

006914  
1976

# Steve Reich et Musiciens

The image shows a page of musical notation for Steve Reich's 'Music for Mallet Instruments, Voices and Organ 1973'. The score is arranged in five systems, each with multiple staves. The first system is for 'VOICES' and 'ORGAN', with the organ part marked 'ee'. The second system is for 'MALLETS', with two staves labeled '1' and '2'. The third system is for 'GLASS', with two staves labeled '1' and '2'. The fourth system is for 'MALLETS', with three staves labeled '1', '2', and '3'. The fifth system is for 'MALLETS', with four staves labeled '1A', '1B', '1C', and '1D'. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. There are circled numbers 1 and 2 at the beginning of the first two systems, and circled numbers 1A, 1B, 1C, and 1D at the beginning of the fifth system.

*Music for Mallet Instruments, Voices and Organ 1973*



# Steve Reich et Musiciens

Robert Becker	Janice Jarrett
Steve Chambers	James Preiss
Jay Clayton	Gary Schall
Pamela Fraley	Leslie Scott
Tom Goldstein	David Van Tieghem
Russ Hartenberger	Glen Velez

présenté par

la Galerie B et la Faculté de Musique de l'Université de Montréal  
en collaboration avec le Musée d'art contemporain

le 30 et le 31 janvier 1976  
Musée d'art contemporain  
Montréal

Steve Reich et Musiciens  
Programme

Montréal, le 30 janvier 1976

*Clapping Music (1972)*

Russ Hartenberger et Steve Reich

*Piano Phase (1967) - version pour deux marimbas*

Bob Becker et Russ Hartenberger - marimbas

entracte

*Music for Pieces of Wood (1973)*

Bob Becker, Russ Hartenberger, James Preiss, Steve Reich, Glen Velez - claves accordés

*Music for Mallet Instruments, Voices and Organ (1973)*

Bob Becker, Russ Hartenberger, Steve Reich, David Van Tieghem - marimbas

Gary Schall, Glen Velez - glockenspiels

James Preiss - metallophone

Steve Chambers - electric organ

Pamela Fraley, Janice Jarrett - voix (tons soutenus avec orgue)

Jay Clayton - voix (figures mélodiques avec marimbas)

Montréal, le 31 janvier 1976

*Drumming (1971)*

Bob Becker, Steve Chambers, Tom Goldstein, Russ Hartenberger, James Preiss, Steve Reich, Gary Schall, David Van Tieghem, Glen Velez - tambours accordés, marimbas, glockenspiels, sifflement Jay Clayton, Pamela Fraley - voix, Leslie Scott - piccolo.

## LA MUSIQUE EN TANT QUE PROCESSUS GRADUEL 1968

Je ne pense pas au processus de composition, mais plutôt aux morceaux de musique qui sont littéralement des processus. Ce que les processus musicaux ont de distinctif, c'est qu'ils déterminent les détails du note-à-note et simultanément la forme d'ensemble. (Qu'on s'imagine un canon circulaire ou infini.)

Je m'intéresse aux processus qui sont perceptibles. Je veux être à même d'entendre le processus se produire tout au long de la musique en train de résonner. Pour faciliter une écoute extrêmement détaillée, un processus musical devrait se produire avec infiniment de gradation.

Exécuter et écouter un processus musical graduel ressemble à différentes expériences: tirer par exemple en arrière une balançoire, la lâcher et l'observer revenir graduellement à l'état d'immobilité... ou bien retourner un sablier et regarder le sable glisser lentement et tomber au fond... ou encore placer ses pieds dans le sable au bord de l'océan et regarder, sentir et entendre les vagues les recouvrir progressivement.

Il est tout à fait naturel de réfléchir aux processus musicaux si l'on a travaillé fréquemment avec un équipement sonore électro-mécanique. Toute musique s'avère être musique ethnique.

Les processus musicaux peuvent vous donner un contact direct avec ce qui est impersonnel ainsi qu'une sorte de contrôle total, bien qu'on ne pense pas toujours à l'impersonnalité et au contrôle total comme à deux éléments allant de pair. Par le terme "une sorte" de contrôle total, j'entends qu'en faisant passer ce matériel par ce processus je contrôle complètement tous ces résultats mais aussi que j'accepte tous ces résultats sans changements.

Au cours des années 1950 et 1960, John Cage a utilisé des processus et en a certainement accepté les résultats, mais les processus auxquels il recourait étaient d'ordre compositionnel et ne pouvaient pas être perçus pendant l'exécution de la musique. Le processus consistant à utiliser le "I Ching" ou les imperfections d'une feuille de papier pour déterminer des paramètres musicaux ne peut pas être perçu lorsqu'on écoute une musique composée de cette manière. Le processus compositionnel et la musique jouée n'ont pas de relations audibles. Il en va semblablement dans la musique sérielle, où la série elle-même est rarement audible.

Ce qui m'intéresse, c'est un processus compositionnel et une musique exécutée qui ne soient qu'une seule et même chose. Je ne connais pas de secrets de structure qui ne puissent pas être entendus. Nous entendons tous ensemble le processus parce qu'il est parfaitement audible et une des raisons pour lesquelles il est parfaitement audible est qu'il se déroule de manière extrêmement graduelle.

