



MENOS ES MÁS
(Aproximación al minimalismo musical en EEUU)

Lic. Julio C. Vivares*

La música minimalista tuvo su epicentro, como movimiento *underground*, en San Francisco, EEUU, en la década del 60. Caracterizada por la eliminación de complejidades en el uso de materiales técnicos, apeló a la simplicidad y completa austeridad en el uso de recursos compositivos. Muy pronto su influencia se desplazó de San Francisco a Nueva York donde obtiene una aceptación rotunda.¹

El *minimalismo*, en tanto movimiento, surge como reacción a la complejidad (y al divorcio con el público auditor) que había alcanzado la música de posguerra dominada por el *serialismo integral* y por la vanguardia europea en torno a Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Oliver Messiaen, Luigi Nono, Luciano Berio, entre otros. Hay quienes sostienen que la música minimalista marca de hecho el fin de las vanguardias y el experimentalismo precedentes, y un retorno a cierta expresión tonal y modal.

Sin embargo debe considerarse que no se trata de una vuelta a la tonalidad funcional tradicional sino más bien del regreso a la “consonancia clara”, en tanto tonalidad descarnada, estática, producto incluso del uso de un solo acorde, sin otros referentes funcionales ni tensionales, lo que torna en sí a las piezas en *atonales*, ya que, el fundamento mismo de la existencia de la tonalidad implica relación funcional entre los grados componentes.

El objetivo principal de los cultores del minimalismo es despojar la composición musical de elementos complejos hasta reducir las obras a sus mínimos componentes técnicos, teniendo incluso como expresión última y absoluta el silencio. Esta sencillez y claridad de recursos utilizados ha permitido que la obra minimalista tenga una llegada directa al gran público, y de allí su éxito masivo.

El compositor americano Tom Johnson define el minimalismo de la siguiente manera: “...La idea de minimalismo es mucho más amplia de lo que la mayoría de la gente piensa. Incluye, por definición, cualquier música que trabaja con materiales limitados o mínimos: piezas con el uso de sólo unas pocas notas, o piezas que utilizan sólo unas pocas palabras de texto, o piezas escritas para instrumentos muy limitados, como címbalos antiguos, ruedas de bicicleta, o vasos de whisky. Pueden ser piezas que sostienen ritmos básicos y repetitivos a lo largo del tiempo. Se puede incluir a la música realizada con el ruido que generan eventos naturales como por ejemplo las corrientes de los ríos. Piezas que tienen ritmos cíclicos sin final. Piezas de ritmos extraños elaborados con los sonidos de un saxofón y su eco sobre una pared. Puede incluir piezas con ritmos que varían lentamente a lo largo del tiempo y que migran gradualmente a otras melodías. Pueden ser piezas que expresan todas las graduaciones entre dos notas, como puede ser do y re. Puede una pieza con un tempo lento que tiene una densidad musical de dos o tres notas por minuto”.²

* Docente. Compositor. Director del Instituto Superior de Música “José Hernández”.

¹ La palabra “minimalista” fue empleada por primera vez en el año 1968 en relación con la obra de Michael Nyman en una revisión que se hizo de su pieza «Cornelius Cardew», del álbum *The Great Digest*. Nyman posteriormente expandió su definición de minimalismo en la música en su libro del año 1974 *Experimental Music: Cage and Beyond*.

² Tom JOHNSON: Introducción para el catálogo de la exposición de Música Silenciosa en el Museo Reina Sofía de Madrid.

ALGUNAS CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Las obras musicales dentro la corriente minimalista presentan diferentes procedimientos constructivos dependiendo del compositor, es decir, no se muestran como un estilo homogéneo, no obstante algunas características intrínsecas están presentes en casi todas ellas:

ASPECTO ARMÓNICO

- Armonía estática dada la tendencia a permanecer en un solo acorde, o a moverse repetitivamente de forma retrógrada o directa entre un grupo muy reducido de acordes.
- Utilización de la armonía tonal diatónica en su aspecto y desarrollo más básico y consonante.
- Por lo general la armonía minimalista se presenta sin desarrollo funcional, lo que la convierte en estática, o con muy poco despliegue de la misma.
- La tensión tonal está desplazada de lo armónico y puesta en el aspecto rítmico, ya que en reiteradas ocasiones se trata de construcciones rítmicas sobre un solo acorde.

ASPECTO RÍTMICO

- Pulsos constantes, hipnóticos, con lentas transformaciones sobre una rítmica regular.
- Utilización repetitiva y obstinada de células motívicas (melódico-rítmicas) que se despliegan y progresan gradualmente.
- Rítmica aditiva, en base a fórmulas numéricas preestablecidas.
- En algunos compositores la rítmica se presenta con clara influencia de la música africana.
- Persistente en el uso del *loop*³.

Es también el propio Tom Johnson quien da otros aspectos sobre el ritmo en su música: "...En mi lista de 1990 de los tipos de música minimalista, sólo mi última categoría se acercó a la idea de la música en silencio: *"piezas que ralentizan el ritmo de juego a dos o tres notas por minuto"*. Hoy, sin embargo, esto parece ser la esencia del minimalismo en la música: *desaceleración de las notas a prácticamente ningún movimiento en absoluto, e incluso la eliminación de ellos completamente*. Uno puede ralentizar la música a dos o tres notas de un minuto, o dos o tres cambios por minuto, o uno puede eliminar incluso esto y tienen música que es 90% silencio, o 95% de silencio. O uno puede ir aún más lejos y tiene música que es 100% silencio, que es lo que tenemos aquí en esta sala de "Silent Music", y que podemos oír como el minimalismo total".

