

ROOSEY & HAWKES

HENDON MUSIC

STEVE REICH
MUSIC FOR 18 MUSICIANS

HPS 1239

Note by the composer

The first sketches for *Music for 18 Musicians* were made in May 1974 and it was completed in March 1976. Although its steady pulse and rhythmic energy relate to many of my earlier works, its instrumentation, harmony and structure are new.

As to instrumentation, *Music for 18 Musicians* is new in the number and distribution of instruments: violin, cello, two clarinets doubling bass clarinet, four women's voices, four pianos, three marimbas, two xylophones and vibraphone (with no motor). All instruments are acoustic. The use of electronics is limited to microphones for the voices and some of the instruments.

There is more harmonic movement in the first five minutes of *Music for 18 Musicians* than in any other complete work of mine to date. Though the movement from chord to chord is often just a re-voicing, inversion, or relative minor or major of a previous chord, usually staying within the key signature of three sharps at all times, nevertheless, within these limits harmonic movement plays a more important role in this piece than in any other I have written.

Rhythmically there are two basically different kinds of time occurring simultaneously in *Music for 18 Musicians*. The first is that of a regular rhythmic pulse in the pianos and mallet instruments that continues throughout the piece. The second is the rhythm of the human breath in the voices and wind instruments. The entire opening and closing sections plus part of all sections in between contain pulses by the voices and winds. They take a full breath and sing or play pulses of particular notes for as long as their breath will comfortably sustain them. The breath is the measure of the duration of their pulsing. This combination of one breath after another gradually washing up like waves against the constant rhythm of the pianos and mallet instruments is something I have not heard before and would like to investigate further.

The structure of *Music for 18 Musicians* is based on a cycle of eleven chords played at the very beginning of the piece and repeated at the end. All the instruments and voices play or sing pulsing notes within each chord. Instruments (like the strings) which do not have to breathe nevertheless follow the rise and fall of the breath by following the breath patterns of the bass clarinet. Each chord is held for the duration of two breaths, and the next chord is gradually introduced, and so on, until all eleven are played and the ensemble returns to the first chord. This first pulsing chord is then maintained by two pianos and two marimbas. While this pulsing chord is held for about five minutes a small piece is constructed on it. When this piece is completed there is a sudden change to the second chord, and a second small piece or section is constructed. This means that each chord that might have taken fifteen or twenty seconds to play in the opening section is then stretched out as the basic pulsing harmony for a five minute piece very much as a single note in a cantus firmus, or chant melody of 12th century organum by Perotin might be stretched out for several minutes as the harmonic center for a section of the organum. The opening eleven-chord cycle of *Music for 18 Musicians* is a kind of pulsing cantus for the entire piece.

On each pulsing chord, one, or, on the third chord, two small pieces are built. These pieces or sections are basically either in the form of an arch (ABDCBA), or in the form of a musical process, like that of substituting beats for rests, working itself out from beginning to end. Elements appearing in one section will appear in another but surrounded by different harmony and instrumentation. For instance the pulse in pianos and marimbas in sections I and II changes to marimbas and xylophone in section IIIA, and to xylophones and maracas in sections VI and VII. The low piano pulsing harmonies of section IIIA reappear in section VI supporting a different melody played by different instruments. The process of building up a canon, or phase relation, between two xylophones and two pianos which first occurs in section II, occurs again in section IX but building up to another overall pattern in a different harmonic context. The relationship between the different sections is thus best understood in terms of resemblances between members of a family. Certain characteristics will be shared but others will be unique.

One of the basic means of change or development in many sections of this piece is to be found in the rhythmic relationship of harmony to melody. Specifically, a melodic pattern may be repeated over and over again, but by introducing a two or four chord cadence underneath it, first beginning on one beat of the pattern, and then beginning on a different beat, a sense of changing accent in the melody will be heard. This play of changing harmonic rhythm against constant melodic pattern is one of the basic techniques of this piece, and one I have never used before. Its effect, by change of accent, is to vary that which is in fact unchanging.

Facsimile from the composer's manuscript

- 1 -

Notes on Performance

This is a 'modular' score that faithfully maintains all the flexibilities of performance that are idiomatic to the piece. Since *Music for 18 Musicians* is basically chamber music, it does not require a conductor, nor is it idiomatic to have a conductor in performance. However, a conductor may be very helpful during the first three or four rehearsals to coach the ensemble and to make all the musicians aware of how the first clarinet, vibraphone and other individuals in the ensemble eventually take over all the conductorial duties.

First Clarinet: At the beginning of the piece, during the opening pulse section, the bass clarinet takes a deep breath and enters at bar 5 making a crescendo and then diminuendo of their pulsing repeating notes for the length of a full comfortable breath. They pause at bar 8, then take another full breath and do the same thing beginning at bar 9. After another pause at bar 12 the first (bass) clarinet gently lifts his instrument up so that all members of the ensemble can see it just as he enters with new notes for a new pulsing chord at bar 13. This is what is meant by the word "cue" in the box above the clarinet part at that bar, at bar 21, 29, 98 and throughout the piece. Consequently, all musicians in the ensemble must be able to see clarinet one in order to follow these visual cues. The accompanying ensemble placement diagram can be helpful in making this possible.

Vibraphone: The other instrument that, along with the first clarinet, primarily replaces the conductor, is the vibraphone. To see how this works, look at bar 99. After 7-11 repeats, as indicated in the score and parts, the vibraphone plays the three bars from 100-102, and the entire ensemble then moves on to bar 103. Each time the vibraphone plays it is always an audible cue for the entire ensemble to move on. The vibraphone therefore decides, within the limits specified in the score and parts, exactly how many repeats there will be of a given group of bars (module). The vibraphone cues are written in all the individual parts as well.