L'utilisation en musique de procédés structuraux dissimulés ne m'a jamais touché. Même lorsque toutes les cartes sont sur la table et que chacun perçoit ce qui se produit graduellement dans un processus musical, il y a encore suffisamment de mystères pour satisfaire tout le monde. Ces mystères sont représentés par les produits secondaires psycho-acoustiques impersonnels, non intentionnels du processus recherché. Ceux-ci peuvent comprendre des mélodies sous-jacentes perçues au sein de modèles mélodiques répétés des effets dus à la place où se trouve l'auditeur, d'indifférences tonales etc.

Le fait d'écouter un processus musical extrêmement graduel ouvre mes oreilles à *cela*, mais ce quelque chose, ce *cela* s'étend toujours au-delà de ce que je peux entendre et c'est ce qui rend intéressante une nouvelle écoute de ce processus musical. Le champ de tout processus musical graduel (complètement contrôlé), où l'on entend les détails sonores échapper aux intentions se produisant pour leurs propres raisons acoustiques, c'est cela.

Je commence à percevoir ces menus détails quand je suis capable de faire preuve d'une attention soutenue et un processus graduel sollicite cette attention tendue. Par "graduel" j'entends extrêmement graduel, un processus se déroulant si lentement et si graduellement que le percevoir ressemble à observer l'aiguille des minutes d'une montre, en l'observant un petit moment on peut percevoir son mouvement.

Plusieurs musiques modales actuellement (1968) populaires, telles que la musique classique indienne et le rock and roll écrit sous l'influence de la drogue peuvent nous rendre conscients d'intimes détails sonores parce que, du fait qu'elles sont modales (tonalité fondamentale constante bourdonnement et répétition hypnotiques) elles s'axent davantage sur ces détails que sur le changement fréquent de tonalité, le contrepoint et autres procédés particuliers à l'Occident. Néanmoins ces musiques modales restent plus ou moins de simples charpentes pour l'improvisation. Ce ne sont pas des processus.

L'élément distinctif des processus musicaux est qu'ils déterminent simultanément les détails du note-à-note et la forme d'ensemble. On ne peut pas improviser dans un processus musical - les concepts s'excluent réciproquement. Tout en exécutant et en écoutant un processus musical graduel, on peut participer à une sorte particulièrement libératrice et impersonnelle de rituel. La fixation sur le processus musical rend possible ce déplacement d'attention s'écartant de lui et d'elle ainsi que de vous et de moi pour se porter de l'extérieur (ou de l'intérieur) vers cela.

## NOTES SUR L'ENSEMBLE 12/73

Depuis 1966 je répète et je joue ma musique avec mon propre ensemble. Quelques années auparavant j'avais décidé qu'en dépit de mes talents limités d'exécutant je devais participer à l'exécution de toutes mes compositions. Il me semblait parfaitement clair qu'une situation musicale saine ne se produirait que lorsque seraient réunies les fonctions de compositeur et d'exécutant. Cet ensemble commença en 1966 avec trois musiciens, se porta à cinq en 1970 et atteignit en 1971, avec la composition de DRUMMING, le nombre de douze musiciens et chanteurs. C'est un ensemble de répertoire. Chaque composition nouvelle est ajoutée au répertoire et nos concerts offrent une sélection d'oeuvres récentes et (ou) plus anciennes.

On pose souvent la question de la contribution que les exécutants peuvent apporter à la musique. On peut répondre qu'ils sélectionnent les modèles et que certains détails de la musique sont élaborés par les membres de l'ensemble durant les répétitions. Les modèles résultants sont des modèles mélodiques obtenus par la combinaison de deux instruments identiques (ou davantage) jouant le même modèle répété avec un déphasage d'un ou de plusieurs battements par rapport les uns aux autres. Durant la sélection de modèles obtenus destinés à être chantés dans la seconde partie de DRUMMING, Joan LaBarbara, Jay Clayton et moi-même contribuâmes tous à fournir divers modèles que nous avons entendu résulter des trois marimbas. On sélectionna ces modèles et on mit au point l'ordre dans lequel ils devaient être chantés à l'aide des différentes combinaisons de marimbas que nous avions enregistrées sur bande et que nous avons fait rejouer sans cesse pendant les répétitions qui eurent lieu dans mon studio de New York au cours de l'été de 1971. Les modèles obtenus dans MUSIC FOR Mallet Instruments, Voices and Organ furent sélectionnés par Jay Clayton et moi-même, d'une manière semblable, deux ans plus tard. Dans SIX Pianos, Steve Chambers, James Preiss et moi-même avons mis au point les modèles résultants et l'ordre dans lequel ils devaient être joués au cours de répétitions qui se tenaient le soir au Baldwin Piano Store de New York pendant l'automne et l'hiver 1972-73.

Sélectionner les modèles obtenus n'équivaut pas à improviser, cela revient à exécuter, à réaliser les détails de la composition elle-même. Cela offre à l'exécutant ou à l'exécutante l'occasion d'écouter d'infimes détails et de chanter ou jouer ceux qu'il (ou qu'elle) trouve les plus musicaux.

Il existe une certaine idée qui est spécialement en vogue depuis les années 1960 et que je considère personnellement comme extrêmement fallacieuse. C'est celle qui consiste à affirmer que le seul plaisir qu'un exécutant soit susceptible d'éprouver pendant qu'il joue est celui de l'improvisation ou, dans une certaine mesure, le sentiment d'être assez libre pour exprimer son état d'esprit momentané. Si le compositeur donne aux exécutants une partition musicale fixée ou des instructions spécifiques dont ils doivent tenir compte, cela équivaudrait à un contrôle politique et l'exécutant en ressentirait du déplaisir. Mais si vous travaillez avec des musiciens, vous verrez que



ce qui les rend heureux, c'est de jouer de la musique qu'ils aiment et ce qui importe véritablement n'est pas de savoir si cette musique est improvisée ou totalement élaborée. Non, l'important, c'est ce qui se produit musicalement, est-ce beau, cela me fait-il passer des frissons dans le dos, ou non?

