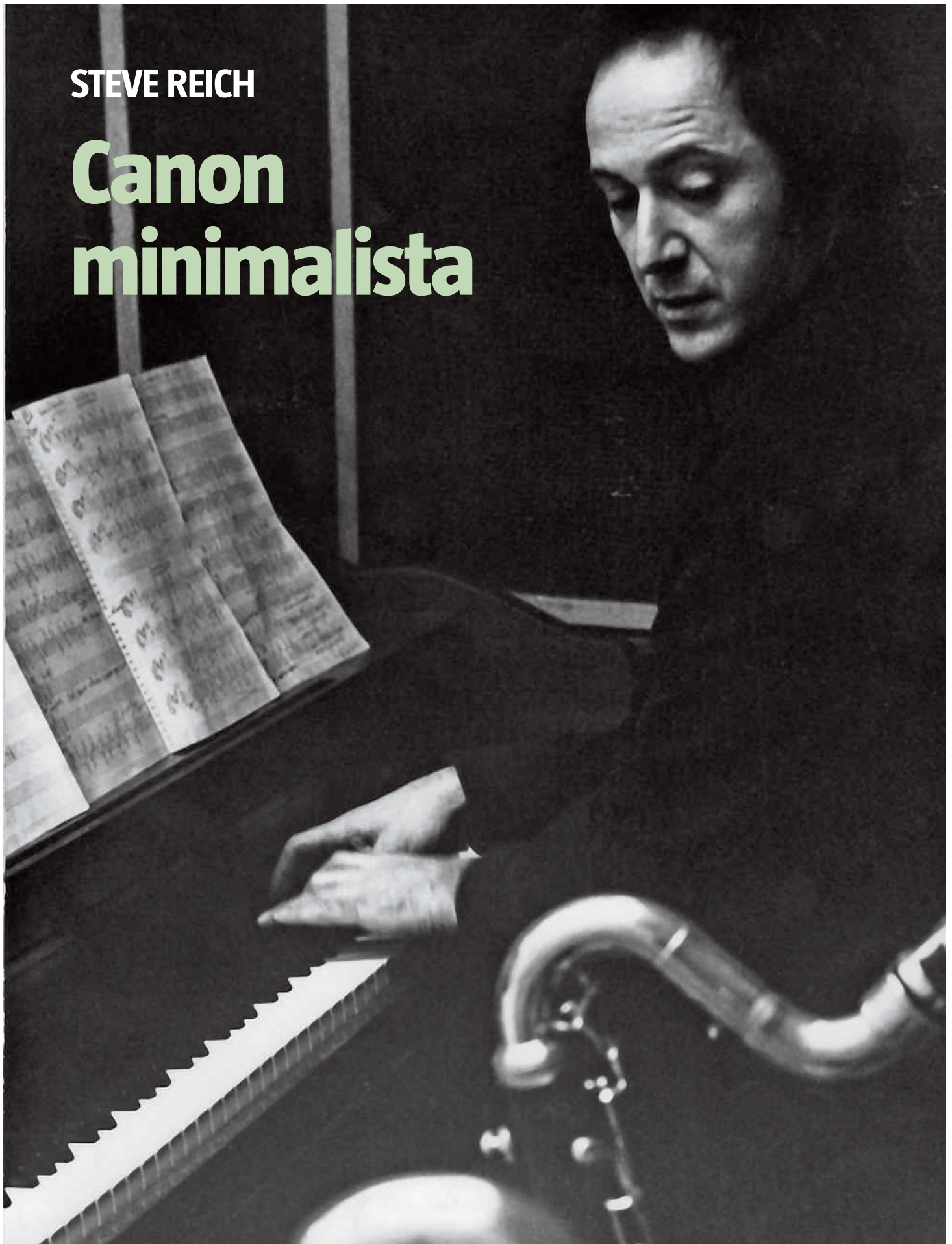




STEVE REICH

Canon minimalista



El festival Sónar inaugura la próxima semana una nueva edición con un concierto del neoyorquino Steve Reich, nombre fundamental en la música del último siglo cuya influencia, desde su contribución a la configuración del minimalismo musical, se puede rastrear en los sonidos más contemporáneos

