus Tonlängen ein Rhythmus und aus Tonhöhen eine Melodie. Musikalische Information ist also eine Veränderung dieser Parameter über die Zeit, mathematisch gesprochen: die erste Ableitung.

Reich nimmt solche Notengruppen (nach vorläufiger Definition bereits Träger musikalischen Inhaltes), wiederholt sie (wodurch sie ihre Aussagekraft wieder einbüßen) und nimmt dabei eine kontinuierliche (mathematisch stetige) Modifikation vor. Seine Aussage besteht also in der Veränderung der Veränderung von Parametern, sprich: der zweiten Ableitung!

Damit wird deutlich, daß Reichs Musik eine gänzlich andere Hörweise voraussetzt; wird sie auf traditionelle Weise rezipiert, ist Langeweile fast unvermeidbar.

---

<sup>9</sup>Reich (1974), S.9

<sup>10</sup>Auffallend ist ein Verwandtschaft zu algorithmischen Kompositionen wie den Computerstücken von Lejaren Hiller (z.B. *Illiac Suite* für Streichquartett [1957], Hiller, Computer Music Retrospective, LP WER 60128, 1986

<sup>11</sup>Natürlich vermittelt sie Tonhöhe, -dauer, -spektrum und Hüllkurve, aber dies sind wohl eher physikalische Daten als Inhalte im musikalischen Sinn.

## 3 Music for 18 Musicians

### 3.1 Beschreibung

#### 3.1.1 Instrumentation

Steve Reich verwendet in seinem Stück "Music for 18 Musicians" zum ersten Mal Blasinstrumente neben Klavieren, Marimbas, Xylophonen, Metallophon, Frauenstimmen und Streichinstrumenten. Die Blasinstrumente hatte Reich eigentlich schon für "Music for Mallet Instruments, Voices and Organ" geplant, doch diese wurden bei langgehaltenen Tönen sehr unsauber in der Intonation, so daß die Klänge von einer elektrischen Orgel ersetzt werden mußten.

Insgesamt sind in diesem Stück natürlich 18 MusikerInnen beschäftigt, die wie folgt auf die verschiedenen Instrumente verteilt werden: eine Violine, ein Cello, zwei Klarinetten (alternierend Baßklarinetten), vier Frauenstimmen, vier Pianos, drei Marimbas (ein Spieler wechselt gelegentlich zu Maracas), zwei Xylophone und ein Metallophon.

Die MusikerInnen sind so aufgestellt, daß sie sich gegenseitig alle sehen können, denn sonst ist das Musizieren ohne Noten kaum möglich. Die Streicher müssen z.B. die Sängerinnen und die Bläser sehen können, damit sie sich auf deren Atemrhythmus einstellen können.

#### 3.1.2 Form

Das Stück besteht aus einer Einleitung (*pulse*) und 11 verschiedenen *sections*, deren Übergänge durch das Erklingen des Metallophons angezeigt werden. Der *pulse* umfaßt 93 Takte und stellt die in dem ganzen Stück verwendeten 11 Akkorde vor. Er steht im 2/8- Takt, während der Rest im 12/8- Takt gespielt wird.

In Takt 94 setzt die erste *section* ein, in der die Marimbas und Klaviere mit den von nun an pulsierenden Patterns beginnen. Das Metallophon hat ab dann die Aufgabe, den Übergang von der einen Sektion zur nächsten anzukündigen. Die Marimbas und Klaviere müssen aber nicht das komplette Stück diesen Puls durchhalten.

Ab *section* drei werden die Klaviere von den Xylophonen abgelöst, während die Marimbas weiter durchhalten müssen. In *section* sechs und sieben wechselt ein Marimbaspielder zu den Maracas und die Xylophone müssen noch weiter pulsieren. So verändert sich im Laufe des Stückes die Instrumentation.

Das äußerste Maß langangehaltener Töne wird von dem Atem der Sängerinnen und der Bläser abhängig gemacht. Die Streicher (Celli und Violinen)



sorgen unabhängig davon für einen kontinuierlichen Klang, auch während der Atempausen.

Neben dieser horizontalen Form findet man weiterhin eine vertikale, dreigliedrige Schichtung: sie besteht aus den raschen Ton- bzw. Akkordrepetitionen (meist gespielt von Klavieren und Marimbas), den von Pausen durchsetzten Melodie-Patterns und den langangehaltenen Quinten der Unterstimmen (nicht immer vorhanden).

