



Obra minimalista del escultor Richard Serra que se limita a un tronco de leña y a una pintura sintética. Polímeros sobre papel. *Heir*, 1973. (9'6 5/8" x 42 1/4"). Colección, Museo de Arte Moderno de Nueva York. Donación de Mr. y Mrs. Samuel I. Newhouse, Jr. y de la Fundación Nacional para las Artes.)

ron influenciados por Cage en mayor o menor medida, estos compositores, entre los que se encontraban La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, se desarrollaron de una forma independiente respecto a Cage. Indiferentes hacia la indeterminación estuvieron más interesados en devolver a la música los principios más elementales, liberándolos del peso acumulado de las convenciones occidentales y partiendo de cero. El desarrollo que iniciaron, conocido como minimalismo, se ha convertido en una de las fuerzas más influyentes de la música reciente.

En los primeros momentos del minimalismo la figura más importante fue La Monte Young (nacido en 1935). Compositor madurado en el esplendor del serialismo, al igual que la mayoría de los jóvenes serialistas de aquel momento, estuvo fuertemente atraído por la música de Webern. Sin embargo, parece ser que lo que más le llamó la atención de Webern fue la economía de textura y la cualidad esencialmente estética de su música; como el mismo Young escribió: "Utiliza la misma información y la repite una y otra vez." Por la misma razón, Young admiró la música occidental anterior al Renacimiento que "utilizaba el éxtasis como un punto estructural básico, en mayor medida que los sistemas musicales anteriores"<sup>1</sup>.

El Trío para instrumentos de cuerda de Young (1958), escrito en su época de estudiante en California, conduce el principio de la economía Weberiana hasta sus máximas consecuencias. Los primeros cinco minutos de la obra contienen solamente tres notas, una para cada instrumento, que van entrando lentamente, una por una; una vez que las tres están ya sonando se mantienen juntas durante un largo período de tiempo antes de comenzar a desaparecer lentamente, de nuevo una detrás de otra. Después

<sup>1</sup> Recogido de la obra de Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond* (Londres, 1974). p. 119

de un largo silencio se introduce un nuevo hecho musical que da comienzo a la nueva sección. Dos años después Young se había movido incluso más en esta dirección. *Composición 1960 N.º 7* contenía solamente un hecho musical, una quinta justa (Si-Fa#) "mantenida durante un largo espacio de tiempo", mientras que *X for Henry Flynt*, escrita ese mismo año, consistía simplemente en golpear de forma uniforme un objeto (no especificado) cada segundo durante un largo período de tiempo (su duración tampoco se especificaba). Mediante estas extensiones o repeticiones continuas de un sonido, Young buscó hacer audibles ciertos tipos de hechos acústicos sutiles (incluyendo las diminutas variaciones que resultan de toda interpretación humana) que permanecen imperceptibles cuando los sonidos son instantes que van pasando dentro de sucesiones más largas. (Esta importancia que se da al hecho musical individual se puede decir que representa el estado actual, y quizás el final de un desarrollo que se extiende desde Debussy a través de Varés hasta Ligeti.)

A la luz de los últimos desarrollos minimalistas, la siguiente obra de Young, *Death Chant (Canto de muerte)* (1961), para coro masculino con carrillón o campanas opcionales, resultó ser especialmente profética. El contenido se limita a una melodía diatónica repetitiva que se canta al unísono. En un primer momento, esta melodía está compuesta por una figura de dos notas; gradualmente se va extendiendo mediante un proceso aditivo, adquiriendo una nueva nota en cada repetición. Una vez que la melodía cuenta ya con cinco notas, se vuelve a repetir todo el proceso (Ejemplo XX-1).

Durante los primeros años de la década de 1960 Young comenzó a escribir obras puramente "conceptuales" consistentes en instrucciones verbales escondidas, como por ejemplo: "Haz un fuego en frente del público", "Da la vuelta a una mariposa (o a un número de mariposas) que anda suelta por el escenario", "Dibuja una línea recta y síguela". Young ha continuado explorando áreas que le han llevado más allá de los límites del minimalismo, como son las improvisaciones dentro de unos sistemas armónicos temperados de diferentes formas (*The Well-Tuned Piano*) y el estudio intensivo bajo la dirección del cantante indio Pran Nath, con el que ha dado varios conciertos tocando el tambura. Sin embargo, el papel de Young en los primeros momentos del minimalismo fue muy importante y el acercamiento composicional que desarrolló en *Death Chant* proporcionó una base para el movimiento.