Steve Reich

AUDITORI
BARCELONA

Concierto inaugural del Sónar 2011. 16 de junio. Reich estará acompañado del conjunto BCN 216 y del grupo vocal Synergy Vocals

Sónar 2011
18º Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia

BARCELONA

16, 17 y 18 de junio. Información sobre todos los conciertos y actividades en www.sonar.es

CARMEN PARDO SALGADO

Steve Reich (Nueva York, 1936) es sin duda uno de los músicos norteamericanos con mayor proyección internacional. Forma parte de la generación posterior a John Cage y entre sus coetáneos encontramos, sólo en suelo norteamericano, músicos como Alvin Lucier, Christian Wolff, Gordon Mumma, Pauline Oliveros o Terry Riley. Su formación abarca el conocimiento de la historia de la música europea, con atención especial a figuras como Perotin, Bach, Bartok o Stravinski. A ello se añade sus estudios de composición con el jazzman Hall Overton y en la Juilliard School y, en el ámbito de la denominada música contemporánea, con Darius Milhaud y Luciano Berio. Pero es preciso agregar aún sus estudios de las percusiones africanas con el Ghana Dance Ensemble en Accra, o de la técnica del *gamelan* balinés en California. Con estos datos podemos afirmar que nos encontramos ante un músico de formación y gusto ecléctico, pero también hay que reconocer que es esta una de las características que tienen en común una gran parte de los músicos de su generación.

Innovación técnica

En 1964 participa en la creación de *In C* de Terry Riley, considerada como la obra fundacional del minimalismo repetitivo. Al año siguiente compone *It's gonna rain* para cinta, con una nueva técnica que utilizará hasta 1971: el desfase progresivo. La obra parte de un sermón realizado por un joven predicador negro. Reich lo ha grabado en dos magnetófonos que se hallan perfectamente sincronizados y que reproducen al unísono el sermón. Posteriormente, ralentiza uno de ellos creando un desfase que produce como resultado un ritmo, una melodía y un timbre inesperado. Nos hallamos ante una particular revisión del procedimiento del canon, utilizado en música desde la edad media.

Le sigue *Come Out* (1966), propuesta para una actuación en apoyo a la revisión del proceso de seis jóvenes negros arrestados por asesinato durante las manifestaciones de Harlem en 1964. Con estas obras podemos situar a Reich, primero, cercano al deseo de experimentación que a partir de los años cincuenta se había extendido con la generación beatnik y que se aglu-

tina en los sesenta en la denominada contracultura y, en segundo lugar, formando parte del minimalismo musical.

En *Música experimental. De John Cage en adelante* (1974), Mychael Nyman describe la música minimalista como aquella que se basa en un material predominantemente tonal y procedimientos repetitivos y disciplinados. Con esta caracterización quedarían descartadas obras como *Trio for strings* (1958) de La Monte Young, reconocido como uno de los padres de la música minimal. La descripción que ofrece Tom Johnson permite solventar este escollo: "La idea de minimalismo es más amplia de lo que la mayoría de la gente piensa. Incluye, por definición, cualquier música que trabaja con materiales limitados o mínimos (...). Esto incluye piezas que mantienen constante un sonido sordo generado electrónicamente. Incluye piezas hechas exclusivamente de grabaciones de ríos y corrientes. Incluye piezas que se mueven en ciclos sin fin. Incluye piezas que utilizan un inamovible sonido de un saxofón. Incluye piezas que requieren mucho tiempo para pasar gradualmente de un tipo de música a otro. Incluye piezas que permiten todas las alturas posibles, a condición de que estén comprendidas entre do y re. Incluye piezas que se ejecutan en un tiempo que no sobrepasa las dos o tres notas por minuto".