ASPECTO FORMAL

- Para designar la estructura primaria minimalista se utiliza el término inglés *pattern* (modelo). Sonidos, intervalos, acordes, sonoridades, agrupaciones melódicas, grupos rítmicos breves, constituyen verdaderos modelos o *patterns*.
- Decidida repetición temática (la repetición reemplaza al desarrollo).
- Extensos períodos caracterizados por procesos aditivos.
- Regreso a ciertas formas clásicas: ópera, sinfonía, cuarteto, sonata, etc.

³ Véase naturaleza del loop en "Aproximación a la Música Concreta" en www.ismjh.com

ESTÉTICA DEL MINIMALISMO

- Puede decirse que el minimalismo se rige en su estética, por la austeridad y disminución de sus componentes hasta el extremo conformar estructuras, lo más simple y despojadas posibles, desnudas de toda ampulosidad y adorno, en concordancia con la afirmación del famoso arquitecto Mies van der Rohe "Menos es más".
- Acentuada influencia de la música oriental (especialmente de la India y Bali), de ritmos africanos y el Jazz.
- "Repetición", "estatismo" y "simplicidad", serían términos claves de este tipo de música austera y caracterizada por una gran economía de medios compositivos.

No obstante lo dicho nos encontramos ante una nueva complejidad, por lo que resulta pertinente considerar que el minimalismo en música parte de la utilización de recursos técnicos (armónicos, melódicos, formales, etc.) simples pero con resultante conceptual y/o musical compleja.

Compositores como La Monte Young sólo apelan a la reducción y uso de medios mínimos, como propuesta conceptual extrema, pero no a la repetición.

La simplicidad extrema nos aproxima también a cierta complejidad, ya que el ascetismo en el uso de medios y de procedimientos no implica en modo alguno falta de profundidad o superficialidad, tal lo observado por la crítica musical sobre la obra del minimalista Johnson: "...A Tom Johnson le gusta empujar la austeridad a sus últimas consecuencias, y con sus materiales desnudos, le gusta demostrar que una nueva complejidad surge allí donde pensábamos que habíamos llegado a la simplicidad final".

La *música minimalista* tuvo una fuerte adhesión en otros géneros populares como el *jazz*, el *rock*, las músicas improvisadas o la llamada música *techo*.

También el cine ha hecho de ésta corriente musical uso abundante, lo que permitió una llegada de su estética al gran público.

REPRESENTANTES DESTACADOS

En los EEUU se destacan compositores como La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich y Tom Johnson, entre otros.

La Monte Young (Berna, Idaho, 1935)

Quizá pueda considerarse como el primer trabajo minimalista a la composición del *Trío para cuerdas* que compuso La Monte Young en 1958. Las notas de la composición se prolongan largamente en el tiempo; la primera de ellas se sostiene, notación mediante, por cuatro minutos y 33 segundos.

La música de La Monte Young está impregnada del espíritu filosófico minimalista, con clara influencia oriental, siendo éste el de *no narrar nada, ya que la música es el universo, el cosmos, el tiempo y en él nada hay para decir*. El tiempo, como símbolo de la eternidad, se entiende como *continuum*, en donde *la pieza musical sólo traza un segmento* dentro de algo que no tiene principio ni fin. Mediante la obra se puede entrar en la corriente del tiempo eterno y salir de él sin detener jamás su eterno flujo.



Varias de las obras de La Monte Young son verdaderas *performances*, es decir, que requieren de una *puesta en escena*. Además procuran extender al límite extremo la experiencia sonora o insonora. Tal es el caso de las Composiciones 1960. Veamos algunas de ellas y su propio comentario al respecto:

COMPOSICIÓN 1960 #2 (Mayo 1960)

Encender un fuego delante del público. Preferentemente, emplee madera aunque otros combustibles pueden usarse si son necesarios para encender el fuego o para controlar la clase de humo. El fuego puede ser de cualquier tamaño, pero no debe estar asociado con ningún objeto, como por ejemplo una vela o un encendedor. Pueden apagarse las luces.

Mientras el fuego se está quemando, quien lo ha encendido puede sentarse junto a él y contemplarlo durante toda la duración de la composición; sin embargo, él (o los) que lo ha encendido no debe sentarse entre el fuego y el público para que este último pueda ver y disfrutar del fuego.

La composición puede tener cualquier duración.

En el caso de que se transmita por radio la interpretación, el micrófono ha de colocarse cerca del fuego.

COMPOSICION 1960 # 5 (Junio 1960)

Suelte una mariposa (o varias mariposas) en el lugar de la actuación.

Cuando se termine la composición, asegúrese de que la mariposa pueda volar hacia fuera.

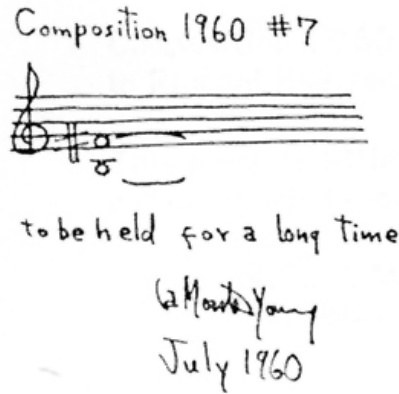
La composición puede tener cualquier duración pero si se dispone de un tiempo limitado, las puertas y las ventanas pueden abrirse antes de soltar a la mariposa y la composición puede considerarse como terminada cuando la mariposa ha salido fuera.

