

Samplegebruik in de muziek van Steve Reich

Een onderzoek naar het effect van samplegebruik in *Different Trains* en *Three Tales* op het interpretatieproces van het luisterend subject

Auteur: Ivo Brnobić

Adresgegevens: Eerste Oude Heselaan 326, 6541 PH, te Nijmegen

Telefoonnummer: 0618093503

Studentnummer: 3168263

Begeleider: dr. Paul van Emmerik

Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen, opleiding Muziekwetenschap

Voltooiingsdatum: 05-04-2012

Voorwoord

Deze bachelorscriptie is het sluitstuk van de driejarige opleiding Muziekwetenschap die ik heb gevolgd aan de Universiteit Utrecht. Ik beschouw het als hoogtepunt, omdat ik uitvoerig heb kunnen schrijven over mijn (steeds groter wordende) passie: de muziek van de naoorlogse Amerikaanse en Europese avant-gardecomponisten, en in het bijzonder Steve Reich. Mijn interesse voor zijn muziek werd voor het eerst gewekt in het eerste studiejaar tijdens een college over twintigste-eeuwse muziek. Ik weet nog dat ik gefascineerd zat te luisteren naar een fragment uit *Music for 18 Musicians*. Ik werd overvallen door de dromerige akkoorden die in een haast hypnotiserende puls continu in een golfbeweging opdoemden en wegstierven en mij daarin als het ware meesleurden. Tegelijkertijd was ik minstens zo geïntrigeerd door het vermogen van Reich, en natuurlijk van alle avant-gardecomponisten, om zichzelf te bevrijden van alle muziek conventies en weer vanaf ‘nul’ te beginnen. Daardoor is hij niet alleen componist, maar ook een denker. Zijn muziek heeft mij sindsdien ook als muzikant geïnspireerd om op zoek te gaan naar nieuwe klanken.

De afgelopen maand heb ik met plezier gewerkt aan deze scriptie. Het is een scriptie geworden waar twee interesses van mij samenkomen. Naast mijn fascinatie voor avant-gardemuziek heb ik namelijk ook zwak voor geschiedenis. Omdat *Different Trains* en *Three Tales* over belangrijke gebeurtenissen in de twintigste eeuw vertellen, ben ik op meerdere manieren geïnteresseerd in de werken. Ter voorbereiding op deze scriptie ben ik regelmatig naar de universiteitsbibliotheken van Utrecht, Amsterdam en Nijmegen gereisd. Het was nog redelijk pittig om een vruchtbaar perspectief te kiezen, maar ik denk dat ik daar aardig in ben geslaagd. Uiteraard heeft mijn begeleider dr. Paul van Emmerik mij daarin geholpen. Ik wil graag hem bedanken voor zijn adviezen en begeleiding. Zonder zijn deskundigheid was het waarschijnlijk een onmogelijke opgave geweest.

Ten slotte wil ik graag mijn ouders en broer bedanken. Hoewel ze zich niet inhoudelijk over de stof konden buigen, heb ik van hen wel degelijk geleerd om effectief en gedisciplineerd te werk te gaan. Zij hebben immers nog altijd meer ervaring in het schrijven van scripties dan ik. Het belangrijkste voor mij is dat ik het gevoel heb dat ze achter me staan, wat er ook gebeurt.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	4
Hoofdstuk 1: <i>Different Trains</i>	6
1.1 Inleiding.....	6
1.2 Samples als instrument.....	6
1.3 Samples als referentie naar tijd en plaats.....	10
1.4 <i>Different Trains</i> als documentaire.....	13
Hoofdstuk 2: <i>Three Tales</i>	16
2.1 Inleiding.....	16
2.2 Act 1: Hindenburg.....	17
2.3 Act 2: Bikini.....	18
2.4 Act 3: Dolly.....	20
Conclusie.....	22
Geraadpleegde literatuur.....	23

Inleiding

We leven in een tijd dat we niet meer verrast zijn wanneer we samples van allerlei geluiden horen in een muziekstuk. Die geluiden kunnen van alles zijn, zoals ‘speech samples’ (fragmenten die ontleend zijn van spraak), maar ook straatgeluiden, machines, autoclaxons, regenbuien, onweer, stoomtreinen, vliegtuigen, dieren, enzovoorts. Ze worden over het algemeen ontleend van diverse media zoals televisie en radio, film, documentaires, speciaal ontworpen cd’s met geluidseffecten, of worden door de componist eigenhandig gecreëerd of opgenomen. Samples kunnen ook afkomstig zijn van bestaande muziek. In de rap en hip hop is het gebruikelijk dat van een reeks fragmenten van verschillende (oudere) nummers een synthese wordt gemaakt.¹ Samples zijn digitale signalen die worden omgezet in een akoestisch geluid via een versterker of luidspreker. Het samplekeyboard is een instrument waarmee de musicus deze digitale fragmenten op ieder gewild moment kan afspelen. Componisten van zowel populaire als kunstmuziek laten zich inspireren door vrijwel ieder voorwerp en levend wezen dat geluid kan produceren. Het gebruik van samples heeft de klankwereld op deze manier enorm uitgebreid, en ons muzikale gehoor is dusdanig ontwikkeld dat we deze alledaagse geluiden als volwaardig onderdeel van een compositie beschouwen.

De behoefte bij componisten om alledaagse geluiden aan muziek toe te voegen is in de twintigste eeuw sterk gegroeid. Een componist als Edgard Varèse verwerkte sirenes, een rommelpot, sleebel, en een zweep in zijn *Amérique* (1927), George Antheil zag vliegtuigpropellers, zagen, en een aambeeld als inspiratiebron voor *Ballet mécanique* (1924), en George Gershwin voegde claxons toe in *An American in Paris* (1927).² Na de Tweede Wereldoorlog ontstonden in Europa diverse stromingen zoals de *musique concrète* te Parijs en elektronische muziek te Keulen met respectievelijk Pierre Schaeffer en Karlheinz Stockhausen als vertegenwoordigers. Zij waren met name gericht op klank- en stemvorming, alsook het genereren van klanken door middel van manipulatie van geluidsband.³ Vanaf de jaren zeventig zouden ook artiesten uit de rock-n-roll, rap en hip hop zich met samples bezig houden. Samplegebruik in de rap en hip hop bestaat overigens vooral

¹ Mitchell 2000, 2.