Les musiciens jouent dans cet ensemble, généralement pour des périodes de trois ou cinq ans ou davantage, parce qu'il est à présumer qu'ils aiment jouer cette musique ou du moins qu'ils la trouvent d'un certain intérêt. Ils ne tirent pas tous leurs revenus de leur activité de musiciens dans cet ensemble. Certains d'entre eux sont candidats à des doctorats en matière de musique africaine, indonésienne ou indienne, d'autres enseignent la percussion et tous sont exécutants professionnels dans une quantité d'ensembles musicaux comprenant orchestres, formations de chambre, ensembles de musique médiévale, groupes d'improvisation libre et de jazz. C'est précisément le type de musicien démarquant avec un solide bagage classique occidental et s'orientant par la suite vers ces autres types de musique que je trouve absolument adéquat à cet ensemble.

La présence de musiciens qui jouent certains instruments ou qui chantent m'encourage à écrire davantage de musique pour ces instruments ou ces voix. Les percussionnistes et les chanteurs avec lesquels j'ai commencé à travailler pour DRUMMING m'ont encouragé à écrire plus de musique pour percussion et de musique vocale. MUSIC FOR Mallet Instruments, VOICES AND ORGAN représente un de ces résultats. Comme la musique pour clavier que je compose comprend exclusivement, au lieu de la technique pianistique conventionnelle, des mouvements d'élévation et d'abaissement des mains, les percussionnistes sont plus aptes à jouer des pièces comme SIX PIANOS que ne le sont la plupart des pianistes. Aussi la majeure partie des musiciens de mon ensemble sont-ils des percussionnistes qui doublent au clavier.

Ces musiciens sont également mes premiers et mes plus importants critiques. Pendant les premières répétitions de la première version d'une oeuvre nouvelle, les réactions des exécutants me disent souvent si la composition nouvelle marche bien ou non. Non seulement les commentaires verbaux directs effectués pendant ou après la répétition mais un rire d'appréciation ou un regard se détournant avec gêne peuvent suffire à me faire savoir si je me trouve sur la bonne ou sur la mauvaise voie. Ce fut notamment le cas à l'automne 1972, lorsque les réactions de Russ Hartenberger, James Preiss et Steve Chambers suffirent à me faire rejeter plusieurs essais de nombreuses pièces pour piano qui avaient précédés de la version définitive de SIX PIANOS. Il y a aussi la question de la fréquence des répétitions. La plupart des compositions nouvelles d'une durée approximative de vingt minutes sont répétées une ou deux fois par semaine pendant un ou deux mois. DRUMMING, qui dure à peu près une heure vingt minutes, a demandé près d'un an de répétitions hebdomadaires. Ce grand nombre de répétitions permet de nombreux petits changements compositionnels pendant que l'oeuvre est en cours d'achèvement en même temps qu'il donne lieu à une sorte de solidité d'ensemble qui fait qu'on prend plaisir à jouer en commun.

## NOTES SUR LE PROGRAMME

### CLAPPING MUSIC

**Clapping Music** fut composé en décembre 1972. Depuis un certain temps déjà, je voulais composer une pièce avec claquement de mains desorte qu'aucun instrument à part le corps ne soit nécessaire. En premier, je pensais que ce serait une pièce avec déphasage où les deux musiciens commencent à l'unisson, puis l'un d'eux augmente graduellement son tempo, alors que l'autre continue de la même façon mais cela s'avère très difficile à faire en claquant des mains et, de plus, présente une grande difficulté dans le processus musical (déphasage) qui n'a pas sa place quand on utilise une façon (le claquement) de produire le son si simple. La solution était de demander à un des musiciens de répéter la même figure de base pendant toute la pièce sans changement, alors que le second, après un certain nombre de répétitions à l'unisson, change pour la même figure dont le temps faible est reporté après un temps. Ce changement brusque de position du temps faible produit un effet tel qu'il est difficile de percevoir que le deuxième musicien joue en réalité la même figure originale que l'autre musicien, dans chacune des 12 différentes sections de la pièce.

### PIANO PHASE

**Piano Phase** (1967) résulte directement d'un travail (en 1965-66) sur les changements graduels de la vitesse de moteur de deux magnétophones qui jouent simultanément des boucles identiques, créant ainsi des changements de phase graduels entre deux figures identiques qui se répètent. Ce travail pour bandes magnétiques produit **It's Gonna Rain, Come Out, et Melodica**. Puisque le processus des relations de phase qui changent graduellement est inhérent aux machines (essuie-glaces sur un autobus, cloches préventives à un croisement de chemin de fer, etc.), je ne pensais pas qu'il pouvait être exécuté par deux personnes. Pendant plusieurs mois, Art Murphy et moi, après avoir travaillé d'abord chacun chez soi, joué de concert avec des boucles enregistrées de nous-même, et puis, plus tard, sur deux pianos, nous nous sommes aperçus que, même si nous n'avions pas la perfection des machines, nous pouvions en donner une approximation raisonnable et jouer d'une nouvelle façon de jouer extrêmement satisfaisante: tout étant défini à l'avance et libérés de toute lecture de notation, nous pouvions nous absorber complètement dans l'écoute pendant que nous jouions. La pièce est divisée en trois sections que l'on distingue par le changement de notes et la durée de la figure. La première est de douze temps en Si mineur naturel, la deuxième de huit temps formant un accord apparent de Mi dominant, et la dernière de quatre temps en La (probablement majeur, mais sans un troisième degré énoncé). Puisque intuitivement, je suis attiré par les percussions, et puisque j'en suis venu à concevoir tous les instruments à clavier comme d'extraordinaires ensembles de tambours accordés, et que mon ensemble comprend aujourd'hui un certain nombre de percussionnistes talentueux, il est sans doute tout naturel que Russ Hartenberger, James Preiss et Robert Becker ait exprimé leur intérêt à jouer **Piano Phase** en version duo pour marimbas, dont les résultats me ravissent.

