

L'écriture de la percussion dans l'œuvre de Steve Reich

Percussions, n°21, 2006, p. 10-12.

Résumé :

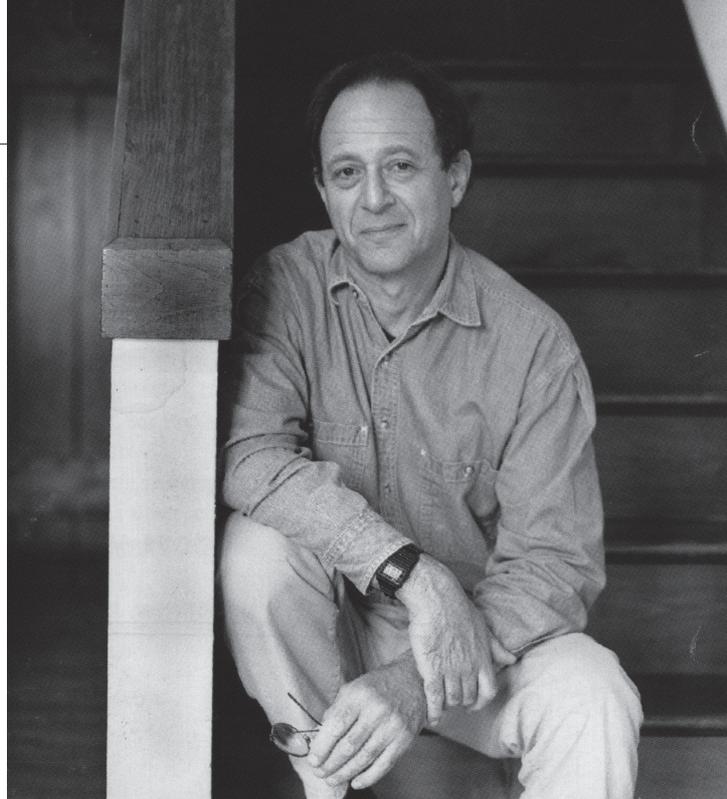
La percussion constitue l'ossature de la grande majorité des œuvres de Steve Reich. Même dans les pièces où la percussion est absente, l'écriture instrumentale lui emprunte ses patterns les plus typiques (les parties de claviers étant souvent des parties de percussion déguisées). Le compositeur s'est ainsi forgé un style unique d'écriture de la percussion qui est examiné à travers des exemples pris dans *Phase patterns* (1970) pour quatre orgues électroniques, *Drumming* (1971) pour voix, bongos, marimbas, glockenspiels, sifflet et flûte piccolo, *Clapping Music* (1972), *Music for Pieces of Wood* (1973), *Music for 18 Musicians* (1973), *Music for a large ensemble* (1978), *Sextet* (1985) pour deux pianos, deux vibraphones et deux marimbas, *The Cave* (1990-93) pour quatre voix, ensemble instrumental et projections vidéos.

L'écriture de la percussion dans l'œuvre

Lorsque Steve Reich (1936) débute sa carrière de compositeur, au début des années soixante, l'emploi de la percussion n'est plus une innovation en soi. La percussion a gagné ses lettres de noblesse dès la première moitié du XXe siècle avec les œuvres de Stravinsky, Milhaud, Webern, Antheil et surtout Bartók, Varèse et Cage. Les années soixante et soixante-dix témoignent ensuite d'une véritable explosion des œuvres pour percussion et de la place à part entière qui lui est offerte dans tous les genres musicaux. Reich aurait très bien pu renoncer, comme ses collègues minimalistes La Monte Young, Terry Riley et Philip Glass, à s'exprimer par ce médium instrumental. Cependant, du fait de son parcours culturel et de sa formation musicale⁽¹⁾, Reich aura très vite recours à la percussion comme soubassement de son esthétique. Non seulement la percussion tient une place de choix dans son œuvre, mais, de surcroît, le compositeur s'est forgé un style unique d'écriture de la percussion.