Other members of the ensemble: There is also sometimes cueing between other members of the ensemble for entrances. For instance, at bar 97 (Section 1), marimba 3 and piano 3 enter with a repeating melodic pattern. They look at each other prior to entering so as to come in together. This situation recurs at bar 176 between piano 3 and xylophone 1, at bar 181 between piano 4 (player two) and xylophone 2, at bar 264 between piano 3 and xylophone 3 and so on throughout the piece. The solution is always for the players to look at each other and for one to nod to the other to indicate their entrance together.

This score is flexible in some respects, but it is also extremely accurate even when it appears loose. A good example of this is on the very first page. The two bass clarinets, the cello and piano 4 all play the same notes, but their entrances and their crescendos and diminuendos are staggered. The bass clarinets begin their crescendo, are followed by the cello and are then followed by piano 4. As the clarinets begin their diminuendo, the cello is still making a crescendo, followed a bit later by piano 4, so that the effect is that the timbre of the bass notes gradually changes from bass clarinets to cello and then to cello with low piano. These staggered crescendos/diminuendos appear throughout the score, particularly between the two bass clarinets and the cello. It is a mistake if the cello and bass clarinets make their crescendos at the same time. Similarly with the women's voices, the strings and, later on, the Bb clarinets: their order of crescendo and diminuendo is staggered to create a gradual change of timbre. The musicians need only listen to each other, keep an eye out for the first clarinet and follow the other cues in their parts.

'Floating' bars: From time to time throughout the score you will note 'floating' bars with white space before and after them. Look, for instance, at bar 129A. The marimbas and pianos are repeating their one-bar phrase over and over, while the voices and strings are repeating their four-bar phrase over and over at the same time. The floating bars for the clarinets indicate that they are free to enter where they like within that area. They play repeating pulses of the notes written for the length of a full breath, pause, enter again with the next pulsing notes and so on until they finish their fourth and last set of notes at 130B. The floating bars indicate this freedom of entrance as well as freedom of duration to be determined by one long comfortable breath. While the clarinets are doing this there is simply a heavy black line in the marimbas and pianos to indicate their continued repetition of their one-bar pattern. Later on, at bar 177, there is a

Changes from one section to the next, as well as changes within each section are cued by the vibraphone whose patterns are played once only to call for movements to the next bar, much as in a Balinese Gamelan a drummer will audibly call for changes of pattern, or as the master drummer will call for changes of pattern in West African music. 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.

— Steve Reich
(1976)

About this Edition

I composed *Music for 18 Musicians* from May 1974 to April 1976. Since, at that time, my ensemble was rehearsing several times a month, I wrote the piece in a kind of musical shorthand directly into my music notebook. From there I wrote out individual parts for the musicians in my fully intelligible oral explanation — spoken, then finally jotted down, i.e., "Look at Russ", etc. The result was that from 1976 until 1997 *Music for 18 Musicians* was, with a few unusual exceptions, only performed by my own ensemble.

Finally, in 1995, Holly Mentzer at Boosey & Hawkes in New York contacted Marc Mellits, then a graduate student at Cornell University, who wanted to write a Doctoral dissertation on the piece. He was willing and able to take the time to use my ensemble's parts and the original recording in order to make a full score of the work. When he was finished with his transcription, he also prepared an excellent new set of individual parts. All this was completed in 1997, just in time for the Ensemble Modern to perform and record *Music for 18 Musicians* for the first time using these new materials.

I will always be grateful to Marc Mellits for the enormous amount of energy and musical intelligence he put into this score and the parts extracted from it. This publication would never have existed in such a comprehensive form without his devoted work.

(1999)

floating bar entrance for both the clarinets and the strings, following the entrance of xylophone 1 and piano 3 at 176. This indicates that the clarinets enter first and then the strings, as indicated by the longer white space before the string entrance. Then both the strings and clarinets freely follow along with xylophone 1 and piano 3 as they 'build up' a pattern together through bar 180. Still later in the piece at bar 226A you will find the voices entering freely with pulses and then closely followed by the clarinets, also pulsing.