Die einzelnen Schichten werden für die Zuhörer deutlich, indem Reich sie in Artikulation und Lage unterscheidet. Zum einen liegen die beiden Charakteristika des instrumentalen und des vokalen Klanges vor, was leicht zu hören ist. Zum anderen variiert Reich den Klang in der Dichte. So werden einzelne Schichten aus dem Gesamtklang hervorgebracht und können sich ohne weiteres wieder in den Klang integrieren. Diese Veränderungen in der Dichte geschehen bei einzelnen Instrumenten durch unterschiedlich einsetzende *crecendi* und *decrecendi*, was in der Partitur direkt ins Auge sticht (Bsp.: S.1 ff; S.49; S. 69 ff), und in größeren Zusammenhängen durch verschieden starke Instrumentation.

### 3.1.3 Harmonik

Die Harmonie wechselt in *Music for 18 Musicians* mit jeder neuen *section*. So haben wir es also mit 11 verschiedenen Akkorden zu tun, die für das Gehör allerdings kaum zu unterscheiden sind, da sie sich sehr ähneln. Sie bestehen aus fünf bis sechs Tönen (mit einigen Oktavverdoppelungen), von denen bei jedem Wechsel meist vier gleichbleiben. So kommen nur ein oder zwei neue Töne hinzu.

Mit diesen Harmoniewechseln ist aber auch ein Klangfarbenwechsel verbunden, der leichter wahrgenommen werden kann. Harmonisch gesehen entsteht über weite Strecken der Eindruck von Gleichklang, während klangfarbliche Wechsel durch die unterschiedliche Instrumentation mit dem Ohr nachzuvollziehen sind. Die feinen harmonischen Unterschiede werden oft durch gleichzeitige abrupte Klangfarbenwechsel verdeckt.

In dieser Musik kann es nicht die Absicht sein, die Akkorde tonal festzulegen. Es liegt eher nahe, die Harmonik als diatonisch oder heptatonisch zu bezeichnen.<sup>12</sup>

Bei Tonalität müßte man einen Zentral- oder Grundton festlegen können, was bei den 11 Akkorden von Reich nicht eindeutig zu bewerkstelligen ist. Ebenfalls würde dann eine Art von Hierarchie vorliegen, von der man in diesem Fall nicht sprechen darf.

---

<sup>12</sup>Vgl. Raab (1981) S. 178

Die 11 verschiedenen Akkorde bilden einen begrenzten Tonvorrat (es liegt die A-Dur-Skala zugrunde) und können zum Aufbau von Ostinatofiguren verwendet werden.

Die Masse der gleichen Töne ist immer so groß, daß ein sich ändernder Ton unbemerkt darin verschwinden kann. Somit hängt es also von der Interpretation des Hörers ab, was harmonisch wahrgenommen wird.

### 3.1.4 Melodik

Da wir aus dem vorherigen Abschnitt gesehen haben, daß es sehr schwierig ist, die Harmonik zu beschreiben, so liegt das größere Problem doch bei der Melodik.

Welche Bedeutung hat Melodie in dem Stück? Die 11 Akkorde bieten einen relativ begrenzten Tonumfang und die einzelnen Töne dienen dem Aufbau von Ostinatofiguren, die zunächst einmal keine melodischen Qualitäten aufweisen.

Von meinem eigenen Höreindruck möchte ich allerdings behaupten, daß man doch in gewisser Weise von einer Art Melodie sprechen kann. Hiermit meine ich die Phrasen des Metallophons mit ihren langangehaltenen Tönen, wo man als Hörer endlich melodisch hört bzw. hören kann. Wahrscheinlich ist es nur die Abwechslung zu dem sonst so stark im Vordergrund ständig durchgehenden Pulsschlag. Ob man in dieser Musik die Schicht der langanhaltenden Töne als Melodie bezeichnen kann, muß der Zuhörer wohl wieder ganz für sich alleine entscheiden. An diesem Parameter "Melodik" wird sehr schön deutlich, daß die Musik Reichs nicht kompositionstechnisch auseinandergenommen werden sollte, sondern aus der physiologischen Struktur, d.h. durch das Hören seine Strukturen und Interpretationen erhält.

### 3.1.5 Rhythmus

Nach der 93-taktigen Einleitung (*pulse*) im 2/8- Takt besteht das weitere Stück nur noch aus 12/8- Takten. Dieses Taktmaß wird häufig zur Transkription von afrikanischer Musik verwendet, denn der 12/8- Takt ist äußerst flexibel in der Teilung und Gruppierung der Noten.