La música minimalista supone asimismo una reacción a la música serial, representada por Boulez, Berio o Stockhausen, y al indetermin-

Reich ha superado el divorcio entre música popular y música culta, del que responsabiliza a Schönberg

nismo de Cage. Al serialismo y a la indeterminación cageana, Reich critica en *Music as a gradual process* (1968) su falta de transparencia para la escucha, pues, a estas músicas, les falta lo que para Reich será fundamental: la pulsación. En este periodo el objetivo de Reich es hacer el proceso audible, por lo que este debe ser extremadamente gradual. Se trata de una escucha concentrada que, en palabras del compositor, haga posible que el



Avanzado y multimedia

De todas las aportaciones que el Auditori ha hecho al programa del Sónar en los últimos años, el concierto de Steve Reich parece la más destacable; tanto por la importancia del acontecimiento en sí como por ser la propuesta que se asienta de forma más equilibrada y natural entre la programación del festival y la del principal espacio dedicado al repertorio clásico en Catalunya. La influencia de Reich es indiscutible tanto en el ámbito del techno y sus múltiples digresiones como en otros terrenos de la creación sonora contemporánea más difíciles de cartografiar en términos estilísticos. Este año, Sónar incluye, por poner sólo dos ejemplos, los proyectos de Volker Bertelmann (Hauschka) o Kieran Hebden (Four Tet). Aunque se trata de propuestas muy dispares (o precisamente por ello), son buen ejemplo de cómo la estética sonora y las metodologías de Reich han sido asimiladas y han evolucionado en la música y el arte multimedia actual. **A.H.**

oyente y el intérprete "participen de una liberación particular y de un tipo impersonal de ritual". El proceso de despersonalización, común a la propuesta cageana, encuentra aquí otros caminos.

Dos años antes ha fundado su propio grupo y, decepcionado por el medio tecnológico, se centra en la música instrumental. En 1971 compone *Drumming*, para percusiones, dos voces femeninas, silbidos y piccolo. Esta obra, que parte de su estudio de las percusiones africanas, será presentada por vez primera en Europa en los Encuentros de Pamplona de 1972 y supondrá un hito en su carrera y un punto de inflexión en su labor compositiva. *Music for eighteen musicians* (1974-76), construida sobre once acordes distintos y siguiendo el modelo de un organum del siglo XII, dará cuenta de este giro en el que se atiende predominantemente a la armonía y a la orquestación. Se empieza a comprometer de este modo, la audibilidad del proceso.

El interés por los grandes efectivos y la consiguiente complejidad que va adquiriendo su música se deja sentir en obras como *The desert music* (1984), para coro amplificado y orquesta y sobre un texto de William Carlos Williams. En las obras de este periodo, Reich ya no insiste en la necesidad de seguir el proceso ni en la despersonalización. No obstante, sus obras seguirán manteniendo una estructura reconocible y se mantendrá el deseo de crear texturas musicales transparentes. En su vuelta a trabajar con medios tecnológicos, *City life* (1995), para instrumentos y samplers, supone una evolución en su uso de la tecnología. A partir de 1993, trabaja en la creación multimedia con obras como *The cave*, para conjunto instrumental y proyecciones de vídeo realizadas por Beryl Korot. Le seguirá *Three tales* (2002) sobre la dominación tecnológica del siglo XX.

'Tocados' por la música

A lo largo de todos estos años, la música de Steve Reich ha llegado al gran público, restañando tal vez el divorcio entre música popular y música culta del que este músico hacía responsable a Schönberg. Un buen ejemplo de ello podría ser el CD *Reich remixed* donde grupos y dj como Coldcut o Spooky componen a partir de sus obras. Reich ha ido modificando su técnica compositiva pero le sigue interesando que el oyente sea tocado por su música. En este ser tocado, el mantenimiento de una estructura sistematizada y un pulso regular al que el oyente pueda adherirse sigue siendo fundamental. Con ello, la música de Reich pone de relieve que pulso y repetición han sido los elementos que han aglutinado, de modo masivo, el encuentro entre música culta y popular. Las razones de ello aún están por explicar. |