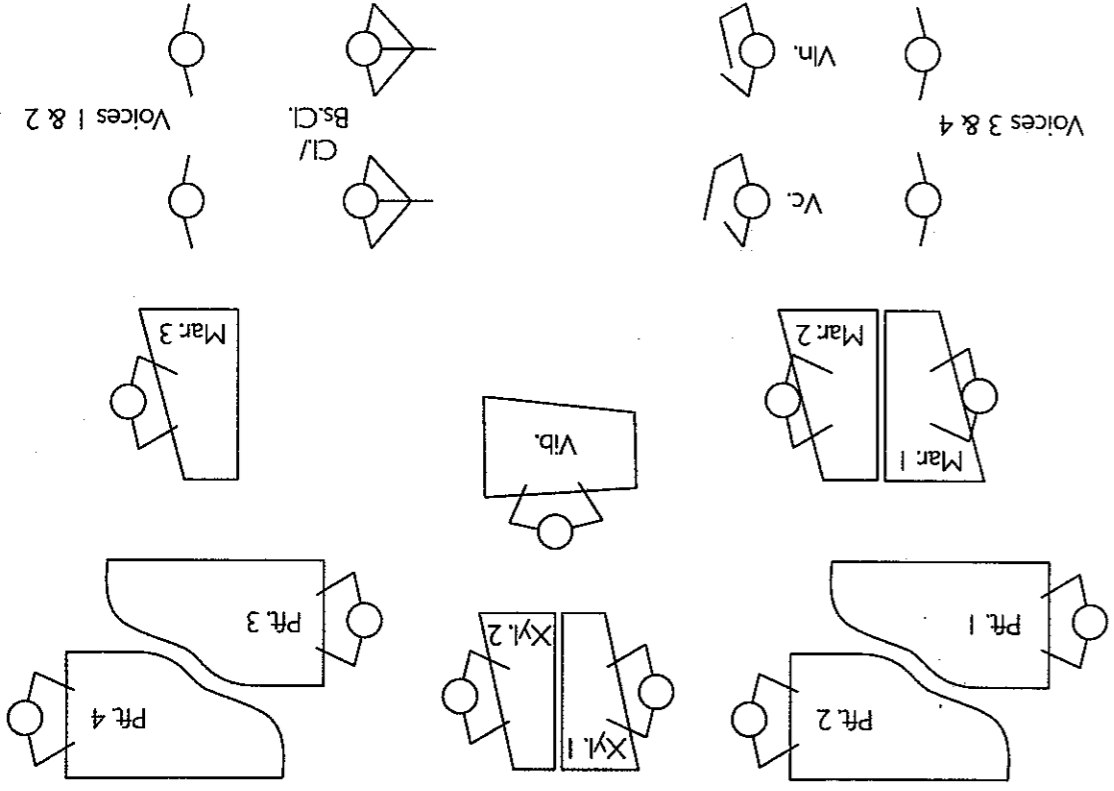
Syllables for the singers: The singers in this piece do not sing words. Rather they are singing vocalise syllables, which are chosen so as to imitate, as exactly as possible, the sounds of some of the instruments. Syllables or vowels by themselves appear in the score and vocal parts. Generally, voices 1 and 2 are imitating the sound of the marimbas and this may require the use of a 'u' as in 'you' vowel with a 'b' or 'd' in front of it. Voices 3 and 4 are generally imitating the strings, which may require an 'ee' as in 'see' vowel with no consonant before or after. In addition to the syllables in the score and parts, the singers may additionally try to get the precisely right vowel or syllable by simply listening carefully to the instrument they are imitating and singing the syllable or vowel that most closely approximates it.

Numbers of musicians: One might think that *Music for 18 Musicians* would require 18 musicians and, of course, that is how my own ensemble played the piece. However, we did this only with the vibraphone player playing the piano 4 (player two) part and with piano 2 playing maracas in one section and so on. These doublings were done so that we could tour with the smallest number of players for economic reasons. Other ensembles playing this piece have used as many as 21 or 22 musicians in order to avoid this kind of doubling. It is entirely up to each ensemble as to how many players they need and/or want to play the piece though generally, the maximum is 22 and the minimum 18.

Amplification: All voices and instruments, with the possible exception of the xylophones, are amplified. The singers should use their microphones to enhance their crescendos and diminishendos. Slowly moving slightly closer and farther away from the microphone will help enormously in this regard. The sound technician should arrange the microphones to be very close to the strings. The bass clarinet microphones should be just above and pointed down into the upturned bell of the bass clarinet so as to get the 'rasp' of instrument during pulsing sections. The Bb clarinets may have a separate microphone placed conventionally near the barrel of the instrument. In a hall of 1,000 seats or more it may be worthwhile to amplify the xylophones. If the maracas are the Latin Percussion model asked for below or something similar, they may not need amplification. If they are smaller and lighter in sound, then a microphone may be necessary for balance.

Maracas: It is strongly suggested that Latin Percussion brand maracas be used since they contain heavy shot in a plastic or leather shell with great carrying power. If they are not available try for something similar with carrying power. Try and avoid 'Mexican style' wooden maracas or small plastic 'eggs':

Set up: It is suggested that the instruments be set up as shown below:



There is also a score and parts, made by Marc Mellits, accurately notating the first recording of the piece on ECM 821417. This 'transcription' score is exactly notated — though there is limited flexibility in the number of repeats. This score is perhaps best suited for ensembles with a limited amount of rehearsal time, who want to play from a conventional score with a conductor leading the ensemble in all details of performance.

neuen übergeordneten Pattern. Die Beziehung zwischen den unterschiedlichen Abschnitten fällt sich

vielleicht am besten mit den Ähnlichkeiten zwischen den Angehörigen einer Familie vergleichen. Bestimmte Merkmale sind allen Familienangehörigen gemein, andere dagegen treten nur vereinzelt

auf.

Die rhythmische Beziehung zwischen Harmonik und Melodik stellt in vielen Abschnitten von *Music for 18 Musicians* ein wesentliches Element des Wandels oder der Entwicklung dar. Genauer gesagt: ein melodischer Pattern kann unzählige Male wiederholt werden. Wird aber diesem Pattern eine Folge von zwei oder vier Akkorden unterlegt, die zuerst auf dem ersten, dann auf einem anderen Schlag des Patterns einsetzt, resultiert daraus eine Akzentverschiebung in der Melodie. Dieses Spiel mit einem sich verändernden Rhythmus harmonischer Fortschreibung bei gleichbleibenden melodischen Patterns, das ich hier zum ersten Mal anwende, stellt ein grundlegendes Stilmittel des Werks dar. Das Ergebnis ist die Vartierung des an und für sich Unveränderlichen durch Verschiebung von Akzenten.

