

Steve Reich et le minimalisme



Sommaire

I) Le Minimalisme

1) Contexte

- a. Historique et géographique
- b. Musical

2) Fondateurs et principaux compositeurs

- a. Minimalisme radical
- b. Minimalisme répétitif

3) Caractéristiques du minimalisme chez Steve Reich

- a. La musique comme processus graduel
- b. Le décalage de phase ou déphasage
- c. Les répétitions
- d. L'importance du rythme et de la pulsation
- e. Le retour à une harmonie « consonante »
- f. Le registre et les dynamiques peu étendus

II) Steve Reich : l'évolution du langage

1) Biographie et influences

- a. Enfance et études
- b. Ses premiers travaux, de l'électroacoustique à l'instrumental
- c. De nouvelles influences
- d. Retour à la musique mixte et « post-minimalisme »

2) Évolution du langage

Période dite de « minimalisme précoce », de 1965 à 1971

- a. Musique électroacoustique et bande magnétique
- b. Musique instrumentale

Période dite de « minimalisme mature », de 1971 à 1990

- c. Influence des musiques extra-occidentales et traditionnelles
- d. Importance du chant et de la voix
- e. Retour à la musique mixte

Période dite de « post-minimalisme », à partir de 1990

- f. Éloignement du style minimaliste

Introduction

Le minimalisme est un courant de « musique contemporaine » apparu dans les années 1960 aux Etats-Unis. Il marque l'émergence d'une musique américaine novatrice. On accorde généralement la paternité du terme « minimalisme » au compositeur britannique Michael Nyman, qui l'utilise dans son livre *Experimental Music : Cage and beyond* en 1974, mais il avait déjà évoqué ce terme dès 1968 dans un article intitulé *Minimal Music*. L'emploi du terme de « musique minimaliste » peut prêter à confusion car il laisse entendre que cette musique est simpliste alors que ce n'est évidemment pas le cas. D'ailleurs, les compositeurs minimalistes eux-mêmes rejettent ce terme mais ils le préfèrent quand même aux autres termes utilisés pour qualifier leur musique, comme par exemple les termes de « transe musique », ou de « musique hypnotique ».

La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass et Steve Reich sont les principaux représentants de ce courant, basé surtout sur la limitation extrême des moyens utilisés et la répétition. Mais Steve Reich se démarque des autres compositeurs notamment par l'utilisation du principe de déphasage, qu'il exploite avec une grande ingéniosité.

L'origine de la « musique de phase » remonte donc au travail des compositeurs minimalistes sur les répétitions et l'usage des bandes magnétiques. En effet, dès 1963, Steve Reich utilise des magnétophones et expérimente des boucles sur bandes magnétiques, mais c'est la participation à la création d'*In C* de Terry Riley en 1964 qui constitue sa plus grande influence. La musique de Steve Reich va ensuite beaucoup évoluer, du fait de nouvelles influences, et même s'en éloigner après les années 1990.

Nous allons voir, dans un premier temps, quelles sont les principales caractéristiques de la musique minimaliste et en particulier celle de Steve Reich ; puis ensuite, quelles évolutions son langage a subi.



I) Le minimalisme

1) Contexte

a. Historique et géographique

La musique minimaliste également appelée musique « répétitive » est un courant de la musique contemporaine né dans les années 1960 aux Etats-Unis, à New York et aux alentours de la Côte Ouest. Le terme « minimaliste » est emprunté au « minimal art » en peinture et en sculpture, lui-même apparu aux Etats-Unis vers 1965. Le minimalisme est caractérisé par l'extrême simplification des moyens mis en œuvre, et notamment la limitation du matériau musical.

Deux tendances se distinguent. En premier lieu, le minimalisme « radical » qui se focalise sur les sons continus, les drones¹ et l'intonation juste². Puis le minimalisme « répétitif », qui sera le plus expérimenté et développé, où de courts motifs rythmiques, mélodiques ou harmoniques sont répétés avec d'infimes variations et/ou décalages de phase.

b. Musical

Le minimalisme est né, entre autre, en réaction à la musique atonale et sérielle (notamment de Schönberg) en Europe et à la musique aléatoire (de John Cage) aux Etats-Unis. La musique minimaliste recherche plus d'émotivité musicale face à l'approche intellectuelle de la musique sérielle et à l'approche conceptuelle de la musique expérimentale de Cage. En effet, elle est née dans l'atmosphère propre à l'anti-intellectualisme des années 1960.

Le courant minimaliste est influencé principalement par la musique populaire, le jazz, le rock et la découverte en Occident des musiques africaines, indiennes et indonésiennes. Mais le minimalisme est aussi influencé, au moins à ses débuts, par le développement de la musique électronique.



¹ Le « drone » est un style musical utilisant des bourdons, et mettant en avant des sons, des notes, et des clusters maintenus ou répétés. Il est caractérisé par de longues phrases ayant très peu de variations harmoniques.

² L'« intonation juste » est l'utilisation d'intervalles naturels, donc ceux présents dans les harmoniques d'un son, et non d'intervalles approximatifs utilisés dans les gammes tempérées. La pratique de l'« intonation juste » supprime donc tous battements.

2) Fondateurs et principaux compositeurs

a. Minimalisme radical

-La Monte Young (1935-) est le fondateur du minimalisme radical. En effet, en 1958, il crée *Trio for strings*, la première œuvre minimaliste faite uniquement de notes tenues.

On lui doit aussi *The Well-Tuned Piano* (de 1964 à maintenant), une œuvre monumentale en intonation juste.

b. Minimalisme répétitif

-Terry Riley (1935-) est le fondateur du minimalisme répétitif puisqu'en 1964, il crée *In C*, pièce fondatrice de la musique répétitive.

Il compose ensuite ses *Keyboard Studies* (de 1964 à 1967). Mais ses pièces les plus importantes sont *A Rainbow in Curved Air* (1969) pour orgue électronique en re-recording et *Cadenza on the Night Plain* (1984) né de sa collaboration avec le Kronos Quartet.