Man kann diese Taktart zwei- oder dreiteilen, ohne Duolen oder Triolen notieren zu müssen. Ebenso ist es möglich, ihn regelmäßig (in Zweier- oder Dreiergruppen) oder unregelmäßig (z.B. sieben plus fünf Achtel) einzuteilen. Die Zählzeiten und deren Betonung sind nicht festgelegt; kreuzrhythmische Verschiebungen sind möglich und kommen häufig vor.

Reich nutzt in seiner Komposition fast alle Achtelverteilungen dieser Taktart, doch am häufigsten verwendet er die unregelmäßigen Einteilungen, die dann

auch noch kreuzrhythmisch verschoben werden können. Die verschiedenen “resulting patterns” fallen immer auf einen Punkt der raschen Impulsfolge, d.h. es entstehen nie irrationale Unterteilungen. Somit ist es auch möglich, die Patterns kreuzrhythmisch zu verschieben, da sie auf jedem beliebigen Punkt einsetzen können. Die Töne tragen keine harmonischen, melodischen noch rhythmischen Bedeutungen, die zu beachten wären. Alle Tonpunkte sind beliebig zu variieren, kombinieren und organisieren, müssen sich allerdings für die Verwirklichung gradueller Prozesse bei Veränderungen an einen kleinsten Zeitwert binden.

### 3.1.6 Kompositionstechnik

*Music for 18 Musicians* verwendet überwiegend Techniken, die Reich in früheren Werken für kleinere Besetzungen bereits erprobt hat.

Seine Erfahrungen mit kontinuierlichen und diskreten Phasings fließen ebenso ein wie das allmähliche Ersetzen von Pausen durch Töne und umgekehrt. Kreuzrhythmische Verschiebungen finden sich wieder und auch der beliebte 12/8-Takt, der so viele Kombinationsmöglichkeiten eröffnet und den Reich bei seinen Studien afrikanischer Musik für sich entdeckte.

Eine wichtige Neuerung ist der völlige Verzicht auf *visual cues*, optische Einsatzsignale durch DirigentIn oder MitmusikerInnen, die leicht zu einem Konzentrationseinbruch führen können. Reich ersetzt sie durch hörbare Signale (nämlich des Metallophons).

This is in contrast to the visual nods of the head used in earlier pieces of mine to call for changes and in contrast also to the general western practice of having a non-performing conductor for large ensembles. Audible cues become part of the music and allow the musicians to keep listening.<sup>13</sup>

## 3.2 Interpretation

### 3.2.1 Höreindruck

I Als ich *Music for 18 Musicians* zum ersten Mal hörte, hatte ich noch keine Hörerfahrungen mit Minimal Music gemacht. Das Stück gefiel mir aufgrund seiner “Körperlichkeit”: seines stetigen Pulses und der vertrauten, selbstverständlichen Phrasierung. (Im Nachhinein erkläre ich das durch den vom Komponisten zugrundegelegten Atemrhythmus; seine Ursprünglichkeit scheint sich unbewußt mitzuteilen.)

---

<sup>13</sup>Steve Reich, Cover-Text des Albums, 1978

Es bot interessante, schwer zuzuordnende neue Klänge vertrauter Instrumente, ohne in die zahlreichen Klangklischees sonstiger Neuer Musik (*col legno*-Streicher, überblasene Quietschtöne, maximaler Ton- und Dynamikumfang etc.) zu verfallen.

Was mir den Zugang zum Stück wesentlich erleichterte, war jenes offenbar der "Unterhaltungs"-Musik vorbehaltene rhythmische Phänomen, das viele Komponisten zu fürchten scheinen wie der Teufel das Weihwasser: *groove*. Dieser erfordert Mut zur Redundanz - unzweifelhaft eine von Reichs Stärken.

Zunächst ergab ich mich dem Gleichmaß der Musik und nahm jegliche Änderungen einfach nur zur Kenntnis. Die Repetitionen der Baßklarinetten und auch manche *section*-Übergänge empfand ich dann aber als überraschend "dramatisch" und suchte deshalb gewohnheitsmäßig nach einem Programm, einem lyrischen Gegengewicht oder einer zugrundeliegenden Emotion. Hier wurde ich - natürlich - enttäuscht.