Muy ligado a Young durante los primeros años de la década de 1960 cuando los dos eran estudiantes de composición en la Universidad de Berkeley, California, Terry Riley (nacido en 1935) quizás haya sido el primer compositor que ha enfocado la composición

#### Ejemplo XX-1: LA MONTE YOUNG, fragmento perteneciente a *Death Chant*

Slow (♩ = 54-68)

+ +

DA DA DA DA DI DA DA DI DI DA DA DI DI DI

to be repeated  
many times or  
ad infinitum

+ = percussive slap on thigh

Copyright © 1962 La Monte Young. Used with the permission of Just Eternal Music, Editions Farneth International. All rights reserved.

según modelos melódicos repetitivos. Comenzó experimentando con bucles de cinta que producían repeticiones constantes de segmentos breves de material grabado a intervalos regulares. Esto constituyó la base de sus composiciones a partir de cintas grabadas *I Can't Stop, No* y *Mescaline Mix* (ambas de 1963) y, tras adaptar a sus composiciones la idea de vivir el concierto, compuso las obras instrumentales *Keyboard Studies* (1963) y *In C* (1964).

*In C* fue una obra embrionaria de la década de 1960. Basada en cincuenta y tres figuras melódicas breves derivadas de modelos estándar de la música tonal del siglo XVIII, estuvo, por lo tanto, ligada a la música basada en las citas musicales de obras anteriores. Pero Riley se interesó más por las posibilidades estructurales de repetición y superposición de las unidades melódicas que por las alusiones estilísticas. A todos los intérpretes se les reparten los cincuenta y tres fragmentos, escritos en una única hoja de la partitura (la partitura está compuesta para "cualquier número de instrumentos melódicos"), y se les dice que toquen la secuencia completa en orden. El ritmo superficial está estrictamente dictado por ocho **Dos** regulares, que se tocan sin pausa en la parte aguda del piano, mientras los otros intérpretes tocan sus fragmentos melódicos a la velocidad que deseen, repitiendo cada fragmento tantas veces como quieran antes de pasar al siguiente. Desde el momento en que los intérpretes deben escuchar-se unos a otros para no perderse demasiado, la ejecución depende del equilibrio que haya entre la notación precisa, la elección individual y la cooperación en grupo.

Riley ha definido su obra como una "habitación musical llena de espejos", una buena descripción de *In C*. Mientras uno escucha los mismos patrones todo el tiempo, éstos están siendo objeto de una constante transformación. Las distorsiones se introducen tanto por los conflictos que se dan entre dos o más versiones simultáneas fuera de fase del mismo modelo como por las yuxtaposiciones simultáneas de dos o más versiones distintas. Las "modulaciones" también se oyen, comenzando con partes distintas y completándose a tiempos diferentes. Como las figuras melódicas varían significativamente en medida y contorno, también se montan unas sobre otras en la estructura de la frase. A pesar de todo esto, el efecto final de la obra es el de simplicidad y direccionalidad. Las figuras melódicas son diatónicas: la armonía es el resultado de combinaciones casuales de unidades melódicas que suenan simultáneamente; todos los conflictos rítmicos se resuelven y están coordinados por la situación precisa de los **Dos** en la parte del piano. *In C* ofrece una alternativa tanto para los rigores del serialismo y para la casualidad de la indeterminación, como para la densidad sonora de la música textural. Para muchos, llegó a la escena de la nueva música como un soplo de aire fresco.