² Manning 1993, 7.

³ Ibid., 20.

uit het smeden van een compositie bestaande uit fragmenten van oudere popmuziek.⁴

Samples breiden niet slechts de muzikale klankwereld uit. Ze refereren in veel gevallen naar een tijd en plaats, en roepen zelfs een echte situatie op.⁵ Timothy Warner stelt in zijn boek 'Pop Music: Technology and Creativity' (2003) dat dit gevolgen heeft voor het interpretatieproces van het luisterend publiek: '[...] the listener's understanding of the piece is dependent on whether identification takes place, and a culturally informed response is quite differently from a musically informed response. Physical, cultural or phonographical signs replace or override musical signs and, as a consequence, a different kind of communication takes place.'⁶

In deze scriptie wil ik twee composities van de naoorlogse Amerikaanse avant-gardecomponist Steve Reich (geb. 1937) bespreken waarin hij de muziek grotendeels baseert op samples van spraak en andere buitenmuzikale elementen: *Different Trains* (1988) en *Three Tales* (2003). Samples worden in deze composities niet alleen ingezet om een bepaalde sfeer te creëren, maar ze zijn door Reich dusdanig geconstrueerd dat ze een narratief vormen over belangrijke gebeurtenissen en ontwikkelingen in de twintigste eeuw. Bovendien maakt Reich gebruik van videobeelden. Het is mijn doel in deze scriptie te onderzoeken wat de functie is van de samples, dat wil zeggen de manier waarop ze als muziekinstrument worden gebruikt en waar ze exact naar verwijzen, en hoe daardoor het interpretatieproces van het luisterend subject wordt beïnvloed. De hoofdvraag luidt aldus: wat is het effect van samples- en videogebruik in de composities *Different Trains* en *Three Tales* op het interpretatieproces van het luisterend subject?

⁴ Warner 2003, 184.

⁵ Ibid., 96.

⁶ Ibid., 97.

Hoofdstuk 1: *Different Trains*

1.1 INLEIDING

Met *Different Trains* borduurt Reich voort op zijn eerste composities *It's Gonna Rain* (1965) en *Come Out* (1966). In deze werken voor geluidsband ging het Reich om de intensivering van de betekenis en klank van korte spraakfragmenten door enerzijds constante herhaling en anderzijds verschuiving van twee identieke fragmenten afgespeeld door twee bandrecorders tegelijkertijd, beter bekend als 'phase-shifting'.⁷ In *Different Trains* laat Reich het spraakmateriaal echter onbewerkt omdat het hier getuigenissen betreft van Holocaust overlevenden. Deze fragmenten zijn afkomstig van interviews uit het Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies te Yale University en vertellen op compacte wijze het verhaal van de Jodendeportaties tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het werk is geschreven voor strijkkwartet en geluidsband en bestaat uit drie delen: 'America – Before The War', 'Europe – During The War' en 'After The War'.

Het is het eerste werk van de componist waarin spraakmateriaal de basis vormt voor al het melodische materiaal. De verschillende tempi en dynamiek zijn afgeleid van het gesproken woord en bovendien imiteren de strijkers de speech samples. Daarnaast heeft Reich samples van specifieke treingeluiden toegevoegd die verwijzen naar tijd en plaats. Reich haalde de inspiratie voor *Different Trains* uit zijn kinderjaren. Zijn ouders waren gescheiden toen hij slechts één jaar oud was, en zijn moeder verhuisde indertijd naar Los Angeles terwijl zijn vader in New York bleef waar het gezin woonde.⁸ De vele en lange treinreizen tussen de twee steden hebben diepe indruk gemaakt op de componist.

1.2 SAMPLES ALS INSTRUMENT

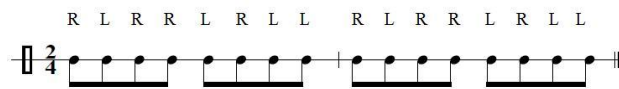
Dat Reich beïnvloed is door alledaagse geluiden blijkt direct bij aanvang van het eerste deel 'America – Before The War'. De inleiding opent met een staccato-ritme in de strijkers dat

⁷ Reich 2002, 20.

⁸ Ibid., 151.

overduidelijk refereert naar het ritme van een rijdende trein. Het ritme dat Reich gebruikt om een rijdende trein na te bootsen is een patroon dat in de slagwerkwereld bekend staat als de ‘paradiddle’.⁹ In voorbeeld 1a en 1b is te zien hoe Reich het patroon heeft vertaald voor strijkers:

Voorbeeld 1a. Het ‘paradiddle’-patroon.



Voorbeeld 1b. Het ‘paradiddle’-patroon in de strijkers. *Different Trains*, deel 1 ‘America – Before The War’, m. 1-2.

Tegelijkertijd horen we de eerste sample, namelijk de bel van een spoorwegovergang. Deze sample wordt niet in zijn geheel afgespeeld, maar we horen hem slechts als een fragment consequent op iedere achtste noot van de maat. Derhalve wordt de bel ingezet als verwijzing naar tijd en plaats (het vooroorlogse Amerika), en fungeert de sample als muziekinstrument omdat zij bijdraagt aan het ritmische en pulserende karakter van de opening. Een ander geluid dat zijn intrede doet zijn de samples van Amerikaanse treinfluiten. Deze samples worden in de veertiende maat ingezet en tot het einde van de inleiding afgespeeld. Van maat 22 tot en met 28 spelen de treinfluiten een drietal akkoorden, hoewel alleen bestaand uit de grondtoon en