Una noche, Diane Wakoskil dijo: "Tal vez la pieza de la mariposa debería empezar cuando una mariposa comienza a volar en el auditorio". (...) Diane sugirió que tal vez la razón de que el director de los conciertos del mediodía en la Universidad no me dejara interpretar Composition 1960 #5 en el tercer concierto de música contemporánea que ofrecimos, era porque pensaba que eso no era música. Composition 1960 #5 es la pieza en la que una mariposa, o un número cualquiera de mariposas, son soltadas en el área de interpretación. Le pregunté a ella si pensaba que la pieza de la mariposa era música en menor grado que Composition 1960 #2 que consiste en encender un fuego ante el público. Ella dijo: "Sí, porque al menos en la pieza de fuego hay algunos sonidos". Dije que estaba seguro de que la mariposa producía sonidos, no solamente con el movimiento de sus alas, sino también con el funcionamiento de su cuerpo, y a menos que uno vaya a dictaminar cómo de fuertes o débiles tenían que ser los sonidos antes de que se les permitiera entrar en los campos de la música, entonces la pieza de la mariposa era música tanto como la pieza de fuego. Ella dijo que pensaba que al menos uno debe ser capaz de escuchar los sonidos. Dije que esta era la actitud corriente de los seres humanos para los que cada cosa en el mundo debe existir para ellos y que yo no estaba de acuerdo. Dije que no me parecía necesario que debiera haber alguien o alguna cosa para escuchar sonidos y que es suficiente que existan por sí mismos. Cuando escribí esta historia para esta conferencia añadí: "Si usted piensa que esta actitud es demasiado extrema, ¿piensa que los sonidos deben ser capaces de escuchar a la gente?"⁴

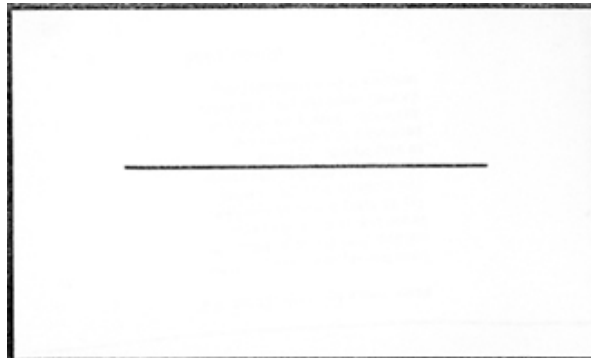
⁴ Conferencia 1960 de La Monte Young: "Esta conferencia se escribió en el verano de 1960. Primero la impartí en simultaneidad con una interpretación de una grabación en cinta de mi *Trio for Strings* en un curso de música contemporánea que Terry Riley y yo dimos en el *Ann Halprin Dancers' Workshop* en Kentfield, California, curso de verano de 1960. En otoño de 1960, impartí la Conferencia 1960 simultáneamente con la producción en cinta de Robert Dunn de mi *Poem for Chairs, Tables and Benches*, etc., utilizando como fuente de sonido el *Piano Sound* de la obra *Visión*, en el estudio de Richard Maxfield (340 West 88th Street, Manhattan), en una sesión de trabajo de su "seminario en electrónica musical" de la *New School for Social Research*.

COMPOSICIÓN 1960 #7 (Julio 1960)

Debe tener lugar durante un largo período de tiempo.



COMPOSICIÓN 1960 #9 (Octubre 1960)



"Mi Composition 1960 #9 consiste en una línea recta dibujada en un pedazo de papel. Está pensada para ser interpretada y se presenta sin instrucciones. La noche que encontré a Jackson Mac Low bajamos a mi apartamento y él leyó algunos de sus poemas para nosotros. Más tarde, cuando se iba a su casa, dijo que quería dejarnos la dirección para que pudiéramos visitarle alguna vez. Casualmente cogió la Composition 1960 #9 y dijo: "¿Puedo escribir aquí?" Yo dije: "No, espera, eso es una obra. No escribas encima". El dijo: "¿Cómo va a ser esto una obra? Esto es sólo una línea".⁵

Terry Riley (California 1935)

En 1964, Riley compone In C (en Do), obra considerada por la mayoría de los críticos musicales como fundadora del minimalismo musical. La misma plantea un retorno a la armonía tonal consonante, en su aspecto más sencillo posible, centralizando toda la energía de su textura estática mediante una pulsación regular y series repetitivas de motivos rítmicos sobre el acorde de Do mayor.

⁵ Ídem Conferencia citada.



Concebida para ensamble instrumental libre, es decir, para cualquier número de músicos, sin importar el tipo de instrumento que ejecuten. La pieza incluye 53 motivos musicales que cada ejecutante repite tantas veces como quiera, siguiendo sólo algunas indicaciones básicas.

Véase la partitura y las indicaciones del autor:

In C Performing Directions

Todos los instrumentistas tocan los 53 pattern⁶ en forma consecutiva.

Pueden participar cualquier número de ejecutantes, mejor si son más de 35 de personas. Si hay vocalistas, pueden cantar con cualquier letra.

Los pattern se tocan en forma consecutiva. Cada intérprete escoge el número de las repeticiones (de 45 segundos en adelante).

Es importante escuchar uno a otro, tocar muy suave, pero fuerte; realizar cresc. y dim. juntos.