Das Stück vermittelt das Gefühl, daß das kompositorische Material wirklich ausgereizt wird. Dadurch wird beim Hörer ein hohes Maß an Verständnis erreicht. Manch anderes zeitgenössisches Werk präsentiert sich zwar mit vielen Innovationen, diese werden aber meist nur kurz angerissen und sind dann "verbraucht", so daß eine gewisse Sensationslust im Bezug auf Klangereignisse entsteht, zusammen mit der Gefahr, oberflächlich zu werden.

Reich setzt sich von dieser Tendenz erfrischend ab und vermeidet trotz gründlicher Permutation des Stoffs einen akademischen oder verkopften Eindruck; das Werk präsentiert sich weit "bürgernäher" als solche, die nur in Kombination mit einem Programmzettel rezipierbar sind. Dafür bietet es entsprechend wenige Überraschungsmomente.

Die Enttäuschung über fehlenden semantischen Inhalt wich einem steigenden Interesse an den Prozessen an sich, und ich sehe Reichs Äußerung, seine Musik habe über das rein Musikalische hinaus keine weitere Bedeutung, in dem Stück bestätigt.

Das Erkennen größerer Formen fiel mir lange Zeit schwer, zum einen wegen der Allmählichkeit der Veränderung, zum anderen aufgrund der ungewohnt großen Zeitspannen zwischen einzelnen Formteilen. (jn)

**II** Als ich dieses Stück zum aller ersten Mal hören sollte, konnte ich gar nichts damit anfangen und fand es sehr langweilig. Ich muß erst einmal sagen, daß ich es auch wahrscheinlich nie freiwillig gehört hätte, denn da ich dieses Referat halten mußte, hatte ich keine andere Wahl als mir die Musik anzuhören.

Als ich die Kassette in meinen Recorder legte und der Anfang von "Music for 18 Musicians" erklang, dachte ich zuerst nur: "Was ist denn das?" Nach

kurzem Hören habe ich weiter gespult, um festzustellen, ob sich die Musik vielleicht noch ändern würde. Da ich das bei meinem Durchlauf nicht bemerken konnte, schaltete ich die Kasette einfach aus. Dann rührte ich das Stück nicht mehr an, bis ich mich mit meinem Kommilitonen für die Referatsbesprechung traf. Hier hörten wir das Stück anfangs sehr intensiv und dann nur noch im Hintergrund, da wir über unseren, besser gesagt: nur über meinen Höreindruck diskutierten. Ich konnte einfach nicht verstehen, was solch eine Musik aussagen bzw. mir geben kann. Für mich war es langweilig, gleichklingend und viel zu lang. Ich war in dem Moment noch nicht in der Lage, mich auf diese Art von Musik einzulassen und empfand demzufolge auch nichts beim Hören. Während wir nun gemeinsam versuchten, einzelne Strukturen oder Sektionswechsel zu hören, wurde mein Interesse immer mehr geweckt bzw. ich mußte bemerken, daß auch "hinter dieser Musik etwas steckt." So setzte ich mich intensiver mit der Kompositionstechnik Steve Reichs auseinander und fand es dann mit der Zeit unglaublich, wie man solche Klangbildungen und -vorstellungen entwickeln und umsetzen kann. Am Ende unserer Vorbereitungszeit gefiel mir die Musik schon viel besser, doch wichtiger war, daß mein Interesse für diese Musikart geweckt worden war.

Als ich nun nach dreimonatiger Pause wieder diese Kasette einlegte, war ich sehr gespannt, was passieren würde. Doch mein Ohr empfand diese Musik eher als einen Wohlklang und auf keinen Fall langweilig oder meditierend. Ich konnte das Stück sofort besser durchhören als beim allerersten Höreindruck und hatte nicht das Bedürfnis, gleich abschalten zu müssen.