## MUSIC FOR PIECES OF WOOD

**Music for Pieces of Wood** (1973) a les mêmes racines que **Clapping Music** (1972): le désir de faire de la musique avec les instruments les plus simples qui soient. Les claves, ou pièces cylindriques de bois dur, utilisés ici ont été choisis pour leur hauteur particulière (La, Si, Do#, Ré#, Ré# à l'octave supérieur), et pour leur timbre résonant. Cette pièce est l'une des plus intenses du point de vue sonore que j'aie composée à date, mais elle n'utilise aucun moyen d'amplification. La structure rythmique est entièrement basée sur le processus de constructions rythmiques ou par la substitution de temps par des silences. Elle est en trois sections de figures à durées décroissantes (6/4, 4/4, 3/4).

## MUSIC FOR Mallet Instruments, Voices and Organ

Alors que je travaillais à SIX PIANOS, je me mis également à une autre composition qui sembla se développer tout à fait spontanément d'un simple modèle pour marimba en de nombreux modèles joués par différents instruments. MUSIC FOR Mallet Instruments, Voices and Organ fut achevé en mai 1973 et met en oeuvre deux processus rythmiques simultanés et s'interférant. Le premier est celui de la construction, temps par temps, du double d'un modèle musical répété préexistant, le second étant déphasé d'un ou de plusieurs temps par rapport au premier, exactement comme dans SIX PIANOS. Cela déclenche alors le second processus d'augmentation (1) d'un autre modèle répété, simultané mais différent. Le premier processus de construction rythmique est exécuté par marimbas contre marimbas et glockenspiel contre glockenspiel. Ces constructions rythmiques, qui ont pour effet de créer une activité de mouvement plus rapide aux instruments à baguette entraînent alors les deux voix de femmes et l'orgue à doubler, quadrupler et à étirer davantage encore la durée des notes chantées et jouées. Quand les marimbas et les glockenspiels sont parvenues au maximum d'activité, provoquant une elongation maximale de longueur et de lenteur aux voix et à l'orgue, une troisième voix de femme double alors quelques-uns des brefs modèles mélodiques obtenus par la combinaison des quatre joueurs de marimba et cette voix est utilisée pour l'imitation précise du son de ces instruments (exactement comme dans la seconde partie de DRUMMING). Pendant les constructions rythmiques aux marimbas et aux glockenspiels, le métallophone (2) joue de longues notes résonnantes de la même durée que les sons des voix et de l'orgue. Quand les voix et l'orgue produisent des sons plus longs, il en est de même des sons du métallophone. Cependant une barre d'acier frappant contre un tube de résonance d'aluminium ne résonne que le temps de ce contact et produit ensuite un son décroissant jusqu'à l'inaudibilité de sorte que lorsque les voix et l'orgue ont atteint leur durée maximum, le métallophone commence à jouer des doubles croches acoustiquement déformées, émises aussi vite ou même plus vite que tous les autres instruments à baguettes à la fois. Après ces sections où les voix et l'orgue ont atteint leur tenue maximum (basée sur la durée de son continu que peut soutenir une seule respiration), les marimbas et les glockenspiels commencent, un par un, à se mouvoir brusquement dans un unisson qui permet alors aux voix, à l'orgue et au métallophone de commencer à réduire la durée de leurs sons soutenus. Ce processus couplé de construction-augmentation rythmique suivi d'unisson-diminution rythmique se présente à quatre reprises dans des sections délimitées par des changements de clef et de mètre. La première section est en fa dorien à 3/4, la seconde en la bémol dorien à 2/4, la troisième en si

bémol naturel mineur à 3/4 et la quatrième en la bémol, dominante de l'accord de onzième à 3/4.

1) L'augmentation est la prolongation de la durée des notes préalablement jouées en valeurs de notes plus brèves, créant l'impression d'un ralentissement du mouvement musical. Le procédé d'augmentation apparut d'abord dans ma musique "à l'état de concept" (car il était impossible à réaliser techniquement à cette époque) dans le morceau intitulé SLOW MOTION SOUND, datant de 1967. L'idée de ce morceau était d'enregistrer un fragment (probablement des paroles) sur bande magnétique et de le ralentir continuellement et graduellement jusqu'à parvenir à une énorme prolongation de la durée sans baisser du tout la hauteur du son. En pratique cela aurait correspondu exactement à la bande sonore synchrone avec un fragment de film présenté graduellement dans un mouvement de plus en plus lent. Cette idée musicale se réalisa pour la première fois en tant que musique dans mes FOUR ORGANS de 1970 et une fois de plus maintenant dans cette nouvelle composition.