Cada pattern puede ejecutarse en el unísono o en el canon con el mismo pattern o el contiguo.

Es importante no pasar de un pattern a otro, tampoco atrasar o adelantar mucho.

Al ensamble se le puede agregar la ejecución pulsativa de corcheas en el registro alto de piano o un instrumento de percusión tipo marimba.

El tempo se da al parecer de los ejecutantes. No tiene que ser muy lento ni muy rápido.

Es importante presentar los pattern por períodos, aplicando pausas.

El ensamble tiene que tocar al unísono una o dos veces durante la ejecución de la pieza.

Es posible la transposición en la octava ascendente o descendente de los pattern. La transposición en la octava inferior es buena cuando los pattern tienen las notas prolongadas.

Si algún pattern no puede ser ejecutado por algún instrumento, simplemente hay que pasarlo.

Se puede amplificar los instrumentos.

La finalización del In C es cuando cada ejecutante llega hasta el pattern 53, se detiene en éste esperando a todos los músicos. Después se hace el cresc. o dim. varias veces, para terminar como quiere cada instrumentista. La estructura del In C es móvil. Los elementos de la libertad están presentes en todos sus parámetros: conjunto instrumental, cantidad de músicos, cantidad de repeticiones de los pattern, duración de la pieza, etc.

⁶ Patrón melódico-rítmico.

In C

The image displays the musical score for 'In C' by John Cage. It consists of 53 numbered patterns arranged in a single staff. The patterns are: 1. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 2. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 3. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 4. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 5. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 6. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 7. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 8. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 9. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 10. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 11. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 12. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 13. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 14. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 15. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 16. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 17. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 18. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 19. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 20. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 21. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 22. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 23. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 24. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 25. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 26. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 27. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 28. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 29. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 30. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 31. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 32. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 33. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 34. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 35. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 36. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 37. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 38. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 39. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 40. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 41. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 42. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 43. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 44. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 45. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 46. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 47. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 48. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 49. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 50. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 51. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 52. (quarter notes C4, E4, G4, B4); 53. (quarter notes C4, E4, G4, B4).

Vemos que la duración de la obra no está determinada de antemano ya que puede durar desde unos cuantos minutos hasta horas. Se requiere la ejecución de un pulso inmutable en corcheas repitiendo la nota Do, en el registro agudo del piano. Observando rigurosamente el pulso, entra un instrumento cualquiera con el motivo 1º y lo repite un número indefinido de veces antes de pasar al 2º. Antes de que el instrumento que entró 1º termine, van entrando los otros con el motivo 1º y lo van repitiendo un número también indefinido de veces.

Cuando un instrumento termina la ejecución de un *pattern*, pasa al siguiente y así sucesivamente hasta llegar al final. Pero sucede que mientras un instrumento ya va por el motivo 7, otro recién comienza con el 3, lo cual produce una gran densidad sonora. Cuando dos o más instrumentos tocan el mismo motivo no tienen que estar coordinado entre sí. Solo deben estarlo con respecto al pulso inmutable de corcheas.

Al principio todo suena claramente en Do. Pero con la aparición de la nota Fa en el motivo 8, se produce en el conjunto (cuando dos o más instrumentos tocan desfasados tal motivo) la clara disonancia de 2ª mayor Fa-Sol. Y si bien la pieza comienza y se centraliza en Do, poco a poco van apareciendo notas que se salen de Do. Desde el *pattern* 18 hasta el 28 inclusive la pieza se desliza hacia Mi menor. Lo que hace que el Do inicial del pulso que funcionaba como una clara tónica desnuda,

ahora se encuentre colorido con la superposición zonal de Mi menor, lo que le agrega un atractivo sonoro especial a la pieza.

Con la aparición del Si bemol se da una especie de Do7 dado que mientras algunos instrumentos están por terminar la secuencia de *pattern* otros recién van por el N° 35 o 40.

La superposición de giros binarios y ternarios sobre un pulso constante de corcheas, otorga un gran atractivo rítmico a la obra. Resulta interesante la inclusión de los motivos rítmicos 22 al 26 ya que después de repetir grupos de tres corcheas introduce alguna de ellas sueltas, lo que también produce cierto desplazamiento rítmico irregular.

Philip Glass (Baltimore, Maryland, 1937)

*La realidad del sonido eclipsa la experiencia.
El soñador solitario se pregunta: ¿Los cornos
sonarán bien aquí?
¿El sonido de la flauta sonará bien allá?
Pero cuando lo escuchas, es cuando estás seguro
que estás en otro lugar.
La experiencia es mi dios.*

Philip Glass

Cuando Philip Glass vivía en París en la década del 60 tuvo la interesante tarea de transcribir la música de Ravi Shankar en notación musical occidental. Fue así como experimentó una especie de *insight* (visión), no teórico, sino del orden de la

escucha. Glass percibe la rítmica hindú con sus pequeñas unidades que, colocadas en secuencia, se transformaban en grandes ciclos y unidades mayores. A partir de ahí se liberó de la métrica y de las barras de compás occidental y encontró su propia rítmica, su propio proceso (creativo).⁷

1 + 1 for
One Player and Amplified Table-Top

Any table-top is amplified by means of a contact
Mike, amplifier and speaker.

The player performs 1+1 by tapping the table-top
with his fingers or knuckles.