Mein Ohr wußte anscheinend, was es zu hören bekam und hatte sich schon daran gewöhnt. Diese Erfahrung war für mich wirklich sehr interessant und ich könnte mir vorstellen, daß es noch einigen anderen Ersthörern ähnlich ergangen sein mag. Wenn man sich nicht tagtäglich mit dieser Art von Musik beschäftigt, so braucht man vielleicht mehrere "Hörübungen", um sich darauf einlassen zu können. Ich finde es aber sehr wichtig, daß man als "Nichtkenner" auch versucht, sich damit auseinanderzusetzen. Besonders in der heutigen Zeit und dann noch als Musiklehrer ist es von ganz besonderer Bedeutung, daß man zu jeder Art von Musik Zugang bekommen kann. (sm)

### **3.2.2 Die Hörbarkeit Reichs kompositorischer Vorstellungen**

Ein Hauptziel von Steve Reich ist es, eine Balance zwischen Hineinkomponiertem und Hörbarem herzustellen. An vielen anderen zeitgenössischen Werken (besonders der seriellen Musik) kritisiert er, daß die Struktur des Stückes sich nur in der Analyse erschließt, nicht durch bloße Rezeption. Struktur ist ein Kernbestandteil seiner Ästhetik und muß sich daher über das Hören der Musik mitteilen können.

“[...] in serial music, the series itself is seldom audible. [...] What I’m interested in is a compositional process and a sounding music that are one and the same thing.”<sup>14</sup>

Die graduellen Prozesse in *Music for 18 Musicians* sind - jeder für sich - hervorragend durchhörbar. Doch Reich gibt seinem Stück auch eine äußere Form, und deren Hörbarkeit ist schon fragwürdiger.

**pulse:** Das Auffallendste am *pulse* zu Beginn der Stücks ist wohl die kurze Periodenlänge von nur 2 Schlägen gegenüber 12 Schlägen in den *sections*. Er dient als eine Art Exposition des Akkordmaterials und wirkt deshalb harmonisch dichter als die folgenden *sections*. Damit tritt er relativ deutlich hervor.

Ein Wiedererkennungseffekt einzelner Akkorde muß wegen ihrer Ähnlichkeit jedoch bezweifelt werden. Dies ist ein generelles Problem der Minimal Music: semantische Bedeutung (klar differenzierbare, sich bedingende Harmonien wie V7-I) und graduelle Prozesse schließen sich aus.<sup>15</sup> Wären die Akkorde klar zu trennen (würden also weniger Töne beibehalten, evtl. sogar die Skala gewechselt), zerbräche das Prozeßhafte der Exposition.

Die formelle Besonderheit des *pulse* wird deutlich, aber die Exposition des Materials ist schwer wahrzunehmen.

**sections:** Die *sections* sind im allgemeinen gut zu trennen.

Sehr hilfreich sind dafür die *cues* des Metallophons, das alle Übergänge markiert, sowie der abrupte Wechsel des Tonmaterials. Problematisch ist jedoch dessen geringer Kontrast, da die meisten Töne beibehalten werden. Deshalb werden die Übergänge zusätzlich oft durch dynamische Sprünge und Klangwechsel unterstrichen.

Verwirrend sind zusätzliche Einsätze des Metallophons innerhalb der *sections*; diese haben jedoch einen anderen Melodieverlauf.

**Innere Form:** Im kleinen ist der Atemzyklus der KlarinettenInnen und der SängerInnen das bestimmende Formelement. Er ist, verstärkt durch cresc.-dim. Figuren, sehr gut wahrnehmbar.

Die Entwicklung der melodischen patterns (das Ersetzen von Achtelpausen durch -noten und umgekehrt) ist deutlich zu hören, bewegt sich aber an der Grenze der direkten Wahrnehmbarkeit, d.h. man hört die Verdichtung/Ausdünnung, kann aber nur schwer genau sagen, wo sie stattfindet und um wie viele Noten.

---

<sup>14</sup>Reich 1974, S.9

<sup>15</sup>Vgl. Raab 1981, S.181

Zusammenfassend läßt sich sagen, das Reich seinen eigenen Ansprüchen in hohem Maße gerecht wird. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil der Komponist als der intimste Kenner eines Werkes leicht die Rezeptionsprobleme des Publikums bei einmaligem Hören aus den Augen verliert.

Innerhalb eines kleinen Zeitfensters werden nicht nur lineare Prozesse erkannt, sondern auch Zusammenhänge und Rückbeziehungen verstanden. Die globale Struktur mit allen Verknüpfungen des Materials ist vermutlich von niemandem vollständig zu erfassen. Dies muß aber kein Widerspruch sein, da Reich möglicherweise auf die Vermittlung dieser Struktur nur wenig Wert legt.

Das das Werk durch veränderliche *cues* nicht bis ins letzte determiniert ist, zeigt, daß Reich an kleinsten, molekularen Beziehungen ebenfalls nicht interessiert ist.