A la izquierda, Steve Reich ensayando en 1976. En la fotografía de la derecha, el compositor en una imagen actual

BETTY FREEMAN



La pulsación constante

Music is music

LUÍS NACENTA

El rasgo más inmediatamente audible de la música de Steve Reich, aquel que primero percibe el oído, es la pulsación constante, subrayada casi siempre por figuras rítmicas repetitivas. Podríamos decir que este es su rasgo más aparente –en nuestro lenguaje dominado por lo visual–. Ocurre, sin embargo, que en el caso específico de lo que suele llamarse minimalismo repetitivo, lo más superficial coincide exactamente con lo más profundo. De modo que la pulsación constante es también el rasgo fundamental de esta música. No hablaré de otra cosa en este artículo.

Como bien sabe quien haya estado alguna vez en el Sónar, la música con pulsación constante tiene una fuerte capacidad embriagadora. Según expone Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, el estado de embriaguez, vinculado al impulso dionisiaco, es opuesto al estado onírico, vinculado al distanciamiento apolíneo. En efecto, la música con pulsación constante logra fácilmente que nos hallemos inmersos en ella, que nos veamos arrastrados por ella, perdiendo así la capacidad, propia del estado apolíneo, o sea del sueño, de conside-

La pulsación constante es lo que define la música de Reich, tanto en lo aparente como en lo más profundo

rarla en su conjunto. Puesto que considerar una pieza musical en su conjunto es tarea difícil, suele creerse, por contraste, que la escucha de la música con pulsación constante, que nos libera de esa responsabilidad, no requiere una gran atención. Cualquier buen amante del pop sabe que eso no es cierto. Y de hecho, tal como explica el artículo que abre este dossier, las piezas que Steve Reich compone durante los años sesenta y primeros setenta, aquellas en las que lleva a la práctica el concepto del proceso gradual, requieren una escucha profundamente concentrada.

La pulsación constante no es un rasgo específico de la música electrónica, como demuestra el hecho de que continúe siendo la característica determinante –ese rasgo a la vez aparente y fundamental– de la música de Reich cuando este decide, a principios de los setenta,

substituir los medios electrónicos por los instrumentos tradicionales y abandonar la técnica del proceso gradual a cambio de una modalidad rudimentaria de la forma musical convencional. Reich hace el siguiente pronóstico en 1970: “La música electrónica como tal desaparecerá gradualmente y será absorbida por la música interpretada por personas que cantan y tocan instrumentos”. Treinta años más tarde afirma que este pronóstico ha resultado ser “acertado en buen medida”. ¿Qué significa, sin embargo, que el rasgo central del que nos ocupamos en este artículo, la pulsación constante, no se vea afectado por esta evolución?

Acaso la clave para resolver esta cuestión se halle en las palabras que Alban Berg dijo a Gershwin en una ocasión, y que Reich hace suyas en una entrevista que puede verse en la página web del Sónar: “music is music” (la música es la música). Esta frase, digna por cierto de una buena campaña publicitaria, puede tener, como todas las frases, muchos sentidos. Dicha hoy por Steve Reich tiene, creo, dos principalmente. El primero sería “la música siempre ha sido lo mismo”, y buscaría dar legitimidad a la propia propuesta creativa insertándola en una categoría que comprende indiscriminadamente músicas tan distintas como la de Berg, la de Gershwin y la del propio Reich. La evolución de la música de Reich a partir de los setenta hace plausible este sentido: una pieza como *Four organs* (1970), interpretada por cuatro órganos electrónicos y unas maracas y construida mediante la técnica de repetir un solo acorde, prolongando gradualmente la duración de cada una de las notas que lo componen –una técnica de proceso gradual–, tendrá muchas más dificultades para ser aceptada en la categoría de aquello que la música siempre ha sido que una pieza como *Music for 18 musicians* (1974-76), para cuerdas, pianos, clarinetes, voces e instrumentos de percusión, y construida a partir de un ciclo de once acordes –una forma musical convencional–.