⁹ Ibid., 219. De ‘paradiddle’ is een patroon dat veel voorkomt in composities voor slagwerk en tevens door slagwerkers als oefening gebuikt wordt om de roffeltechniek te verbeteren. Het patroon bestaat uit een afwisseling tussen enkele en dubbele slagen voor de linker- en rechterhand: R-L-RR, L-R-L-L (R = rechterhand, L = Linkerhand). Reich 2002, 219. Interessant is dat de ‘paradiddle’, en natuurlijk ook andere roffelpatronen, voorkomt in Dante Agostini’s compositie voor kleine trom *Il Treno* (De Trein). Slagwerkinstrumenten lenen zich kennelijk goed voor de imitatie van treinen. Reichs achtergrond als slagwerker in acht nemend, getuige zijn tweejarige verblijf in Afrika in de jaren zestig en zijn compositie *Drumming* (1970-71), is het dus niet zo verwonderlijk dat hij voor een typisch slagwerkpatroon kiest als treinimitatie.

terts: f – a, g – b, en a – c. Met behulp van een samplekeyboard en een computer is Reich in staat geweest de toonhoogte aan te passen.¹⁰ De inleiding is aldus te omschrijven als een synthese van muzikale en niet-muzikale elementen. Zowel de treinimitatie in de strijkers als de toevoeging van echte treinsamples dragen bij aan de ‘echte situatie’ die wordt opgewekt zoals Warner deze omschrijft, namelijk een rijdende trein.

Na de inleiding komen de speech samples aan bod, en deze nemen in de compositie een centrale positie in. De manier waarop het spraakmateriaal wordt verwerkt is kenmerkend voor Reichs stijl. De eerste twee delen, ‘America – Before The War’ en ‘Europe – During The War’, zijn als het ware ingedeeld in blokken van rond de veertig maten waarin de speech samples het tempo, de dynamiek, en de toonsoort bepalen, en zich tegelijkertijd als een motief geleidelijk op repetitieve wijze uitbreiden totdat ze aaneensluiten. Robert Schwarz verwoordt dit proces als volgt: ‘[...] gradually substituting beats for rests’.¹¹ In dit opzicht is *Different Trains* verbonden met een groot deel van Reichs oeuvre.¹² In *Music for 18 Musicians* (1976), om maar een voorbeeld te noemen, past Reich namelijk exact dezelfde compositietechniek toe. Hoewel dat werk met name gebaseerd is op de constante puls en, belangrijker, de lengte van ademhaling als ritme-indicatie,¹³ is het herhalen van identiek melodisch materiaal ook hier een belangrijk aspect.

Het gebruik van speech samples in *Different Trains* is voor Reich een manier om zangmelodieën te componeren,¹⁴ maar doordat ze als samples worden afgespeeld kunnen we ze tegelijkertijd ook beschouwen als een gestemd slagwerkinstrument. Net zoals dat bij *Music for 18 Musicians* de gestemde percussie-instrumenten, zoals de vibrafoon, xylofoon, marimba, en de glockenspiel, de melodie spelen. Naast het melodieuze karakter van de samples, zijn de namelijk ook zeer ritmisch. Overigens is interessant om op te merken dat de vocalen in *Music for 18 Musicians* gebruikt worden als een slagwerkinstrument omdat ze de syncopische ritmes (zoals in voorbeeld 2b) unisono meezingen.

¹⁰ Ibid., 152.

¹¹ Schwarz 1981-82, 249.

¹² *Pendulum Music* (1968), *Four Organs* (1970), *Drumming* (1970-71), *Music for Pieces of Wood* (1973), *Music for 18 Musicians* (1974-76), *Music for a Large Ensemble* (1978), *Vermont Counterpoint* (1982), *Sextet* (1984), *Six Marimbas* (1986), *Electric Counterpoint* (1987), *Nagoya Marimbas* (1994) en *Tokyo/Vermont Counterpoint* (2000) zijn allen composities waarin in zekere zin sprake is van dezelfde structuur.

¹³ Ibid.

¹⁴ Reich 2002, 156.

De eerder besproken ‘blokken’ waaruit de eerste twee delen zijn onderverdeeld, zijn op hun beurt ook weer onderverdeeld in blokken van een aantal achtsten waarin de speech samples tot wasdom komen. Het blok waarin de sample ‘one of the fastest trains’ (voorbeeld 2a) zich ontwikkelt bestaat bijvoorbeeld uit vijftien achtste tellen (er is voor de duidelijkheid geen sprake van een vijftienachtste maatsoort), en wordt bovenop de tweekwartsmaat gespeeld. Het gevolg is een uiterst syncopisch geheel omdat het patroon van vijftien achtste tellen steeds een achtste tel naar voren schuift. Vier tweekwartsmaten hebben immers één achtste tel meer. Er ontstaat een zogeheten ‘kruisritme’¹⁵ omdat er twee ritmes tegelijk worden gespeeld en het begin van het patroon (het woordje ‘one’) na negen herhalingen weer op de eerste tel valt (dus weer gelijk met de ‘paradiddle’). Hoewel niet in een blok van vijftien achtste tellen, worden ook de overige speech samples in de eerste twee delen op dezelfde wijze verwerkt als de sample ‘one of the fastest trains’.

Voorbeeld 2a. Herhaling en uitbreiding van de sample ‘one of the fastest trains’. *Different Trains*, deel I ‘America – Before The War’, m. 77-136.

Viola

(One of the fast - est trains)

(One of the fast - est trains)

(One of the fast - est trains fast - est trains)

(One of the fast - est trains fast - est trains one of the fast - est trains)

¹⁵ Kruisritme: een ritme bestaand uit twee tegengestelde patronen waarbij het dominante basisritme onveranderd blijft.

Voorbeeld 2b. Herhaling en uitbreiding motief voor viool in *Music for 18 Musicians*, sectie 2, m. 168–175.