Si l'on survole l'ensemble de la production de Reich, la percussion constitue l'ossature de la grande majorité de ses œuvres. Seulement un tiers des pièces (dont la plupart apparaissent avant 1971) n'a pas recours à la percussion. Au-delà de l'aspect quantitatif, l'importance de la percussion transparait dans plusieurs aspects de son œuvre. Le premier point concerne la facilité avec laquelle certaines

⁽¹⁾ Le goût pour la percussion lui vient du jazz, notamment de la musique du batteur Kenny Clarke, qu'il entendait au Birdland pendant son adolescence. Décidé à devenir batteur, Reich prit des leçons pendant trois ans avec Roland Kohloff qui devint par la suite percussionniste au *New York Philharmonic*. Il finança en partie ses études de philosophie à *Cornell University* en jouant comme batteur dans des clubs de jazz. En 1958, Reich entre à la *Julliard School of Music*, puis, en 1961 à *Mills College*, où il étudia avec Darius Milhaud et Luciano Berio.



de Steve REICH



Exemple 1. Paradiddle de *Phase patterns* (1970) pour quatre orgues électroniques

pièces peuvent être transcrites pour percussion. Ainsi, *Piano Phase* (1967) est jouable avec deux marimbas ; *Six Marimbas* (1986) est une transcription de *Six pianos* (1973) ; *Vermont Counterpoint* (1981), pour flûtes, a été transcrit par M. Yoshida pour marimba MIDI (*Tokyo/Vermont Counterpoint*, 2000). Cela montre bien que la base de l'écriture de Reich puise dans une gestique percussive. Même dans des pièces où la percussion est absente, l'écriture lui emprunte parfois ses patterns les plus typiques. Les parties de claviers sont souvent des parties de percussion déguisées, comme dans *Phase patterns* (1970) pour quatre orgues électroniques, où le pattern de base (exemple 1) est un *paradiddle*⁽²⁾.

⁽²⁾ Le *paradiddle* est une figure typique de la technique du tambour : RLRRLRL (R = main droite, L = main gauche).

Il n'est pas étonnant non plus que toutes les parties instrumentales d'une pièce comme *Sextet* (1984) pour deux pianos, deux claviers électroniques et percussions soient réalisables par des percussionnistes. Comme dans *Six pianos* ou dans *Phase patterns*, les techniques de clavier de *Sextet* sont en fait des parties de percussion. Si les pianos, considérés comme des percussions accordées, sont employés plus dans leur aspect percussif que résonant, a contrario, les vibraphones sont joués, dans le premier mouvement, avec un archet pour produire de longues résonances. Le dernier mouvement de *Sextet* est représentatif de cette écriture percussive. L'effectif est constitué de deux pianos, deux vibraphones et deux marimbas (exemple 2). Les musiciens enchaînent, à un tempo effréné (192 à la noire), des patterns qui s'emboîtent les uns dans les autres. Les vibraphonistes

ont, à certains moments, chacun deux parties rythmiquement distinctes. La partie de marimba 2 est synchronisée avec celle de la main gauche du vibraphone 2, celle de marimba 1, avec la main gauche du vibraphone 1. La main droite du vibraphone 2 correspond au rythme du piano 2 et celle du vibraphone 1, au rythme du piano 1. On peut aussi constater l'influence de la musique africaine dans l'ambiguïté de l'accentuation. La métrique à 12/8 permet une accentuation binaire ou ternaire. Dans l'exemple ci-contre, on observe que la carrure des patterns de pianos est binaire, alors que celle des patterns de marimbas est ternaire. Ce type de superposition rythmique exige un grand contrôle de la part des interprètes. *Sextet* est, avec *Nagoya Marimba* (1994) pour deux marimbas, une des pièces les plus virtuoses du compositeur.

La palette percussive de Reich est extrêmement variée en termes de timbre et de fonctionnalité. Les claquements de mains sont la manifestation la plus basique de la percussion dans son œuvre. *Clapping Music* (1972) est interprétée par deux musiciens qui frappent dans leurs mains un simple pattern rythmique d'une mesure à douze battements. Le contenu musical n'est constitué que par les motifs résultant de la variation du pattern initial par le deuxième percussionniste. Alors que le premier percussionniste ne change jamais de pattern, le deuxième décale le sien d'un temps toutes les douze répétitions jusqu'au retour du pattern initial. La forme circulaire du procédé et la pauvreté du matériau renvoient à une musique ancestrale telle qu'on peut encore en avoir une trace dans les musiques pygmées d'Afrique centrale. Le même principe a été repris dans *Music for Pieces of Wood* (1973) pour cinq paires de claves accordées, mais avec une structure canonique plus élaborée. La référence archaïsante a été exploitée de nouveau dans *Tebillim* (1981) pour voix et ensemble sur les psaumes 19, 34, 18 et 150. À la différence des deux pièces précédentes, les claquements de mains ne frappent pas un court pattern répété, mais une longue phrase rythmique qui suit l'accentuation poétique du texte. La percussion a, dans ce cadre, une triple fonction : une fonction référentielle d'évocation de l'univers musical biblique, une fonction d'accentuation du texte et une fonction d'ostinato rythmique. Les claquements de mains sont doublés par