Die Wechsel zwischen den Abschnitten wie auch innerhalb der Abschnitte werden vom Vibraton eingeleitet, dessen Patterns, quasi als Stichwortgeber, ein einziges Mal gespielt werden, um die Fortbewegung zum nächsten Takt anzuzeigen, so wie im balinesischen Gamelan oder in der westafrikanischen Musik der Meistertrömler die Patternwechsel signalisiert. Diese Verfahrensweise unterscheidet sich grundlegend vom Kopfticken in meinen früheren Stücken, durch das Veränderungen angekündigt wurden. Sie weicht ebenfalls von der in der westlichen Musiktradition üblichen Praxis ab, große Ensembles von einem (nicht mitspielenden) Dirigenten leiten zu lassen. Auf diese Weise werden solche Einsätze (cues) zum Bestandteil der Musik, die es den Instrumentalisten ermöglichen, konsequent aufeinander zu hören.

— Steve Reich
(1976)

Zu dieser Ausgabe

Music for 18 Musicians entstand zwischen Mai 1974 und April 1976. Da mein Ensemble zu der Zeit mehrmals im Monat probe, zeichnete ich das Stück in einer Art Musik-Kurzschrift in meinem Notizbuch auf. Von diesen Notizen ausgehend notierte ich die Stimmen für die einzelnen Ensemble-Mitglieder, ohne eine Partitur auszuschriften. Meine Aufzeichnungen zu den Stimmen waren ebenfalls in Kurzschrift und daher nur anhand mündlicher Erläuterungen verständlich. Auch diese Erläuterungen und Anweisungen wurden erst später hinzugefügt, wie etwa die Anweisung »Schau zu So-und-So« und dergleichen. Deshalb wurde *Music for 18 Musicians* von 1976 bis 1997 bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich von meinem Ensemble aufgeführt.

Im Herbst 1995 setzte sich Holly Mintzer von meinem Verlag Boosey & Hawkes in New York mit Marc Mellits in Verbindung, einem Doktoranden an der Cornell University, der über *Music for 18 Musicians* promovieren wollte. Er hatte Lust – und vor allem auch die dafür erforderliche Zeit –, auf der Basis meiner Notizen zu den einzelnen Stimmen wie auch der ursprünglichen Einspielung eine Partitur zu erstellen. Nach Abschluß der Transkription fertigte er darüber hinaus einen ausgezeichneten neuen Stimmensatz an. All dies wurde 1997 fertiggestellt, gerade rechtzeitig für die Aufführung und Einspielung von *Music for 18 Musicians* durch das Ensemble Modern, welches das neue Aufführungsmaterial zum ersten mal verwendete.

Ich bin Marc Mellits außerordentlich dankbar für die ungeheure Energie und den großen musikalischen Sachverstand, die er in die Erstellung der Partitur und des Aufführungsmaterials investiert hat. Ohne sein unermüdeliches Engagement würde diese Ausgabe in ihrer umfassenden Form nicht vorliegen.

(1999)

Anmerkungen des Komponisten

Die ersten Skizzen für *Music for 18 Musicians* entstanden im Mai 1974; fertiggestellt wurde das Werk im März 1976. Der gleichmäßige Puls und die rhythmische Energie sind Elemente, die an meine früheren Werke anknüpfen, doch in seiner Instrumentierung, Harmonik und Struktur geht *Music for 18 Musicians* neue Wege.

Neu ist sowohl die Anzahl als auch die Besetzung der Instrumente: Violine, Cello, zwei Klarinetten in B (auch Bassklarinetten), vier Frauenstimmen, vier Klaviere, drei Marimbass, sowie je zwei Xylophone und Vibraphone (ohne Motor). Es handelt sich ausschließlich um akustische Instrumente; nur die Gesangsstimmen und einige Instrumente werden durch Mikrophone elektronisch verstärkt.

Es gibt in den ersten fünf Minuten von *Music for 18 Musicians* größere harmonische Bewegung, als in jedem anderen meiner bisher vollendeten Stücke. Obwohl es sich bei der Akkordfortschreibung häufig nur um Lagenwechsel handelt, um Umkehrungen oder den Wechsel zur Moll- bzw. Dur-Parallele des vorangehenden Akkords (bei durchgängiger Vorzeichnung mit drei Kreuzen), kommt der harmonischen Bewegung im Rahmen dieser Einschränkungen doch eine größere Bedeutung zu als in meinen früheren Stücken.

Die rhythmische Organisation von *Music for 18 Musicians* ist von zwei grundsätzlich voneinander abgesetzten, gleichzeitig ablaufenden Zeitebenen geprägt. Bei der ersten handelt es sich um den gleichbleibenden Puls der Klaviere und Stabspiele, der sich durch das ganze Werk hindurchzieht. Die zweite wird bestimmt vom Rhythmus des menschlichen Atems in den Gesangsstimmen und Holzbäsern, der die Anfangs- und Schlussequenz wie auch Teile der mittleren Abschnitte vollständig dominiert. Die Musiker atmen tief ein und repetieren bestimmte Töne so lange, wie der Atem bequem trägt. Der Atem bestimmt die Dauer der Phrasen. Für mich ist dieses Zusammenspiel aufeinanderfolgender Atemlängen, die wie Wellen gegen den konstanten Rhythmus der Klaviere und Stabspiele schlagen, etwas, das ich vorher noch nicht gehört habe, und ich würde mich gern eingehender damit beschäftigen.