1.3 SAMPLES ALS REFERENTIE NAAR TIJD EN PLAATS

Wanneer een componist samples gebruikt van alledaagse geluiden heeft dit gevolgen voor het interpretatieproces van het luisterend subject. Vanwege de verwijzing van samples naar exacte alledaagse situaties en/of (historische) gebeurtenissen, is dit interpretatieproces niet idiosyncratisch, zoals dat over het algemeen wel het geval is bij muziek (of andere kunstvormen). Welk gevoel of herinnering muziek oproept is voor iedereen anders omdat er in de muziek geen informatie besloten ligt over een bepaalde periode of plaats. Hiermee is dus niet gezegd dat het in het geval van bijvoorbeeld *Different Trains* (en ook *Three Tales*) onmogelijk is dat tijdens het luisteren van dit werk een persoonlijk gevoel of associatie kan worden opgewekt. Interpretatie betreft hier echter het identificatieproces waardoor een werk beter begrepen kan worden door het luisterend subject.

In het geval van *Different Trains* is er sprake van drie periodes en twee plaatsen: het voor- en naoorlogse Amerika en Europa tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zoals we in de vorige paragraaf hebben gezien zijn het de samples van spraak en treingeluiden, die dus ook als muziekinstrument worden gebruikt, die aan deze periodes en plaatsen refereren. In het eerste deel, ‘America – Before The War’, verwerkt Reich het specifieke geluid van een Amerikaanse treinfluit uit de jaren dertig en een waarschuwingsbel van een spoorwegovergang.¹⁶ In haar artikel ‘The Horrors of Identification: Steve Reichs “Different

¹⁶ Reich 2002, 152.

Trains” ’ is Naomi Cumming ook van mening dat de treinsamples cruciaal zijn voor de associatie van een rijdende trein en de herinnering aan een gebeurtenis in het verleden:

[...] their historical identity as vehicles of mass transport [de treinen] is ensured by the external cues of the hoots, sirens, and warning bells. Without this external reference, the importance of linking internal, psychological states, experienced as present, with remembered events in the recent past would be lost.¹⁷

Zonder deze samples zou slechts het door het ensemble gespeelde ritmische patroon (de ‘paradiddle’) overblijven, en daardoor zou de treinimitatie aan kracht inboeten. Verwijzingen naar een tijd en plaats en het gevoel van een echte situatie zouden arbitrair zijn. Door Reichs samplegebruik ontstaat er daarentegen een unieke combinatie van muzikale en niet-muzikale elementen, een combinatie die een daadwerkelijk rijdende trein nabootst en daardoor naar twee plaatsen in het verleden kan verwijzen, namelijk, zoals gezegd, het voor- en naoorlogse Amerika en Europa ten tijde van de Tweede Wereldoorlog.

De samples die het meest concreet refereren aan het vooroorlogse Amerika zijn uiteraard de speech samples (ervan uitgaande dat niet iedere luisteraar zal weten dat de treinfluiten van Amerikaanse treinen afkomstig zijn). Deze verwijzen naar de treinreizen die Reich in zijn jeugd heeft gemaakt, de treinen zelf en de jaren waarin deze reizen plaatsvonden. De samples zijn afkomstig van Reichs oppas Virginia, die hem vergezelde tijdens de lange reizen tussen New York en Los Angeles, en slaapwagonbediende Lawrence Davis:

Voorbeeld 4. Tekst van de speech samples. *Different Trains*, Deel I: ‘America – Before The War’.

‘from Chicago to New York’ (Virginia)
‘one of the fastest trains’
‘the crack train from New York’ (Mr. Davis)
‘from New York to Los Angeles’
‘different trains every time’ (Virginia)
‘from Chicago to New York’
‘in 1939’ (Virginia)
‘1939’ (Mr. Davis)
‘1940’
‘1941’
‘1941 I guess it must’ve been’ (Virginia)

¹⁷ Cumming 1997, 138.

Volgens Cumming is ‘de trein’ in het eerste deel een gemeenschappelijk beeld. Uit het citaat van uitvoerend musicus Robert Harrington in haar artikel blijkt bijvoorbeeld het volgende: ‘In America, a lot of kids, for example, find a train under the Christmas tree at some point’.¹⁸ Een ander (belangrijk) aspect is dat de speech samples alle gericht zijn op ‘de trein’ zelf, getuige de frasen ‘from Chicago to New York’, ‘one of the fastest trains’ en ‘the crack train from New York’. Er kan afstand genomen worden van de trein. De luisteraar is passief, maar deze passiviteit is geen bedreiging omdat de trein geen bestemming heeft. Hoewel dat in eerste instantie wel het geval lijkt, betreft het hier een trein die vooral functioneert als een nostalgische herinnering aan een mooie tijd in het verleden.¹⁹

In ‘Europe – During The War’ zijn er meerdere samples die een echte situatie oproepen. Hoewel ook niet genoemd door Reich en tevens niet in de partituur verwerkt, horen we in dit tweede deel een luchtalarm. Deze heeft een belangrijke functie: het verhoogt het gevoel van urgentie aanzienlijk, aangezien de associatie bij vrijwel iedere luisteraar dezelfde zal zijn: die van oorlog en (eventueel) onderduiking, en dus een levensbedreigende situatie. Door de combinatie met het constant in tempo wisselende staccato-ritme in de strijkers, die steeds kleinere en dissonante intervallen spelen, en de Europese treinfluiten is de sfeer beduidend dreigender. Er is nu namelijk wel sprake van een eindbestemming: Auschwitz. Dat blijkt ook uit de speech samples. In tegenstelling tot het eerste deel, beschrijven deze nu het persoonlijke leed van de geïnterviewden: de Holocaust-overlevenden Rachella, Paul en Rachel. Tevens zijn de samples nu meer gericht op de actie. ‘The Germans walked in’ verwijst bijvoorbeeld naar de invallen van het Duitse leger in Nederland, ‘and she said, “Quick, go!” ’ beschrijft de vlucht pogingen van de Joden van de Duitsers en ‘they shaved us’ verwijst naar de plaats van bestemming Auschwitz alwaar de Joden bij aankomst ontdaan werden van het hoofdhaar. Het vierde voorbeeld geeft een overzicht van al het spraakmateriaal:

Voorbeeld 4. Tekst van de speech samples. *Different Trains*, Deel II: ‘Europe – During The War’.