La primera formación musical de Riley fue en el campo del jazz y la mayor parte de su actividad composicional se ha centrado en varias formas de improvisación controlada que a menudo envuelven elaborados sistemas de eco de cintas, que producen repeticiones complejas, como por ejemplo el eco. El *tape delay* se utiliza para lograr un efecto virtuosístico en la composición de teclado electrónico *A Rainbow in the Curved Air* (*Un arco iris en el aire curvado*) (1968) que, como gran parte de la obra del compositor, está en su mayoría concebida dentro del espíritu de la música popular. Siguiendo el ejemplo de Young, Riley también ha realizado un estudio extensivo de la música india y ha estado activamente envuelto en conciertos de este tipo de música.

Desde mediados de la década de 1960, las dos figuras más importantes del movimiento minimalista han sido Steve Reich y Philip Glass. Reich (nacido en 1936) participó en la primera interpretación y grabación de la obra *In C* de Riley y, al igual que éste, desarrolló un acercamiento composicional muy dependiente de la repetición, experimentando primero con múltiples bucles de cintas y después aplicando procedimientos análogos a la composición instrumental. Sin embargo, la evolución de Reich siguió un curso bastante diferente. Mientras trabajaba con bucles de cintas comenzó a fascinarse con las posibilidades de "los cambios de fase": por ejemplo, tocando dos o más bucles idénticos a velocidades ligeramente diferentes, las repeticiones se van gradualmente moviendo aparte unas de otras ("fuera de fase") y finalmente alcanzan de nuevo la sincronización entre ellas. Las dos primeras composiciones que explotaron esta técnica, las piezas a partir de cintas grabadas *It's Gonna Rain* (*Va a llover*) (1965) y *Come Out (Sal)* (1966) se basan en fragmentos de un discurso grabados con antelación, mientras que la tercera *Melodica* (1966, también para cinta grabada) aplica la idea de la secuencia melódica simple.

La primera pieza instrumental de Reich en la que incorporó el cambio de fase fue *Piano Phase* para dos pianos (1967). Su primera sección se basa completamente en un único modelo melódico de cinco notas diferentes. Éstas se distribuyen en una figura rítmica que consiste en doce semicorcheas sucesivas, que alternan con secuencias melódicas de tres (mano izquierda) y dos (mano derecha) notas que, a pesar de las repeticiones internas, producen unas sucesiones de notas cambiantes a lo largo de toda la obra. La primera línea de la partitura (Ejemplo XX-2) presenta esta idea e indica el primer estado de su transformación.

El primer pianista comienza solo, desarrollando el modelo de cuatro a ocho veces, después de lo cual (en el momento en que aparece el número 2 en la partitura) el segundo pianista "comienza a subir su nivel dinámico" hasta que alcanza rápidamente el mismo nivel que tenía el primero durante la exposición inicial del modelo básico. A partir de ese momento los dos pianos tocan juntos al unísono de doce a dieciocho veces, momento en el que el segundo pianista comienza a acelerar (indicado mediante puntitos en la partitura), mientras el primero se mantiene en el tiempo original. Finalmente, el segundo piano vuelve a "encerrarse" con el primero, pero en esta ocasión se ha trasladado una posición más allá: toca la segunda nota de la unidad básica, mientras el primer piano toca la primera, etc. (que corresponde con el número 3 de la partitura). Los dos pianos vuelven otra vez a mantener el mismo tempo, en esta ocasión las repeticiones van desde dieciséis hasta veinticinco, después de lo cual el segundo piano comienza una segunda aceleración, volviendo finalmente a "encerrarse", pero ahora *dos* notas fuera de la fase con respecto al primero. Este proceso continúa a lo largo de toda la primera sección que finaliza cuando el segundo piano finalmente realiza "todo el camino" mediante doce cambios de fase y vuelve a tocar al unísono con el primero. (Las dos secciones siguientes de la pieza se basan en el mismo proceso, pero se aplican a unos patrones rítmicos que cada vez son más cortos, de ocho y cuatro semicorcheas, respectivamente. La estructura de la sección intermedia es aún más complicada debido al hecho de que las figuras melódicas de ambos pianos tienen diferentes contenidos melódicos.)

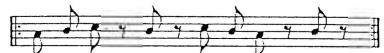
Ejemplo XX-2: REICH, *Piano Phase*, comienzo

Copyright 1980 by Universal Edition (London) Ltd., London. All Rights Reserved. Used by permission of European American Music Distributors Corporation, sole U.S. and Canadian agent for Universal Edition London.