Une partie importante du travail de Terry Riley concerne les bandes magnétiques où il utilise des enregistrements sous forme de boucles, c'est-à-dire sous forme de courts motifs répétés. Il expérimente d'ailleurs plusieurs techniques de manipulation de ces bandes. Sa démarche est donc plus intuitive et expérimentale que structurée.

-Steve Reich (1936-) est le plus « talentueux » des compositeurs minimalistes selon Jean-Noël von der Weid. Il se différencie par sa maîtrise de la technique de « déphasage ». En effet, il fût le premier à utiliser cette technique et l'inaugura dans *It's Gonna Rain* en 1965, une pièce pour bande magnétique issue d'une expérimentation « ratée » d'un canon de deux magnétophones. Effectivement, Steve Reich disposait de l'enregistrement d'un sermon, déclamé par un prédicateur noir américain, sur le Déluge. Il voulait initialement faire entendre les magnétophones de manière décalée, l'un sur « It's gonna », l'autre sur « rain », en utilisant le principe du canon. Mais les magnétophones étant de mauvaise qualité, ils ont démarré à l'unisson et ont rapidement perdu leur synchronicité, créant un déphasage progressif. Steve Reich trouva ce procédé très intéressant et l'exploita. Cette technique deviendra l'une de ses caractéristiques principales de composition. Il dira lui-même qu'« en essayant d'aligner deux boucles identiques et de les faire fonctionner en relation, [il] découvrit que la manière la plus intéressante de procéder consistait à aligner les boucles à l'unisson, puis à les laisser se déphaser lentement l'une par rapport à l'autre. C'est en écoutant ce processus qu' [il] commençait à réaliser qu'il s'agissait d'une forme extraordinaire de structuration musicale »^A. Il la réutilisa ensuite largement dans *Piano Phase* en 1967.

Ses autres pièces majeures et caractéristiques de son écriture sont *Drumming* (1970-71) pour ses recherches sur les rythmes africains et les percussions ;

Music for Eighteen Musicians (1974-76) qui est souvent considérée comme la pièce minimaliste la plus aboutie, où Steve Reich introduit une plus grande complexité de l'harmonie et utilise ses recherches sur la pulsation rythmique ; ainsi que *Tehillim* (1981) où il s'appuie sur ses études à New York et à Jérusalem des formes traditionnelles de cantillation des textes sacrés hébraïques ; et enfin *Different Trains* (1988) où il évoque à la fois le mouvement perpétuel et le totalitarisme à travers la thématique des transports ferroviaires.

-Philip Glass (1937-) crée des opéras et des musiques de film en utilisant un procédé fondé sur la répétition et l'ajout de figures greffées sur un motif de base. Il créa notamment le premier opéra minimaliste *Einstein on the Beach* en 1976, la même année que *Music for Eighteen Musicians* de Steve Reich. Citons aussi les opéras *Satyagraha* (1980), *Akhmaten* (1984) et *Orphée* (1992).

3) Caractéristiques du minimalisme chez Steve Reich

a. La musique comme processus graduel

La musique de Steve Reich est composée de procédés graduels et aisément perceptibles à l'écoute. En effet, Steve Reich tient à ne pas cacher les processus qui régissent sa musique. « Ce qui [l'] intéresse, ce sont des processus que l'on puisse percevoir. [Il] veut être à même d'entendre un processus dans son déroulement sonore »^A. Et pour parvenir à comprendre ces procédés de composition, l'utilisation d'un processus progressif est obligatoire. En effet, « pour que l'écoute en soit fine et précise, un processus musical devrait se produire de manière extrêmement graduelle »^A. Steve Reich ne veut pas utiliser des techniques de compositions dissimulées à l'auditeur. Il « n'a jamais été séduit par l'emploi de structures musicales cachées. Même quand toutes les cartes sont sur la table et que tout le monde peut entendre ce qui se produit graduellement au cours d'un processus musical, il y a encore assez de mystères pour satisfaire tout le monde. Ces mystères sont constitués par les sous-produits psycho-acoustiques. On trouve entre autres des effets stéréophoniques selon l'endroit où l'auditeur est placé, de légères irrégularités dans l'exécution, des harmoniques, des différences entre les tons, etc. »^A.

Si Steve Reich reprend effectivement à son compte l'idée de composition créée par un processus, il s'oppose à John Cage par rapport au choix de processus aléatoires de ce dernier. En effet, les processus de Steve Reich sont purement déterministes. L'aléatoire ne joue aucun rôle : « tout est travaillé jusque dans les moindres détails, il n'y a aucune improvisation. Mais la psychologie du jeu, de ce qui se passe en jouant est celle d'un enchevêtrement total, donc sensoriel et intellectuel, avec le son »^B.

b. Le décalage de phase ou déphasage

Le déphasage (« *phasing* » en Anglais) est une technique de composition, se rapprochant de la forme du canon, que Steve Reich a beaucoup utilisé jusqu'en 1971. Le terme « déphasage » a d'ailleurs été inventé par Steve Reich lui-même, par analogie avec la notion de déphasage présente en physique entre deux ondes, ou en traitement du signal entre deux signaux périodiques.