‘1940’	‘and she said, "Quick, go!"’ (Rachella)
‘on my birthday’ (Rachella)	‘and he said, "Don't breathe"’
‘the Germans walked in’	‘into the cattle wagons’ (Rachella)
‘walked into Holland’	‘for four days and four nights’
‘Germans invaded Hungary’ (Paul)	‘and then we went through these strange sounding names’

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

'I was in second grade'	'Polish names'
'I had a teacher'	'lots of cattle wagons there'
'a very tall man, his head was completely plastered smooth'	'they were loaded with people'
'he said, "Black Crows invaded our country many years ago"'	'they shaved us'
'and he pointed right at me'	'they tattooed a number on our arm'
'no more school' (Rachel)	'flames going up in the sky - it was smoking'
'you must go away'	

In het tweede deel is 'de trein' dus geen verwijzing naar en een plezierige herbeleving van het verleden. De positieve passiviteit maakt plaats voor een 'horror-ride', zoals Cumming het noemt.²⁰

In het derde en laatste deel, 'After The War' komen de Holocaust-overlevenden nogmaals aan het woord, alleen nu samen met Virginia en Lawrence Davis uit het eerste deel. Amerika is wederom de plaats waar de herinneringen naar verwijzen, ditmaal na de oorlog (zie voorbeeld 5).

Voorbeeld 5. Tekst van speech samples. *Different Trains*, Deel III: 'After The War'.

'and the war was over' (Paul)
 'are you sure' (Rachella)
 'the war is over'
 'going to America'
 'to Los Angeles'
 'to New York'
 'from New York to Los Angeles'
 'one of the fastest trains'
 'but today they're all gone'
 'there was one girl who had a beautiful voice'
 'and they loved to listen to the singing, the Germans'
 'and when she stopped singing they said, "More, more"', and they applauded'

1.4 *DIFFERENT TRAINS* ALS 'DOCUMENTAIRE'

In haar artikel 'The Aesthetics of Different Trains' stelt Amy Lynn Wlodarski de legitimiteit van *Different Trains* als 'documentaire' aan de kaak. Ze geeft aan dat ze bedenkingen heeft bij Reichs bewering objectief te zijn:

²⁰ Ibid., 141.

Although Reich has pointedly described *Different Trains* as a ‘musical reality’ that ‘accurately reflects the whole situation’ of American and European Jews during the war, his emphasis on objectivity is problematic.²¹

Wlodarski heeft gelijk om als luisteraar of anderszins geïnteresseerde terughoudend te zijn bij de beoordeling van *Different Trains* als al dan niet objectieve documentaire. De luisteraar krijgt immers geen achtergrondinformatie over de gebeurtenissen die hebben geleid tot de Tweede Wereldoorlog en de Jodendeportaties, om maar iets te noemen. Volgens Wlodarski heeft Reich fouten gemaakt bij het transcriberen van het spraakmateriaal. Zo blijkt bijvoorbeeld uit het oorspronkelijke interview met Rachella dat ze niet ‘and they *loved* to listen to the singing, the Germans’ (de laatste speech sample van het derde deel, ‘After The War’, zie voorbeeld 5) zegt, maar ‘and they *laughed* [...]’.²² Het meisje dat eerst uitgelachen werd, werd nu omarmd en zelfs geliefd door de Duitse kampbeulen. Hiermee manipuleert Reich volgens Wlodarski de werkelijke gebeurtenissen in Auschwitz.²³ Verder geeft ze enkele voorbeelden van speech samples die volgens haar uit de context gehaald zijn. Zo zouden de gebeurtenissen die de samples ‘they shaved us’ en ‘flames going up to the sky – it was smoking’ aan het einde van ‘Europe – During The War’ beschrijven in de chronologie van Rachella’s verhaal andersom plaats hebben gevonden.²⁴ Bovendien zou Pauls uitspraak ‘and the war was over’ in het oorspronkelijke interview een anti-climax zijn, aangezien hij zijn schouders ophaalt terwijl hij de zin uitspreekt. In *Different Trains* heeft de canonische bewerking van de sample ‘and the war was over’ bij aanvang van het derde deel ‘After The War’ juist wel een heroïsch effect.²⁵

Hoewel de kritiek van Wlodarski enigszins terecht is, houdt ze in haar artikel te weinig rekening met het feit dat Reich op de eerste plaats een componist is, en geen documentairemaker. Wlodarski kan niet ontkennen dat de volgorde van gebeurtenissen die de speech samples suggeren ook echt hebben plaatsgevonden, en dat er grote opluchting was

²¹ Wlodarski 1997, 103.

²² Reich 2002, 184.

²³ Wlodarski, 132.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., 129.

toen de oorlog voorbij was, ook al is volgorde van enkele speech samples in het tweede deel verwisseld en is Pauls houding bij ‘and the war was over’ nonchalant. Wlodarski is te veel gericht op de persoonlijke verhalen van de Holocaust-overlevenden die gebruikt zijn in *Different Trains*. In deze compositie staan Rachella, Paul en Rachel symbool voor alle overlevenden die de gruwelijkheden van de Jodendeportaties hebben meegemaakt. Een artiest, of dat nu een componist, schilder, beeldhouwer of een documentairemaker is, is altijd op zoek naar wat werkt in een compositie, en zal daarbij wellicht ook rekening houden met commerciële belangen. Als we *Different Trains* wel puur als documentaire zouden beschouwen, dan nog zijn het de artistieke overwegingen die zwaarder wegen dan de juistheid en volledigheid van de gebrachte informatie. Dat stelt althans documentairemaakster Jill Godmilow in een interview met historica Ann-Louise Shapiro:

[...] to take public space and attention, it has had to borrow all kinds of structural en strategic devices from fiction in order to achieve what I would call ‘satisfying form’, that is, to send to audience out of the theater ... feeling complete, whole, and untroubled. One of those borrowed devices is narrative – which entails sentiment and closure. General audiences seek and expect closure [...].²⁶

Hoewel Godmilow spreekt over documentairefilms geldt dit ook voor Reichs *Different Trains*. Alles staat in dienst van de compositie, dus de chronologie en eventuele juistheid van de speech samples zijn daaraan ondergeschikt. Het betoog van Wlodarski dat *Different Trains* al dan niet onterecht als educatiemiddel in het onderwijs wordt gebruikt om studenten te leren over de culturele achtergronden van de Holocaust is daarom irrelevant.²⁷ Het is zoals Reich zelf aangeeft: ‘With *Different Trains* (and any piece with a text), it must work for listeners who don’t read any comments about it and perhaps can’t even understand the words—or the composer had failed.’²⁸ Hoewel iemands historische kennis kan bijdragen aan de totale ervaring van *Different Trains*, is het zeker niet nodig om het werk te appreciëren. De muziek staat centraal.

