



Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

NATURALEZA Y DESARROLLO DE LA MÚSICA MINIMALISTA

Análisis de la obra *Press Release*

TÍTULO DE GRADO EN ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS SUPERIORES

Nombre: Martín Gorospe Elorza

Especialidad: Saxofón

Tutor: Beatriz Tirado

Convocatoria: Mayo 2021

RESUMEN

El presente trabajo estudia las razones del nacimiento de la música minimalista y su desarrollo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Se introduce la investigación mediante un breve estudio de los conceptos artísticos del clasicismo y del romanticismo y la contextualización de principios del siglo XX. El trabajo contiene un análisis motivico y fraseológico de la obra de David Lang *Press Release*, fundamentado en los objetivos compositivos y sonoros de los precursores del minimalismo musical.

Minimalismo. Música minimalista. *Press Release*.

ABSTRACT

This work investigates the reasons for the birth of minimalist music and its development during the second half of the 20th century. The research is introduced through a brief study of the artistic concepts of Classicism and Romanticism and the contextualization of the early 20th century. The work contains a motivic and phraseological analysis of the work of David Lang *Press Release*, based on the compositional and sonic objectives of the precursors of musical minimalism.

Minimalism. Minimalist music. *Press Release*

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	
1.1 Presentación del tema.....	5
1.2 Justificación.....	5
1.3 Objetivos.....	6
2. PANORAMA SOCIOCULTURAL Y MUSICAL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	
2.1 Conceptos artísticos y musicales del clasicismo y el romanticismo.....	7
2.2 Contexto sociocultural del siglo XX.....	16
2.3 Contexto musical del siglo XX.....	17
3. ARTE MINIMALISTA.....	21
3.1 Artistas minimalistas. Precursores de lo sonoro	21
3.2 Música minimalista	22
3.3 Compositores minimalistas. La tradición.....	24
3.3.1 La Monte Young.....	24
3.3.2 Terry Riley.....	28
3.3.3 Philip Glass.....	31
3.3.4 Steve Reich.....	34
3.4 Música minimalista en la actualidad.....	38
3.4.1 John Adams.....	38
3.4.2 Gabin Bryars.....	40
4. PRESS RELEASE.....	43
4.1 David Lang.....	43
4.2 Análisis de la obra.....	43
5. CONCLUSIONES.....	52
6. BIBLIOGRAFÍA.....	54
7. ANEXOS.....	55

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN DEL TEMA

El presente trabajo trata de poner en valor la obra *Press Release* mediante una investigación sobre la música minimalista. Para ello, se comenzará contextualizando musical y socioculturalmente los comienzos del siglo XX, época que nos concierne para conocer el surgimiento de la estética minimalista, con una previa introducción de los conceptos artísticos y musicales del clasicismo y el romanticismo.

Tras explicar e introducir el panorama musical previo al minimalismo, se analizarán las ideas y los principios de los primeros artistas minimalistas (artes plásticas), indispensables para el nacimiento de la música minimalista. Así, se efectuará un detallado estudio del surgimiento y desarrollo de esta estética musical basado en la obra de los cuatro autores pioneros del movimiento; La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. La investigación sobre los principios y las técnicas compositivas de los primeros compositores minimalistas dejarán el trabajo en el punto idóneo para analizar las trayectorias y las obras de algunos de los compositores minimalistas más prolíferos de la actualidad.

Más específicamente, y para finalizar, se analizará la obra de David Lang *Press Release* a través de los conceptos musicales minimalistas vigentes en la obra.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Son varias las motivaciones que me han animado a la realización de este trabajo. La primera de ellas viene dada por el menosprecio que ha sufrido la música minimalista, durante la segunda mitad del siglo XX incluso hoy en día, tildada numerosas veces de música repetitiva y carente de cualquier tipo de ingenio.

A mi juicio, con el estudio las técnicas que se usan para componer esta música y entendiendo las razones del resultado sonoro de esta, los oyentes (sobre todo

músicos que la menosprecian) pueden darle una segunda oportunidad a la estética minimalista y decidir si merece realmente la pena, sabiendo ya cuál es el propósito del resultado sonoro y cuál es la manera de escuchar este tipo de música, según los compositores minimalistas.

Otra de las razones que me han llevado a enfocar este trabajo al análisis de la obra *Press Release* mediante el estudio de la estética minimalista es que la interpretaré en mi recital final de carrera. Me parece que es una gran oportunidad para entender la naturaleza de la obra y que el trabajo me sirva, a mí y a quien le pueda interesar, como guía de estudio y de conocimiento de las características esenciales que hay que resaltar en la obra y a las que hay que prestar especial atención a la hora de interpretarla.

1.3 OBJETIVOS

El objetivo principal del trabajo consiste en dar a conocer al compositor David Lang y poner en valor la obra *Press Release* por su gran interés musical. El trabajo pretende también que los intérpretes la incluyan en su repertorio de piezas a solo, ya que se trata de una obra muy exigente técnicamente que a día de hoy no está incluida en las programaciones de los conservatorios.

Es una buena opción para muchos instrumentistas. Si bien originalmente fue escrita para clarinete bajo, el propio compositor arregló la obra para saxofón barítono y para fagot, y el resultado es tan válido como el de la versión original.

Este trabajo pretende estudiar la naturaleza de la música minimalista desde un punto de vista artístico, tratando de establecer la procedencia de los principios del arte minimalista en base a los movimientos artísticos que lo precedieron. Trata además de demostrar cuan importantes fueron los primeros artistas minimalistas en el desarrollo de la música de esta misma índole.

2. PANORAMA SOCIOCULTURAL Y MUSICAL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX y XX

2.1 CONCEPTOS ARTÍSTICOS Y MUSICALES DEL CLASICISMO Y EL ROMANTICISMO

Tras el periodo barroco, y coincidiendo con la ilustración, surge el Clasicismo, un movimiento artístico que, en la pintura, la escultura y la arquitectura pone la vista en la Roma clásica y hace una reinterpretación de esta. Para ello rompe con el exceso de decoración y recargamientos característicos de la época anterior, y, de acuerdo con los ideales de la ilustración, vuelve al arte solemne propio de la Roma clásica. Los principios de la ilustración basados en suprimir la religión y las tradiciones de los pueblos en son de una era de la razón igual para todos los pueblos tuvo gran influencia en la manera de hacer arte.

La pintura en el clasicismo, representada por autores como Jacques-Louis David, transmitió los valores anteriormente nombrados, de la siguiente manera: representaciones de pasajes de la antigüedad romana, coloridos brillantes, ubicación de las pinturas en interiores, ropas y poses propias del periodo romano y estudio anatómico de las personas del mismo periodo. Dos muy buenos ejemplos son *El Juramento de los Horacios* o *Madame Recamier*.



El Juramento de los Horacios, Jacques-Louis David

La escultura del Clasicismo estuvo representada por autores como Antonio Canova o Bertel Thorvaldsen. Al igual que la pintura, la escultura huyó de las poses afectadas y gestos dramáticos que caracterizaron al periodo barroco y crearon obras completamente romanistas, es decir, ausentes de sentimiento (pasión o dolor). De la misma manera, dejaron atrás los temas religiosos para centrarse en pasajes de la antigüedad. Obras como *Psique reanimada por el beso del amor* no están exentas de sentimiento, ya que es una obra que transmite erotismo, pero lo cierto es que muchas obras de la Roma clásica tenían también ese punto de erotismo, y es esa la razón por la que también lo tienen en las obras clasicistas. Más allá de este erotismo, la falta de sentimiento propia de la antigüedad romana de la que hemos hablado es muy clara en las obras clasicistas, en comparación por ejemplo con *Magdalena Penitente* de Luca Giordano, obra del periodo barroco, que además de estar llena de sentimientos trata de un tema religioso, en contraposición al periodo que nos concierne.



Las Tres Gracias, Antonio Canova

La arquitectura también fijó su mirada en el mundo antiguo. La Iglesia de Santa Génova, construida por Jacques-Germain Soufflot, es una reinterpretación del templo de San Pietro y Montoro de Bramante, con el suelo concebido como un

damero y arcos sajones, entre muchas otras similitudes. Así mismo, Robert Smirke construyó el National Gallery basándose en el Partenon de Atenas, y La Puerta de Alcalá de Francesco Sabatini es un arco del triunfo romano.



Puerta de Alcalá, Francesco Sabatini

Al igual que el clasicismo rechazó las ideas del barroco para desarrollar las suyas, el romanticismo hace uso de las ideas que rechazaron la Ilustración y el Clasicismo. Los autores del Romanticismo plasmaron mundos oníricos, recuperaron culturas pasadas y momentos importantes de cada nación; surgieron las corrientes del nacionalismo y el costumbrismo.

Entre las artes plásticas, fue en la pintura donde brilló más este período. Sus máximos exponentes en los diferentes países fueron Theodore Gericault, Dominique Ingres, Jean Antoine Gros, Eugene Delacroix, John Constable y William Turner.