Le déphasage se construit à partir de courts motifs musicaux, répétés *ad libitum* par plusieurs voix, et consiste à introduire petit à petit (graduellement ou de manière instantanée) un décalage entre ces voix, qui peut augmenter ou diminuer au cours de la pièce. La progression et l'ampleur du déphasage entre les voix au fur et à mesure de la pièce créent de nouvelles structures musicales, complexifient ou simplifient les rythmes et les harmonies, faisant entendre le processus physique de mélange des voix souhaité par le compositeur. C'est donc un procédé entièrement déterministe mais la superposition des voix par déphasage est parfois si complexe que l'écoute de la pièce peut donner lieu à des perceptions sonores différentes entre deux personnes, et même entre deux expériences d'écoute par une seule personne. Steve Reich en a conscience puisqu'il admet qu'« il existe certains rapports entre [sa] musique et le minimal art de Sol LeWitt, par exemple. Sol LeWitt aussi se concentre sur l'élaboration aussi directe et complète que possible d'un concept déterminé. Il doit toutefois admettre qu'il y aura toujours une série d'effets secondaires que l'artiste ne peut prévoir. Quelque chose de semblable se produit dans *Drumming* avec les canevas sonores créés à travers le déphasage. [Steve Reich] sait exactement ce que font les tambours, marimbas et glockenspiels, [il] connaît les notes et les rythmes. Mais le nombre de canevas sonores produits à travers l'interaction de tous ces facteurs est plus grand que ce qu' [il] pourrait noter. C'est ce qui fait le plaisir de travailler sur des processus sonores »^B. Le déphasage peut donc produire beaucoup d'effets selon le motif de base choisi et l'ampleur du décalage.

Dans ces œuvres, Steve Reich exploite les « sous-produits psycho-acoustiques » ou motifs résultants du déphasage, c'est-à-dire les motifs qui se forment spontanément par combinaison des motifs de base. De plus, il complexifie encore la situation en introduisant des motifs résultants spécifiques, à jouer explicitement par les instrumentistes, qui viennent s'ajouter ponctuellement à ceux qui se forment naturellement.

Au début, Steve Reich exploite le déphasage en utilisant des bandes magnétiques sur des magnétophones. Il lance deux magnétophones, en même temps, qui jouent le même motif musical dans un tempo régulier mais différent. Les notes jouées se décalent graduellement, l'un des deux magnétophones ralentissant et quittant l'unisson. Le premier effet entendu est d'abord un léger écho lorsqu'un des magnétophones joue immédiatement après l'autre. Puis les

sons se dédoublent nettement, chaque note étant entendue deux fois, produisant alors un effet complexe. Par la suite, on retrouve l'effet d'écho et enfin le retour à l'unisson. Le déphasage graduel produit ainsi un cycle. En effet, au bout d'un certain temps les voix reviennent à leur position de départ, elles sont alors en phase, donc à l'unisson. Pour que le décalage soit graduel, les tempos doivent être presque identiques. Les deux motifs sont alors perçus comme étant dans le même tempo.

Steve Reich explique d'ailleurs que « si l'on faisait vibrer en même temps un certain nombre de sons isolés, tout en les déphasant graduellement les uns par rapport aux autres, il en résulterait un grand nombre de motifs musicaux. Si les sons étaient tous en phase, on entendrait un accord vibrant. Si les sons étaient légèrement hors phase les uns par rapport aux autres, on entendrait une sorte d'accord brisé, en spirale, qui changerait graduellement d'un motif mélodique à un autre, puis à un autre, et ainsi de suite. Si le processus de déphasage était suffisamment graduel, on pourrait alors percevoir clairement d'infimes différences rythmiques. On pourrait alors entendre un motif musical donné se transformer en un autre sans altération de hauteur, ni de timbre, ni d'intensité, et l'on pourrait s'absorber dans une musique fonctionnant exclusivement avec des changements graduels dans le temps »^A.

Ensuite, Steve Reich décidera d'appliquer le principe de déphasage à la musique instrumentale. Mais pour des instrumentistes, l'exécution du déphasage graduel peut être extrêmement difficile d'un point de vue technique. Il est bien plus facile que pendant que l'un des musiciens adopte un tempo constant, l'autre passe par des périodes d'accélération momentanées, parfois appelées « transitions floues ». Ces transitions sont notées par des pointillés sur la partition, qui indiquent d'accélérer le tempo jusqu'à obtenir le déphasage désiré puis revenir au tempo initial. Le nombre de répétitions entre chaque transition est généralement libre, au choix des interprètes.

Une autre méthode permettant de créer un déphasage consiste à insérer périodiquement une note supplémentaire dans la phrase musicale qu'interprète un des deux instrumentistes. Le décalage de phase est dans ce cas instantané.

c. Les répétitions

La musique de Steve Reich se caractérise aussi par la répétition de phrases, figures ou cellules musicales, avec de légères variations graduelles. C'est d'ailleurs la répétition de ces courts motifs évoluant lentement qui crée cette particularité singulière de la musique minimaliste répétitive. Mais Steve Reich précise souvent que « la répétition en elle-même est ennuyeuse et stupide. Mais la répétition avec une légère variation, un changement et un développement peut être merveilleusement intéressante »^C.

Steve Reich utilise donc dans ses compositions la répétition de motifs musicaux mais ces répétitions ne sont pas statiques, elles évoluent durant la pièce permettant le développement de l'œuvre.

d. L'importance du rythme et de la pulsation

Steve Reich utilise toujours dans ses pièces une pulsation régulière et marquée. De plus, influencé par la musique africaine, il met parfois en place un cycle répété de douze pulsations, donc divisible en 1, 2, 3, 4, 6 et 12 temps ; permettant d'avoir des voix basées sur un même cycle dont leurs temps forts ne tombent pas en même temps, ce qui provoque une structure complexe. Il utilise entre autres une telle structure de douze pulsations dans *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967) et *Drumming* (1970-71). Steve Reich s'intéresse donc à une pulsation rythmique affirmée qui structure ses œuvres.

De plus, Steve Reich utilise et crée des rythmes relativement complexes en procédant par enchevêtrement d'unités rythmiques de base, formant des polyrythmies intéressantes. Il met aussi en place un nouveau principe, la substitution des battements aux pauses. Ce principe, qui met en évidence l'importance de la pulsation dans les œuvres de Steve Reich, consiste à remplacer les pauses ou les silences par des battements, c'est-à-dire des rythmes réguliers, comme par exemple des croches ou des noires.

e. Le retour à une harmonie « consonante »

Face à l'approche atonale de la musique sérielle, Steve Reich incarne le retour à une harmonie « consonante », voire même tonale ou modale dans certaines de ses œuvres. En effet, à partir de *piano phase* (1967), un profil tonal (ou modal) est établi au début de ses pièces mais il reste tout de même ambigu.