²⁶ Shapiro 1997, 84.

²⁷ Wlodarski 1997, 102-103.

²⁸ Reich 2002, 183.

Hoofdstuk 2: *Three Tales*

2.1 INLEIDING

Reichs opera *Three Tales* (2003) vertelt over drie belangrijke gebeurtenissen in de twintigste eeuw: de ramp met de Hindenburg (de grootste zeppelin ooit van Duitse makelij en vernoemd naar rijkspresident Paul von Hindenburg) in 1937, de kernproeven tussen 1946 en 1954 door de Amerikanen bij het eilandje Bikini (onderdeel van de Marshalleilanden in de Stille Oceaan), en de doorbraak van de kloontechnologie eind jaren negentig. Het werk ligt in het verlengde van *Different Trains* dat ook vertelt over een gebeurtenis in de vorige eeuw, namelijk de Jodendeportaties tijdens de Tweede Wereldoorlog. De drie verhalen in *Three Tales* hebben een ander perspectief, ze reflecteren op technologische ontwikkelingen.

Het werk is geschreven voor een beduidend groter ensemble dan *Different Trains*: de bezetting bestaat uit vier percussionisten, twee keyboards, twee sopranen, drie tenoren, een strijkkwartet en geluidsband. Bij de creatie van de compositie werkte Reich samen met zijn vrouw, videoartiest Beryl Korot, die verantwoordelijk is voor de videobeelden die aan de muziek zijn toegevoegd. De videobeelden bestaan uit bewerkte historische beelden en krantenkoppen. In dit opzicht verschilt het werk van *Different Trains*. Daar waar het luisterend publiek in dat werk slechts te maken heeft met spraakmateriaal en treinsamples, moeten zij nu ook visuele informatie verwerken. Bovendien zorgt de interactie tussen het spraakmateriaal en de bewerkte videobeelden voor een andere luister- en kijkervaring. Het samplen gebeurt in dit werk op meerdere niveaus. Niet alleen hebben Reich en Korot spraakmateriaal en andere buitenmuzikale geluiden gesampled, ook kunnen we de fragmenten van krantenkoppen en historische videobeelden ‘samples’ noemen, aangezien deze net als de gesampled geluiden uit hun context gehaald zijn in een nieuw geheel verwerkt zijn. *Three Tales* is een fascinerende synthese van al deze media. In dit opzicht is de opmerking van Paul Miller in zijn inleidende essay van zijn boek *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture* (2008) zeer treffend: ‘we live in an era where quotation and sampling operate on such deep level that the archeology of what can be called ‘knowledge’ floats in a murky realm between the real and unreal’.²⁹ Dit geldt overigens ook voor *Different Trains*. In dit hoofdstuk zal ik door middel van een analyse van het samplegebruik proberen duidelijk te maken hoe

²⁹ Miller 2008, 10-11.

Reich, en nu ook Korot, vertellers zijn van historische gebeurtenissen, net als bij *Different Trains*. Hierbij zal ik de naar mijn idee meest symptomatische passages uit het werk bespreken. Vanwege het complexe samplegebruik in *Three Tales* zal ik het werk per deel bespreken. De secties van dit hoofdstuk hebben om die reden dezelfde naam als de drie delen van de compositie.

2.2 ACT 1 - HINDENBURG

De eerste scène uit de eerste akte, ‘It could not have been a technical matter’, begint in de chronologie opvallend genoeg op het moment dat de ramp met de Hindenburg reeds heeft plaatsgevonden. In beeld verschijnt op repetitieve wijze lettergreep voor lettergreep en woord voor woord, synchroon met het syncopische patroon van de kleine trom, de krantenkop van de New York Times van 7 mei 1937, en meldt het volgende: ‘Hindenburg burns in Lakehurst crash, 21 Known Dead, 12 Missing, 64 Escape’.³⁰ Na dit bericht volgt direct een conclusie op de mogelijke oorzaak van het ongeluk. Een fragment uit het artikel luidt: ‘it could not have been a technical matter’. Ook dit bericht verschijnt fragmentarisch in beeld, synchroon met een tweede kleine trom, waarbij de twee kleine troms samen een canon vormen. Tegelijkertijd zien we op de achtergrond een ander en langer fragment van het artikel waarin de Duitse ambassadeur in de Verenigde Staten zijn vrees uitspreekt voor het verlies van vertrouwen in de zeppelin.³¹ Op het moment dat de tenoren ‘it could not have been a technical matter’ inzetten, verschijnt de rest van het fragment onder in beeld, verschuivend van rechts naar links: ‘Dr. Hans Luther, the German Ambassador, said the disaster must not cause the world to lose faith in dirigibles and that it could not have been a technical matter’.³² Tegelijkertijd is de eerste sample te horen van radioverslaggever Herb Morrison die verslag doet van de ramp die zich voor zijn ogen voltrekt.³³ Hoewel het vrijwel onverstaanbaar is, is het effect toch dat er tegelijkertijd twee verschillende momenten in tijd plaatsvinden, namelijk na en tijdens de ramp. Het einde van de eerste scène is zeer uitgesponnen. De tenorpartijen zingen zeer lange dissonante samenklanken, en tegelijkertijd is de speech sample van radioverslaggever

³⁰ Reich 2001, 2.

³¹ Ibid.

³² Ibid., 4.