*Piano Phase* ejemplifica algunas de las características estilísticas de la música de Reich: figuras melódicas diatónicas breves, pulsación rítmica fija (casi siempre en un aire vivo) y unos ataques por parte de la familia de la percusión tocados con una precisión matemática. Estructuralmente, la pieza alterna segmentos de relativa estabilidad con fragmentos en los que se producen aceléraciones graduales, produciendo unas minúsculas variaciones que se superponen a modelos continuos de repetición constante. Debido a que la superficie externa permanece inalterada por estas variaciones, el oyente debe centrarse en las sutiles modificaciones "internas"; de otra forma, la música simplemente parece que esté dando vueltas sobre sí misma mediante repeticiones mecánicas, alargándose sobre extremas longitudes de tiempo.

A finales de la década de 1960 y principios de la de 1970 Reich exploró distintos acercamientos al cambio de fase en una serie de obras que compuso para su propio conjunto instrumental entre las que se encuentran *Violin Phase* (1967), *Phase Patterns* (1970) y *Clapping Music* (1972). La última de ellas es una pieza puramente rítmica compuesta para ser interpretada mediante palmas. Una obra perteneciente a este período, *Four Organs* (1970), explotó una técnica algo diferente: la prolongación gradual, una por una, de los notas individuales de un acorde repetido no cambiante.

Durante la década de 1970 Reich extendió el tratamiento del cambio de fase de su primera obra con una nueva técnica, en la que los modelos melódicos se construyen gradualmente al sustituir los ataques por silencios o, a la inversa, se rompen al sustituir los silencios por ataques. *Drumming* (1971), una extensa composición para instrumentos de percusión no tonales, fue la primera obra en la que utilizó este nuevo procedimiento. Su primera sección está basada en el modelo de doce tiempos, ocho corcheas y cuatro silencios, que aparece en el Ejemplo XX-3. Sin embargo, en lugar de comenzar con una exposición de la unidad completa, Reich comienza con una única nota del modelo, substituyendo a las demás por silencios. Las notas restantes se sustituyen de forma gradual, una por una, por los silencios, aunque no se sigue un orden lineal. Cada vez que se genera un nuevo modelo rítmico al añadir una nueva nota, se repite un número de veces antes de que se le añada la siguiente nueva nota. El final de la tercera sección se basa en la inversión de este proceso: comenzando con el modelo completo, las notas se sustraen gradualmente, una por una, hasta que sólo queda una.

Ejemplo XX-3: REICH, *Drumming*, modelo básico perteneciente a la sección del comienzo

Reich siguió trabajando con estructuras aditivas parecidas en sus obras *Six Pianos* y Música para instrumentos martilleantes, Voces y Órgano (ambas de 1973). *Music for Eighteen Musicians* (1976) marcó un momento de cambio en su obra: introdujo una nueva técnica que envolvía las duraciones de pulso determinadas por la respiración de los intérpretes y utilizó un conjunto instrumental mucho mayor que en cualquiera de sus obras anteriores, que incluía instrumentos de la orquesta tradicional (de cuerda y viento-madera) además de los instrumentos de teclado y percusión de sus partituras anteriores. Aunque *Music for Eighteen Musicians* conservó el ritmo externo constante y los aspectos repetitivos de la música anterior de Reich, también reflejó su creciente interés por las texturas ricas y por las secuencias de acordes más desarrolladas. En esta obra, aunque sencilla y repetitiva en extremo, produjo unas progresiones de movimiento lento con unas claras connotaciones modales-tonales. De hecho, un ciclo armónico de acordes de onceavas aparece en su forma completa al comienzo y final de la pieza, proporcionando un fuerte sentido de vuelta tonal, y los acordes individuales del ciclo sirven de pilares estructurales para cada una de las secciones que intervienen. Como Reich comentó: "En los primeros cinco minutos de *Music for Eighteen Musicians* se da el movimiento más armónico que existe en toda mi producción composicional"<sup>2</sup>.