Dès 1971, avec *Drumming* (1970-71), mais surtout à partir de *Music for Eighteen Musicians* (1974-76), Steve Reich développe et complexifie considérablement l'harmonie dans ses compositions. Le centre d'attraction tonal établi au début des œuvres devient effectivement très clair.

f. Le registre et les dynamiques peu étendus

Dans les compositions de Steve Reich, les hauteurs appartiennent en général au registre médium. De plus, les dynamiques varient assez peu ; la nuance est souvent forte. Enfin, la musique de Steve Reich ne nécessite pas de techniques de jeu étendues. Malgré cela, la musique de Steve Reich n'est, contrairement aux apparences, pas facile à exécuter car elle requiert une très grande concentration des interprètes, notamment à cause du processus de déphasage et de la complexité des rythmes utilisés.

Tous ces éléments traduisent bien l'extrême limitation des moyens mis en œuvre par les compositeurs minimalistes, et notamment par Steve Reich.

II) Steve Reich : l'évolution du langage

1) Biographie et influences

a. Enfance et études

Né le 3 octobre 1936 à New York, Steve Reich partage son enfance entre New York et la Californie.

En premier lieu il étudie le piano, puis à 14 ans, il se tourne vers les percussions. Il obtient une licence de philosophie en 1957 tout en étudiant l'histoire de la musique avec William Austin. Puis, de retour à New York, il étudie la composition avec le jazzman Hall Overton et commence un nouveau cursus universitaire à la Juilliard School de 1958 à 1961 où il fait la connaissance de Philip Glass. Ensuite, il retourne en Californie, à San Francisco, étudier la composition au Mills College avec Darius Milhaud et Luciano Berio. Il y apprend le dodécaphonisme sériel, alors très dominant, mais Steve Reich le rejette. Il préfère écouter le jazz modal de John Coltrane et s'initie à la musique africaine en lisant *Studies In African Music* de A. M. Jones puis à la musique indonésienne par la lecture de *Music In Bali* de Colin Mc Phee. Il obtient tout de même son Master of Art en 1963.

b. Ses premiers travaux, de l'électroacoustique à l'instrumental

En 1964, Steve Reich participe à la création de *In C* de Terry Riley, ce qui influence fortement son approche de la musique répétitive. Puis, il fréquente le San Francisco Tape Music Center. Il y compose ses premières pièces, pour bande magnétique, dont *It's Gonna Rain* en 1965, *Come Out* en 1966 et *Reed Phase*, créé pour le saxophoniste Jon Gibson. Dans ces pièces, il exploite la technique du déphasage graduel.

Vers 1966, Reich quitte San Francisco et retourne à New York. Il y fait la connaissance d'artistes plasticiens tels que Sol LeWitt ou Robert Smithson et se produit à la Park Place Gallery en 1966 et 1967.

En 1966, Steve Reich fonde son propre ensemble, le *Steve Reich and Musicians*, qui joue ses propres pièces et participe grandement à leur diffusion mondiale. À partir de l'année 1967, Steve Reich applique le principe de déphasage graduel à la musique instrumentale, notamment avec la création de *Piano Phase*, première œuvre de Steve Reich uniquement instrumentale. Effectivement, *Piano Phase*, créée pour deux pianos, est une transcription du principe de déphasage graduel que Steve Reich a utilisé dans ses premières pièces pour bande magnétique. Dans cette œuvre, les deux pianistes jouent ensembles exactement le même motif musical mais un des deux pianistes va accélérer progressivement pendant que l'autre maintient son tempo, alors le déphasage fait apparaître des « sous-produits psycho-acoustiques » ou « motifs résultants » qui permettent l'évolution du motif musical sans modification de l'interprète.

Puis, en 1968, Steve Reich crée la pièce symbolique *Pendulum Music* en compagnie du peintre William Wylie. En effet, cette pièce est à la fois une sculpture sonore et une performance musicale puisque son principe est de faire balancer des micros au-dessus d'un amplificateur, créant ainsi des larsens périodiques.

En 1969, Steve Reich et Philip Glass, très proches à l'époque, travaillent avec Moondog, un de leurs modèles, qu'ils qualifieront d'ailleurs de « fondateur du minimalisme ».

Dans *Four Organs*, une pièce pour quatre orgues électriques et maracas créée en 1970, Steve Reich exploite de nouveau la technique du déphasage et réaffirme la volonté de composer pour des instruments et non plus pour bandes magnétiques. Il dira lui-même que « la musique électronique en tant que telle s'éteindra progressivement et se résorbera dans le flot jamais interrompu de la musique reposant sur la voix et le jeu des instruments »^A et que « dans le cas de toute musique qui dépend d'une pulsation constante [...], ce sont en fait les infimes variations infligées à cette pulsation, par des être humains jouant des instruments et en chantant, qui donnent vie à la musique »^A.

c. De nouvelles influences

Après *Four Organs* et *Phase Patterns*, une autre pièce pour quatre orgues électriques créée en 1970, Steve Reich recherche d'autres techniques de composition. En effet, il déclare que « le processus de décalage graduel [lui] fût extrêmement utile entre 1965 et 1971, mais [il] ne pense plus l'utiliser de nouveau ». À la fin de l'année 1972, il était temps de passer à quelque chose de nouveau^A ; ainsi que « c'est la musique non occidentale en général, et en particulier les musiques africaines, indonésiennes et indiennes qui fourniront de nouveaux modèles structuraux aux musiciens occidentaux »^A. Il s'inspire alors, à partir de 1971, des musiques extra-occidentales et traditionnelles.