2) Métallophone signifie métal résonnant. Le terme désigne une famille d'instruments comprenant le glockenspiel et notamment la barre de bronze suspendue au-dessus d'un creuset de résonance ainsi que les instruments à tube formant la majeure partie des orchestres gamelan balinaï et javanais. En Amérique on a inventé il y a plusieurs années un métallophone qui présentait des disques métalliques effectuant une rotation produite électriquement au-dessus de chaque tube résonateur, ce qui donne à l'instrument un effet de vibration sur les notes tenues. L'instrument fut par la suite nommé "vibraphone" en raison de cet effet de vibrato. Comme je n'utilise pas cet effet et ne relie même pas le moteur électrique à une source d'électricité, l'instrument acoustique utilisé ici pourrait peut-être davantage considéré comme un métallophone.

## DRUMMING

Pendant un an, de l'automne 1970 à l'automne 1971, j'ai travaillé à la composition qui devait devenir la plus longue de mes oeuvres à ce jour. DRUMMING dure près d'une heure et demie et se divise en quatre parties exécutées sans intervalle. La première section est destinée à quatre paires de tambours bongo accordés, montés sur supports et joués avec des baquettes, ainsi qu'à une voix d'homme, la seconde à trois marimbas et aux voix de femmes, la troisième à trois glockenspiels, sifflement et piccolo, la dernière section à tous ces instruments et aux voix combinés. J'ai choisi des instruments que l'on peut maintenant se procurer couramment dans les pays occidentaux (bien que l'histoire des tambours bongo ait son origine en Amérique latine, celle des marimbas en Afrique et que le glockenspiel provienne à l'origine d'Indonésie), accordés à notre propre échelle diatonique et je les ai utilisés musicalement dans le contexte de ma propre musique composée antérieurement.

On me pose souvent la question de l'influence qu'a exercée sur DRUMMING mon voyage en Afrique en 1970. La réponse peut s'exprimer par le terme de confirmation. Ce séjour a confirmé l'intuition que j'avais que les instruments acoustiques et les voix pourraient être utilisés pour produire une musique à la sonorité véritablement plus riche que celle produite par les instruments électroniques et il a également confirmé mon inclination naturelle pour la percussion.

Dans le contexte de ma propre musique, DRUMMING représente le stade ultime de raffinement de la technique de phasage, dans laquelle deux ou trois instruments identiques jouant le même modèle mélodique répété parviennent graduellement à une désynchronisation, DRUMMING introduit aussi plusieurs techniques nouvelles: 1) changements progressifs de timbre alors que la hauteur du son et le rythme demeurent constants, 2) usage de la voix humaine destinée à devenir partie intégrante de l'ensemble musical par imitation de la sonorité exacte des instruments, 3) procédé consistant à substituer progressivement les battements aux soupirs, ou inversement les soupirs aux battements, au sein d'un cycle rythmique se répétant constamment.

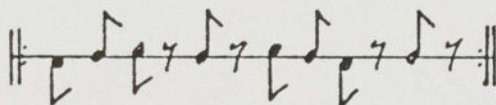
Les sections de DRUMMING sont réunies les unes aux autres par les nouveaux instruments doublant le modèle exact des instruments jouant déjà. À la fin de la section pour tambour, trois joueurs de tambour exécutent le même modèle déphasé d'un quart de note les uns par rapport aux autres. Trois joueurs de marimba interviennent en douceur avec le même modèle également joué avec un déphasage d'un quart de note l'un par rapport à l'autre. Les tambours disparaissent graduellement de sorte que le même rythme et les mêmes hauteurs de son sont maintenus avec le changement graduel de timbre. À la fin de la section pour marimba, trois marimbas jouées dans leur registre le plus aigu sont doublées par trois glockenspiels joués dans leur registre le plus grave, de sorte que le procédé consistant à maintenir le rythme et la hauteur du son tout en changeant graduellement le timbre se trouve répété.

Les sections ne sont pas détachées les unes des autres par des changements de clef, qui constituent dans la musique occidentale les moyens traditionnels d'obtenir une extension de la longueur. DRUMMING montre qu'il est possible de continuer à jouer un certain temps dans la même clef s'il y a, au lieu de ces changements de clefs, d'importants développements rythmiques s'accompagnant de changements occasionnels mais radicaux de timbre afin de pourvoir à la variété. Tout en jouant des tambours lors du processus de composition, il m'arrivait parfois de chanter avec eux, d'utiliser ma voix pour imiter les sons qu'ils produisaient. Cela m'entraînait à recourir à des syllabes telles que "tak", "tok", "dak", etc. Je pensais que si j'utilisais un microphone pour rendre le volume de ma voix presque aussi puissant, mais pas plus puissant, que celui des tambours, je pourrais alors chanter quelques-uns des modèles résultants tout à fait comme si ma voix était un autre ensemble de tambours produisant graduellement un sous-modèle après l'autre. Je commençais à réaliser que cela devait également être possible dans le cas des marimbas et des glockenspiels. Le problème était alors de découvrir quelles sortes de voir étaient nécessaires pour imiter exactement ces instruments. En ce qui concerne les marimbas je trouvai que la voix de femme devait chanter un "ou" plus ou moins constant comme dans le son de voyelle "you" en le faisant précéder d'un "b" ou d'un "d" émis avec douceur. Dans le cas des glockenspiels, le registre extrêmement aigu de l'instrument excluait toute utilisation de la voix telle quelle et rendait nécessaire le recours au sifflement. Mais même cette forme de production vocale s'avéra être impossible quand l'instrument était joué au plus aigu de sa tessiture et cela rendit nécessaire une forme de sifflement plus sophistiquée, en l'occurrence le piccolo. Dans la dernière section, toutes ces techniques vocales se trouvent simultanément combinées.