La Balsa de la Medusa es una obra del francés Theodore Gericault que representa un pasaje de la mitología griega y es un exponente del nuevo principio de la libertad individual de los artistas, ya que utiliza la pintura como un medio para la propaganda social, al igual que en obras como *Mujer Demente*, parte de un ciclo en el que Gericault retrata enfermos mentales. Dominique Ingres es otro pintor francés que trasmite muy bien las preocupaciones artísticas de la época por medio de una técnica depurada y combinación de colores perfectamente ubicados que nada tienen que ver con la etapa anterior. Pintó también obra como *La Gran Oderisca*, que demuestra el interés por las culturas orientales de los autores del momento. Eugene Delacroix es el autor de una de las obras más representativas

del romanticismo, *La Libertad guiando al Pueblo*, obra que hace referencia a las revoluciones de principios del siglo XIX. El pintor quiso expresar la libertad del pueblo por medio del torso desnudo de la mujer, y el gorro frigio (persa) y la túnica romana que lleva son un indicador del interés por las diferentes culturas propio de este período.



La Libertad Guiando al Pueblo, Eugene Delacroix

Para terminar con la pintura, el alemán Kaspar Friedrich tuvo un estilo muy especial que tiene mucho que ver con lo que trataremos a continuación, y con la concepción que el artista tuvo sobre sí mismo durante el romanticismo. El estilo de Friedrich fue un estilo solitario que se materializó en paisajes solitarios y lúgubres, muchas veces ubicados en torno a ruinas.



El Caminante sobre el Mar de Nubes, Caspar Friedrich

La poesía del Romanticismo está representada mayormente por los poetas malditos, término que acuñó Charles Baudelaire en su obra *Las Flores del Mal*. Baudelaire habló de Arthur Rimbaud, Tristán Corviere, Stephan Mallarmé, Marceline Desbordé, August Billiers, Deliste Adams y Paul Marie Verlaine, pero realmente fueron muchos los poetas que compartieron su realidad y sus características compositivas. Paradójicamente, el poema en el que Baudelaire da forma a este término se llama Bendición, y dice así: “cuando, por un decreto de los poderes supremos el Poeta sale a la luz en este mundo aburrido, su madre horrorizada y llena de maldiciones nerviosa, los puños hacia Dios, quien apiadándose: ¡Ah! ¡Cómo no he parido todo un nudo de víboras en lugar de alimentar esta ridiculez! ¡Maldita sea la noche de los placeres efímeros donde mi vientre concibió mi expiación!”¹

Los poetas malditos fueron escritores simbolistas que desafiaron la sociedad de su tiempo y vivieron al margen de las normas. Baudelaire afirmó que la maldición que sufrían era debida al hecho de que carecían de la disposición de asumir el rol que la sociedad quería asignarles. Esto los convirtió en sujetos transgresores y decadentes afectos al vicio que viven en una oscura soledad profundamente autodestructiva. Así mismo, viven desafiando todas las posibilidades y buscando siempre el peligro, de donde surge la trágica existencia que les caracteriza. Todos estos hechos tienen como resultado un estilo que nada tiene que ver con el de épocas anteriores; ya no buscan que sus poemas rimen ni que sean bonitos y agradables, “sino que buscan un entorno contundente que afecte y sugestione al lector, que lo haga evocar”².

Los cuatro poetas que más influencia tuvieron por sus vidas y nuevo estilo compositivo fueron Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé. Baudelaire vivió una pasión enfermiza por la poesía y produjo el nuevo concepto de modernidad asociado al entorno urbano, la decadencia social, la doble moral y la transgresión de todos los límites. Rimbaud nació y creció como pequeño burgués, con todos los delicados cuidados que conlleva, y tuvo una amplia cultura literaria. Se deshace de

¹ GILMA BITENCOURT, *Los poetas malditos*, Youtube, 02-07-2019

² *Ibid.*

este entorno en el que crece, viaja a África y vive el estilo de vida del que hemos hablado anteriormente; desafía todas las normas, se involucra en todos los problemas posibles y es traficante y comerciante de todo tipo de mercancías. Durante este viaje crea toda su producción poética, llena de obras extravagantes acorde con la vida que vive, defendiendo la idea de que el poeta debe poner sus sentidos del revés para crear un impacto sensorial en el lector. Verlaine vive una vida turbia alejada de cualquier tipo de convención, dispara a Rimbaud en la muñeca, por lo que entra a la cárcel, y al salir se convierte al catolicismo. Mallarmé es el principal representante del simbolismo en la poesía y tiene una costumbre muy rara en la época: acostumbra a juntar a sus pupilos para tener largas charlas sobre literatura.

Como suele ocurrir en todos los distintos periodos artísticos, el Clasicismo fue muy diferente en música en comparación con el resto de las artes. A causa del desarrollo del mercado editorial ligado a la música de cámara y de la creación del concierto público, consecuencia del auge de la burguesía frente a la aristocracia, surgieron varios estilos musicales a los que se llamó galante o sentimental. Fue en el siglo XIX que se le dio el nombre de clasicismo. Este aumento de poder de la burguesía trasladó el interés musical a nuevos aspectos que transmitían la nueva realidad social.

Frente al anterior estilo barroco fuertemente marcado por los intereses musicales de cada región, la música clasicista es una música internacional que unifica el estilo compositivo, idea muy ligada a la Ilustración. A diferencia del resto de las artes, el clasicismo en la música tiene la máxima de transmitir sentimientos, pero siempre condicionado por una música entendible por el nuevo público burgués creciente, sin las florituras y contrapunto característicos del anterior estilo. Esto se debe a que la música barroca se concebía como una música culta y erudita en la que no había lugar para los sentimientos. Estos valores fueron muy bien transmitidos por Carl Philipe Emmanuel Bach, autor del preclasicismo y principal precursor del clasicismo. C.P.E. Bach hizo afirmaciones como “hay que tocar desde el alma y no

como un pájaro amaestrado”³, o “Obras originales son obras que salen plenamente del sentimiento creado por el artista, porque él no puede resistirse a la voluntad de suprimir lo que siente”⁴. Esta forma de ver la música estuvo muy influenciada por el movimiento literario alemán *Sturm und Drang*, que no se desarrollará a fondo hasta el romanticismo.

Los conceptos del preclasicismo desarrollados por C.P.E. Bach, entre otros, se moldearon y evolucionaron a lo largo del periodo clásico. Esta evolución en los modelos compositivos se hizo ver en todas las formas musicales del momento, pero fue especialmente visible en la estructuración de la forma sonata, llevada a cabo sobre todo por Haydn, Mozart y Beethoven.

El cambio más significativo en la manera de componer las sonatas fue superar la concepción de los autores preclasicistas, que concibieron la sonata como opuesta a la fuga del barroco, que se basaba en la polifonía sobre una base imitativa. Así, los autores clasicistas reconsideraron la fuga, no para dejar atrás los ideales de una música sencilla y agradable de los preclasicistas, sino dándole un nivel intelectual más elevado. Las nuevas opciones que brindó este cambio de pensamiento a los compositores se reflejaron sobre todo en la parte del desarrollo, entre la exposición y la reexposición, donde el autor desarrolla la idea de la exposición. Es en el desarrollo de la sonata donde el autor sacará el máximo partido a estas nuevas posibilidades compositivas, y también donde se efectuará la evolución de la forma sonata y por ende del clasicismo. Más tarde se da un cambio en la elección de los materiales temáticos, que cada vez tendrán más fuerza y carácter, por lo que los dos temas de la sonata serán cada vez más independientes.

La parte del desarrollo de la forma sonata fue ganando cada vez más importancia, ya que es donde el autor demuestra sus habilidades compositivas de desarrollar una la idea hasta donde le parezca oportuno. Del mismo modo, las codas de las diferentes secciones ganaron importancia también, ya que, al igual que en el desarrollo, son las partes en las que el compositor podía poner a prueba y demostrar su habilidad. La evolución que sufrió la forma sonata puede verse

³ ISMAEL PALACIO, *El clasicismo musical: características y compositores*, MusicArte, 18-08-2014

⁴ *Ibid.*

claramente al comparar una de las primeras sonatas de Haydn con una de Beethoven (cuanto más tardía más notable es la diferencia).

Es en este período que tiene lugar el nacimiento de un término muy importante para el desarrollo de la historia de la música y para este trabajo, la figura del genio. Este término surge a causa de las afirmaciones sobre cómo debía componer un artista, sintiendo en sus pieles los sentimientos que quiere transmitir, ya que sino no había manera de transmitirlos correctamente. Así aparece por primera vez la figura del compositor que crea obras de arte ejemplares de una gran originalidad, pero que no sabe qué proceso ha llevado a cabo ni es capaz de explicar cuál es su proceso compositivo, el genio.

Aunque en varios aspectos el Romanticismo musical supone la evolución del clasicismo, como podemos ver en la obra de Beethoven, que comienza componiendo en el estilo clásico y sus últimas obras se consideran dentro del Romanticismo, supone un cambio enorme en cuanto a los modelos compositivos se refiere. Frente al periodo clasicista que exigía una música simple y entendible por el público, el romanticismo desarrolló esta idea basándose en los sentimientos (tal y como introdujo C.P.E. Bach) y por el afán de libertad e individualismo.