Pendant l'été 1970, il part donc étudier les percussions africaines à l'Institut des Etudes africaines de l'Université du Ghana à Accra. Il y étudie notamment le « Gahu », une danse de la tribu Ewe au Ghana. Il y retiendra l'importance des sonorités percussives et déclare à son retour que « la pulsation et l'exigence d'un centre d'attraction tonale clairement défini ré-émergeront comme l'une des sources fondamentales de la nouvelle musique »^A. Il se lance alors dans la composition de *Drumming* (1970-71), une pièce pour percussions, deux voix de femmes, sifflements et piccolo. Bien que Steve Reich réutilise le principe de déphasage dans cette œuvre, il y apporte de nouveaux principes compositionnels comme la technique de substitution des battements aux pauses et de nouvelles couleurs avec l'utilisation des percussions. La simplicité des moyens sonores dans la musique africaine inspire Steve Reich pour la composition de deux nouvelles pièces rythmiques et percussives : *Clapping Music* (1972), pour deux interprètes frappant dans leurs mains et *Music for Pieces of Wood* (1973), pour cinq paires de claves.

Ensuite, en 1973 et 1974, Steve Reich étudie la technique des gamelans balinaï, qu'il a découvert avec le livre *Music in Bali* de Colin Mc Phee en 1966, à Seattle et en Californie. Il compose, grâce à cette étude des gamelans, *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* en 1973 et *Six Pianos*, qu'il adaptera pour marimbas en 1986. Puis, il compose *Music for Eighteen Musicians* (1974-76), pièce pour ensemble et voix, construite sur un cycle de onze accords. Cette pièce témoigne de l'évolution du langage de Steve Reich vers une complexification de l'harmonie et de l'effectif, ce qui explique qu'elle soit considérée comme la pièce minimaliste la plus aboutie. C'est d'ailleurs l'enregistrement de *Music for Eighteen Musicians* en 1978 qui fait véritablement connaître la musique de Steve Reich internationalement, et à une large audience. Son intérêt pour les grands effectifs se constatera aussi dans *Music for a Large Ensemble* composé en 1978 et *Variations for Winds, Strings and Keyboards* en 1979, où on remarque des lignes mélodiques plus longues qu'auparavant.

En 1974, Steve Reich rencontre Beryl Korot, qu'il épousera en 1976, grâce à qui il redécouvre le judaïsme et apprend l'hébreu. Et, de 1976 à 1977, il étudie les formes traditionnelles de cantillation des textes sacrés hébraïques à New York puis à Jérusalem. De ces études et de l'intérêt de Reich pour la musique vocale naissent *Tehillim* en 1981, pour ensemble instrumental et trois voix de femmes sur des psaumes bibliques, et *The Desert Music* en 1984, pour chœur et orchestre.

d. Retour à la musique mixte et « post-minimalisme »

À partir des années 1980, Steve Reich réutilise les bandes magnétiques pour certaines de ses compositions, notamment dans *Vermont Counterpoint* en 1982, *New York Counterpoint* en 1985, *Electric Counterpoint* en 1987, mais surtout dans *Different Trains* en 1988, pour quatuor à corde et bande magnétique où il évoque à la fois les allers-retours en train de son enfance entre New York et la Californie, et les trains qui transportaient les Juifs vers les « camps de la mort ». Il utilise alors les paroles des textes enregistrés pour générer le matériau instrumental.

Ensuite, Steve Reich continue à composer de nombreuses pièces comme *The Cave* (1990-93), pièce pour ensemble instrumental destinée à être jouée accompagnée par la projection vidéo réalisée par sa femme Beryl Korot, ou bien *City Life* (1995), pour ensemble instrumental et sampler qui représente la vie urbaine répétitive jusqu'à l'absurde, ou encore *Proverb* (1995) inspiré de la musique de Pérotin, et enfin *Three Tales* (2002), opéra vidéo traitant de la domination technologique du 20^{ème} siècle aussi né de sa collaboration avec Beryl Korot. Mais la musique de Steve Reich s'est progressivement éloignée du style minimaliste ; certains parlent de « post-minimalisme ».

Malgré cet éloignement, Steve Reich compose encore des pièces minimalistes comme par exemple *Nagoya Marimbas* en 1994, où il réutilise la technique de

déphasage. Cependant les motifs musicaux sont plus développés mélodiquement et changent plus fréquemment qu'auparavant.

2) Évolution du langage

On peut observer trois grandes périodes dans le langage de Steve Reich. On remarque une évolution importante dans de nombreux domaines : procédés d'écriture et de composition ; utilisation des bandes magnétiques ; orchestration, utilisation de l'effectif instrumental et vocal ; rapport au rythme, à la pulsation et à la tonalité ; etc.

Période dite de « minimalisme précoce »^D, de 1965 à 1971

a. Musique électroacoustique et bande magnétique

En premier lieu, Steve Reich compose uniquement avec des boucles pour bandes magnétiques en utilisant la technique du déphasage graduel, découverte en 1965 lors de d'une expérimentation « ratée » avec deux magnétophones de mauvaise qualité. De cette période en résulte *It's Gonna Rain* (1965), *Come Out* (1966) et *Melodica* (1966), pour bandes magnétiques. Puis, à partir de 1966, il étend ce procédé à la musique mixte, notamment avec *Reed Phase* (1966), pour saxophone et bande magnétique.

b. Musique instrumentale

Dès 1967, Steve Reich se tourne vers la musique exclusivement instrumentale et abandonne l'électro-acoustique car il est désireux de faire vivre sa musique par des interprètes. En effet, il déclare, après avoir composé *It's Gonna Rain* et *Come Out*, que « c'est merveilleux, c'est important mais c'est juste enregistré. Ce n'est pas vraiment de la musique... c'est un "truc" »^C. Il réutilise alors le principe de déphasage graduel, employé dans ses précédentes œuvres sur bandes magnétiques, pour des œuvres uniquement acoustiques, notamment dans *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967) ou *Phase Patterns* (1970). Toutes ces pièces ont la particularité d'être très simples mélodiquement puisqu'elles ne possèdent généralement que quelques motifs mélodiques.