³³ Ibid.

Morrison ernstig vertraagd.³⁴ Het effect is dramatisch, vooral in combinatie met de herhaalde beelden van de brandende en neerstortende Hindenburg. Repetitieve technieken zijn dus ook duidelijk aanwezig in het videogebruik. De vertraging van de speech sample is een techniek die in geen ander werk van Reich te vinden is. Hij past dit ook toe in de volgende scène.

In deze scène, ‘Nibelung Zeppelin’, zijn we in de chronologie beland bij de bouw van de zeppelin in 1935. De scène begint met een ritme in canon. Nu is het geen kleine trom, maar de sample van een slag op een aambeeld. Naar Reichs zeggen is het canonische ritme een bewerking van de aambeelden uit Richard Wagners *Das Rheingold*.³⁵ De bijbehorende videobeelden zijn net als de niet-muzikale elementen ‘gesampled’. Ze maakt, net als Reich met geluiden doet, een synthese van verschillende beelden. Door deze bewerking van het beeldmateriaal door Korot wordt het interpretatieproces van de luisteraar wederom uitgebreid. De periode die deze scène beslaat is de bouw van zeppelin tot het moment wanneer het luchtvaartuig zijn eerste vlucht gaat maken. In *Three Tales* zijn de speech samples niet slechts als audiofragmenten te horen, dit keer zijn er ook videobeelden van de geïnterviewden toegevoegd. De luisterervaring wordt daardoor complexer, want het spraakmateriaal wordt nu gecombineerd met de gezichtsuitdrukkingen van de geïnterviewden. In het documentairemateriaal is te zien dat de zeppelin boven Keulen vliegt, in beeld zien we de Dom van Keulen en horen we samples van luidende klokken. Daarna vervolgt de zeppelin zijn reis over de Atlantische Oceaan en we zien langzaam maar zeker het Amerikaanse vasteland verschijnen, de plek des onheils. Plots wordt de overgang gemaakt van het moment na de ramp.

2.3 ACT 2 – BIKINI

Het verhaal van de kernproeven op Bikini wordt vanuit vier verschillende perspectieven verteld. Reich en Korot hebben zich dit keer gebaseerd op vier verschillende informatiebronnen: krantenkoppen- en artikelen, historische beelden, radio-uitzendingen, en de Bijbel. De vier media doen alle vier verslag van de gebeurtenissen, echter bevinden ze zich

³⁴ Reich en Korot/Allenby, ‘A theater of ideas: An interview with Steve Reich and Beryl Korot’, in Miller 2008, 113.

³⁵ Ibid.

niet op dezelfde plek in de chronologie. De krantenkoppen, waarmee de scène *In the air 1* begint, suggereren het moment na de explosie. De auteur van het artikel beschrijft het aangezicht van de explosies beschrijft. Hij refereert in zijn beschrijving naar ‘the Tree of Knowledge’, ofwel de Boom der kennis van goed en kwaad uit het Bijbelboek Genesis. De fragmenten uit het Scheppingsverhaal zijn bedoeld om een perspectief te bieden, want ze reflecteren op de verhoudingen tussen twee soorten mens: de gezaghebbende mens (westerlingen, Amerikanen in dit geval) en de onderdanige mens (de inheemse bevolking van de Marshalleilanden).³⁶ De krantenberichten uit de *New York Times* vormen een contradictie met de historische videobeelden die tegelijkertijd te zien zijn. De beelden suggereren de voorbereiding op de kernproef, ruimschoots voor de explosie. Er zijn aldus twee verschillende momenten in de chronologie. De laatste samples, afkomstig van Amerikaanse en Britse radio-uitzendingen, refereren naar het moment kort voor de explosie. Tegelijkertijd, en niet onbelangrijk, wordt continu afgeteld naar deze explosie, hetgeen een dreigende sfeer oproept. Want ook nu geldt: de luisteraar die op de hoogte is van de gebeurtenissen weet hoe het zal aflopen. Het aftellen gaat gepaard met het tikken van een metronoom die gedurende het gehele stuk is te horen.

Ondanks het zeer fragmentarische geheel waarin de beelden en audio zich op ongelijke plaatsen bevinden, is er wel degelijk sprake van chronologie. De aanloop is uitgesponnen, maar het moment supreme wordt langzaam maar zeker bereikt. In de volgende passage uit het libretto is te zien hoe de dialoog is opgebouwd. De tekst komt uit de zevende scène, ‘In the air 3’.

Voorbeeld 7. Fragment uit het libretto van *Three Tales*, Deel II ‘Bikini’.

Headline: **Flash ten times brighter than the sun**

Countdown: **Three**

3 tenors - from New York Times: *Then it became a giant tree*

American radio announcer: **Listen, you hear that rhythmic ticking noise?
R h y t h m i c t i c k i n g n o i s e?**

Genesis: **And G-d created man**

Headline: **One million degrees Fahrenheit**

Countdown: **Two**

³⁶ Ibid.

3 tenors: *bearing invisible fruit*

announcer: **so long as you hear it, you'll know the bomb has not gone off**

Genesis: **In His image**

Headline: **Thirty five march in protest**

Countdown: **One**

3 tenors : *fruits of the Tree of Knowledge*

announcer: **well, you won't be hearing that metronome much longer now**

Genesis: *male and female*

De spanning wordt met name opgebouwd door de Amerikaanse radioverslaggever. Hij heeft het over een 'rhythmic ticking noise'. Daarmee verwijst hij naar de zojuist genoemde metronoom die live op de Amerikaanse en Britse radio te horen was ten tijde van de kernproeven. De metronoom fungeerde als vervanger van een microfoon die het geluid van de exploderende atoombom op zou moeten vangen waardoor de radioluisteraars de ontploffende atoombom zouden kunnen horen. Verwacht werd echter dat de microfoon vernietigd zou worden, en in plaats daarvan hoorden de mensen thuis een tikkende metronoom. Wanneer deze ophield met tikken, dan wisten de mensen dat de bom ontploft was en de metronoom, en alles in het gebied, had vernietigd. De sample van de metronoom is een belangrijk onderdeel van de muziek. De akte begint met de metronoom en daarbovenop het geluid van de vliegtuig met de atoombom aan boord. Referenties naar tijd en plaats zijn aldus te horen door deze samples die ook als instrument worden gebruikt.