The following two rhythmic units are the building
blocks of 1+1:

a) and b)

1+1 is realized by combining the above two
units in continuous, regular arithmetic progressions.
Examples of some simple combinations are:

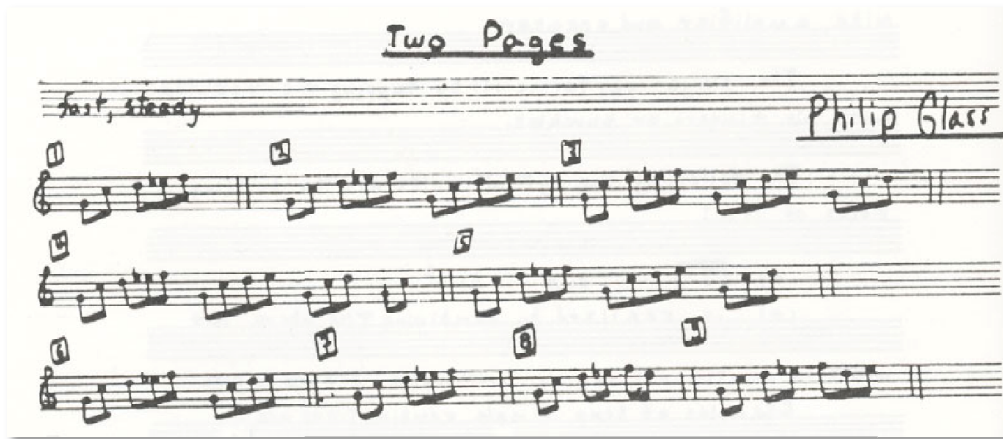
1) etc.
2) etc.
3) etc.
4) etc.

The tempo is fast.
The length is determined by the player. Philip Glass NYC 11/68

Comenzando en el año 1968 con la composición 1 + 1, Philip Glass escribió una serie de composiciones que incorporaban el proceso aditivo (basado en secuencias como 1, 1 2, 1 2 3, 1 2 3 4) en un repertorio de técnicas minimalistas; estas composiciones incluían *Two Pages*, *Music in Fifths* y *Music in Contrary Motion*, entre otras, a partir de las cuales la música minimalista logró abrirse camino en los escenarios del mundo.

⁷ CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. Per Musi – Revista Acadêmica de Música. Santa Maria, n.11, 136 p., jan – jun, 2005. (Traducción propia)

En los manuscritos puede verse claramente los *pattern* que componen las obras y el proceso rítmico-melódico aditivo que las caracteriza:



Por su parte *Music in Fifths* (*Música en quintas*) consiste en una voz inicial que se dobla a la quinta dentro de un claro proceso aditivo (8 corcheas – 10 corcheas – 12 corcheas – 15 corcheas – 18 corcheas, etc.): una figura inicial de ocho notas se extiende gradualmente hasta abarcar doscientas notas. En los desarrollos iniciales, la unidad original de ocho compases es alargada al aumentar cada uno de los dos subgrupos de cuatro notas, el primero ascendente en un movimiento de grados conjuntos y el segundo descendente. Después de oír la unidad original en el número 13, las dos primeras notas del primer grupo (ver recuadro) se repiten en el número 14 y las del segundo grupo en el número 15. Las repeticiones de tres notas son después añadidas a los números 16 y 17, seguidas por las repeticiones completas de tres notas de los números 18 y 19.

Music in Fifths (1969), Phillip Glass



Observando el ejemplo precedente, se percibe también que el proceso aditivo lineal es de una gran simplicidad. El primer compás consta de 8 corcheas, el segundo 10, el tercero 12, el cuarto 15, y así sucesivamente. El proceso de *Music in Fifths* es entonces una adición irregular de figuras, que incluye también la posibilidad de sustracción. En palabras de Glass: "...unas simples figuras pueden ser expandidas o contraídas de muchas maneras, manteniendo la misma configuración melódica, sin embargo, debido a las notas adicionadas, la figura toma una forma rítmica totalmente diferente"⁸

Los mismos procedimientos aditivos pueden verse también en *Music in Contrary Motion*:

OTRAS OBRAS DESTACADAS

Einstein on the Beach (ópera, 1976) - *Satyagraha* (ópera, 1980) - *Glassworks* (1982) - *The Photographer* (1982) - *Akhmaten* (ópera, 1983) - *Koyaanisqatsi* (1983) - *Mishima* (1984) - *The civil wars* (ópera, 1984) - *The making of the representative for Planet 8* (ópera, 1985-1988) - *The Juniper Tree* (ópera, 1985) - *Powaqqatsi* (1987) - *La colina de la hamburguesa* (1987) - *Concierto para violín y orquesta* (1987) - *La caída de la casa Usher* (ópera, 1988) - *1000 Airplanes on the Roof* (melodrama, 1988) - *Anima Mundi* (1992) - *The*

⁸ LODAL, Kirsten. Glass' style. <http://www.math.brown.edu/~banchoff/Yale/project04/glasstyle.html>
(Traducción propia)



Voyage (ópera, 1992) - *Orphée* (ópera, 1993) - *La belle et la bête* (ópera, 1994) - *The marriages between zones three, four, and five* (ópera, 1997) - *Heroes Symphony* (1997) - *Kundun* (1997) - *The Truman Show* (1998) - *Music with Changing Parts* - *Music in Twelve Parts* - *Hydrogen Jukebox* (libreto de Allen Ginsberg) - *In the Penal Colony*, ópera (2000) - *Naqoyqatsi* (2002) - *Las horas* (2002) - *El ilusionista* (2006) - *Notes on a Scandal* (2006) - *Cassandra's dream* (2007) - *Kepler* (ópera, 2009) - *El americano perfecto* (ópera, estreno 2013)