A causa de la nueva idea de poner la música a merced del sentimiento, surgen en esta época una infinidad de nuevas corrientes que abarcan un gran abanico de opciones, desde la música intimista de Chopin hasta las grandes y apasionadas obras orquestales de Wagner o Strauss. Del mismo modo que la instrumentación, las formas musicales cambian a merced de las necesidades del compositor, dando lugar desde formas musicales breves como preludios o nocturnos a grandes formas musicales como sinfonías u óperas. De hecho, las sinfonías evolucionan hasta el punto de añadir nuevos movimientos dependiendo de las necesidades del autor.

A manos de la industrialización y de los nuevos requisitos de los compositores, se da la ampliación de la orquesta, lo cual da aún más opciones a los compositores de crear grandes obras que impliquen a una gran cantidad de músicos. Este auge de los sentimientos da lugar también a grandes contrastes en el ritmo, el tempo y

matices que nunca antes se habían dado en la música. La preocupación por la forma propia del clasicismo pasó a un segundo plano y quedó supeditada a las técnicas para transmitir emociones que hemos nombrado anteriormente.

A partir de la rotura del sistema de mecenazgo propia del período clasicista, los compositores no tuvieron que contentar los gustos del señor del que dependían, lo cual dio como resultado una independencia y libertad creativa a los compositores que nunca se había dado anteriormente. Esto se vio reflejado en la ruptura de las formas clásicas estrictas; el *scherzo* sustituyó al *minuet*, por ejemplo, y en preferencia por formas libres en las que los compositores no estuviesen condicionados por la cuestión de la forma. Así mismo, las melodías de cuatro u ocho compases fueron sustituidas por melodías mucho más extensas y se empezó a utilizar el *rubato*. Fruto de todas estas innovaciones positivas surgen nuevas formas compositivas como el poema sinfónico o la obertura de concierto, entre otras.

A causa de todas estas características dadas por la época sentimentalista que viven y el afán de libertad, la música se convierte en un arte individualista que nada tiene que ver de un compositor a otro (en muchos casos). Surge la figura del virtuoso, y como hemos visto anteriormente con los poetas malditos, el arte de componer se ve muy ligado a una subjetividad e introspección que no se da anteriormente hasta esta época.

Algunos ejemplos de la variedad musical del momento son la *Marcha Fúnebre* de Chopin, *Ave María* de Schubert o *Las Walkirias* de Wagner.

A finales del siglo XIX se empiezan a interpretar obras que pertenecen a períodos musicales pasados, práctica muy común hoy en día pero que supuso una gran novedad en aquel momento.

2.2 CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

La música de principios del siglo XX estuvo marcada por el afán de modernismo y por la nostalgia de tiempos anteriores. Pero para poder entender las razones y motivaciones de los primeros compositores del siglo, debemos primero analizar el contexto social y cultural en el que se encontraba el mundo.

El inicio del siglo XX trajo consigo cambios rápidos en la tecnología, la sociedad y las artes. Estos fueron algunos de los cambios que más afectaron a la vida de las personas; el alumbrado eléctrico sustituyó a la iluminación por gas en hogares y negocios, los motores propulsados por petróleo tomaron el testigo a los motores de carbón, se creó el primer modelo de coche (Model T) al alcance de ciudadanos con menor capacidad de adquisición y se voló en aeroplano por primera vez. Dichos avances trajeron consigo una gran cantidad de productos manufacturados, lo cual propició el surgimiento del piano mecánico y el fonógrafo, un antes y un después en la vida de los músicos. Además, el surgimiento del cine dio pie a un nuevo campo de composición.

El desarrollo industrial trajo consigo la emigración de miles de personas de las zonas rurales a las zonas industriales y las desigualdades económicas dieron pie a organizaciones sindicales. Así mismo, la lucha por la hegemonía por parte de las grandes potencias y el afán de libertad de los pueblos del este de Europa fueron el origen de enormes tensiones que estallaron en la primera guerra mundial. Las mejoras en el material de guerra propiciaron la muerte de millones de soldados, y, por consiguiente, acabó con la extendida esperanza de que las mejoras técnicas traerían con ellas una mejora en los humanos.

2.3 CONTEXTO MUSICAL DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Los clásicos musicales de siglos anteriores tuvieron el control casi absoluto de la música de concierto al comienzo del siglo. A diferencia del siglo XVIII, cuando oyentes e intérpretes demandan nueva música sin cesar, “los músicos y el público de principios del siglo XX esperaban que la mayor parte de la música que se interpretaba o escuchaba en un concierto procediese cuando menos de una generación anterior.”⁵ Esta música comprendía sobre todo obras de J.S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner, Bizet y algunos compositores del siglo XIX.

Este hecho condicionó la manera de crear de los compositores de música moderna de tradición clásica, sobre todo en la primera mitad del siglo. Al competir con los grandes del pasado tuvieron que mantener la tradición para que el público pudiera comprenderlos; e innovar a la vez, ya que de lo contrario iban a ser criticados por ser poco originales. Algunos abandonaron la tonalidad y otros buscaron nuevos caminos dentro de ella, combinado con la influencia nacionalista, la cual empujó a los compositores a buscar elementos identitarios para mezclarlos con la tradición, todo lo cual dio como resultado una variedad y calidad musical espectacular.

Algunos de los compositores más prolíferos que siguieron con la tradición clásica fueron Strauss, Scriabin, Ravel, Vaughan Williams, Rachmaninov, Mahler, Janáček... De todos ellos Scriabin fue el que más se alejó de la tonalidad y Rachmaninov el que menos. Entre ambos se ubican el resto de compositores que hemos nombrado y muchos más. Estos compositores demostraron que todavía era posible escribir música tonal en el siglo XX, ya que hallaron nuevos matices y posibilidades en la música sin abandonar la tonalidad. Sin embargo, otros compositores, entre los que se encuentran Debussy, Falla y Scriabin, fueron más allá de la práctica tonal tradicional y desarrollaron un lenguaje musical propio, ya que, aunque en su música hay claras influencias de la tonalidad, su lenguaje

⁵ J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA, *Historia de la música occidental*, octava edición, Madrid: Alianza Editorial, 2015, ISBN: 978-84-206-9914-1, pag. 921

armónico es demasiado diferente de lo común como para considerarla tonal. Esta música es denominada música postonal y hace referencia a las nuevas maneras de organizar los tonos, de la atonalidad a la neotonalidad.

Los compositores anteriormente nombrados cumplieron el requisito indispensable de crear obras de gran calidad que participasen de la tradición de la música seria de concierto, y aunque sus estilos fuesen muy diferentes, consiguieron ser reconocidos y respetados. Sin embargo, hubo un grupo de jóvenes compositores que rompió con la manera de componer de una forma mucho más drástica que sus contemporáneos. Este deseo de ruptura y de cambiar completamente la manera de componer música vino precedida de una infinidad de movimientos artísticos a los que se les dio el nombre de vanguardismos, que tenían el mismo deseo de cambiar radicalmente la manera de hacer arte; futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo...

Una de la más influyentes fue el futurismo, no por su producción artística, que quizás sea la más pobre de entre los vanguardismos, sino por las ideas que desarrolló. Estas radicales ideas serán asumidas y reinterpretadas durante todo el siglo XX. Tomasso Marinetti, creador del término y principal exponente de la corriente, afirmó que el artista debe ser coherente con las condiciones de la época, algo que, a su juicio, no habían asumido los intelectuales y el público. Con esto Marinetti quería hacer referencia a las industrias, las máquinas, la gran ciudad... Realidades de la época que Marinetti convirtió en un producto estético. A causa de las innovaciones desarrolladas en el contexto social, resumió la realidad de la época en “aceleración”, y por tanto admiraron y centraron su arte en las máquinas. Una frase célebre de Marinetti que describe muy bien su interés artístico es “la belleza de lo feo”⁶. Su deseo de un arte actual y el rechazo del arte del pasado se muestra en muchas de sus *performances*, que fueron la manera de difundir sus ideas. De hecho, las *performances* fueron sus obras de arte más descriptivas, y fue de las primeras veces que usó esta práctica tan común durante el siglo XX y aún hoy en día. Una de sus *performances* más conocidas consistió en

⁶ EDUARDO PRIETO, *Vanguardias 2: Futurismo*, Youtube, 21-04-2020

viajar a Venecia y lanzar desde un avión unas papeletas que decían: “Venecia debe ser radicalmente demolida”⁷. Esto se debe al rechazo de los futuristas por el arte anterior muy presente en toda Venecia, acompañado de la reivindicación de la necesidad de convertir Italia en un país del presente lleno de industrias y máquinas, como era el caso de Gran Bretaña o de los Estados Unidos.

A raíz de estas vanguardias artísticas que estaban en pleno auge, en la música surgieron también corrientes que ejercieron una crítica de la cultura de masas y del arte fácilmente digerible abandonando por primera vez el objetivo de complacer al oyente en la primera escucha. Desafiaron las percepciones y capacidades del público propiciando así una experiencia imposible de lograr con los medios tradicionales. Esta ruptura se dio con la música serial de Schönberg, e influyó enormemente a muchos otros compositores que, aunque cada uno en una diferente dirección, se sirvieron del radical cambio musical que produjo para crear nuevas corrientes musicales. Estos compositores fueron, entre otros, Igor Stravinsky, Béla Bartók, Charles Ives, Alban Berg, Anton Webern, John Cage, Luciano Berio...