El otro sentido que la frase “music is music” adquiere hoy es “la música no es nada más que música”, idea que parece querer protegernos de la posibilidad de que este arte vaya más allá del ámbito restringido que le es propio: el de las emociones. Reich insiste en que es



En las fotografías, arriba, Reich en 1985; abajo, en su estudio en 1971. En la página de la derecha, portadas de algunos discos de Reich, de arriba abajo: 'Music for 18 musicians' (1978); 'Different trains / Electric counterpoint' (1989); 'Phases. A nonesuch retrospective' (2006); 'Drumming' (1971); y 'You are (Variations)' (2005)

FOTOS CLIVE BARDA / RICHARD LANDRY



imprescindible que la música nos emocione, e incluso condiciona a ello toda voluntad de conocimiento musical: "Queremos escuchar música que nos emocione, y si no lo hace, no tenemos mucha curiosidad por saber cómo está hecha". Que la música no salga del ámbito de las emociones es un factor clave de su rentabilidad económica -¿a quién no le gusta emocionarse?- y hace que esta juegue en nuestra vida el mismo papel que el carnaval en la sociedad católica: ese margen, restringido y claramente delimitado en el tiempo, de expansión dionisiaca en virtud del cual se nos puede pedir que seamos buenos cristianos el resto del año.

De Anki Toner a Lady Gaga

Todo ello nos permite caracterizar la evolución de la música de Reich como la voluntad de ingresar en la institución música, es decir, en la música como expresión arraigada en una tradición -en virtud de la cual es, en el fondo, siempre igual- y como profesión con unas obligaciones -un ámbito de acción- bien definidas. Pero todavía nos queda por resolver la cuestión central que habíamos planteado: ¿qué significa que la pulsación constante se mantenga como factor decisivo de la música de Reich en todas las fases de esa evolución? La cuestión es, sin duda, compleja, pero acaso esa persistencia sea el indicio de que la pulsación constante es uno de los vectores clave de la actividad musical actual, una de esas líneas de fuga, extrañamente ambivalentes, a lo largo de las cuales se libran las batallas decisivas. Podríamos compararlo con el papel que desempeña internet en la

Su evolución musical puede leerse como reflejo de la voluntad de ingresar en la institución música

llamada sociedad del conocimiento: en la red se articulan tanto las peores estrategias de alienación y de control como las mejores tentativas de circulación radicalmente abierta de la información y los posicionamientos críticos. Creo que la pulsación constante tiene el mismo papel en la música actual. Propuestas que creemos irreconciliables tienen en ella un punto de contacto, desde Anki Toner hasta Lady Gaga, lo que indica que este podría ser uno de los campos de batalla decisivos en la creación musical de los próximos años. Steve Reich se ha desplazado, a lo largo de ese vector, desde la experimentación de La Monte Young y Terry Riley hacia una producción bien situada en el marco de la institución música. Ello no significa, sin embargo, que no puedan darse, a lo largo de la misma línea de fuga, otros desplazamientos. |

De San Francisco a Nueva York

City life

ARNAU HORTA

Cualquier cronología de la (pos) modernidad musical deberá detenerse en la figura de Steve Reich y reconocerle un papel fundamental en el proceso de mediatización tecnológica de la creación musical que hoy parece haber alcanzado su cenit. "Actualmente -explica Reich-, el ordenador y el resto de los instrumentos musicales electrónicos forman parte de nuestro folklore, igual que la guitarra lo hizo en su día". Independientemente de la instrumentación utilizada, podría decirse que la música del compositor es, genealógica y ontológicamente, tecnológica. El descubrimiento accidental del *phasing* (el desfase progresivo entre dos grabaciones idénticas reproducidas simultáneamente) se sitúa en el origen de una trayectoria donde la constante renovación formal y la experimentación a través de procedimientos tecnológicos han sido y continúan siendo fundamentales.