Exemple 2. Cinquième mouvement de *Sextet* mes. 207-208

des petits tambourins sans sonnailles. Reich a choisi ce type de percussions car il était couramment utilisé dans tout le Moyen-Orient à l'époque biblique. Toutefois, en déduire que le compositeur s'essaye à une forme d'archéologie musicale serait une erreur. D'ailleurs, aucun chant hébraïque ne sert de matériau aux parties vocales. Il s'agit plutôt d'un mixe de tradition et de modernité comme souvent dans sa musique. On retrouve également ce mélange dans *The Cave* (1990-93) pour quatre voix, ensemble instrumental et projections vidéos. La première scène présente le texte d'un extrait du chapitre XVI de la *Genèse* tapé à la machine. Le texte est manifesté visuellement sur l'écran vidéo et auditivement par le son des touches du clavier. Le texte est tapé rythmiquement afin de produire une longue phrase traitée en canon. Celle-ci est doublée, presque dès le début, par les claquements de mains, puis par les claves et enfin par les grosses caisses. On retrouve donc dans *The Cave* ce lien ancestral entre langage et musique. La percussion renvoie ici à une langue parlée dont il ne resterait que l'accentuation rythmique. Ce goût pour les rythmes et les percussions de traditions musicales non occidentales n'existait pas dans ses premières pièces

électroacoustiques réalisées sous l'influence de Berio. Ce n'est qu'au début des années soixante-dix que sa musique intégrera les apports de diverses cultures.

Au début des années soixante, Reich découvre l'ouvrage de A. M. Jones, *Studies in African Music*⁽³⁾, qui déterminera quelques années plus tard son orientation esthétique. Conséquence directe de cette lecture, Reich écoute un grand nombre d'enregistrements de musique africaine et prit des leçons avec Alfred Lapedzko, un maître tambourineur de la tribu Ewe qui enseignait pour quelque temps à *Columbia University*. En juin 1970, il se rendit au Ghana afin d'apprendre le tambour et d'étudier avec des maîtres locaux. Ce voyage laissa une profonde empreinte chez le jeune compositeur et ne tarda pas à lui donner de nouvelles idées. C'est ainsi que *Drumming* (1971) marqua un tournant majeur dans son évolution compositionnelle. Contrairement aux pièces mono timbriques de la même époque, *Drumming* mélange des voix, des bongos, des marimbas, des glockenspiels, un sifflet et une flûte piccolo. C'est aussi la dernière œuvre de Reich utilisant le déphasage graduel. Ce principe de

⁽³⁾ Arthur M. Jones, *Studies in African Music* (2 Vol.), Oxford, Oxford University Press, 1959.

composition, extrêmement simple – deux patterns identiques joués en boucle démarrent synchronisés, puis se déphasent progressivement -, initié dans des pièces pour bande (*It's gonna rain*, 1965 ; *Come out*, 1966), sera décliné par Reich dans des compositions instrumentales comme *Piano phase* (1967) pour deux pianos, *Violin phase* (1967) pour un violon et bande à trois pistes (ou quatre violons) et *Phase patterns* (1970) pour quatre orgues électriques. En remplacement des boucles électroniques, un pattern de quelques notes est répété plusieurs fois à l'unisson par deux instruments de même timbre et de même registre. L'un des instruments maintient son tempo fermement, tandis que l'autre accélère progressivement jusqu'à être décalé d'une unité de battement. De la superposition du pattern stable et du pattern décalé, surgit un nouveau motif appelé motif résultant. Ce processus se poursuit jusqu'à un nouveau décalage et ainsi de suite jusqu'au retour de l'unisson. Cependant, dans *Drumming*, à la différence de *Piano phase* ou *Violin phase*, le déphasage graduel n'intervient pas immédiatement au début du processus. Le pattern unique de cette pièce d'environ une heure et demie est d'abord construit note après note par quatre paires de bongos. Ce pattern, contenu dans un cycle de douze battements comme celui de *Clapping Music* ou de *Sextet*, permet de jouer sur l'ambiguïté binaire/ternaire typique de la musique africaine. Comme le montre l'exemple 3, la première mesure ne contient qu'une seule frappe sur le neuvième battement. Ensuite, le processus de substitution des battements aux pauses entre en jeu : progressivement des frappes de tambour viennent se substituer aux silences, une à une, jusqu'à ce que le pattern fondamental soit entièrement construit (mesure 8). C'est seulement à partir de ce moment que commence le déphasage graduel. Le même principe est repris plusieurs fois jusqu'à un état de saturation rythmique qui marque un climax à partir duquel le déphasage s'inverse (des pauses sont alors substituées aux battements). Commence alors une nouvelle section. Chaque section se différencie par l'instrumentation. La 1^{re} section est dédiée à quatre paires de bongos accordés et une voix d'homme, la 2^e section à trois marimbas et trois voix de femmes, la 3^e section à trois glockenspiels, un sifflet et un piccolo. La 4^e section superpose toutes les voix et les instruments précédents dans une épiphanie sonore.