Schonberg fue un compositor que comenzó su carrera escribiendo música tonal en estilo tardorromántico, pero empujado por su compromiso de prolongar la tradición clásica alemana fue más allá de la tonalidad, hacia la atonalidad. Más tarde creó el método dodecafónico, “una forma de atonalidad basada en la ordenación sistemática de las doce notas de la escala cromática”. Alban Berg y Anton Webern, que fueron alumnos de Schonberg, abrazaron sus ideas y cada uno las desarrolló a su manera. La música de Arnold Schönberg fue tan innovadora que, mientras en algunos entornos artísticos se hizo famoso, otros círculos se horrorizaron a causa de lo disonante y difícil de seguir que era la música.

John Cage estudió con Cowell y Schonberg. Escribió música serial en los años treinta, trabajó en la tradición experimental en los años cuarenta, y de ahí en adelante, sobre todo en los años cuarenta y cincuenta, ahondó aún más en la música experimental y puso en duda conceptos muy arraigados de la tradición

⁷ *Ibid.*

clásica. Es por eso que se le considera el compositor y filósofo más destacado de la vanguardia de postguerra. Empujado por sus innovadoras composiciones para percusión Cage se planteó la cuestión de la forma en las obras musicales, e influido por las enseñanzas de su maestro Cowell en este aspecto, desarrolló su sistema que nada tenía que ver con la anterior organización tonal; “un movimiento se dividía en tantas unidades como compases tenía cada unidad, y el agrupamiento de unidades en secciones es el mismo que el agrupamiento de compases dentro de cada unidad.”⁸ De la misma manera que con la forma, John Cage experimentó con los timbres de los instrumentos tradicionales, y como culmen de la investigación llegó a la creación del piano preparado, en el que varios objetos (bolígrafos, tornillos, tuercas, trozos de plástico, trozos de metal...) son introducidos entre las cuerdas del instrumento para conseguir así una nueva paleta de extraños y sutiles timbres. Estas fueron solo algunas de las extravagantes ideas musicales que convirtieron a John Cage en la figura musical que es hoy en día.

⁸ J.P. BURKHOLDER, D.J. GROUT, C.V. PALISCA, *op. cit.*, pag. 1080

3. ARTE MINIMALISTA

3.1 ARTISTAS MINIMALISTAS. PRECURSORES DE LO SONORO

El minimalismo es un arte que, como respuesta frente a las corrientes vanguardistas que llevaron el arte al extremo cuestionándose la naturaleza de la obra de arte en sí y que de alguna manera acabaron por deformarla por completo, el expresionismo abstracto o el arte conceptual, por ejemplo, vuelve a las cuestiones de la percepción y de la estética que habían quedado a un lado en las vanguardias anteriormente nombradas. Sin embargo, este retorno a la manera tradicional de componer se basó en investigar las maneras fundamentales en las que produce la percepción humana. Para ello se basaron en el principio de la psicología de la Gestalt. Este estudio afirma que la percepción humana no se centra en los objetos individualmente, como se había pensado anteriormente, sino que se centra en espacios más grandes, más generales. De esta premisa sacaron la conclusión de que la percepción de un objeto está completamente condicionada por los objetos que tiene alrededor y por el contexto en sí, y que presentar un objeto separado de su contexto produce que la percepción del mismo sea irreal. Por lo tanto, los artistas del minimalismo trabajaron sobre todo en la instalación de los objetos; objetos solos, combinaciones de objetos y, sobre todo, la puesta en escena en el contexto; y trabajaron sobre la estimulación que tienen en la percepción los mismos objetos combinados y en distintos contextos.

Tres de los artistas más representativos, estadounidenses, son Donald Judd, Sol LeWitt y Dan Flavin. Aunque en comparación con las anteriores vanguardias se trata de un arte tradicional que vuelve a fijar su vista en el objeto y a centrarse en la estética del mismo, los artistas del minimalismo no son artesanos, es decir, no tienen por qué ejecutar la obra ellos mismos, solamente la conciben, y puede ser cualquier otro el que se encargue de materializarla o construirla.

3.2 MÚSICA MINIMALISTA

Enormemente influidos por los primeros artistas minimalistas, los compositores del minimalismo musical desarrollaron su estilo en oposición a las vanguardias musicales del momento, igual que lo hicieron los minimalistas del arte plástico. Además, los principios compositivos serán los mismos que los de los artistas plásticos, volviendo a estructuras primitivas con la finalidad de estimular la percepción del humano de la manera más efectiva posible. Por lo tanto, es imposible separar a los compositores de la música minimalista de los primeros artistas minimalistas, ya que su naturaleza y sus motivaciones son idénticas, y los primeros tuvieron una influencia enorme en el surgimiento de los segundos.

El hecho clave para el surgimiento de esta estética en la música fue el cambio de visión sobre la obra de arte musical en sí; de ver la obra musical como un objeto a verla como un proceso. Este radical cambio en la manera de componer nace en el experimentalismo americano como reacción contra la total autonomía de la obra predicada por Schonberg y los serialistas. El experimentalismo americano encontró en la aleatoriedad y la indeterminación una manera de hacer una música objetiva libre de la influencia de la vanguardia europea obsesionada con la importancia de la obra musical en sí misma. Wim Mertens dice “la música repetitiva (minimalista) puede ser vista como la etapa final del movimiento antidialéctico al que ha dado forma la vanguardia europea desde Schonberg.”⁹

Fruto de la búsqueda de la música como proceso, la música minimalista adquirió ciertas características que la diferenciaron por completo de la música tradicional. Esta tiene la máxima indispensable de administrar de manera correcta las notas en cuanto al papel de tensión o de relajación que jueguen en la obra. Frente a esta naturaleza inseparable de la música tradicional, los minimalistas quisieron deshacerse de esta dinámica de causa y efecto con el fin de crear una música que enfatizara el proceso y el resultado sonoro que ocurría en cada momento. Según Mertens la indeterminación se sitúa en la percepción del oyente, lo que la

⁹ WIM MERTENS, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. 1 English ed. London, New York: Kahn and Averill; Broude, 1983, ISBN 0900707763, pag. 87

convierte en parte creativa del proceso musical. Es decir, el oyente no percibe una obra acabada, como ocurre con la música tradicional, sino que participa de la obra gracias a la indeterminación e impersonalidad de la misma.

Es indispensable darnos cuenta de la influencia de los primeros artistas minimalistas en este aspecto, tanto en la transformación de la música como proceso que llevaron a cabo los músicos minimalistas como en el especial interés por el estudio de la percepción humana.

Estas pautas estéticas tomaron forma y se desarrollaron en las obras de cuatro estadounidenses que abordaron la cuestión de forma muy distinta, pero respetando siempre las máximas anteriormente expuestas. Estos fueron La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. Las investigaciones y motivaciones de estos cuatro compositores dieron lugar a una estética nueva con varias premisas indispensables. El estilo de David Lang ha sido muy influenciado por estos cuatro autores que trataremos a continuación, y sus preocupaciones y métodos adquiridos son muy visibles en la obra que se analizará para finalizar el trabajo.

3.3 COMPOSITORES MINIMALISTAS. LA TRADICIÓN

3.3.1 La Monte Young

La Monte Young nació en 1935 en los Estados Unidos, Idaho. Desde niño le encantaron los sonidos estáticos que se prolongan indefinidamente en el tiempo, como el sonido de los motores de los automóviles o el silbido del viento al colarse entre las paredes de la cabaña en la que vivía.

Su familia se trasladó a Los Ángeles, y fue ahí donde Young tuvo su primer contacto con la música, más específicamente con el jazz. Aprendió a tocar el saxofón y se relacionó con artistas de la talla de Ornette Coleman o Eric Dolphy. En 1957 descubrió la música india, y las hipnóticas estructuras del raga y sus extensos ciclos melódicos libres de partitura lo cautivaron por completo. Aprendió a tocar la tanpura -un instrumento de cuerdas que al mantener constante un sonido vibrante funciona como una especie de *bajo continuo* en la música india- con el gran músico Pandit Pran Nath.