El interés de Reich por la composición con cinta magnética nace durante su estancia en el Mills College de San Francisco como alumno de Luciano Berio. "Después de escuchar *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen -explica-, comprendí que la voz humana era el material sonoro más rico con el que podía trabajar (...) Aunque, en general, coincidía con las ideas de los músicos concretos, no comprendía por qué manipulaban los acontecimientos sonoros hasta hacerlos completamente irreconocibles. Desde mi punto de vista, los sonidos grabados son fragmentos cargados de intensidad y emoción y, como tales, han de ser claramente identificables. Mis primeras piezas para cinta magnética exploran la voz a partir de esta consideración".

Descrita por el propio Reich como su "opus 1", *It's gonna rain* (1965) constituye el primer ejemplo de *phasing*, técnica que el compositor aplicaría después en numerosas piezas para diversas configuraciones instrumentales. Basado en el sermón de un predicador callejero, *It's gonna rain* resulta extraordinariamente interesante desde un punto de vista histórico porque, igual que *I'm sitting in a room* (1969) de Alvin Lucier, es el resultado de explorar las características específicas de un soporte electrónico a través de la máxima simplificación metodológica. *It's gonna rain* puede y debe ser considerada, de este modo, como el ejercicio minimalista más radical de todo el corpus reichiano y una pieza precu-



sora de obras como *Discreet music* (1975) de Brian Eno y, por extensión, de buena parte de la música electrónica experimental de las últimas cuatro décadas.

Aunque su filosofía musical se gestó originalmente en el San Francisco psicodélico de Terry Riley, Robert Nelson y compañía, Reich no la despegaría por com-

pleto hasta su retorno a Nueva York, a finales de 1965. En aquella época la ciudad era un hervidero creativo marcado por la apertura y la interpenetración entre disciplinas artísticas. En este escenario, imbuido por el ideario y las prácticas del movimiento Fluxus, Reich establecería una estrecha relación con diversos miembros de la comunidad artística. Sol Le Witt, Richard Serra o Robert Rauschenberg fueron algunos de los artistas que abrieron las puertas de galerías y museos a Reich para que este presentara sus composiciones. La conexión entre Reich y los creadores del *downtown* neoyorquino se explica, en gran medida, por el modo en que las obras del compositor incorporaban la noción de proceso, un concepto que, por aquel entonces, marcaba la tendencia artística en Nueva York. "Me interesa una música en la cual los procesos de composición y el sonido son una misma cosa", escribiría Reich en su texto *La música como proceso gradual*, incluido en el catálogo de la exposición *Anti-Illusion: Procedure / Materials*, celebrada en el Whitney Museum en la primavera de 1969.

Pendulum music es uno de los trabajos más reveladores de la adscripción del trabajo de Reich al conjunto de la escena artística neoyorquina y otro caso de exploración del medio electrónico a través de una sistemática reducción metodológica. Presentada en el Whitney Museum con la participación de James Tenney, Bruce Nauman, Richard Serra y Michael Snow, se trata de una performance sonora basada en la retroalimentación de diversos micrófonos suspendidos sobre diversos altavoces. Impulsados por los participantes en la performance, los micrófonos oscilan sobre los altavoces describiendo un movimiento pendular y generando, así, pulsaciones en forma de *feedback*. La pieza, indica la partitura, "finaliza poco después de que todos los micrófonos se hayan detenido sobre los altavoces, generando un tono continuo; los participantes desconectarán entonces los cables eléctricos que alimentan los amplificadores". Además de representar el ejemplo más claro del credo estético propuesto en las líneas de *La música como proceso gradual*, *Pendulum music* pone de manifiesto la naturaleza abierta, experimental y multimedia de los pioneros y revolucionarios procedimientos compositivos utilizados por Reich en los inicios de su trayectoria.