Un enriquecimiento del lenguaje mediante unas texturas armónicas y polifónicas más diferenciadas ha sido característico de la música más reciente de Reich. El interés por la construcción melódica y la combinación contrapuntística evidente en el Octeto (1979) y en *Vermont Counterpoint* (1982) proporciona a la música un sabor mucho más tradicional que el que aparecía en su obra anterior. Unas concepciones más recientes a larga escala, como es el caso de *Tebillim* (1981), un conjunto de extractos procedentes de cuatro salmos hebreos compuestos para cuatro voces y una pequeña orquesta (que posteriormente se adaptó para una orquesta completa), y *The Desert Music* (1982) para un coro de ocho partes con una orquesta grande, proyectan una imagen de "sala de conciertos" que está muy lejos de la orientación a pequeña escala de sus obras anteriores.

Durante finales de la década de 1960 Reich y Philip Glass (nacido en 1937) tocaron en sus propios conjuntos instrumentales. La música de Glass recuerda a la de Reich en muchos aspectos: de forma parecida, se confina a un material melódico limitado y pone de relieve la pulsación rítmica justa y la repetición constante, pero sus métodos composicionales son, en general, distintos. Mientras Reich trataba de lograr transformaciones graduales dentro de un esqueleto melódico-rítmico esencialmente repetitivo, Glass extendió las unidades melódicas básicas mediante procesos rítmicos aditivos.

<sup>2</sup> Recogido del comentario realizado sobre la obra con motivo de su grabación ECM 821-417-2.

vos, una técnica que había desarrollado mientras estudiaba música india a mediados de la década de 1960. En su obra *Music in Fifths* (1969), una figura inicial de ocho notas se extiende gradualmente hasta abarcar doscientas notas. En los desarrollos iniciales (Ejemplo XX-4) la unidad original de ocho notas 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. Tras oír la unidad original en el número 13, las dos primeras notas del primer grupo 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.

Al centrarse en sus primeras obras de una forma casi exclusiva en las dimensiones melódicas y rítmicas, al limitar la textura a la octava y a doblar las voces al unísono, Glass ha llevado a cabo una evolución paralela a la de Reich en la que gradualmente fue enriqueciendo los componentes texturales y armónicos de su música. *Music in Fifths* (1969) consiste en una voz principal que se dobla una quinta mientras que *Music in Similar Motion* (1969) se extiende lentamente desde el unísono, comenzando con un rico tejido de voces formadas por acordes que se mueven en un movimiento parecido. *Music in Changing Parts* (1970) introdujo por primera vez notas tenidas y permitió intercambios ocasionales entre las distintas voces, rompiendo así el paralelismo que existía en sus partituras anteriores entre la voz principal y las restantes. Finalmente, *Music in Twelve Parts* (1971-1974) contiene voces que se mueven en movimiento contrario y que muestran cierto grado de independencia rítmica. Además, en su música se puede ver cierto sentido de armonía al utilizar, de una forma más extensiva, las

Ejemplo XX-4: GLASS, fragmento correspondiente a *Music in Fifths*

The musical score consists of three staves of music. Above each staff is a circled number indicating a measure: 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19. The music is written in 12-tone notation, with notes represented by vertical stems and horizontal dashes. The first staff begins with a treble clef, the second with an alto clef, and the third with a bass clef. The key signature changes between staves. The notes are primarily eighth notes, creating a rhythmic pattern across the different staves.

Copyright © 1973 by Philip Glass. All Rights Reserved.

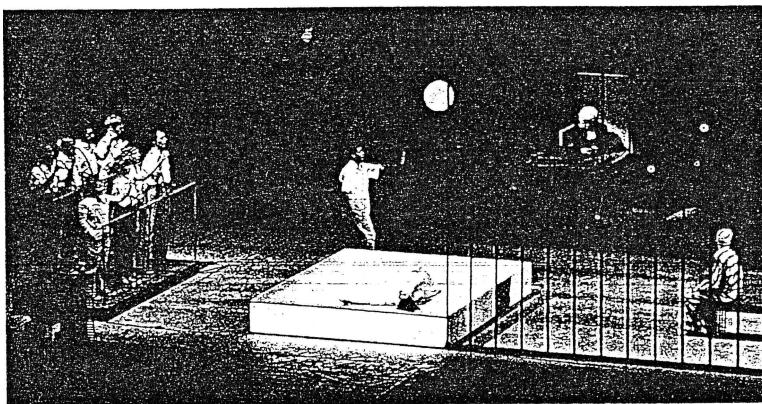


El conjunto instrumental Phil Glass Ensemble en una actuación en la Universidad de Nueva York, en febrero de 1971. Glass fue el pionero en la utilización en la música de concierto de los instrumentos amplificados electrónicamente. (Fotografía de Cynthia Guiraud.)