Young se interesó por las sutiles construcciones armónicas del *gagaku* japonés, los delicados ritmos tranquilos del *gamelán* indonesio, el *órganum* medieval (se basa en una repetición paralela de una misma melodía a distancia de quinta justa) y por la monodia del canto greogoriano, en la que todas las voces cantan la misma melodía al unísono. Demostró especial interés por la música de Webern, y se dio cuenta de que su música tenía tendencia a repetir notas en la misma octava y que esta era la manera de dirigir su música, de darle forma. Observó que era una manera completamente diferente de llegar al éxtasis en las obras a como lo habían hecho anteriormente, y se dio cuenta de que en la música occidental anterior al siglo XIII y en la música oriental ocurría lo mismo. Sobre la música occidental a partir del siglo XIII La Monte Young dijo que: “El clímax y la direccionalidad han sido han sido los factores guía más importantes, mientras que la música anterior a ese periodo, desde los cánticos hasta Machaut, pasando por el *órganum*,

utilizaban la estasis como un punto de estructura a como lo hacen los sistemas musicales orientales.”¹⁰

Combinando su tradición occidental y el estudio de la música de las culturas orientales e inspirándose en el estatismo que transmitían las obras de Webern, compuso en 1958 una obra que podría considerarse como la principal precursora de la música minimalista, su *Trío para cuerdas*. Esta es la obra en la que cogen forma sus exploraciones acerca de las notas mantenidas y la larga duración de estas. “En *Trío for Strings* (1958) esta técnica se refina y perfecciona, adquiere un estilo más exclusivo, con duraciones más largas y más tranquilas: el do sostenido de viola que abre dura cuatro minutos y medio, un periodo durante el que se añaden y retiran una nota de violonchelo y violín.”¹¹

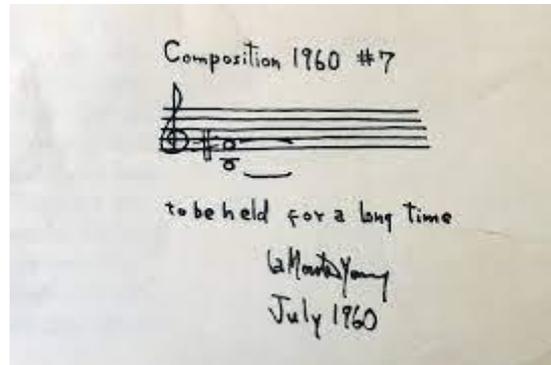
En 1959 La Monte Young asistió a los famosos cursos de verano de Darmstadt, Alemania, donde estudió junto a Karlheinz Stockhausen y conoció a los compositores del *serialismo integral*. De hecho, fue en una obra escrita en este estilo (*Cinco piezas para orquesta, Op. 16* de Arnold Schonberg) donde Young afirmó encontrar la presencia de sus amadas sonoridades infinitas (propias de la música oriental anteriormente nombrada) en occidente. También conoció al compositor y pianista David Tudor (colaborador habitual de John Cage) en Darmstadt, quien le recomendó acercarse a Cage y a su manera conceptual de abordar el fenómeno de la creación musical.

En 1960 se instaló en Nueva York y empezó a estudiar música electrónica en la “New School for Social Research” bajo la supervisión de Richard Maxfield, uno de los fundadores del grupo *Fluxus*. También empezó a ofrecer una serie de conciertos en el *loft* de Yoko Ono, estrenando obras “estáticas” que incluían elementos y acciones más dirigidos al *performance*. Sus *Compositions 1960* son un buen ejemplo; son obras conceptuales en las que se cuestiona la naturaleza de la música. La *Composition No.10* consiste en trazar una línea recta y seguirla y la obra *Piano Piece for Terry Riley* reta al intérprete a atravesar una pared con un piano.

¹⁰ M. NYMAN, *Música Experimental. De John Cage en adelante*. 1ª ed. Girona: Documenta Universitaria, 2006, pag. 190

¹¹ M. NYMAN, *op. cit.*, pag. 190

La *Composition No. 7* consta únicamente de dos notas con la indicación “sostener durante mucho tiempo”.



Composition 1960 #7, La Monte Young

Sin dejar de centrar su atención en la manera de producir sonidos “puros” y alargarlos en el tiempo indefinidamente, La Monte Young comienza a componer obras basadas en la repetición de pequeños grupos de notas que generaban frecuencias armónicas de una única nota. En 1962 presentó *The Four Dreams of China*, una obra que resume las características de la música de Young hasta aquel momento: recupera material armónico de sus inicios y conserva el estilo de la música conceptual y de la improvisación sobre *drone*. Cada uno de los cuatro “sueños” está basado en una inversión del acorde al que Young llamó *Dream Chord*, en este caso con las notas F#, G, F y C, que servirán como base para la improvisación de los intérpretes. Una característica descriptiva de la obra es que no tiene duración prefijada ya que el final de esta es abierto. Hay que resaltar que hace falta un alto nivel de amplificación para poder apreciar los parciales armónicos fácilmente.

A partir de este momento la música de Young estará formada por un número de notas muy pequeño que se sostienen durante mucho tiempo con el fin de crear un estado de meditación en el público y que esto les empujase a explorar nuevos campos de la percepción sonora. Para poder lograr el efecto que quería llevó a

cabo la creación de un espectáculo lumínico y sonoro que debía derivar en un organismo viviente, ya que en ella se interpretaría sin parar su música durante las 24 horas del día. Este proyecto tomó el nombre de *Dream House*; los músicos entraban al espectáculo cuando querían y se ponían a tocar la nota que se estuviese interpretando ese día, y de igual manera se iban cuando lo creían conveniente y otro músico les cogía el relevo. Lo mismo pasaba con el público, que podía entrar y salir cuando quisieran, con la certeza de que cuando volvieran seguiría sonando la misma música eterna, ya que se trataba de una música sin principio ni final.

Para poder llevar a cabo un proyecto con una exigencia de medios tan grande, La Monte Young fundó The Theatre of Eternal Music en 1964, que más tarde sería conocido como The Dream Syndicate. Entre otros músicos, Terry Riley, Marian Zazeela y La Monte Young eran algunos de los intérpretes habituales.

Dream House terminó seis años después de su comienzo, pero The Theatre of Eternal Music no terminó de disolverse hasta el año 2003. Aun así, fue esta agrupación creada para interpretar obras tan extremas la que le dio a Young la oportunidad de desarrollar y concretar sus teorías sobre la música perpetua gracias a inmensas sesiones de música que duraban desde horas hasta años, interpretando obras como *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery, in Ten Words or Less, Influences, Purposes o The Tortoise, His Dreams and Journeys*.

The Tortoise, His Dreams and Journeys es una de las composiciones más descriptivas de este periodo de Young, ya que fue iniciada en 1964 y hoy en día se encuentra aún en desarrollo. Se trata de una obra donde la tortuga se convierte en el símbolo y esencia de un estado inmutable con duración infinita (perpetuo). Para conseguir lo que se proponía, el compositor crea sonoridades invariables y estáticas usando una cantidad muy reducida de notas. La agrupación para la correcta materialización de la idea fueron un pequeño motor eléctrico que servía de *bajo continuo*, un par de instrumentos, dos o tres voces y micrófonos y amplificadores.

Al mismo tiempo que investigaba la música estática como hemos visto anteriormente, Young exploró también afinaciones instrumentales alternativas. En este caso la obra que mejor demuestra la investigación del autor es *The Well Tuned Piano*¹², una pieza que se inició en 1964 y que también sigue en desarrollo. Se trata de una composición sin final para piano que se desarrolla por medio de más de 60 temas e improvisaciones (por ahora) que van cambiando de orden durante sus más de seis horas de duración. El interés y la dificultad de esta obra está en la preparación del piano, ya que cada acorde debe ser fiel a la afinación justa del piano basada en la serie de armónicos que le dan al piano el particular timbre que Young quería conseguir. El sistema tradicional temperado de doce notas no está pensado para obtener una afinación justa, es por eso que, al afinar los instrumentos en un temperamento justo, el compositor consiguió hacer llegar al público sonidos que nunca antes habían escuchado.

3.3.2 TERRY RILEY

Nacido unos meses antes que Young, Terry Riley estudió composición y piano en San Francisco mientras tocaba como pianista en clubes para poder financiar su educación. Estudió una maestría en composición en la escuela Berkeley con Seymour Shifrin y Robert Erickson, donde conoció a La Monte Young. Este le introdujo a la corriente indeterminista de Cage, e inspirado en las obras conceptuales en las que Young trabajaba en aquel entonces, Riley compuso la obra *Concierto para dos pianos y cinco magnetófonos*, en el que se exigía a los intérpretes que introdujesen en los instrumentos todo tipo de objetos. En 1964 retomó contacto con Richard Maxfield, a quien conoció gracias a Young, e investigó las posibilidades de la música electroacústica.

Tal y como podemos ver en una de sus primeras obras (*Spectra*), Terry Riley se interesó por la complejidad rítmica que usaba Stockhausen en obras como *Zeitmasze*, que utiliza dos tiempos diferentes a la misma vez.

¹² Véase la referencia a El Clave Bien Temperado de J.S. Bach, en inglés *The Well-Tempered Clavier*, que supuso el establecimiento de la tonalidad y el sistema de afinación temperada.

En su primer contacto con Richard Maxfield, en el que investigó la tecnología de cintas, escribió *Mescaline Mix* (1961), una obra que aplica efectos de eco a risas y a fragmentos de canciones populares que a lo largo de la obra acaban completamente distorsionados y son repetidos durante trece minutos. Por medio de estos experimentos encontró un recurso para componer música estática. Al igual que Young había desarrollado el *drone*, Riley lo hizo con la repetición. Sus experimentos fueron materializados en la obra *String Trío*, una obra basada en la repetición rítmica. Según el crítico musical y compositor Nyman “la música de Terry Riley desarrolló un aspecto de la música de Young que aparece a nivel ‘pasivo’ en *The Tortoise, His Dreams and Journeys*; la repetición, que era uno de los intereses principales de Young en las obras que siguieron al periodo de Fluxus”¹³.