Die von Reich offenbar intendierte Rezeptionsweise ähnelt dem Blick aus einem Zug: die Ereignisse ziehen vorbei, wesentlich ist allein die Veränderung, man läßt die Dinge hinter sich, die aus dem Fenster verschwunden sind.<sup>16</sup>

### 3.2.3 Der Kompositionsprozeß und das Klangergebnis

Wenn man *Music for 18 Musicians* spielen möchte, so sollte man sich nicht nach der vorhandenen Partitur richten, denn sie wurde erst nachträglich aufgeschrieben. So ist doch nach meiner Meinung vieles beim Erarbeiten seiner Musik entstanden und dementsprechend gespielt worden, was vielleicht kaum schriftlich festzuhalten ist. Für die MusikerInnen ist es ein großer Unterschied, ob sie nach einer Partitur vorgehen oder ihrem Gehör folgen können.

Im Bezug auf das Klangergebnis gibt es doch zu dieser Kompositionsart einige Fragen, die ich stellen möchte: Hört der Zuhörer, ob das Stück, das er gerade genießt, auf der Grundlage einer Partitur erarbeitet worden ist oder nicht?

Ich denke, daß durchaus verschiedene Klangergebnisse erzeugt werden können, denn wenn ein Stück anhand von Noten geübt wird, so sind die MusikerInnen zu sehr mit dem Lesen der Partitur beschäftigt, wodurch leicht ein eher verkrampftes Spielen entstehen kann.

Wenn man sich nun die Art der Einstudierung bei Steve Reich betrachtet, so kann man vermuten, daß ein freieres und lockereres Musizieren möglich ist.

Es ist denkbar, daß die MusikerInnen das Stück nach eigenen Vorstellungen beeinflussen können, da sie schon während des Kompositionsprozesses

---

<sup>16</sup>Niemand käme auf die Idee, den letzten Bahnhof auf Zusammenhänge mit der momentan sichtbaren Waldlandschaft zu untersuchen :) !

anwesend sind. Der Zuhörer kann diesen Unterschied sicherlich wahrnehmen.

Nun kann man noch die Frage stellen, wie es denn klingen würde, wenn es ausnotiert wäre. Ich glaube, daß die akustischen *cues* und die *resulting patterns* nicht so gespielt würden, wie Steve Reich sie gerne hätte. "Drive" oder Schwung kann nicht notiert werden - er ist aus der Transkription nicht zu erkennen.

Ebenso sind die Einsätze der Streicher, der Bläser und der Frauenstimmen schlecht zu notieren, denn sie sollten sich nach dem Atem richten. Jede Sängerin hat aber eine andere Atemlänge zur Verfügung, was nicht in einer Partitur festzuhalten ist.

Aus diesen Wechseln folgen dann die Sektionswechsel, die von dem Metallophon angegeben werden, die sich dann aber auch verschieben würden. So ist es demzufolge nur möglich, eine ungefähre Skizze der Musik zu erstellen.

### 3.2.4 Die Bedeutung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen

Steve Reichs frühe Werke in den 60er Jahren fallen in eine Zeit des politischen Umbruchs: fanatischer Antikommunismus und kalter Krieg auf der einen, Hippie-Kultur und Studentenbewegung auf der anderen Seite.

Ebenso deutlich, wie sich die Jugend vom "Establishment" distanziert, grenzt sich die Minimal-Szene um Terry Riley, LaMonte Young, Phillip Glass und Reich von der "klassischen" Kunstmusik ab. Ihre Stücke finden wegen ihres oft meditativen Charakters (den Reich allerdings verneint) und ihrer Neuartigkeit ein großes Publikum.

Reich selbst sieht seine Musik als zwingendes Ergebnis der zeitgeschichtlichen Entwicklung: er bezeichnet sogar andere, spät-serielle amerikanische Komponisten als musikalische Lügner:

"Stockhausen, Berio and Boulez were portraying in very honest terms what it was like to pick up the pieces after World War II. But for some America in 1948 or 1958 or 1968 - in the real context of tail fins, Chuck Berry, and millions of burgers sold - to pretend that instead we're going to have the dark-brown angst of Vienna is a lie, a musical lie"<sup>17</sup>

Man könnte Minimal Music mit ihrer Öffnung zu afrikanischen und fernöstlichen Einflüssen als eine Art Protest gegen die etablierte europäische Musik verstehen. Dieser Deutung widerspricht Reich allerdings energisch (vgl. Gottwald/Reich); seine Musik habe keine außermusikalische Bedeutung, sondern folge allein seinem ästhetischen Empfinden.