Steve Reich (Nueva York, 1936)

*Estoy interesado en los procesos de composición
en los que el proceso y los sonidos musicales
son una cosa más (...)
El uso de estructuras ocultas
nunca fue atractivo para mí.
Estoy interesado en los procesos perceptibles.
Quiero ser capaz de oír el proceso
de pasar por el flujo de toda la longitud
de la música.*

Steve Reich

La experimentación de Reich comienza con *It's Gonna Rain* y *Come out* (ambas compuestas en 1966), donde usa el cambio de fase con música en cinta; continúa con *Piano Phase* (1967) y *Violin Phase* (1967), donde experimenta dentro de un contexto acústico, sin instrumentos eléctricos.

Reich alcanza el punto de máximo de su desarrollo musical con *Drumming* (1970-71), *Clapping Music* (1972) y *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973), donde incorpora cambios graduales de timbre y aumentación rítmica, entre otros recursos musicales. A finales de 1972, abandona los cambios graduales de fase, porque "ya era la hora de algo nuevo".

El 24 de abril de 1976 marcó un hito en el movimiento minimalista, con el estreno mundial en el Town Hall, Nueva York, de *Music for 18 Musicians* de Reich. Es el propio autor quien reseña así la obra:

"Music for 18 Musicians es una pieza que dura alrededor de 1 hora. Los primeros bocetos de la obra fueron hechos en mayo de 1974, pero la composición no se completó hasta marzo de 1976. Aunque su pulso estable y energía rítmica son muy similares a muchos de mis trabajos más tempranos, su instrumentación, estructura y armonía son nuevas.

En cuanto a la instrumentación, Music for 18 Musicians es nueva en el número y la distribución de instrumentos: violín, violoncelo, 2 clarinetes que también tocan clarinete bajo, 4 voces de mujer, 4 pianos, 3 marimbas, 2 xilófonos y vibráfono. Todos los instrumentos son acústicos y el empleo de la electrónica está limitado a la amplificación con micrófonos de las voces y algunos instrumentos.

Hay más movimiento armónico en los 5 primeros minutos de esta pieza que en cualquier otro trabajo completo mío de los que había hecho hasta ese momento. Aunque el movimiento de acorde a acorde sea a menudo solamente una nueva distribución de las voces, una inversión o un cambio de relativo menor a mayor o viceversa (generalmente permaneciendo dentro de una tonalidad con tres sostenidos en todo momento), el movimiento armónico, dentro de esos límites, juega un papel más importante en esta pieza que en cualquier otro trabajo que haya escrito.



En lo que se refiere al ritmo, básicamente hay dos tipos pulso que se producen simultáneamente. El primero es el pulso regular de los pianos y los instrumentos de láminas que se extiende a través de toda la obra, y el segundo es el ritmo de la respiración humana de las voces y los instrumentos de viento. Toda la sección del principio y del final de la pieza, más parte de todas las secciones de en medio contienen estos pulsos de las voces y los vientos. Estos músicos toman aire plenamente y cantan o tocan sus notas repetidas correspondientes durante tanto tiempo como puedan confortablemente. La capacidad de su respiración es la medida de la duración de su emisión de notas repetidas. Esta combinación de respiraciones una detrás de otra desapareciendo gradualmente como ondas contra el ritmo constante de los pianos y los instrumentos de láminas es algo que yo no había escuchado antes y me gustaría investigar más.

La estructura de Music for 18 Musicians está basada en un ciclo de once acordes tocados al principio de la pieza que se repiten al final. Todos los instrumentos y voces tocan o cantan notas repetidas en cada acorde. Los instrumentos de cuerda imitan los patrones de subida y la bajada de la respiración hechos por el del clarinete de bajo. La duración de cada acorde se mantiene durante dos respiraciones y a continuación se introduce gradualmente el siguiente acorde, y así sucesivamente, hasta que los once acordes hayan sido tocados y el grupo vuelva al primer acorde. En ese momento, el primer acorde pasa a ser mantenido de una manera repetitiva por dos pianos y dos marimbas.

Mientras este acorde repetido es mantenido durante aproximadamente cinco minutos, una pequeña pieza o motivo se construye sobre él. Cuando se completa esta pequeña pieza se produce un cambio repentino al segundo acorde y una segunda pieza pequeña o sección se vuelve a construir. Esto quiere decir que cada acorde que podría haber durado quince o veinte segundos en la primera sección de la obra es ahora ensanchado como una melodía repetitiva durante unos cinco minutos de la misma manera que una sola nota en el cantus firmus o una melodía cantada de un Organum de Perotin del siglo XII podría ser estirada durante varios minutos como el centro armónico de una sección del Organum. El ciclo de once acordes de Music for 18 Musicians es una especie de cantus firmus repetitivo para toda la pieza.