voces tenidas. Aunque durante la mayor parte de la composición un único acorde sirve de base para cada sección, en las dos secciones finales, Glass culmina las implicaciones armónicas de las ricas sonoridades de acordes de la obra al permitir que diferentes acordes se unan entre sí como para formar sencillas progresiones armónicas.

El título de la siguiente obra de Glass, *Another Look at Harmony* (1975), reconoció explícitamente este cambio y toda su música más reciente ha utilizado las progresiones armónicas sencillas de una naturaleza esencialmente tradicional. Sin embargo, la forma en la que las utiliza es consecuente con su acercamiento anterior: despojadas de su contexto normal, se repiten obsesivamente y están sujetas a técnicas de desarrollo parecidas a las que Glass había utilizado anteriormente.

Desde mediados de la década de 1970 Glass se ha concentrado en la música de escena. Tres óperas muy representadas, *Einstein on the Beach* (*Einstein en la playa*) (1975), *Satyagraha* (1980) y *Akhnaten* (1983), han atraído una considerable atención en todo el mundo. La primera, una inmensamente larga obra de teatro concebida en colaboración con el dramaturgo y director Robert Wilson, es operística solamente en un sentido limitado. Un conjunto de imágenes estáticas no narrativas, enfocadas alrededor de imágenes relacionadas con el físico Albert Einstein (un tren, un juicio, una nave espacial), su música corre relacionada, aunque a la vez indepen-



Escena perteneciente a la producción original de *Einstein on the Beach*. Tanto la escenografía, realizada por Robert Wilson (que también escribió el libreto), como la música, compuesta por Philip Glass, marcaron un nuevo desarrollo en la ópera. (Fotografía de Ken Howard.)

diente, con la acción dramática. Está compuesta para el conjunto instrumental de Glass formado por instrumentos de viento amplificados, teclados y voces, produciendo una imagen sonora diferente a cualquiera realizada hasta entonces y asociada con la escena operística tradicional. Además, un solista interpretando el violín, vestido como Einstein, hace la función de músico y personaje de la ópera, mediando entre el resto de los músicos y los actores de la escena, que son más actores y bailarines que cantantes.

La siguiente ópera de Glass, *Satyagraha*, fue considerablemente más tradicional en cuanto a su concepción. Basada en la vida del dirigente político y pacifista indio Mahatma Gandhi, está compuesta para una orquesta sinfónica de dimensiones moderadas (sin instrumentos de viento metal) —lo que supone un nuevo estado en la expansión del compositor de los recursos tímbricos y texturales— y utiliza cantantes y música a la manera tradicional de las convenciones operísticas. Aunque el sonido es notablemente distinto al de su música anterior, especialmente el de la escritura vocal enormemente lírica (que casi condujo a Glass dentro de la órbita del movimiento "neorromántico"), *Satyagraha* es respecto a su construcción muy similar a las obras anteriores de Glass.

Todas las óperas de Glass han sido representadas en salas de concierto de importancia internacional, grabadas y acogidas por un público entusiasta. En una época de gran especulación acerca de la viabilidad de la ópera como género contemporáneo, Glass ha jugado un papel significativo en su revitalización, extendiendo y reformando sus principios para acomodar su propia imagen a una música de teatro más ceremonial, ritualista y no narrativa.