Die Struktur von *Music for 18 Musicians* basiert auf einer Folge von elf Akkorden, die am Anfang des Werkes erklingt und am Ende wiederholt wird. Alle Instrumente und Gesangsstimmen spielen bzw. singen pulsierende Töne, diese sind Bestandteile der Akkorde. Auch die Instrumente, die nicht von der Atmung abhängen, wie die Streicher, folgen dem an- und abschwellenden Rhythmus der Atmung, sie orientieren sich am Atemzyklus der Bassklarinetten. Jeder Akkord wird über zwei Atemlängen gehalten; daraufhin wird der nächste Akkord sukzessive eingeführt und so weiter, bis alle elf Akkorde gespielt sind und das Ensemble zum ersten Akkord der Reihe zurückkehrt. Dieser erste pulsierende Akkord wird dann von zwei Klavieren und zwei Marimbass etwa fünf Minuten lang gehalten. Währenddessen wird auf dem Akkord ein kleines Stück aufgebaut. Sobald dieses Stück beendet ist, findet ein plötzlicher Wechsel zum zweiten Akkord statt, auf dem dann das nächste kleine Stück errichtet wird. Das bedeutet, dass jeder Akkord, der zu Anfang des Werks etwa fünfzehn bis zwanzig Sekunden in Anspruch nimmt, zur pulsierenden Harmonie eines fünf Minuten langen Stückes ausgedehnt wird, so wie eine einzige Note in einem *cantus firmus* oder eine Choralmelodie im *Organum* von Perotin aus dem 12. Jahrhundert mehrere Minuten überspannt und so den harmonischen Schwerpunkt eines Organum-Abschnitts bildet. Der einleitende Zyklus von elf Akkorden in *Music for 18 Musicians* ließe sich mit einem pulsierenden *cantus* für das gesamte Werk vergleichen.

Über jedem pulsierenden Akkord erklingt ein kurzes Stück; nur beim dritten sind es zwei. Diese Stücke oder Abschnitte sind grundsätzlich entweder in Form eines Bogens (ABDCDBA) oder in Form einer fortschreitenden Entwicklung, bspw. durch Ersetzung von Pausen durch Töne. Die in einem Abschnitt erscheinenden Elemente können an anderer Stelle – in einem differenteren harmonischen und klanglichen Umfeld – erneut auftauchen. So wechselt beispielsweise der Puls in Klavieren und Marimbass in Abschnitt I und II hinüber in die Marimbass und Xylophone in Abschnitt IIIA, dann in die Xylophone und Maracas in Abschnitt VI und VII. Die pulsierenden tiefen Akkorde des Klaviers in Abschnitt IIIA werden in Abschnitt VI wieder aufgenommen, dort grundlegenden sie aber eine andere Melodie in anderer Instrumentalfärbung. Der Vorgang der Kanonbildung (oder Phasen-Relation) zwischen zwei Xylophonen und zwei Klavieren in Abschnitt II wird zwar in IX wiederholt, dort entwickelt er sich jedoch in einem unterschiedlichen harmonischen Umfeld zu einem

Vortrags-Anweisungen

Diese Partitur ist »modular«. Sie gibt die für das Werk typischen Möglichkeiten der Aufführung genau wieder. Für die Aufführung von *Musica for 18 Musicians* ist kein Dirigent erforderlich, da es sich im Grunde um Kammermusik handelt. Ein Dirigent widerspräche auch dem Stil des Werkes. Dennoch könnte sich ein Dirigent bei den ersten drei oder vier Proben als sehr hilfreich erweisen, da er oder sie mit dem Ensemble arbeiten und ihm verständlich machen kann, wie die Aufgaben des Dirigenten nach und nach von der ersten Klarinette, dem Vibraphon und den anderen Stimmen übernommen werden.

Erste Klarinette: Zu Anfang des Werks, während des einleitenden pulsierenden Abschnitts, holen die Bass-Klarinetten tief Luft, setzen beim 5. Takt ein und spielen dann für die Dauer eines vollen, aber bequemen zu haltenden Atemzugs zunächst ein Crescendo und dann ein Diminuendo ihrer pulsierenden, repetitiven Tonfolge. Beim 8. Takt halten sie inne, atmen noch einmal tief ein und wiederholen das Ganze mit dem Beginn des 9. Takts. Nach einer weiteren Pause (beim 12. Takt) hebt der erste Bass-Klarinetist sein Instrument bei Takt 13 leicht an, so dass alle Mitglieder des Ensembles die Geste sehen können, und setzt mit einer neuen Notenfolge für einen neuen pulsierenden Akkord ein. Das Wort »cues« (Einsatz) in dem Kästchen über der Klarinettenstimmbezeichnung bei diesem Takt sowie bei Takt 21, 29 und 98 und so weiter bezeichnet also diesen Ablauf. Demzufolge muss die erste Klarinette für alle Mitglieder des Ensembles sichtbar sein, damit sie diesem visuellen Einsatz folgen können. (Siehe das Diagramm weiter unten zur Sitzordnung.)

Vibraphon: Das Vibraphon ist das andere Instrumente, das, zusammen mit der Klarinette, in erster Linie den Dirigenten »ersetzt«. Wie das funktioniert, läßt sich anhand von Takt 99 erläutern. Nach 7 bis 11 Wiederholungen, wie in der Partitur und in den einzelnen Stimmen notiert, spielt das Vibraphon die Takte 100 bis 102. Bei Takt 103 setzt dann das gesamte Ensemble ein. Jeder entsprechende Einsatz des Vibraphons gibt dem Ensemble also den Einsatz für einen bevorstehenden Wechsel. Anders gesagt bestimmt der Vibraphonist im Rahmen der in der Partitur und den Stimmen angegebenen Grenzen, wie oft eine vorgegebene Gruppe von Takt(en) (»Modulen«) wiederholt wird. Die Vibraphon-Einsätze sind in allen Einzelsstimmen verzeichnet.