Par exemple, dans *Piano Phase*, qui dure environ 20 minutes, les deux pianos ne jouent que trois motifs mélodiques, qui sont d'ailleurs assimilables en un unique motif développé, tant en terme structurel que mélodique.

Premier motif de *Piano Phase* :



Deuxième motif de *Piano Phase* :



Troisième motif de *Piano Phase* :



Période dite de « minimalisme mature »^D, de 1971 à 1990

c. Influence des musiques extra-occidentales et traditionnelles

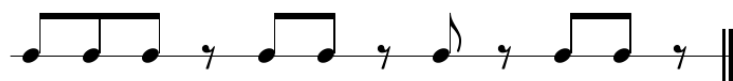
À partir des années 1970 et 1971, le langage de Steve Reich va évoluer considérablement. En effet, Steve Reich recherche de nouveaux matériaux et de nouveaux principes compositionnels à exploiter.

-Musique traditionnelle africaine

De retour du Ghana en 1970, où il y apprend la musique traditionnelle africaine, Steve Reich introduit dans ses œuvres de nouvelles sonorités, telles que les percussions qui seront très présentes dans ses compositions qui en résulteront. En effet, on peut remarquer la multiple présence d'instruments à percussion dans ses pièces composées durant la première moitié des années 1970. On peut notamment citer *Drumming* (1970-71) où Steve Reich utilise quatre paires de bongos, trois marimbas et trois glockenspiels ; *Clapping Music* (1972) pour deux percussionnistes frappant dans leurs mains ; *Music for Pieces of Wood* (1973) pour cinq paires de claves ; etc.

Pour la création de *Clapping Music*, Steve Reich a le « désir de créer un morceau de musique qui ne ferait appel à aucun instrument à part le corps humain »^A. Dans cette œuvre, il emploie encore une fois un minimum de matériau musical puisqu'il utilise le même motif rythmique durant toute la pièce. Ce motif est frappé tel quel, par un premier percussionniste, durant tout le morceau. Le deuxième percussionniste joue, quand à lui, ce même motif en le décalant instantanément d'une croche après chaque cycle de douze répétitions, puis d'une autre, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il se retrouve à l'unisson avec le premier.

Motif de *Clapping Music* :



De plus, Steve Reich acquiert de nouvelles techniques compositionnelles. Il introduit dans ses œuvres des rythmes traditionnels africains issus notamment du

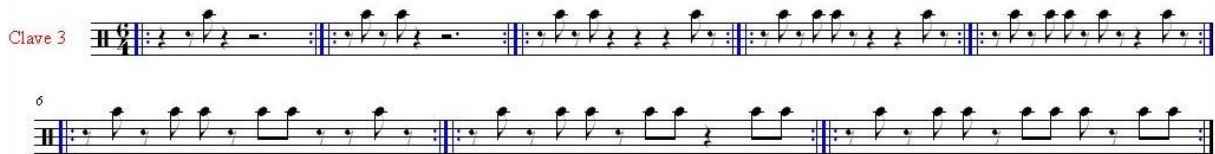
tambourinage. Il emploie aussi un nouveau processus de construction rythmique, la technique de substitution des battements aux pauses qu'il utilisera notamment dans *Drumming* (1970-71), *Music for Pieces of Wood* (1973) et *Six Pianos* (1973). Cette technique consiste à construire progressivement un motif rythmique en ajoutant à chaque reprise une composante de ce rythme, c'est-à-dire à remplacer progressivement les silences par des sections du motif rythmique final.

Dans *Music for Pieces of Wood*, Steve Reich utilise ce principe pour construire le motif rythmique qu'il a déjà utilisé dans *Clapping Music*. Ainsi, chaque voix construit au fur et à mesure de la pièce ce même motif mais de manière décalée.

Technique de substitution des battements aux pauses appliquée au motif de *Clapping Music* :

Music for pieces of wood

Steve Reich



La pulsation, très importante dans la musique africaine, devient aussi un élément primordial dans ses pièces. Ainsi, dans *Music for Pieces of Wood*, une des cinq voix est consacrée uniquement à battre la pulsation. Cette pulsation sera aussi très importante dans *Music for Eighteen Musicians* (1974-76) puisque cette œuvre commence et finit avec une section appelée "pulses".

Enfin, Steve Reich adopte un centre d'attraction tonal clairement défini.

-Les gamelans balinais

En 1973 et 1974, Steve Reich étudie la technique des gamelans balinais. Le gamelan est une formation orchestrale propre à Java et Bali, caractérisée par la prédominance d'instruments à percussion très particuliers : gongs, jeux de cloches, métalphones, xylophones, tambours, etc. De plus, chacun des instruments assure une fonction particulière. Par exemple, les tambours Kendang donnent le tempo et marquent la pulsation, les métalphones Saron ou Pemugal assurent le thème mélodique, les Gender accompagnent la voix, le xylophone Gambang Kayu orne la mélodie, etc. La musique issue des gamelans est, de manière générale, cyclique. Steve Reich reprend les principes du gamelan pour composer en 1973 *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* et *Six Pianos* (transcrit pour marimbas dans *Six Marimbas* en 1986).