Aunque la música de Reich y Glass tiene poco que ver estilísticamente con la música no occidental (aparte de las cuestiones de tipo general, como la longitud y la tendencia a introducir cambios de una forma lenta y gradual) las bases rítmicas se derivan, en ambos casos, de fuentes no occidentales. (Reich estudió música africana y de la isla de Bali en los Estados Unidos, e *in situ*, mientras Glass estudió música india en París y viajó a la India, Norte de África y Asia Central.) Otra influencia que comparten ambos autores es Cage, cuyas primeras piezas (pre-indeterminadas), como por ejemplo *Book for Prepared Piano* y el Cuarteto de cuerda, están sujetas a un pequeño número de sonidos que establecen un lenguaje musical consistente y autónomo, muy independiente de la tonalidad tradicional con referencias a la práctica común, o lo que es igual, a las manipulaciones rítmicas estrictamente impuestas. La idea de un proceso de transformación especificado de forma precisa también tiene una relación con el serialismo. Sin embargo, Reich ha establecido que el proceso musical utilizado por Cage y los serialistas, al ser difícilmente audible, tiene poca utilidad para él. "Lo que me interesa, —ha escrito—, es un proceso composicional y una música sonora que sea una y siempre la misma"<sup>3</sup>.

La indeterminación no ha interesado ni a Reich ni a Glass, como tampoco lo ha hecho la improvisación, excepto cuando el resultado general está determinado de una forma precisa. Sin embargo, el carácter de su música, orientado hacia la interpretación, la mayor parte de la cual (al menos en los primeros momentos) fue escrita para ser tocada por el conjunto instrumental del compositor, es una de sus características esenciales y que, por otro lado, recuerda a la música popular, especialmente al *jazz* y al *rock*. (La relación ha sido mutua: los grupos de *rock* como Tangerine Dream y Pink Floyd a menudo han incorporado ideas recogidas de los minimalistas.) Este rasgo reflejó un deseo de romper con la naturaleza especializada de la moderna música de concierto occidental, en la que los compositores escriben sus obras para que sean interpretadas por otros, generalmente sin su participación directa. Según las propias palabras de Reich: "En 1963 fue la primera vez que decidí que, a pesar de mis limitaciones como intérprete, tenía que tocar todas mis obras. Parecía claro que una situación musical sana sólo resultaría cuando se unieran las funciones del compositor y del intérprete"<sup>4</sup>.

Glass ha descrito este tipo de respuesta que el oyente necesita para poder llegar a apreciar su música como "una en la que ni la memoria ni la anticipación.. pueden sostener la experiencia musical. Se espera que uno sea capaz de percibir la música como una 'presencia', libre de toda estructura dramática, un medio puro del sonido"<sup>5</sup>. Esta forma de escuchar en la que uno pierde todo sentido de si mismo (una forma que se asocia más con la música no occidental que con la occidental) ha dado lugar a la denominación de "música trance". Otros términos que se han propuesto para definirla son "música de pulso", "música sistemática" y "música de proceso", pero "minimalis-

<sup>3</sup> *Writings about Music* (Halifax, Nova Scotia, 1974, p. 10).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>5</sup> Recogido de la obra de Wim Martens *American Minimal Music*, traducción inglesa de J. Hautekiet (Nueva York, 1983), p. 79.

mo" permanece como la denominación más comúnmente aceptada, a pesar de que las fuentes a las que han recurrido Reich y Glass en los últimos años han sido de todo tipo excepto minimalistas. Incluso el contenido melódico, llevado hasta el mínimo más absoluto en sus primeras obras, se ha extendido hasta un punto en el que tiene poco sentido hablar de "medios reducidos". Sin embargo, el continuo y profundo impacto del movimiento minimalista de las dos últimas décadas es innegable.

## EL REDESCUBRIMIENTO DE LA TONALIDAD

Una característica que se atribuye a la música del siglo XX anterior a la década de 1960 ha sido el intento, llevado a cabo por la mayor parte de los compositores más importantes, de evitar los principios musicales, especialmente las progresiones armónicas funcionales. En su forma más extrema, esto trajo consigo la absoluta prohibición, en la temprana formulación de Schoenberg de la teoría dodecafónica, de las triadas y octavas dobles, en el sentido de que este tipo de alusiones tonales podrían desviar y elevar esperanzas contradictorias respecto a las propiedades inherentes del nuevo método composicional, que debería tener sus propias "leyes", bastante distintas e independientes de las de la tonalidad.