2.4 ACT 3 – DOLLY

In 'Dolly' gaat het verhaal niet over een bepaalde gebeurtenis in de twintigste-eeuwse geschiedenis, maar over de ontwikkeling op het gebied van kloontechnologie. De speech samples keren weer terug. Sterker nog, geen enkel andere niet-muzikaal fragment is in dit deel te horen. Reich pikt de draad weer enigszins op wat betreft stemvertraging, zoals we dat in het eerste deel hebben gehoord, en bewerkt bovendien de speech samples op een nieuwe manier. Voor 'Dolly' hebben Reich en Korot negentien verschillende fragmenten van interviews met gerenommeerde wetenschappers op het gebied van kunstmatige intelligentie.

In het gehele derde deel is Reich gericht op stemvervorming. Anders dan in de rest van dit werk en in *Different Trains* worden constant enkele lettergrepen aangehouden, terwijl de speech samples doorlopen. Tegelijkertijd ‘bevrozen’ de videobeelden van de geïnterviewden. Dit is de belangrijkste techniek die Reich in dit deel toepast. Het grote verschil met *Different Trains* is dus dat we steeds gezichtsuitdrukkingen kunnen zien. Dat blijft in dit gehele deel het geval. De fragmenten uit een interview met de Britse evolutiebioloog Richard Dawkins lijken centraal te staan in dit werk. Met name zijn uitspraak ‘we, and all other animals, are machines created by our genes’ keert veelvuldig als een soort refrein.³⁷ Reich en Korot lijken door het gebruik van dit fragment te willen benadrukken dat technologische ontwikkelingen niet slechts gericht zijn op de wereld om ons heen, maar ook op het menselijk lichaam zelf. Het eerste gekloonde schaap Dolly, waar dit deel naar vernoemd is, is uiteraard een test om te kijken in hoeverre de kloontechnologie ontwikkelt is. Uiteraard is de bedoeling dat uiteindelijk ook mensen gekloond worden. Dawkins stelt mensen, dieren en computers gelijk. Wij mensen, zijn in principe ook machines. Deze uitspraak staat centraal, en de andere wetenschappers die gehoord en gezien worden gebruikt om tegengas te geven. Hiermee biedt Reich meerdere perspectieven en standpunten, waardoor het werk nog meer dan *Different Trains* de vorm van een documentaire heeft. In grote lijnen worden de gevaren van genetische technologie besproken, alsook de conflicten tussen religie en wetenschap, en de mogelijkheid en angst dat de mens (wetenschappers) een ras creëren, robots, die intelligenter zijn dan de mens zelf. De samples van het interview met Dawkins worden constant herhaald, zowel het geluidsfragment als het beeldmateriaal. Het sample- en videogebruik ondersteunen dus wat er gezegd wordt.

³⁷ Reich 2001, 250.

Conclusie

Zoals uit de bovenstaande analyse van Reichs samplegebruik in *Different Trains* en *Three Tales* blijkt, is het interpretatieproces van het luisterend subject zeer omvangrijk. Doordat de samples in de werken zo'n cruciale rol hebben moet de luisteraar naast muzikale ook niet-muzikale aspecten verwerken. Naast dat samples het traditionele instrumentarium uitbreiden, verwijzen ze naar een specifieke periode en plaats in de geschiedenis. Niet alleen samples van alledaagse geluiden dragen hier aan bij, maar ook fragmenten van krantenkoppen en -artikelen, (historische) videobeelden, en Bijbelteksten. In hoeverre de totale luister- en kijkervaring afhangt van de kennis over de onderwerpen van *Different Trains* en *Three Tales* is moeilijk te stellen. Iemand met veel historische kennis zal wellicht beter kunnen begrijpen waarom bepaalde muzikale keuzes gemaakt worden die het verhaal ondersteunen, terwijl iemand anders net zo veel kan genieten van de muziek. Een feit is wel dat de luisteraar in een bepaalde mate bewust gemaakt wordt van belangrijke thema's in de twintigste-eeuwse geschiedenis. Naast de (eventuele) appreciatie voor de muziek, kunnen de aangesneden onderwerpen een discussie ontketenen bij het publiek.

Geraadpleegde literatuur

- Cumming, Naomi. 'The Horrors of Identification: Reichs "Different Trains" ', *Perspectives of New Music* 35, nr. 1 (1997), 129-152.
- Manning, Peter. *Electronic & Computer Music*. Oxford Clarendon Press, 1993.
- Miller, Paul D. *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- Mitchell, Gail. 'Where'd You Get That? The Further Evolution Of Sampling', *Billboard Spotlight* 112, nr. 50 (2000), 56-59.
- Reich, Steve. *Different Trains*. Londen: Boosey & Hawkes, 1998.
- Reich, Steve. *Music for 18 Musicians*. Londen: Boosey & Hawkes, 1999.
- Reich, Steve. *Three Tales*. Londen: Boosey & Hawkes, 2001.
- Reich, Steve. *Writings on Music 1965–2000*. Oxford University Press, 2002.
- Schwarz, Robert K. 'Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I', *Perspectives of New Music* 19, nr. 1/2 (herfst, 1980 - zomer, 1981), 373-392.
- Schwarz, Robert K. 'Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part II', *Perspectives of New Music* 20, nr. 1/2 (herfst/winter 1981 – lente/zomer, 1982), 225-286.
- Shapiro, Ann-Louise. 'How real is the real in documentary film?' *History and Theory* 36, nr. 4 (1997), 80-102.
- Warner, Timothy. *Popmusic – Technology and Creativity*. Cornwall: Ashgate Publishing Company, 2003.
- Wlodarski, Amy Lynn. 'The Testimonial Aesthetics of Different Trains'. *Journal of the American Musicological Society* 63, nr. 1 (2010), 99-141.