---

<sup>17</sup>Steve Reich, in: Edward Strickland, *American Composers*, S.34f, zit. nach Carson 1993



Reich bezieht jedoch auch politisch Stellung: mit seinem Tonbandstück *Come out*, einem Nachfolger von *It's gonna rain*, tritt er vehement für das Recht eines vor Gericht stehenden Studenten auf einen fairen Prozeß ein. Bezeichnend ist jedoch, daß er dazu einen Text verwendet, getreu seiner Überzeugung, daß man für jede Aussage das ideale Medium wählen soll: Musik ausschließlich für spezifisch Musikalisches, Worte für verbale politische Aussagen.

Es würde Reich nicht gerecht, wenn man nach einem gesellschaftlichen "Auslöser" für *Music for 18 Musicians* suchte, Elemente daraus inhaltlich interpretieren oder sogar politisieren würde.

"Ich muß solcher Deutung energisch widersprechen. [...] [Meine Musik] in sozialem Sinne deuten zu wollen, hieße etwas hineingeheimnissen, was in der Musik nicht angelegt ist." <sup>18</sup>

Man könnte lediglich konstatieren, daß Reichs Arbeits- und Auftrittsmöglichkeiten sich mit zunehmendem Interesse der etablierten Kunstszene dahingehend verbessert haben, daß er nun verstärkt für größere Ensembles schreiben kann.

### 3.2.5 Einordnung in das Gesamtwerk

Nach dem Abschluß seines Studiums arbeitete Steve Reich an der Aufführung der Komposition "In C" von Terry Riley mit. Danach befaßt er sich eine zeitlang mit Tonbandmusik. Es entsteht das Stück "It's gonna rain" (1965). Er benutzt dabei zwei identische Bandschleifen, die auf zwei Maschinen synchron gestartet werden und dann aufgrund minimaler Geschwindigkeitsunterschiede auseinanderlaufen.

Eine solche *maschinelle* Phasenverschiebung verwendet er auch in seinem Werk "Melodica" (1966), in dem allerdings kein gesprochener Text zugrunde liegt, sondern instrumentales Material.

In dem darauffolgenden Jahr möchte Reich diese Phasenverschiebung (phase shifting) nicht mehr maschinell betreiben, sondern mit Hilfe von zwei Klavieren. Es entstehen die Werke "Piano Phase" und "Violin Phase", in denen sich entweder die Modelle zweier Klaviere oder von vier Violinen überlagern, verschieben oder ineinandergreifen.

In dem Werk "Pulse Music" (1969) werden die Phasenverschiebungen durch äußerst kurze elektronische Impulse eingeleitet, die von der Maschine "The Phase Shifting Pulse Gate" erzeugt werden. Anhand dieser Entdeckung

---

<sup>18</sup>Steve Reich, zit. nach Gottwald, S. 5

entwickelt er noch weitere Werke, die auch in die andere Richtung sich ausweiten können, d.h., daß eine enorme Zeitausdehnung stattfindet.

Mit dem Werk "Drumming" (1971) kommen zur Phasenverschiebung weitere Komponenten hinzu, wie die Ersetzung einzelner Impulse durch Pausen oder umgekehrt. Ebenso wird die Klangfarbe graduell verändert, Instrumente mit verschiedenen Klangfarben werden simultan miteinander kombiniert und die menschliche Stimme muß Instrumental- Klänge imitieren.

1976 bringt er sein Werk *Music for 18 Musicians* zum Abschluß, in dem er harmonische Elemente mit einbezieht und die rhythmische Phrasierung nach dem Atem der Sängerinnen und der Bläser richtet.

Die ersten Entwürfe macht er bereits im Mai 1974, doch vollendet es erst im März 1976. Die Weltpremiere erlebt er mit diesem Werk gleich im April 1976 in der Town Hall in New York und gelangt noch in demselben Jahr im Oktober nach Berlin, wo somit die Premiere in Europa stattfinden konnte.

## 4 Anhang

### 4.1 Kurzbiographie

Steve Reich wurde 1936 in New York City als Sohn musikalischer Eltern geboren. Als Jugendlicher nahm er Unterricht in Klavier und Schlagzeug, erreichte aber nach eigenen Aussagen nur mittelmäßiges Niveau.