Le début de DRUMMING est confié à deux tambours qui construisent le modèle rythmique fondamental de la totalité de ce morceau, durant une heure et demie, à partir d'un seul battement de tam-

bour joué dans un cycle de douze battements avec des soupirs sur les autres temps de la mesure. Progressivement, des battements de tambour additionnels viennent se substituer aux soupirs, un par un, jusqu'à ce que le modèle soit construit. Le procédé de réduction est simplement l'inverse, les soupirs étant substitués aux battements. La réduction qui s'effectue à la fin de la section pour glockenspiel conduit à une reconstruction simultanée des glockenspiels, des marimbas et des tambours.

De la sorte il n'existe qu'un seul modèle rythmique pour DRUMMING considéré dans sa totalité:



Ce modèle est soumis à des changements de phase, de hauteur du son et de timbre, mais tous les exécutants jouent ce modèle, en entier ou en partie, tout au long du morceau.

DRUMMING marque la fin de mon utilisation du procédé de phasage graduel. L'ayant découvert en 1965 dans le morceau pour bande magnétique IT'S GONNA RAIN, je l'ai ensuite utilisé dans chaque morceau à partir de 1965 jusqu'à DRUMMING en 1971, à l'exception de FOUR ORGANS (1970) qui est composé exclusivement de l'augmentation graduelle ou de la prolongation des sons individuels au sein d'un accord répété. À partir de 1972, j'éprouvai le besoin de travailler avec d'autres techniques. SIX PIANOS et MUSIC FOR Mallet INSTRUMENTS, VOICES AND ORGAN, œuvres composées en 1973, utilisent toutes les deux le procédé de construction rythmique, ou de substitution de battements aux soupirs, d'abord employé dans DRUMMING, et le morceau pour instruments à baguette recourt également à un procédé d'augmentation semblable à celui contenu dans FOUR ORGANS.

Le procédé de phasage graduel me fut extrêmement utile de 1965 à 1971, mais je n'ai pas l'intention de le réemployer. Fin 1972, il était temps d'aborder quelque chose de nouveau.

En avril 1976, la première de MUSIC FOR 18 MUSICIANS, sa pièce la plus importante à date, sera donnée au Town Hall, à New York.

*Steve Reich*

## STEVE REICH ET SES MUSICIENS

STEVE REICH naquit le 3 octobre 1936 à New York et fut élevé en Californie et plus encore à New York. Lauréat en philosophie de l'Université Cornell en 1957. Il étudia la composition à la Juilliard School of Music de 1958 à 1961, puis fréquenta le Mills College en Californie où il étudia avec Darius Milhaud et Luciano Beno, obtenant son diplôme de maîtrise en musique en l'année 1963. Après plusieurs années consacrés à la composition et à l'exécution musicale à San Francisco, il alla s'installer à New York et forma en 1966 son propre ensemble de trois musiciens. Depuis lors il a interprété sa propre musique aux États-Unis et en Europe occidentale avec ce groupe qui se compose maintenant de douze musiciens et chanteurs. Les premières exécutions de DRUMMING furent données en 1971 au Museum of Modern Art, à la Brooklyn Academy of Music et au Town Hall de New York et la première européenne de DRUMMING constitua le premier concert jamais donné à la Hayward Gallery de Londres dans le cadre des MacNaghlen Concerts en janvier 1972. En 1971 PHASE PATTERNS fut exécuté dans la première série des Prospective Encounter Concerts organisés par Pierre Boulez à New York et FOUR OFGANS fut interprété par Michael Tilson Thomas, Steve Reich et des membres de l'Orchestre Symphonique de Boston au Symphony Hall de Boston, plus tard au Carnegie Hall de New York. SIX PIANOS eut sa première exécution à la John Weber Gallery de New York en mai 1973 et sa première européenne au Suddeutscher Rundfunk de Stuttgart en janvier 1974. MUSIC FOR Mallet Instruments, Voices and Organ fut également exécuté pour la première fois à la John Weber Gallery en mai 1973 et fut donné en première européenne dans les Tage der Neuen Musik de Hanovre sous le patronnage de Radio Brême. En 1972 et 1973 Steve Reich collabora avec la chorégraphe et danseuse Laura Dean à la présentation de concerts de musique et de danse dans le cadre du Pro Musica Nova Festival de Radio Brême, à la galerie Attico de Rome, au musée Van Abbe de Eindhoven, aux Alea Encuentros de Pampelune, à la semaine de musique d'avant-garde de Berlin et au Loeb Student Center de l'Université de New York. Son livre de recueil d'essais, WRITINGS ABOUT MUSIC, a été publié en 1974 par la Press of the Nova Scotia College of Art and Design. Au cours de l'été 1970, grâce à une bourse de voyage accordée par l'Institute for International Education, il étudia le tambour avec un maître tambour de la tribu Ewe à l'Institute for African Studies de Ghana. Durant l'été des années 1973 et 1974 il étudia le gamelan balinais Semar Pegulingan à l'American Society for Eastern Arts Summer Program à Berkeley, Californie. En 1974 il se vit accorder des bourses du National Endowment for the Arts, du New York State Council on the Arts et fut invité à être artiste en résidence à Berlin.