Die verbleibenden Stimmen: Gelegentlich geben auch andere Mitglieder des Ensembles das genaue Timing an. Bei Takt 97 in Abschnitt 1 beispielsweise treten die 3. Marimbass und das 3. Klavier mit einem sich wiederholenden melodischen Pattern ein. Die beiden Musiker müssen sich anschauen, um gleichzeitig einzusetzen. Dasselbe gibt bei Takt 176 für den gemeinsamen Einsatz des 3. Klaviers und des 1. Xylophons, bei Takt 181 für das 4. Klavier (2. Spieler) und das 1. Xylophon, bei Takt 264 für das 3. Klavier und das 3. Xylophon – und so fort bis zum Ende des Stückes. Der gleichzeitige Einsatz der jeweiligen Stimmen ist nur dann gewährleistet, wenn sich die Instrumentalisten bzw. Sängerinnen anschauen und einer von ihnen durch Kopfnicken das Einsatzzeichen gibt. In gewisser Hinsicht erlaubt diese Partitur eine gewisse Flexibilität, andererseits ist sie aber auch extrem genau, selbst an den Stellen, an denen sie Freiheiten zu lassen scheint. Die erste Seite bietet hierfür ein gutes Beispiel. Die beiden Bassklarinetten, das Cello und das 4. Klavier spielen dieselben Töne, aber die Einsätze wie auch die Crescendi und Diminuendi sind gegeneinander versetzt. Die Bassklarinetten beginnen mit dem Crescendo, dann setzt das Cello ein und erst dann das 4. Klavier. Das heißt also, dass die Bassklarinetten zum Diminuendo übergehen, während das Cello das Crescendo spielt und das 4. Klavier in das Crescendo eintritt. Dadurch ändert sich allmählich die Klangfärbung der Bassnoten – von den Bassklarinetten zum Cello und dann zum Cello mit tiefem Klavier. Diese gestaffelten Crescendi und Diminuendi durchziehen *Musica for 18 Musicians*, vor allem im Dialog der beiden Bassklarinetten und dem Cello. Die Bassklarinetten und das Cello dürfen die Crescendi und Diminuendi gleichzeitig spielen; das wäre ein Fehler! Dasselbe gilt für die Gesangsstimmen, die Streicher und später die B-Klarinetten: Auch hier bewirkt die Staffelung der Crescendi und Diminuendi eine allmähliche Veränderung der Klangfarbe. Die Sängerinnen und Instrumentalisten brauchen lediglich auf einander zu hören, die erste Klarinette im Auge zu behalten und den in ihren Stimmen notierten anderen Einsätzen zu folgen.

»Schwebende« Takte: Hin und wieder enthält die Partitur »schwebende« Takte, denen Leerstellen vorangehen und folgen. Nehmen wir Takt 129A als Beispiel. Die Marimbass und Klaviere wiederholen ihre eintaktige Phrase fortlaufend, und die Gesangsstimmen und die Streicher gleichzeitig ihre über vier Takte laufende Phrase. Die für die Klarinetten notierten schwebenden Takte zeigen an, dass die Klarinetten in diesem Abschnitt beliebig einsetzen können. Sie spielen pulsierende Repetitionen der notierten Töne für die Länge eines vollen Atemzugs, pausieren, setzen mit der nächsten pulsierenden Tonfolge ein und so weiter, bis sie bei Takt 130B die vierte und somit abschließende Tonfolge erreichen. Die schwebenden Takte geben den Klarinetten den Spielraum, sowohl ihre Einsätze als auch die Länge ihrer Atemzüge selbst zu bestimmen. Die Atemzüge sollten so lang wie möglich, aber bequem zu halten sein, in den Stimmen der Marimbass und Klaviere ist an dieser Stelle ein dicker schwarzer Strich notiert, der die kontinuierliche Wiederholung ihres eintaktigen Patterns vorschreibt. Später, bei Takt 177, ist sowohl für die Klarinetten als auch für die Streicher ein schwebender Einsatz notiert, der dem Einsatz des 1. Xylophons und des 3. Klaviers bei Takt 176 folgt. Die Klarinetten treten zuerst ein, gefolgt von den Streichern; die Reihenfolge wird durch den größeren unbeschrifteten Leerraum vor dem Einsatzzeichen der Streicher angezeigt. Daraufhin folgen die Streicher und Klarinetten dem 1. Xylophon und dem 3. Klavier; gemeinsam »bauen« sie bis Takt 180 einen Pattern auf. Weiter unten, bei Takt 266A, setzen die Gesangsstimmen mit ihren pulsierenden Tönen frei ein; kurz darauf folgen die Klarinetten, ebenfalls pulsierend.

Silbengesang: In *Musica for 18 Musicians* enthält der Gesang keine Worte. Stattdessen werden vokalisierenartige Silben gesungen, die den Klang bestimmter Instrumente möglichst genau nachahmen sollen. In der Partitur und in den Gesangspartien sind alleinstehende Silben und Vokale notiert. In der Regel ahmen die 1. und die 2. Stimme den Klang der Marimbass nach. Das setzt unter anderem einen Laut voraus, der dem englischen Vokal »u« im englischen Wort »youk« (»du«) ähnelt, dem aber beim Singen ein »b« oder »d« vorangestellt wird. Die 3. und 4. Stimme ahmen meist die Streicher nach, was ein langes »ik« (wie in »sieh«), aber ohne Konsonanten davor oder danach erfordert. Zusätzlich zu den in der Partitur und den Gesangspartien notierten Silben können die Sängerinnen aber auch versuchen, den Klang des jeweiligen Instruments durch andere Vokal- oder Silbenhäute so genau wie möglich wiederzugeben.