Tras seguir investigando en el fenómeno de la repetición, Terry Riley compuso en 1964 la que probablemente sea su obra más conocida, *In C*. Aunque la pieza está escrita para “cualquier tipo de instrumento”, es decir, para cualquier tipo de agrupación, el compositor recomienda un grupo de treinta y cinco músicos. La pulsación de la pieza está marcada por el piano, que marca las corcheas en el do agudo. La pieza está formada por cincuenta y tres células musicales y se trata de una pieza que deja bastante lugar a la improvisación ya que no especifica dinámicas ni articulaciones. Cuando el piano ha comenzado a marcar el pulso los músicos empezarán a tocar la primera célula cuando les apetezca. De igual manera pasarán a la siguiente y así hasta que hayan tocado todas las células. Por lo tanto, la obra termina cuando todos los músicos hayan tocado las cincuenta y tres células y hayan parado de tocar. En las instrucciones de la obra, Riley recomienda que “el grupo debe coincidir a unísono una o dos veces durante la ejecución”. Aunque se trate de una obra en la que el intérprete tiene una gran libertad, la clave para que la obra funcione reside en respetar el pulso que marca el piano y en dejar que los acentos naturales de los motivos salgan por sí solos y se vayan mezclando unos

¹³ M. NYMAN, *op. cit.*, pag. 195

con otros. El nombre de la obra se debe a que está basada en diferentes escalas modales de Do.

La permisividad que caracteriza las obras de Riley lo diferencia notablemente de La Monte Young y de Steve Reich, que casi no dejan lugar para la individualidad en su música. Terry Riley dijo al respecto que “la espontaneidad ritual de mi música proviene del hecho de que gran parte de mi experiencia musical se ha dado en salas de jazz, o en lugares en los que los músicos están muy encima de cada nota que tocan, cada nota es un peligro”¹⁴.

in C.

The image displays the musical score for 'In C' by Terry Riley. It consists of seven staves of music, each containing numbered measures. The measures are numbered from 1 to 53, with some measures containing multiple notes. The score is written in a single system, with each staff representing a different melodic line. The music is characterized by its repetitive and modal nature, using only the notes of the C major scale. The score is published by Celestial Harmonies, with a copyright notice for 1964 and 1989.

In C, Terry Riley

Al mismo tiempo que trabajaba en *In C*, Riley aplicó también su investigación sobre la repetición en el teclado y encontró en este muchas otras maneras de aplicar el recurso de la repetición. Como resultado compuso dos de sus *Keyboard Studies* entre 1963 y 1965. El Estudio No. 1 está formado por 16 motivos melódicos entre los que el intérprete elige uno para ejecutar con la mano izquierda durante todo

¹⁴ *Ibid.*, pag. 196

el estudio, mientras que el resto de motivos se interpretan con la mano derecha y se van combinando de distintas maneras, creando así una textura rítmica muy interesante al juntarlas con el motivo de la mano izquierda. A diferencia de *In C*, donde la pulsación está marcada por el piano, en *Keyboard Studies* no hace falta la instalación de una pulsación ya que ésta ya está contenida en la regularidad de las propias figuras.

Probablemente la aportación más grande de Riley al minimalismo ha sido la instalación de una pulsación regular. En cuanto a esta cuestión dijo que “las constantes como la pulsación son la forma oriental de poder irse muy lejos. Puedes ir todo lo lejos que quieras si sigues una constante. Trabajando así con el tiempo realmente llegas a conocer la constante y te encuentras en zona totalmente nueva. Encontrar el ritmo de pulsación adecuado es como encontrar la afinación perfecta y estable”¹⁵.

3.3.2 STEVE REICH

Es el único de todos los autores tratados que no se interesó por la música desde su infancia. Ingresó en la Universidad de Cornell en 1953 como estudiante de filosofía y fue allí donde tuvo sus primeros contactos con la música de la mano del musicólogo William Austin, quien le introdujo a la música de Debussy, Stravinsky, el jazz, la música medieval francesa y la música no occidental. Tras finalizar sus estudios de filosofía estudió composición con Persichetti en la Juilliard School entre 1957 y 1961 y este mismo año se mudó a California donde fue alumno de Luciano Berio y Darius Milhaud. Fruto de su estudio de las obras post-serialistas de La Monte Young del método dodecafónico escribió *Music for String Orchestra* (1961) y *Four Pieces* (1963).

En 1964 tiene su primer acercamiento a la electrónica con una pieza encargada para un cortometraje de Robert Nelson llamado *Plastic Haircut*. La música consistía en un *collage* de ruidos de personas que se superponen unas con otras

¹⁵ M. NYMAN, *op. cit.*, pag. 197

creando un efecto de ruido general. A causa de esta investigación compuso otra obra de cinta con la que se introduce a la estética minimal; *It's Gonna Rain* (1965). Aunque difiere en la elección de materiales y el proceso de componer la obra, guarda un gran parecido con *In C* de Terry Riley, ya que las dos tienen un ritmo establecido y se basan en la repetición de pequeños materiales. El material que usa Reich en la obra es un texto grabado de un predicador que divide en secciones de *loops* que van repitiéndose y combinándose. Es una obra muy interesante por el tratamiento que da a los diferentes fragmentos del texto al superponer los mismos o diferentes materiales ligeramente desfasados en el tiempo, un fenómeno al que el autor denominó *phase shifting process*.¹⁶ El mismo compositor lo define como “una extensión de la idea de canon infinito, o rondó en la música medieval, en la cual se interpretan dos o más melodías idénticas; como en los rondós tradicionales, una empieza tras la otra, pero en el *phase shifting process* las melodías son por lo general patrones de repetición mucho más cortos, y las imitaciones, en vez de estar fijas, son variables.”¹⁷

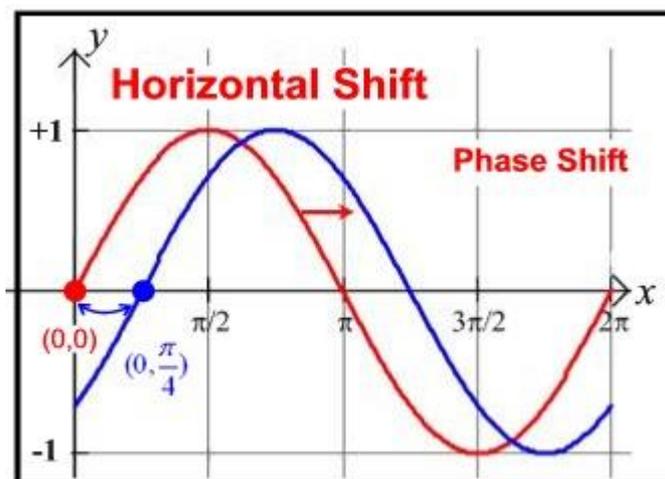


Gráfico del *phase shifting process*

¹⁶ Proceso de cambio de fase

¹⁷ WIM MERTENS, *op. cit.*, pag. 48

Las próximas obras profundizan en el *phase shifting process* al estar preparadas para aplicarlo en directo e incluso con instrumentos convencionales, por medio de los cuales descubrió los *resulting patterns*¹⁸. Es un efecto que hace surgir nuevas melodías partiendo de una sola que al superponerse desfasada en el tiempo y gracias a los acentos naturales del motivo hace a nuestra mente percibir una melodía diferente, aunque realmente no haya habido nuevos materiales.

La primera obra en la que consiguió este efecto, que da al mismo tiempo sensación de estatismo y de movimiento, fue *Piano Phase* (1967), compuesta a la vez que *Violin Phase*, pero la primera consta de una armonía más sencilla que permite observar este efecto más fácilmente. Su periodo de electrónica en directo finaliza con las dos obras de 1969 *Music Pulse* y *Four Log Drums*, que hacen uso de un metrónomo construido para la ocasión que cambiaba de tempo progresivamente. Una de sus piezas más interpretadas data de este periodo: *Pendulum Music* (1968).

Años después Reich haría referencia a la importancia de este nuevo proceso en la obra *Writtings about Music* (1974), en la que el autor explica la capacidad de este método de dotar a la música de constancia y regularidad: “una vez que el proceso ha sido puesto en marcha, inexorablemente trabaja por sí mismo, es muy preciso y no deja nada a la casualidad”¹⁹.

Tras utilizar el *phase shifting process* en la música electrónica y combinada con instrumentos, lo siguiente fue emplearlo solo con instrumentos. *Four Organs* (1970) se basa en cambios rítmicos por aumentación y en la repetición y *Phase Patterns* (1970) profundiza en los *phase patterns* esta vez centrándose más en el ritmo, de donde surgirían obras para percusión como *Drumming* (1971) y *Clapping Music* (1972).