À partir de cette période, Steve Reich compose des pièces qui nécessitent un effectif instrumental plus important. L'orchestration est alors plus riche qu'auparavant. Il écrit notamment *Music for Eighteen Musicians* (1974-76),

Music for a Large Ensemble (1978) et *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1979). Dans *Music for Eighteen Musicians*, l'instrumentation est innovante par un effectif important et une distribution nouvelle. De plus, Steve Reich accorde dans ces pièces une plus grande importance à l'harmonie. Il la complexifie effectivement considérablement à partir de *Music for Eighteen Musicians* et se permet d'utiliser un rythme harmonique plus rapide. Il déclare d'ailleurs « qu'il y a plus de mouvements harmoniques dans les cinq premières minutes de *Music for Eighteen Musicians* que dans toutes [ses] autres œuvres achevées jusqu'à ce jour [1976] »^E. Cette pièce est par ailleurs construite à partir d'un cycle de onze accords. Chaque accord est ensuite développé dans une section, par les relations rythmiques existant entre l'harmonie et la mélodie, c'est-à-dire en déplaçant les appuis et accents de la mélodie grâce à la modification du rythme harmonique accompagnant celle-ci. L'œuvre est donc composée de onze sections, introduites et conclues par une section "pulses". Les changements d'une section à l'autre, ou au sein d'une même section, sont signalés par le métallophone, comme dans les gamelans balinaïses, lorsque le premier percussionniste indique des changements de motifs. La structure générale de ces nouvelles œuvres est ainsi basée sur une série d'accords. Il utilise alors un nouveau procédé de composition qui se fonde sur l'augmentation graduelle de notes individuelles au sein d'un accord répété.

-Judaïsme et cantillation des textes hébraïques

Durant la deuxième moitié des années 1970, Steve Reich étudie le judaïsme et les formes traditionnelles de cantillation des textes sacrés hébraïques, c'est-à-dire le style d'exécution des pièces vocales basées sur les textes sacrés juifs. La cantillation est située à mi-chemin entre le « vrai » chant et la déclamation. Steve Reich s'en inspire pour composer *Tehillim* (1981), pièce écrite à partir de psaumes hébraïques pour voix de femme et ensemble (ou orchestre), et *The Desert Music* (1984), œuvre pour chœur et orchestre, sur des poèmes de William Carlos Williams. L'œuvre *Tehillim* est la première mise en musique d'un texte par Steve Reich. Il dit y avoir découvert que « d'abord on choisit le texte puis c'est le texte qui vous choisit et qui vous dit quoi faire. On doit s'occuper du rythme, des mots et du sens des mots »^C. Contrairement aux pièces précédentes, *Tehillim* n'est pas composée de courtes structures répétitives. En effet, étant donné que le rythme du texte détermine celui de la musique et que les psaumes sont longs, Steve Reich doit utiliser des mélodies étendues et des mesures irrégulières pour s'adapter à la longueur des textes choisis. Cette œuvre repose ainsi principalement sur la voix et les textes, mais aussi sur les percussions, qui sont toujours très présentes. En effet, que ce soit dans *Tehillim* ou dans *The Desert Music*, les aspects percussifs et pulsatifs sont très importants. D'ailleurs, dans *The Desert Music*, la pulsation entame et clôture l'œuvre, qui est symétrique. En effet, la forme de cette pièce est particulière, car elle suit encore une fois le texte, d'où une forme symétrique en arche (A-B-C-B-A). Ainsi, la

première et la dernière partie ont le même cycle harmonique et sont d'un tempo rapide. La deuxième et la quatrième partie ont aussi le même cycle harmonique, le même texte et sont d'un tempo modéré. La troisième partie, partie centrale de la pièce, possède quand à elle, son propre cycle harmonique et est elle-même structurée en arche (A-B-A). *The Desert Music* est donc aussi basé sur des cycles harmoniques, c'est-à-dire des séries d'accords répétés.

À partir de cette période, il faut noter l'engagement philosophique et spirituel du compositeur que l'on ne pouvait pas observer précédemment. En effet, les textes de *Tehillim* et de *The Desert Music* n'ont pas été choisis au hasard par Steve Reich. De plus, « plus [il] vieillit, plus [il] compose des pièces avec textes »^C. Il dit d'ailleurs à ce sujet qu'« en vieillissant, [il] aime de mieux en mieux travailler avec des textes car [il] choisit des choses qui [l'] intéressent, [l'] émeuvent, [l'] inspirent et [le] forcent à aller dans une direction où [il] n'irait pas sans cela »^C.

d. Importance du chant et de la voix

Steve Reich a toujours apporté une importance particulière à la voix. Pour lui, « la voix humaine est une source très riche de matériel sonore. Si on l'analyse acoustiquement, elle est bien plus complexe que l'onde d'un générateur de signal qui est simple et sans intérêt »^C. De plus, « quand nous parlons, parfois, c'est presque du chant »^C. En effet, Steve Reich s'intéresse beaucoup à la mélodie des phrases que nous prononçons. Il utilise d'ailleurs la voix et la parole comme support d'écriture d'une « mélodie du discours » dans ses toutes premières œuvres, notamment dans *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966). Steve Reich introduit dans *Different Trains* (1988) un nouveau procédé, toutefois assez similaire, aussi basé sur la « mélodie du discours ». Cette fois-ci, il utilise les paroles des textes enregistrés comme matériau sonore instrumental, c'est-à-dire qu'il utilise la mélodie de la voix « parlée » pour composer la mélodie des instruments.

Un autre élément à souligner est que durant la période dite de « minimalisme mature », Steve Reich écrit énormément pour le chant et particulièrement pour voix de femmes. En effet, on peut citer de nombreuses pièces où le chant est présent comme *Drumming* (1970-71), *Music for Mallet Instruments, Voices, and Organ* (1973), *Music for Eighteen Musicians* (1974-76), *Tehillim* (1981), ou *The Desert Music* (1984).

e. Retour à la musique mixte

À partir du milieu des années 1980, Steve Reich réécrit de la musique mixte. Il réintègre donc les bandes magnétiques dans certaines de ses œuvres. Il écrit notamment *Vermont Counterpoint* (1982), pour flûte et bande magnétique, *New York Counterpoint* (1985), pour clarinette et bande magnétique, et *Electric Counterpoint* (1987), pour guitare électrique et bande magnétique, mais la pièce la plus intéressante est très certainement *Different Trains* (1988), pour quatuor à

corde et bande magnétique. En effet, cette œuvre est importante à la fois dans sa dimension philosophique et spirituelle, puisque Steve Reich évoque, à travers le thème des transports ferroviaires, le mouvement perpétuel (et aussi les nombreux voyages de son enfance) et le totalitarisme, mais aussi dans sa dimension compositionnelle puisque Steve Reich innove avec son nouveau procédé qui consiste à utiliser les paroles des textes enregistrés comme matériau sonore instrumental. En effet, dans *Different Trains*, les instruments de musique imitent littéralement la mélodie des discours enregistrés sur bande magnétique.