Se construye una pieza sobre cada acorde, excepto sobre el tercer acorde que se construyen dos. Estas piezas o secciones tienen una estructura musical en la forma de arco (ABCDCBA) o en forma de proceso musical que utiliza patrones de substitución de sonidos por silencios, desarrollados en sí mismos de principio a fin. Elementos que aparecen en una sección volverán a aparecer en otra, pero rodeados por una armonía e instrumentación diferentes. Por ejemplo, el pulso rítmico en los pianos y marimbas de las secciones 1 y 2, cambia a las marimbas y xilófonos en la sección 3A, y a los xilófonos y maracas en las secciones 6 y 7. Las armonías graves con notas repetidas del piano de la sección 3A reaparecen en la sección 6 apoyando una melodía diferente tocada por otros instrumentos. El proceso de aumentar un canon o la relación de fase entre dos xilófonos y dos pianos que primero ocurre en la sección 2, reaparece otra vez en la sección 9, pero aumentado hasta otro modelo total en un contexto armónico diferente. La relación entre secciones diferentes se entiende mejor así en términos de semejanzas entre los miembros de una familia instrumental.

Ciertas características serán compartidas, pero otras serán únicas. Los cambios de una sección a la siguiente, así como cambios dentro de cada sección, son marcadas por el vibráfono, cuyo patrón es tocado una sola vez sólo para ordenar el paso al siguiente compás, de la misma manera que pasa en la música del Gamelán de Bali o en la música de África occidental, donde un tambor de forma audible ordena los cambios de patrón rítmico. Esto contrasta con los movimientos de cabeza visuales que requería en mis

primeras piezas para pedir cambios y también con la práctica general occidental de tener un director no-intérprete para grupos grandes. Estas señales audibles forman parte de la música y permiten a los músicos seguir escuchando concentrados”

Steve Reich

Con sólo 18 músicos, las partes se dividen entonces de la siguiente manera: 1 Violín – 2 violonchelo – 3 voz femenina – 4 voz femenina – 5 voz femenina – 6 piano – 7 piano – 8 piano y maracas – 9 marimba y maracas – 10 marimba y xilófono – 11 marimba y xilófono – 12 marimba y xilófono – 13 metalófono y piano – 14 piano y marimba – 15 marimba, xilófono, y piano – 16 clarinete y clarinete bajo – 17 clarinete y clarinete bajo – 18 voz femenina y piano.

Ciclo de acordes:

Tom Johnson (Greeley, Colorado, 1939)

Es uno de los pocos compositores que se reconoce a sí mismo como minimalista:

He tratado frecuentemente de explicar que mi música es una reacción contra el pasado musical romántico y expresionista, y que yo busco algo más objetivo, algo que no exprese mis emociones, algo que no trate de manipular las emociones del oyente tampoco, algo exterior a mí mismo.

A veces explico que mis razones para ser un minimalista, para querer trabajar con un mínimo de materiales musicales, es porque eso me ayuda a minimizar la autoexpresión arbitraria.

A veces digo: quiero encontrar la música, no componerla.

A veces cito a mi maestro Morton Feldman que dijo tantas veces: "Deja a la música hacer lo que quiere hacer"

A veces dibujo un paralelismo con el uso que John Cage hacía del azar, que era también un intento de basar su música en algo exterior a él.

A veces hablo sobre todas estas cosas, y pienso que seguramente todo el mundo entiende lo que hago y por qué lo hago, pero siempre salen a relucir estas cuestiones: ¿Qué se supone que debo sentir? ¿Cómo puede la música ser impersonal? ¿No quieres expresar algo? ¿No producirá esto una música vacía y sin sentido? etc., etc. La idea de la música como autoexpresión está tan integrada en la educación musical de casi todo el mundo que la gente se siente muy desorientada cuando tratas de abandonarla.

Tom Johnson

BREVE CATÁLOGO DE OBRAS:

“Espacios para Piano” 1969 – “Una Hora para Piano” 1971 – “La Ópera de las 4 notas” 1972 – “Mascarada de Nubes” (Ópera) 1975 – “Piezas Privadas para Piano” 1976 – “Ocho Patrones para Ocho Instrumentos” 1979 – “Simetrías para Piano a 4 manos” 1981 – “Melodías Racionales” 1982 – “Contando Teclas” 1983 – “Tango” 1984 – “Melodías Infinitas” 1986 – “Música para 88” 1988 – “Las Vacas de Narayana” 1989 – “Oratorio Bonhoeffer” 1992 – “La Melodía” (pieza radiofónica) 1993 – “Fórmulas para Cuarteto de Cuerda” 1994 – “Rotación completa de 60 Notas en 36 Posiciones” (para Piano Mecánico) 1996 – “Órgano y Silencio” 1999 – “Mosaicos” para Piano 2002 – “844 Acordes” 2005 – “Ritmos de Vermont” 2008 – “Carta de Colores del Orgel Park” (para 4 Órganos) 2010

Sus “Melodías Racionales” (serie de 21 piezas) se caracterizan por ser melodías que *“pueden ser reproducidas por cualquier instrumento, en cualquier octava o transposición. Las piezas están destinadas principalmente para solistas, aunque también pueden ser realizadas por grupos de instrumentos, tocando al unísono o alternando en patrones antifonales”*.

Las melodías racionales fueron publicadas en 1983, pero la mayoría de ellas fueron escritas dos o tres años antes, y todas ellas fueron construidas sobre sistemas racionales, siguiendo rigurosas reglas. La colección era en sí misma una especie de vademécum de procedimientos en los que estaba trabajando por aquella época. La melodía VIII está construida sobre una auto-similitud, como se puede ver claramente aquí:



El ensamble ha tocado bastantes de mis obras, pero quizás la composición que más han programado son mis 21 melodías racionales. Al principio tocaban alguna melodía aislada como un solo, o con dos o tres instrumentos al unísono, pero gradualmente fueron tocándolas todas, y encontrando nuevas formas de hacerlo. Intercambiaban frases como conjuntos antifonales, o algunos instrumentos tocaban sólo las notas largas, o alguien tocaba una quinta por encima, o alguien tocaba sólo los principios de las frases, o los finales. Cuando los músicos se familiarizaron con las estructuras que hay bajo estas pequeñas máquinas de melodía, incluso encontraron formas de tocarlas en diferentes tempos permaneciendo unísonos a la vez. Yo nunca intervine en sus ensayos. Estaba claro que éste era un extraño y auténtico caso de orquestación de grupo, y era mejor que el compositor les dejara hacer.