Siguiendo con el principio de estatismo-movimiento que conseguía combinando el pulso estable con la necesidad de respirar de cantantes o músicos de viento o combinando una melodía estable con cambios armónicos, a partir de 1973 Reich

¹⁸ Patrones resultantes

¹⁹ WIM MERTENS, *op. cit.*, pag. 48

compuso para grandes conjuntos instrumentales junto a voces humanas. Las obras más representativas de este periodo fueron *Music for Eighteen Musicians* (1976) y *Music for a Large Ensemble* (1979).

3.3.4 PHILIPP GLASS

Se trata del más joven de los cuatro autores minimalistas, además de ser el que más tarde empezó a componer en este estilo. Comenzó en la música tocando la flauta y más tarde aprendería armonía y también a tocar el piano. Coincidió con Reich en la Juilliard School y al igual que él recibió clases de Darius Milhaud.

En 1966, tras haber estudiado dos años en Francia con Nadia Boulanger, viajó por India y el Tíbet durante un año y al volver a Nueva York formó su grupo Philip Glass Ensemble.

Mostró interés por el jazz y por la música minimalista que los compositores anteriormente tratados estaban haciendo, pero la influencia más grande que podemos apreciar en su manera de componer es la música india.

La música de Glass está fundamentada en la repetición, al igual que la de los otros minimalistas que hemos investigado. La esencia de toda o la mayoría de su obra musical puede entenderse por medio de su obra *1+1* (1968), una pieza percusiva para un solo intérprete que percute sonidos contra una mesa u otra superficie amplificada. Lo que el intérprete percute son dos pequeñas células que puede combinar como quiera, y esta es la base de la música de Philip Glass. En palabras de Michael Nyman “la obertura de cada pieza establece una unidad melódica, que se repite de dos a ocho veces, por ejemplo. La próxima unidad es literalmente una extensión melódica (aumentación) simple de la anterior, un proceso que se repite durante toda la pieza, aunque también puede usarse la sustracción (disminución).”²⁰ Anteriormente a esta pieza, en 1967, compuso *Strung Out*, obra en la que todavía no existe el principio de las estructuras aditivas que hemos visto

²⁰ MICHAEL NYMAN, *op. cit.*, pag. 200

en 1+1, pero que tiene un trasfondo muy interesante basado en la repetición de ciclos melódicos que podemos observar claramente en la obra *Press Release*.

1+1 for
One Player and Amplified Table-Top

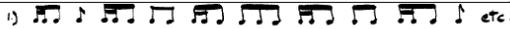
Any table-top is amplified by means of a contact
 Mike, amplifier and speaker.

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.

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

1+1, Philip Glass

En cuanto al método de aumentación y disminución de los motivos, su obra *Music in Fifths* (1969) empieza con una secuencia simple de cinco notas ascendentes y ocho notas diatónicas descendentes, sobre las que aplica su método de aumentación. La siguiente figura repite las dos primeras notas y la próxima añade la quinta y sexta nota del modelo original, con lo que ya tenemos doce notas. Después se añade una repetición de las tres primeras y luego de las notas cinco, seis y siete (veintidós notas). Luego añade las primeras cuatro notas, y para finalizar las cuatro últimas, “de este modo, al final de la secuencia la figura inicial de ocho notas ha crecido (sin añadir alturas nuevas) a una melodía de veintiséis notas, y la secuencia original de notas 1-2-3-4-5-6-7-8 se ha cambiado añadiendo una unidad cada vez, y ha quedado 1-2-1-2-3-1-2-3-4-1-2-3-4-5-6-5-6-7-5-6-7-8-5-6-7-8.”²¹

El método compositivo de Glass se fue desarrollando en el tiempo, y el principio que apareció en *1+1*, que era para un solo intérprete y sin alturas definidas, evolucionó a lo largo de sus obras en términos texturales y de intervalos. En *Music*

²¹ *Ibid*, pag. 201

in Unison ya hay alturas definidas pero hay una sola línea melódica en toda la obra, en *Music in Fifths* ya hay más de una altura sonando a la vez, sin embargo son todos intervalos paralelos, y después llegaron las obras en las que se da un desplazamiento interválico. En estas obras, en las que todavía hay unísono rítmico, Glass demuestra su gran interés en la profundidad textural, ya que, no contento con el progreso conseguido en *Music in Fifths* al extender el unísono melódico a una quinta, va más allá en obras como *Music with Changing Parts* (1971) en las que deja atrás el paralelismo.

Esta pieza da por primera vez una pequeña capacidad de elección a los intérpretes a la hora del ensayo, permitiéndoles elegir que melodía quieren doblar y cuáles no, siendo la elección permanente para el resto de interpretaciones de la obra. Sin embargo, Glass permite a los intérpretes variar los motivos en ciertos puntos específicos a los que llama “figuras variables” para conseguir variedad melódica y que así la pieza tenga un desarrollo textural continuo que pueda extenderse en una interpretación de toda una tarde. A medida que el método compositivo de Philip Glass se desarrolla y por ende las obras ganan en profundidad y complejidad textural, también se alargan en el tiempo. *Music in Fifths* dura unos veinte minutos mientras que *Music with Changing Parts* está pensada para durar una hora y cuarto.

En cuanto a su desarrollo en pensamiento musical y en su manera de componer, Glass ha remarcado la importancia del contacto regular con el grupo de instrumentos amplificados con los que trabaja desde 1968, como de las obras que creó gracias a esta agrupación. Al igual que el resto de minimalistas analizados anteriormente, Glass se interesa sobre todo por la puesta en escena de sus obras más que por la materialización de su música sobre el papel: “actualmente me relaciono con mi música como compositor e intérprete y me interesa muy poco la interpretación de mi música fuera de este grupo (de cualquier situación en la que no pudiera implicarme activamente). Soy consciente de estar creando un repertorio para un grupo concreto de intérpretes. O, por decirlo de otra forma,

estoy motivado para escribir piezas nuevas no por el deseo de crear piezas abstractas, sino para que tengamos música nueva que tocar.”²²

El éxito del interés musical de Glass anteriormente tratado se ve reflejado en que, al igual que en la música de Young, Riley y Reich, las consecuencias acústicas van más allá de las notas escritas y tocadas. En *Music with Changing Parts* la riqueza textural, las constantes corcheas y las alturas comunes tienen como resultado tonos mantenidos que se van desarrollando a lo largo de la pieza. Además, en algunos momentos los intérpretes tienen la libertad de tocar notas que no aparecen en la partitura, y tienden a tocar alturas cercanas a los tonos que estén sonando ya que saben por experiencia que cuanto más alejadas estén de estas las notas que toquen, menos importancia van a cobrar en el discurso general de la obra.

Es un hecho a recalcar el gran interés en la profundidad textural que demostró Glass. Partiendo de música basada en la monofonía, pasó por los intervalos paralelos y llegó a melodías que se desarrollaban independientemente, demostrando la gran variedad e interés que podían aportar obras compuestas en unisonancia rítmica.

²² MICHAEL NYMAN, *op. cit.*, pag. 203

3.4 COMPOSITORES MINIMALISTAS EN LA ACTUALIDAD

3.4.1 JOHN ADAMS

John Adams nació y creció en Nueva Inglaterra. Su padre le enseñó a tocar el clarinete y tocó en pequeñas bandas y orquestas en sus primeros años como músico. Empezó a componer con 10 años y se nutrió de conciertos de orquestas como la Boston Symphony Orchestra. Obtuvo dos grados en la Universidad de Harvard y en 1971 se mudó a California del Norte, donde sigue viviendo hoy en día. Tras dar clases durante diez años en el San Francisco Conservatory of Music, se convirtió en compositor residente de la San Francisco Symphony. Muchas de sus obras orquestales fueron escritas por la San Francisco Symphony y premiadas por esta misma orquesta, como por ejemplo *Harmonium (1981)*, *Grand Pianola Music (1982)*, *My Father Knew Charles Ives (2003)*...

Su trabajo junto al director de orquesta Peter Sellars que comenzó en 1985 ha dado como resultado muchísimas obras operísticas y oratorios: *Nixon in China (1987)*, *El Niño (2000)*, *Doctor Atomic (2005)*, *The Gospel According to the Other Mary (2012)*, entre otras.

Entre sus logros más destacados como compositor se encuentran recibir numerosos premios *Grammy*, colaborar con la *Berliner Philharmoniker* e impartir clases de doctorado en universidades destacadas como *Harvard*, *Yale*, *Cambridge*... Por si fuera poco, Adams es un reconocido director que ha estado al frente de las principales orquestas mundiales, como la *London Symphony* o la *Concertgebouw Orchestra*.