Größe des Ensembles: Meist wird angenommen, dass *Musica for 18 Musicians* ein Ensemble mit genau achtzehn Mitgliedern voraussetzt, und so war es auch, als mein Ensemble das Werk spielte. Allerdings war das nur möglich, weil der Vibraphonist zum Beispiel auch den Part des 4. Klaviers (2. Spieler) übernahm und das 2. Klavier in einem Abschnitt Maracas spielte. Diese Verdopplungen waren aus rein wirtschaftlichen Gründen nötig, damit wir mit der kleinsten Anzahl von Musikern auf Tournee gehen konnten. Andere Ensembles, die *Musica for 18 Musicians* vorgetragen haben, hatten 21 oder sogar 22 Mitglieder und konnten so diese Art von Verdopplung vermeiden. Die Entscheidung über die Größe des jeweiligen Ensembles liegt also allein in seinem Ermessen, wobei jedoch anzumerken ist, dass mindestens 18 und höchstens 22 Personen erforderlich sind.

Verstärkung: Alle Gesangsstimmen und Instrumente, mit Ausnahme der Xylophone, werden verstärkt. Die Sängerinnen sollten ihren Crescendi und Diminuendi Nachdruck verteilen, indem sie sich dem Mikrophon langsam nähern und sich dann wieder langsam von ihm entfernen. Das ist ungemein wirksam! Die Streicher sollten so nahe wie möglich an ihren Mikrophonen sitzen. Bei den Bassklarinetten müssen die Mikrophone nach unten in den Schalltrichter gerichtet sein (dazu müssen sie ihn etwas überragen), damit das bezeichnende »Schmarren« der Klarinette in den pulsierenden Abschnitten hörbar ist. Die B-Klarinetten können zusätzliche Mikrophone haben; wie gewöhnlich sollten diese sich in der Nähe der Birne befinden. In einer Konzerthalle mit mehr als 1000 Plätzen empfiehlt sich eine Verstärkung der Xylophone. Werden Latin-Perussion-Maracas eingesetzt (siehe unten), erübrigt sich die Verstärkung unter Umständen. Bei kleineren Maracas mit leichtem Klang hingegen mag zum Ausgleich ein Mikrophon notwendig sein.

Maracas: Ich rate dringend zu Latin-Perussion-Maracas, weil die Hülse aus Plastik oder Leder schweres Schrot enthält, und die Maracas deshalb weit tragen. Sind Maracas dieser Art nicht erhältlich, empfehle ich ähnliche Maracas mit ähnlicher Tragfähigkeit. Holzene Maracas im »mexikanischen« Stil oder kleine »Plastik« sollten nach Möglichkeit nicht verwendet werden.

MUSIC FOR 18 MUSICIANS

Steve Reich (1976)

Pulse ♪ - ca. 204-210

I

1 (10-28x) 2 (16-48x) 3 (6-14x) 4 (10-14x) 5 (6-12x) 6 (6-12x) 7 (6-12x) 8 (6-12x) 9 (6-12x) 10 (6-12x)

Bass Clarinet 1. *smile (one breath)*

Bass Clarinet 2. *smile (one breath)*

Vibraphone

Marimba 1 ossia

smile (throughout)

Marimba 1

Marimba 2 ossia

smile (throughout)

Marimba 2

Piano 1 ossia

smile (throughout)

Piano 1

Piano 2 ossia

smile (throughout)

Piano 2

Piano 4

Women's Voices 1

smile (one breath)

Women's Voices 2

Women's Voices 3

Women's Voices 4

Violin

Violoncello

Score in C

First performed on 24 April 1976 at Town Hall in New York City by Steve Reich and Musicians

Recorded by Steve Reich and Musicians on ECM New Series 78118-21129, Steve Reich and Musicians on Nonesuch 79448*, and Ensemble Modern on BMG-09026-68672

* Winner, 1999 Grammy™ Award (Best Small Ensemble Recording)

Instrumentation

- 2 Clarinets (doubling on Bass Clarinet)
- Vibraphone
- 2 Xylophones
- 3 Marimbas
- 4 Pianos
- 4 Women's Voices (SSSA)
- Violin
- Violoncello

Duration: ca. 55 minutes

Performance materials for this edition are available from the Boosey & Hawkes Rental Library.

Materials for the fully realized version (transcription of the first recording by Steve Reich and Musicians on ECM 821417) are also available from the Boosey & Hawkes Rental Library.

A separate study score for the realized version is available on loan from the Boosey & Hawkes Promotion Department.

Copyright 1976, 2000 by Hendon Music, Inc. Boosey & Hawkes company. All rights reserved.

M-051-21239-2

Printed in U.S.A.

* in one breath; breathe when comfortable; fade in/out through repeats
 ** Crescendi/decrescendi through repeats
 *** Every effort should be made to play offbeat chords (Mar. 1, 2, Pno. 1, 2) as written. However, if this proves impossible, then Mar. 1, 2 and Pno. 1, 2 play ossia.

Vc.
 Vln.
 Voices 4
 Voices 3
 Voices 2
 Voices 1
 Pno. 4
 Pno. 2
 Pno. 1
 Mar. 2
 Mar. 1
 Bs. Cl. 2
 Bs. Cl. 1

69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80
 (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x)
 IX
 X

Vc.
 Vln.
 Voices 4
 Voices 3
 Voices 2
 Voices 1
 Pno. 4
 Pno. 2
 Pno. 1
 Mar. 2
 Mar. 1
 Bs. Cl. 2
 Bs. Cl. 1

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68
 (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x) (6-12x)
 VIII

13

109 110 111 112 (2-4x)

Cl. 2
 Vib.
 Mar. 1
 Mar. 2
 Mar. 3
 Pno. 1
 Pno. 2
 Pno. 3
 Voices 2
 Voices 3
 Vln.
 Vc.

repeat until cue

12

106 107 108

Cl. 1
 Vib.
 Mar. 1
 Mar. 2
 Mar. 3
 Pno. 1
 Pno. 2
 Pno. 3
 Voices 2
 Voices 3
 Vln.
 Vc.

cue begins
 last repeat

Ped
 cue

17

Vc.