Tom Johnson

Tom Johnson
Tango

1984 Tango

Todas las combinaciones posibles de 5 notas dadas se calculan de esta manera:

$$5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 120$$

Aquí están, ordenadas, y separadas en 5 grupos de 24, a ritmo de tango.

1999 Órgano y Silencio - XVII

Esta no es una obra para órgano, sino para órgano y silencio, ya que el silencio es una parte fundamental de ella. Es un intento de permitir la mayor cantidad de silencio posible sin hacer que la música pare.

Quizás el silencio es la frontera final de la música de vanguardia. Ya no puedes sorprender a la gente con disonancias o con ruido, pero los puedes impresionar con el silencio. Es importante investigar eso.

XVIII

En "Órgano y Silencio XVIII", un tema de 11 notas se hace una copia a sí mismo a un tempo 5 veces más lento (posible siempre que la segunda voz comience en el momento adecuado). La tercera voz, que comienza en el pedal, al final de la primera página, es ya 25 veces más lenta que la primera, permitiendo mucho silencio, que es la idea principal de "Órgano y Silencio".

Tom Johnson

Tom Johnson además es muy conocido por la Ópera de las Cuatro Notas (1972)

El momento crucial en la creación de esta pieza fue aquella tarde en la que leí, con gran excitación, "Seis personajes en busca de autor", de Luigi Pirandello. Normalmente los personajes no son conscientes de su existencia en el escenario. Son completamente obedientes al autor, se adaptan perfectamente al mundo que el autor crea, y no tienen pensamientos propios. Pero la obra maestra de Pirandello era diferente. Sus personajes sabían que existían en un teatro, y sólo durante dos horas. Eran conscientes del público, y

también del autor. No era el tipo de representación que te pide que te creas algo que no es verdad. Es el tipo de teatro en el que tienes que creer, porque todo es verdad. El punto de vista de Pirandello tuvo un fuerte impacto en mí, y durante años no dejaba de hacerme la misma pregunta: ¿Qué sucedería si, en vez de 6 personajes en busca de autor, hubiera algunos cantantes de ópera buscando un compositor?

Estaba escribiendo melodías muy simples, que sonaban como nanas, con escalas pentatónicas... y un día miré mis borradores y me di cuenta de que algunas ni siquiera eran pentatónicas, y me dije: con cambiar sólo esto serán todas melodías de 4 notas - la puedo llamar "la ópera de las 4 notas"!

Tom Johnson

El Oratorio *Bonhoeffer* es la obra de mayores proporciones dentro del catálogo Johnson. Escrita para orquesta, coro y solistas, con textos en alemán del teólogo de la misma nacionalidad Dietrich Bonhoeffer, tiene una duración aproximada de 2 horas y fue estrenada en Maastricht (Holanda) en septiembre de 1996.

Después de una crisis personal decidí que tenía que volver al protestantismo de mis padres. Es una larga historia, pero básicamente tenía que ver con divorciarme, abandonar Nueva York, dejar el periodismo, mudarme a Europa y establecer mi carrera en París. Me preguntaba a mí mismo por qué encontraba tan interesantes las lecturas de la biblia. En 1988 fui a un congreso internacional sobre el teólogo alemán Dietrich Bonhoeffer en Amsterdam y escuché lecturas de teólogos ingleses, alemanes, alemanes del este, sudafricanos, e incluso japoneses, sobre lo que significaba Bonhoeffer para ellos. Eso me dio información suficiente, y empecé a escribir un oratorio en el clásico estilo alemán: dos horas, cuatro partes, dos coros... Como "La Pasión de San Mateo" (Risas).

Tom Johnson

2002 "Mosaicos" para Piano

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
one to one			■	■	■											(3,4,5)
two to one									■		■		■			(8,10,12)
four to one						■				■				■		(5,9,13)
five to one		■					■				■				■	(1,6,11)
seven to one	■							■							■	(0,7,14)

"Mosaicos" para piano ha estimulado alguna investigación seria en matemáticas, o al menos en juegos matemáticos. Señalé en un artículo en 2003 que la pieza mostraba el mosaico más sencillo de

una línea con diferentes voces, todas tocando tres notas en diferentes tempos. Los tempos, de graves a agudas, son 7 a 5 a 4 a 2 a 1, y ésta es la única solución con cinco voces. Esta observación se citó en un artículo sobre mi música en "Pour la Science", en 2004, y desde entonces mucha gente ha estado programando sus ordenadores para encontrar "mosaicos perfectos" con más de cinco voces o más de cuatro notas.

Algunas de las piezas de "Mosaicos" son realmente difíciles de interpretar. Nunca nadie ha tocado los mosaicos para flauta correctamente. Un clarinetista español hizo una gran interpretación de los mosaicos para clarinete, donde podías oír realmente las seis voces. Esa es la principal idea de los mosaicos: hacer contrapunto con un sólo instrumento.

Tom Johnson