Période dite de « post-minimalisme »^D, à partir de 1990

f. Eloignement du style minimaliste

À partir des années 1990, le style de Steve Reich s'éloigne peu à peu de la musique minimaliste. En effet, il adopte de nouveaux principes de composition. Il utilise de plus en plus la vidéo, notamment grâce à la coopération de sa femme Beryl Korot, comme dans *The Cave* (1990-93) ou *Three Tales* (2002). *Three Tales* est d'ailleurs le premier opéra de Steve Reich, ce qui montre bien son envie de se tourner vers de nouvelles formes de musiques. Il innove aussi avec *City Life* (1995), une pièce très originale où Steve Reich utilise pour la première fois le sampler, pour reproduire les sons de la ville. De plus, l'aspect répétitif de cette pièce n'est pas anodin puisque l'œuvre elle-même représente la vie urbaine répétitive jusqu'à l'absurde. *City Life* est donc aussi remarquable par l'engagement philosophique de Steve Reich sur la société occidentale et le mode de vie urbain.

Même les pièces plus classiques, en terme de principes compositionnels et de matériau musical, comme *Nagoya Marimbas* (1994), sont différentes des œuvres écrites pendant sa période dite de « minimalisme mature ». En effet, pour *Nagoya Marimbas*, Steve Reich réutilise la répétition de courts motifs musicaux et le principe de déphasage qu'il utilisait dans *Piano Phase* (1967) par exemple. Mais le déphasage est, cette fois-ci, non plus graduel mais instantané. C'est-à-dire qu'au lieu que les deux marimbas se décalent progressivement en accélérant, un des deux marimbas insère ou retire périodiquement une ou plusieurs notes de la phrase musicale, créant ainsi un décalage. Un deuxième point de divergence important est que les mélodies utilisées sont souvent plus développées et les changements effectués sont plus fréquents. Par exemple, dans *Nagoya Marimbas*, chaque motif n'est répété le plus souvent que deux ou trois fois et la mélodie évolue très fréquemment alors que la pièce ne dure que cinq minutes ; par opposition à *Piano Phase*, où le même motif musical est répété durant toute la pièce, qui dure environ 20 minutes.

Steve Reich écrit donc toujours avec des procédés minimalistes mais ces procédés sont moins radicaux et moins expérimentaux qu'auparavant. C'est pour cette raison qu'on parle de « post-minimalisme ».

Conclusion

La musique de Steve Reich jouit d'un rare privilège : celui d'être parvenue à atteindre une large audience, dépassant le cercle restreint des amateurs de musique contemporaine, sans n'avoir jamais cédé à la facilité. En effet, contrairement à La Monte Young ou même Terry Riley, Steve Reich refuse toute interprétation de sa musique comme étant hypnotique, ou méditative, et rejette fermement l'appellation de « transe musique ». Il considère, au contraire, que l'écoute de sa musique doit être particulièrement fine et active, afin d'entendre les détails des processus utilisés. « Ce qui [l'] intéresse, c'est une musique dont le processus de composition et le son soient une seule et même chose »^A.

Le langage de Steve Reich est caractérisé par la présence de concepts et de principes musicaux solides. La musique de Reich est en effet fondée, en général, sur le traitement par répétitions, enchevêtrements, superpositions, décalages, et surtout déphasages de motifs musicaux plus ou moins brefs, avec une pulsation rythmique régulière et un centre d'attractivité tonal affirmé.

Le langage de Steve Reich a évidemment énormément évolué, de ses toutes premières œuvres des années 1960 aux dernières œuvres des années 1990 et même 2000. Et on ne peut donc pas considérer toutes les œuvres des compositeurs dit « minimalistes » comme étant minimalistes, et en particulier les derniers travaux de Steve Reich.

Le minimalisme « strict » s'étend donc sur une période allant des années 1960 aux années 1980, avec un sommet en 1976 dû à la création parallèle de *Music for Eighteen Musicians* de Steve Reich et de l'opéra *Einstein on the Beach* de Philip Glass, deux des pièces minimalistes les plus abouties.



Sources

Sites internet :

Site officiel : <http://www.steverreich.com/>

Autres sites : <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2700/>
<http://neospheres.free.fr/minimal/reich.htm>
<http://neospheres.free.fr/minimal/intro.htm>
<http://www.classical.net/music/comp.lst/reich.php>
<http://sonhors.free.fr/panorama/sonhors12.htm>

Entretien filmé : <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/CMDI/CMDI000001900/default.htm>

Articles :

Sur le minimalisme :

- Bernard Wodon, *Histoire de la Musique*, Larousse, 2008
- Marc Vignal *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, 2005

Sur Steve Reich :

- Marc Vignal *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, 2005

Livres :

- Steve Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Bourgois, 1981
- Contrechamps n°6, Avril 86, *Musiques Nord-Américaines*, Edition L'Âge d'Homme
- Jean-Noël von der Weid, *La musique du XXème siècle*, Hachette, 1992
- Steve Reich, Paul Hillier, *Writings on Music 1965-2000*, Oxford University Press, 2002
- Keith Potter, *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, 2000

Disques :

- Steve Reich, Phases, A Nonesuch Retrospective*, Nonesuch Records Inc., Warner Music Group Company, 2006

^A Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Bourgois, 1981

^B Contrechamps n°6, Avril 86, *Musiques Nord-Américaines*, Edition L'Âge d'Homme

^C La Cité de la musique, *Entretiens : Steve Reich*, 2007

^D Keith Potter, *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press, 2000

^E Steve Reich, *Programme du Festival d'Automne à Paris*, 1997