Er graduierte 1957 an der Cornell University mit einem Bachelor of Arts in Philosophie. Sein Interesse an der Musi brachte ihn zur Juilliard School of Music, wo er Philip Glass kennenlernte. Er zog nach San Francisco, wo er am Mills College bei Darius Milhaud und Luciano Berio studierte, und 1963 mit einem Master of Arts abschloß. Nachdem er eine serielle Komposition abgegeben hatte, deren Reihe sich endlos wiederholte, bis ein liegender Klang entstand, riet ihm Berio:

“If you want to write tonal music, why don’t you write tonal music ?”<sup>19</sup>

Er besuchte regelmäßig das San Francisco Tape Music Center, wo er sich mit Elektronischer Musik sowie *musique concrète* beschäftigte. 1966 gründete er “Steve Reich and Musicians”, ein Ensemble variabler Besetzung, mit dem er seine Kompositionen realisierte. Er musizierte grundsätzlich selbst mit und tut das, einige Auftragskompositionen für andere Musiker ausgenommen, bis heute. Steve Reich bemerkte einmal, er suche mit dieser Gruppe eine Möglichkeit, “despite my limited technical abilities”, also mit begrenzten spielerischen Mitteln, äußerst kunstvolle Musik zu schaffen.

Im Jahr 1970 reiste er für einige Monate nach Ghana, um bei master drummer Gideon Alorwoye an der Universität in Accra traditionelle afrikanische Musik zu studieren. In den folgenden Jahren befaßte er sich außerdem mit Balinesischer Gamelan-Musik. Er strebt ein echtes kompositorisches Verständnis fremder Musikulturen an, im Gegensatz zu der damals und immer noch beliebten “Ethno”-Musik, die sich auf das Importieren von Klangeffekten beschränkt.

“What I don’ t want to do is to go and buy a bunch of exotic-looking drums and set up an ‘Afrikanische Musik’ in New York City.”<sup>20</sup>

1974 erschien “Writings about Music”.

---

<sup>19</sup>zit. nach Schwarz

<sup>20</sup>zit. nach Schwarz

Nachdem er sich mit hebräischer Vokalmusik beschäftigt hatte, schrieb er verstärkt wieder für Singstimme, was er seit seinem Studium nicht mehr getan hatte (Tehilim, 1981).

Einige seiner neueren Stücke kombiniert Reich mit Videoinstallationen (The Cave, 1992 oder Hindenburg, 1997).

## 4.2 Literatur

- Clytus Gottwald: Signale zwischen Exotik und Industrie - Steve Reich auf der Suche nach einer neuen Identität von Klang und Struktur, in: Melos/NZ 1/75, S.3-6
- Claus Raab: Musik der Allmählichkeit und des Präsens: Graduelle Verfahren in *Music for 18 Musicians* von Steve Reich, in: Wilfried Gruhn (Hrsg.): Reflexionen über Musik heute, Mainz 1981
- Claus Raab: Steve Reich, in: Metzler Komponistenlexikon: 340 werkgeschichtliche Porträts, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart/Weimar 1992
- Steve Reich: Writings About Music, Halifax 1974
- Steve Reich: S. R. schreibt an Clytus Gottwald, in: Melos/NZ 3/75, S.198-200
- K. Robert Schwarz, "Steve Reich: Music As A Gradual Process", in: Perspectives on New Music, Bde. XIX (1980-81), S. 373-392 und XX (1981-82), S. 225-286

## 4.3 weiterführende Literatur

- Sean H. Carson: Steve Reich: The Composer and his Critics (1993) <http://www.slis.keio.ac.jp/~ohba/srtxshc.html#5>
- A.M. Jones: Studies in African Music I/II, 3. Aufl., London, 1969. Eine wissenschaftliche Untersuchung der traditionellen Musik Afrikas. Band 2 enthält umfangreiche Transkriptionen.
- Wim Mertens: American Minimal Music: LaMonte Young-Terry Riley-Steve Reich- Philip Glass, London 1994 (1. Auflage 1980 in Belgien). Bietet kompakte Portraits der vier Komponisten sowie einen historischen Aufriß der ihrer Arbeit zugrundeliegenden ästhetischen Ideen; zahlreiche Notenbeispiele.

- Hiroyuki Ohba: The Steve Reich Page: <http://www.slis.keio.ac.jp/~ohba/srhome.html>. Enthält eine sehr gute, aktuelle Diskographie, eine Bibliographie, informative Texte und Links zu anderen Quellen.