Two, three, or four drummers

Exemple 3. Construction du pattern initial de *Drumming*

La percussion, dans ses aspects de gestes, de registres et de timbres, est le sujet de *Drumming*. Les voix, le sifflet et le piccolo ne sont là que comme des ornements, dont le seul rôle est de souligner la structure harmonique et rythmique.

À partir de *Drumming*, les percussions, et plus particulièrement les claviers (marimbas et vibraphones), vont conserver une place centrale dans la musique de Reich. Le compositeur poursuit son exploration avec diverses combinaisons instrumentales. Ainsi, *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973) pour quatre marimbas, deux glockenspiels, un métalophone, trois voix de femme et un orgue électrique évoque les sonorités de métalphones et de gongs de la musique balinaise. Cependant, l'influence des musiques du Sud-Est asiatique concerne plus la stratification de la polyphonie par groupes d'instruments que la sonorité de l'ensemble. Le compositeur s'initia d'ailleurs, en 1973, à cette musique avec Nyoman Sumandhi un maître du *gender wayang*. La texture de *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* est divisée en deux strates. D'une part, les marimbas et les glockenspiels jouent des patterns rapides ; d'autre part, les voix de femmes et l'orgue étirent progressivement des accords pour former des nappes sonores sur lesquelles résonnent les notes cristallines du métalophone. On retrouve ce procédé de stratification, mais à une plus grande échelle dans *Music for 18 Musicians* (1973) et *Music for a large ensemble* (1978). Ces deux pièces sont considérées comme l'aboutissement du style de Reich des années soixante-dix. La texture de *Music*

for a large ensemble, pièce dont l'effectif est le plus vaste employé jusque-là par le compositeur⁽⁴⁾, est subdivisée en quatre strates : 1) les instruments à mailloches et les pianos imbriquent leurs patterns ; 2) les cordes graves, les saxophones, la flûte et le vibraphone jouent la structure harmonique de base avec étirement puis contraction des durées ; 3) les trompettes interviennent dans la partie centrale de chaque section en jouant des nappes tenues le temps d'une grande respiration ; 4) les violons (et parfois les clarinettes) ornent les patterns des instruments à mailloches dans la partie centrale de chaque section. Les percussions à mailloches jouent donc un rôle équivalent à celui des *genders* et des *sarons* dans la musique de Gamelan, mais dans un contexte stylistique totalement différent. Les instruments à lames et les pianos forment le squelette harmonique et rythmique sur lequel se déploient diverses textures et couleurs sonores. *Music for a large ensemble* signe la fin de la période la plus « percussive » de Reich. À partir des années quatre-vingt, la percussion sera intégrée à des effectifs plus importants (*Variations for Winds, Strings and Keyboards*, 1979 ; *The Desert Music*, 1984 ; *Three Movements*, 1986 ; *The Four Sections*, 1987), perdant un peu de sa puissance motrice et de son pouvoir dionysiaque.

© Philippe LALITTE
Docteur en musique et
musicologie du XX^e siècle,
Agrégé d'éducation musicale

⁴ *Music for a large ensemble* comprend un effectif de 30 musiciens : 4 marimbas, 2 xylophones, 1 vibraphone, 2 pianos (4 pianistes), 2 voix de femmes, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses, 2 clarinettes, 1 flûte, 2 saxophones sopranos, 4 trompettes.