Vln.

Voices 3

Voices 2

Pno. 3

Pno. 2

Pno. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

Vrb.

Cl. 1

128 127 126 125

16

Vc.

Vln.

Voices 3

Voices 2

Pno. 3

Pno. 2

Pno. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

Vrb.

Cl. 1

121 122 123 124

(1-2x)

1308 *f* (5-10x) (5-10x) (5-10x) (5-10x) (5-10x)

130A *f* (5-10x) (5-10x) (5-10x) (5-10x) (5-10x)

Cl. 2

Mar. 1, Mar. 2, Mar. 3, Pno. 1, Pno. 2, Pno. 3, Voices 1, Voices 2, Voices 3, Vln., Vc.

* with voices 1 and 2, fade in gradually

1298 *f* (5-10x) (5-10x) (5-10x) *smile (one breath)*

129A *f* (5-10x) (5-10x) (5-10x) *one breath*

Cl. 1, 2

Mar. 1, Mar. 2, Mar. 3, Pno. 1, Pno. 2, Pno. 3, Voices 1, Voices 2, Voices 3, Vln., Vc.

* in one breath; breathe when comfortable; fade in/out through repeats ad lib

cue begins

cue begins

cue begins

cue begins

Pho. 3

Pho. 2

Pho. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

mf Ped

cue

cue begins

138

137

136

135

Vc.

Vln.

Voices 3

Voices 2

Pho. 3

Pho. 2

Pho. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

Vib.

Cl. 2

131

132

133

134

(1-2x)

last repeat

last repeat

last repeat

last repeat

Voices 3

Voices 2

Pno. 3

Pno. 2

Pno. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

lv.

Vib.

Cl. 2

154 153 152 151

cue begin

cue begin

cue begin

cue begin

Voices 3

Voices 2

Pno. 3

Pno. 2

Pno. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

Ped.

cue

Cl. 2

cue begin

147 148 149 150

C1. 1
cue begins
last repeat

Vib.
mf Ped
Cue
lv

Mar. 1

Mar. 2

Mar. 3

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 3

Voices 1
cue begins
last repeat

Voices 3
cue begins
last repeat *

Vln.
cue begins
last repeat

Vc.
cue begins
last repeat

* fade out gradually through repeats

C1. 2
repeat until cue

Vib.

Mar. 1

Mar. 2

Mar. 3

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 3

Voices 1
repeat until cue

Voices 3
repeat until cue

Vln.
repeat until cue

Vc.
repeat until cue

* fade out gradually through repeats

Sheet music for page 31, measures 173-175. The score includes parts for Violin (Vc.), Viola (Vln.), four vocal parts (Voices 1-4), Piano (Pno. 1-4), and three Maracas (Mar. 1-3). The vocal parts feature a rhythmic pattern of "doo doo doo". The piano parts include chords and melodic lines. The maracas parts have a consistent rhythmic accompaniment. Measure numbers 173, 174, and 175 are indicated at the bottom of the vocal staves.

Sheet music for page 30, measures 170-172. The score includes parts for Violin (Vc.), Viola (Vln.), four vocal parts (Voices 1-4), Piano (Pno. 1-4), three Maracas (Mar. 1-3), and Clarinet (Cl.). The vocal parts continue with the "doo doo doo" pattern. The piano parts feature chords and melodic lines. The maracas parts have a consistent rhythmic accompaniment. The clarinet part has a melodic line. Measure numbers 170, 171, and 172 are indicated at the bottom of the vocal staves.

185A

185B

185A

185B

185A

185B

185A

185B

Xylo. 1

Xylo. 2

Mar. 1

Mar. 2

Mar. 3

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 3

Pno. 4 Player 1

Pno. 4 Player 2

Voices 1

Voices 2

Vn.

Vc.

185A

185B

185A

185B

* xylophone 1/2 begin pulsing following clarinet cue

184

184

Xylo. 1

Xylo. 2

Mar. 1

Mar. 2

Mar. 3

Pno. 1

Pno. 2

Pno. 3

Pno. 4 Player 1

Pno. 4 Player 2

Voices 1

Voices 2

Vn.

Vc.

184

184

184

184

** piano flayer 2 begins pulsing following clarinet cue*

Vc. *f* (7-12x)

Vln. *f* (7-12x)

Voices 4 *f* (7-12x)

Voices 3 *f* (7-12x)

Voices 2 *p* (6-14x)

Voices 1 *p* (6-14x)

Pno. 4 *f* (7-12x) *15ma*

Pno. 4 Player 2

Pno. 4 Player 1

Pno. 3 *f* (7-12x) *15ma*

Pno. 3

Pno. 2

Pno. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

Xylo. 2 *f* (7-12x)

Xylo. 1 *f* (7-12x)

Cl. 2 *f* (5-10x) *cue*

Cl. 1 *f* (5-10x) *cue*

187B

188A

Vc. *f* (7-12x)

Vln. *f* (7-12x)

Voices 4 *p* (6-14x)

Voices 3 *p* (6-14x)

Voices 2

Voices 1

Pno. 4 *f* (7-12x) *15ma*

Pno. 4 Player 2

Pno. 4 Player 1

Pno. 3 *f* (7-12x) *15ma*

Pno. 3

Pno. 2

Pno. 1

Mar. 3

Mar. 2

Mar. 1

Xylo. 2 *f* (7-12x)

Xylo. 1 *f* (7-12x)

Cl. 2 *f* (5-10x) *cue*

Cl. 1 *f* (5-10x) *cue*

187A

186B