**RUSSELL HARTENBERGER** naquit le 21 juillet 1944 à Watonga, Oklahoma. Il obtint un B.M. en percussion du Curtis Institute sous la direction de Fred D. Hinger, un M. M. en percussion de la Catholic University sous la direction d'Alan Label et un Ph.D. en musicologie ethnique de la Wesleyan University et étudia en même temps le tambour africain avec Abraham Adzinyeh, le gamelan javanais avec Prawotosaputro, le merdangam avec Ramnad V. Raghavan et le tabla avec Sharda Sahai. Au cours de l'été 1971 il étudia le tambour africain au Ghana. Il s'est produit comme musicien des orchestres d'Oklahoma City, de Puerto Rico, de New Haven, du Philadelphia Lyric Opera, et au festival de musique de Marlboro. Il est actuellement membre de l'ensemble de percussion "Nexus" et enseigne la percussion à l'Université York à Toronto.

**STEVE CHAMBERS** naquit le 21 juillet 1941 à Dallas, Texas, et fut élevé en Louisiane. Il étudia le piano avec Edgar Davis à l'University of Southwestern Louisiana et avec Mildred Dasett et Robert Goldsand à la Manhattan School of Music. Il fait partie depuis 1969 de l'ensemble Steve Reich and Musicians. Il est actuellement étudiant en architecture à la Cooper Union de New York City.

**JAMES LEE PREISS** naquit le 17 octobre 1941 à Shakopee, Minnesota. Fréquenta l'Eastman School of Music où il obtint son diplôme de Bachelor of Music en 1963. De 1963 à 1967 il joua comme tympaniste et marimba solo dans l'U.S. Marine Band. De 1969 à 1971 il enseigne la percussion à la High School of Music and Art de New York. Il obtint son diplôme supérieur (Masters degree) à la Manhattan School of Music en 1969 et fut nommé à la faculté de cette école en 1970. Il a joué comme percussionniste avec l'Eastman Wind Ensemble, l'Eastman Philharmonic, l'American Wind Symphony, le Philadelphia Composer's Forum, l'American Percussion Ensemble, le Manhattan Percussion Ensemble et se produit actuellement comme artiste libre dans le secteur de New York City.

**JAY CLAYTON** naquit le 28 octobre 1941 à Youngstown, Ohio. Elle étudia la musique au St. Louis Institute et plus tard à la Miami University de l'Ohio. Avec son mari, le tambour Frank Clayton, elle a produit à New York une série de concerts "Jazz at the Loft". Elle a enregistré la musique de Marc Levin, Garrett List et Steve Reich et a joué avec Ran Blake, Alvin Curran et Jeanne Lee. Actuellement elle est membre d'un nouveau groupe de jazz nommé "Jankry".

**ROBERT BECKER** naquit le 22 juin 1947 à Allentown, Pennsylvanie. Il obtint ses diplômes Bachelor's and Master's degrees à l'Eastman School of Music et achève actuellement un doctorat en philosophie sur la musique mondiale à la Wesleyan University. Il a étudié le gamelan javanais, le tambour du Ghana avec Abraham Adzenyah, le tabla avec Sharda Sahai et le mrdangam avec Ramnad Raghavan. Il a joué en tant que percussionniste et tympaniste au festival de musique de Marlboro et joue actuellement avec l'ensemble de percussion "Nexus". Il enseigne la percussion à l'Université York à Toronto.

**GLEN VELEZ** naquit le 5 octobre 1949 à Dallas, Texas, et commença à étudier les instruments à l'âge de quinze ans. Il étudie actuellement à la Manhattan School of Music avec Fred Hinger et se spécialiste comme percussionniste dans les instruments à baguettes. De 1968 à 1971 il fut membre de l'U.S. Army Band stationné à Worms, en Allemagne fédérale. De 1971 à 1972, il fit partie de l'ETC théâtre company of LaMama, compagnie avec laquelle il accomplit une tournée européenne au cours de l'été 1972, donnant des représentations à Vienne, Amsterdam et Spoleto. Il se produit actuellement comme artiste libre dans le secteur de New York City.

**JANICE JARRETT** naquit le 7 février 1948 à Newton, Caroline du Nord, et fut élevée principalement en Arizona. Elle obtint son BA de chant et de composition à l'Antioch Collège en 1970. Actuellement elle prépare un doctorat en philosophie en musique internationale à la Wesleyan University, où elle a étudié principalement le tambour et la danse ghanéens, la musique vocale de l'Inde du Nord et la musique du Moyen Orient. Sa thèse de doctorat traite de la tradition féminine dans le chant et de ses relations avec l'histoire de la femme. Elle a enseigné à l'Université de New Haven la théorie et l'exécution musicale occidentale et elle a joué avec son propre ensemble d'improvisation à New York, dans le Connecticut et l'Ohio.



**LESLIE SCOTT** naquit le 27 février 1937 à Corinth, Mississippi. Il obtint son B.S. à la Juilliard School of Music en 1959 et un diplôme M.M. à la Washington University de St. Louis en 1970. À cette époque-là il a étudié la clarinette et la flûte, mais il joue également du saxophone, du recorder et d'autres instruments à vent de l'époque baroque et de la Renaissance. Il a joué avec l'Orchestre Symphonique de St. Louis comme membre de la section des clarinettes de 1959 à 1965 et s'est également produit avec l'orchestre Philharmonique de New York, la Little Orchestra Society, le New York City Ballet orchestra, avec Oliver Nelson, Charlie Mingus et dans plusieurs shows à Broadway.