Posteriormente Schoenberg cambió de opinión respecto a esta cuestión; decidió que tales prohibiciones se habían hecho innecesarias y comenzó a utilizar triadas y octavas dobles en su música dodecafónica e incluso regresó a la escritura tonal en bastantes obras pertenecientes a finales de la década de 1930 y 1940. Muchas otras figuras importantes evitaron una anulación absoluta de las asociaciones tonales: por ejemplo, Stravinsky, con sus referencias hacia las fórmulas tradicionales en sus obras neoclásicas (tratadas como alusiones históricas conscientes), y Bartók, con su utilización de las triadas, especialmente en sus últimas obras. Y, por supuesto, algunas figuras conservadoras como Rachmaninov y (en sus últimos años) Strauss, nunca descartaron los principios básicos de la composición tradicional. Sin embargo, la tendencia general fue la de establecer un lenguaje composicional cerrado en sí mismo y exclusivamente perteneciente al siglo XX. Las alusiones tonales, cuando aparecían, eran cuidadosamente integradas en un marco contemporáneo, evitando cualquier sugerencia hacia una vuelta a convenciones estilísticas anteriores.

En la década de 1960 esta actitud cambió. El diatonismo despojado de los minimalistas, la extendida utilización de las citas musicales, las alusiones al estilo de la práctica común, al jazz, rock y otras formas de música popular, se combinaron para erosionar el principio de un lenguaje contemporáneo "puro". Esto "abrió" e hizo accesible una mayor cantidad de influencias técnicas y expresivas que las que hasta entonces se habían conocido, la nueva música pasó a ser más "inclusiva".

Un resultado significativo de este nuevo eclecticismo fue el interés por la reconsideración de las posibilidades de la tonalidad tradicional. A diferencia del estilo tonal de Rachmaninov, esta nueva tonalidad constituyó una "vuelta", una confianza consciente en una forma composicional que había sido temporalmente abandonada, mas que en la extensión de una tradición que, aunque obsoleta según algunos, persistía en



En su obra *Louis XIV* (1986), el artista americano Jeff Koons vuelve a las técnicas del arte figurativo, pero utilizando un material asociado al siglo XX, el acero inoxidable. (Perteneciente a la Colección Gerald S. Elliott de Arte Contemporáneo, Instituto de las artes de Chicago.)

la obra de otros. Como el compositor americano David Del Tredici, que había trabajado en un estilo cromático y disonante durante sus primeros años, señaló: "Para mí, la tonalidad fue un descubrimiento arriesgado. Crecí en un clima en el que, para un compositor, solamente la disonancia y la atonalidad eran aceptables. En este momento, la tonalidad es algo excitante para mí. Creo que yo la he inventado. En cierta forma, lo he hecho. Cuando eres un compositor, tienes que sentir, que hasta cierto punto, tú estás haciendo algo completamente nuevo"<sup>6</sup>.

Tras su comienzo cromático y atonal, Del Tredici (nacido en 1937) comenzó a trabajar a finales de la década de 1960, en lo que se convertiría en una extensa serie de montajes de Lewis Carroll, para los que adoptó una forma musical más tonal y diatónica, a menudo con referencias directas a la música popular (subrayada por la utilización de los instrumentos orientados al pop como la guitarra eléctrica y el saxofón). Esta forma alcanzó su culminación inicial en su obra *Final Alice* (1976), composición de una hora de duración correspondiente a la escena del juicio de la obra de Carroll *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*) para soprano y orquesta, además de un "grupo folk" (formado por dos saxofones sopranos, mandolina, banjo y acordeón) que funcionan como una especie de concertino.

El eclecticismo de *Final Alice* es típico de gran parte de la música más reciente. Aunque enormemente triádica y funcional, la tonalidad suena algo aparte, como si se oyera a través de filtros proporcionados por un compositor conocedor de la gama completa del estilo musical del siglo XX. La influencia más fuerte es la de Richard

<sup>6</sup> Recogido de la obra de John Rockwell *All American Music* (Nueva York, 1983), p.