**DAVID VAN TIEGHEM** naquit le 21 avril 1955 à Washington, D.C. Il étudia la percussion en cours privés avec Justin di Coccio de 1971 à 1973, ayant été autodidacte pendant quatre années auparavant. Il est l'élève de Paul Price au Manhattan School of Music depuis 1973, et participe au Manhattan Percussion Ensemble. À l'été 1972, il parcourut l'Europe en tournée à titre de percussionniste dans le American Youth Symphony of Winds. En ce moment, il est membre d'une compagnie expérimentale de son et mouvement; "Footnotes", et joue avec le Quog Music Theatre, ainsi qu'avec Judith Scott's A/P improvisation group and dance company.

**GARY SCHALL** naquit le 1 mars 1955 à Brooklyn, N.Y. Il étudie à L'heure actuelle, au Manhattan School of Music, la percussion avec James Preiss. Il a déjà étudié et joué avec le Brooklyn Percussion Ensemble, sous la direction de Morris Lang. À l'été 1973, il jouait en tournée avec l'ensemble de Steve Reich, commissionné par l'État de la Roumanie. Il joue présentement avec le Manhattan Percussion Ensemble, sous la direction de Paul Price.

**TOM GOLDSTEIN** termina ses études récemment à la Hartt School of Music au Connecticut, où il se spécialisait en percussion.

**PAMELA WOOD FRALEY** naquit le 29 mars 1937 à San Francisco et vécut à Richmond, Virginia. Elle commença des études de piano avec sa mère à l'âge de trois ans. Elle termine ses études à la Howard University School of Music avec une mention summa cum laude. Elle étudie le chant à Boston avec Donna Roll et David Blair depuis 1969. En 1970, elle devint directrice du Département de Théorie musicale et d'Éducation à l'Elma Lewis School of Music du National Center of Afro-American Artists, à Boston. En 1972, elle fut parmi les finalistes des Auditions régionales de la Nouvelle-Angleterre du Metropolitan Opera Company. En plus d'avoir participé à plusieurs programmes de télévision pour différentes chaînes américaines, elle eut l'occasion de chanter dans le film officiel de la Commission pour le Bicentenaire de la Révolution américaine, "We Hold These Truths", qui sera distribué en 1975. Elle fut soliste dans la cantate no. 51 de Bach avec le North Shore Philharmonic, à Lynn, au Massachusetts, en 1975. Elle chanta dans MUSIC FOR Mallet Instruments, Voices AND ORGAN de Steve Reich, avec le Boston Symphony, sous la direction de Michael Tilson Thomas en janvier 1974. Elle se joignit à l'ensemble de Steve Reich à la fin de cette même année.



### **discographie**

IT'S GONNA RAIN (1965), Columbia MS-7265  
COME OUT (1966), Odessey 32-16-0160  
VIOLIN PHASE (1967), Columbia MS-7265  
PHASE PATTERNS (1970), Shandar 10005  
FOUR ORGANS (1970), Shandar 10005, Angel S-36059  
DRUMMING (1971), Deutsche Grammophon 2740-106  
SIX PIANOS (1973), Deutsche Grammophon 2740-106  
MUSIC FOR Mallet Instruments, Voices and Organ (1973), Deutsche Grammophon 2740-106  
PIANO PHASE (1967), RCA Victor japonais  
DRUMMING (1971), Live performance/Town Hall/ John Gibson and Multiples inc., New York 1972, une édition signés et numérotée à 500 exemplaires, incluant la partition complète de l'oeuvre.

### **références discographiques**

Pour DRUMMING et WORKS IN PROGRESS, Steve Reich fait référence respectivement à la musique de la tribu Ewe du Ghana de même qu'à Pérotin. Pour qui s'intéresse à vérifier ces parallèles, deux enregistrements existent sur le marché: EWE MUSIC OF GHANA (Folkways, Asch Mankind series, AHM-4222) Pérotin: SACRED MUSIC (Vanguard HM-1SD).

### **bibliographie**

WRITINGS ABOUT MUSIC, the Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York 1974. Disponible au Canada de: L'Alternatif, 1587 St-Denis, Montréal. ou Art Métropole, 241 Yonge Street, Toronto.

WRITINGS ABOUT MUSIC regroupe pour l'essentiel, la plupart des textes, entrevues, partitions déjà publiées par/sur Steve Reich dans VH-101 no. 4, Soundings, Synthesis, Source, New York Times, Ballet Review, Musical Times, Art Forum, parfois modifié ou complété d'inédits. Steve Reich a aussi publié dans: John Cage: Notations, the Anti-illusion Catalog, Aspen magazine, Interfunktionen et Attitudes.



*Nous remercions Deutsche Grammophon pour nous avoir permis d'utiliser certaines traductions de leur album Steve Reich (2740-106).*

*Outre la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, Roger Bellemare de la Galerie B, le Musée d'Art contemporain et Deutsche Grammophon, nous aimerions remercier les personnes suivantes pour leur aide dans l'organisation des concerts de Steve Reich à Montréal: Christiane Charrette et Jean Papineau, Raymond Gervais, Roland Poulin, Pierre Boogaerts et tous les autres qui ont bien voulu y apporter leur collaboration.*

*Chantal Pontbriand,  
janvier 1976.*