HALLELUJAH JUNCTION

Aunque John Adams es considerado un compositor minimalista, los críticos coinciden en que es un compositor muy diferente a los minimalistas anteriormente nombrados, ya que, aun utilizando técnicas de creación

minimalistas, ha conseguido combinarlo con otros muchos estilos ofreciendo una música muy variada y agradable a la escucha que lo ha convertido en el aclamado músico que es hoy en día. Aun así, fue cuando conoció la música minimalista que encontró su camino como músico y es por eso que la mayoría de los materiales que utiliza son propios de esta música. En sus propias palabras: "para mí la tonalidad/atonalidad ha sido lo más importante en la música; pasé muchos años de agonía con ella y cuando descubrí el minimalismo encontré un modo de componer nuevo y completamente original"²³. Así pues, aunque no se le cataloga como compositor puramente minimalista, muchas de sus obras están creadas únicamente con materiales minimalistas. Una de ellas es la obra que analizaré, *Hallelujah Junction*.

El nombre de la obra surge de un viaje que Adams estaba haciendo por el desierto en el que vio por primera vez una parada de camiones entre California y Nevada llamada *Hallelujah Junction*, y se le ocurrió que sería un gran nombre para una obra. En cuanto a la elección de instrumentos para la creación de la obra, John Adams dice que "me siento atraído por el sonido de dos pianos ya que puedo escribir material muy parecido, pero entrelazarlo ligeramente desfasado para así poder conseguir algo parecido a una versión acústica de un *delay* digital. De esta manera, la música tiene su propia resonancia que solo puede ocurrir cuando hay dos instrumentos tocando casi los mismos materiales."²⁴

El interés de esta gran obra de John Adams reside en usar la sensación de pulsación que se obtiene al tener dos pianos tocando al mismo tiempo con los mismos materiales y al jugar desplazando los mismos materiales hacia atrás y hacia delante, además de turnar entre los dos pianos alturas y texturas; un piano permanece en el registro grave mientras el otro permanece en el agudo, uno golpea notas graves mientras el otro colorea por arriba... Aunque la razón del nombre de la obra parece bastante arbitraria, y de hecho puede que lo sea, John Adams utiliza la palabra *Hallelujah* como material motivico, basándose en el sentimiento de felicidad y de júbilo que la palabra lleva implícita en ella. Comienza

²³ C. BARRIGOS, *John Adams: Me considero un compositor clásico*, La Vanguardia, 19-02-2014

²⁴ JOHN ADAMS, *John Adams on Hallelujah Junction*, Youtube, 04-09-2015

la obra quitándole la primera sílaba a la palabra, de manera que queda “llelujah”, y a cada sílaba de la palabra resultante le da el valor de una nota. El resultado es el motivo de tres notas, una por cada sílaba de la palabra, a las que en un momento dado les suma la nota que queda, la que corresponde a la sílaba “ha” para así completar la palabra y el motivo. En palabras del propio Adams: “es un caso interesante de una especie de onomatopeya musical en la que tomamos una palabra y usamos su ritmo y la manera de pronunciarla para crear un material musical”²⁵.

3.4.2 GABIN BRYARS

Nació en Yorkshire en 1943 y sus primeras apariciones como músico fueron como bajista de jazz junto a improvisadores como Derek Bailey y Tony Oxleey. Tras abandonar el mundo del jazz y trabajar durante un tiempo con John Cage colaboró con Cornelius Cardew y John White.

Enseñó en Portsmouth College of Art y en Leicester Polytechnic entre 1969 y 1978, donde fue decisivo para la creación de la Portsmouth Sinfonia. Fundó el departamento de música en el Leicester Polytechnic y fue profesor de música entre 1986 y 1994.

Sus obras más conocidas son *The Sinking of the Titanic* (1969) y *Jesus Blood Never Failed Me Yet* (1971). Ambas obras fueron grabadas de nuevo en los años noventa bajo el sello Point Music label, y obtuvieron gran éxito ya que vendieron alrededor de un cuarto de millón de copias.

JESUS´ BLOOD NEVER FAILED ME YET

Gabin Bryars se encontraba trabajando junto a su colega Alan Power en la creación de un documental sobre los vagabundos que vivían por varios barrios de Londres. Para ello recorrieron las calles entrevistando a la gente sin hogar que se

²⁵ *Ibid*

encontraban. Power eligió las grabaciones que iba a utilizar y le dio a Bryars las que no necesitaba, para que así pudiese volver a utilizar la cinta magnética con las que se grabaron, ya que en aquella época era un producto de bastante valor. Antes de grabar nueva música sobre las cintas usadas, a Bryars se le ocurrió revisar lo que había grabado en ellas, y gracias a ello surgió la obra en cuestión.

Entre las múltiples grabaciones que revisó Bryars había muchas en las que los vagabundos se habían puesto a cantar (canciones de ópera, baladas sentimentales...), pero la que más le llamó la atención fue una tonada religiosa cantada por un anciano que, según Bryars, era de los pocos que no estaba borracho. La letra decía: "Jesus' blood never failed me yet,/ never failed me yet/ Jesus' blood never failed me yet/ This one thing I know/ That he loves me so."²⁶

La voz del anciano le llamó mucho la atención a Bryars por su tono infantil y la inseguridad con la que cantaba, y mientras tonteaba al piano con la melodía se dio cuenta de que el anciano cantaba afinado perfectamente a 440, al igual que el piano. Gracias a esta extraña casualidad, Bryars pudo plantearse escribir un acompañamiento para la melodía, y como el final de la tonada no era conclusivo, es decir, que la tensión de la música no se resolvía, era perfecta para ponerla en bucle y componer una pieza más larga.

Así pues, Bryars se dirigió al departamento de Bellas Artes de la Universidad de Leicester, donde él trabajaba, para poder grabar en bucle el pequeño fragmento. Puso la cinta en reproductor automático en una cinta especial mientras una grabadora se dedicaba a grabar el bucle resultante, y como era un proceso largo, se dirigió a la cafetería de la escuela para hacer tiempo. Cuando volvió se encontró con una escena insólita: se había dejado la puerta del estudio abierta sin querer, y los estudiantes de la sala de al lado, que normalmente eran bastante nerviosos y ruidosos, se encontraban totalmente en silencio y sorprendidos, algunos incluso con lágrimas en los ojos. La razón del estado de los estudiantes era la frágil voz que salía de la cinta, e iba a causar este mismo efecto en mucha más gente en el futuro.

²⁶ E.J. RODRIGUEZ, *Canciones con historia: Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, Jot Down, 26-05-2018

Compuso un acompañamiento de veinticinco minutos para la pieza, ya que era el máximo que podían grabar las cintas magnetofónicas por aquel entonces. Al principio sonaba la voz del vagabundo en solitario varias veces, y más tarde, poco a poco, iban entrando unos arreglos para cuerda. El acompañamiento es muy respetuoso con la melodía de la voz, y cuando la voz se detiene, lo hace el acompañamiento también. La armonía es muy sencilla, y las variaciones son tan superfluas que ni siquiera se notan, de manera que toda la atención se centra en la voz.

La obra se estrenó en 1972 en el Queen Elizabeth Hall y tuvo una acogida espectacular. Con la invención del casete Bryars hizo una versión de una hora de la pieza.

Jesus´ Blood Never Failed Me es una obra que difiere en muchos aspectos de las obras minimalistas que hemos analizado a lo largo del trabajo. Sobre todo, llama la atención el hecho de que haya una melodía reconocible y de que se trate de una obra en la que una orquesta acompaña a una melodía principal. Estas características parecen incompatibles con la música minimalista, sin embargo, no lo son. Se trata de una pieza con una armonía muy sencilla que se repite en bucle una y otra vez, con cambios tan sutiles que apenas son perceptibles por el oído humano, y nos sumerge en una atmósfera tranquilizante y cautivadora que sorprende mucho dada la simplicidad de la obra. El principio de la música eterna y de dejar a la percepción jugar su papel sobre la mente humana están materializados en esta obra de una manera muy ingeniosa y original.

4. PRESS RELEASE

4.1 DAVID LANG

Nació en los Ángeles en 1957 y comenzó sus estudios musicales tocando el trombón. Se graduó en Stanford en 1978 y obtuvo su Máster en Música en University of Iowa dos años después. En 1987 fundó el colectivo New Yorkino Bang on a Can junto a Julia Wolfe y Michael Gordon, un proyecto que a menudo construía puentes entre la música de vanguardia y la música popular. En 1989 Lang obtuvo su doctorado en la Yale University estudiando con profesores como Jacob Druckman, Hans Werner Henze o Martin Bresnick.

Bang on a Can hizo su debut en estudio en 1995 con el álbum *Industry* con el sello Cheating, Lying, Stealing, y un año después con Sonny Classical. Su próximo lanzamiento, basado en la obra de Brian Eno *Ambient 1: Music for Airports*, fue publicado por el sello Universal Imprint Point y transformó los bocetos de Eno sobre grabadoras en obras muy interesantes para interpretar en directo. En 1999 acabó su ópera *The Difficulty of Crossing a Field*, obra con libreto inspirado en un cuento de Ambrose Bierce. La pieza fue escrita para Kronos Quartet y estrenada por ellos mismos acompañados de cantantes solistas.

4.2 ANÁLISIS DE LA OBRA

La obra fue escrita en 1991 para Evan Ziporyn, clarinetista del ensemble del que formaba parte David Lang. En la nota del programa que hay en la partitura hace referencia al hecho de que al escribir para un solo instrumento no puede conseguir la gran cantidad de colores que en cambio sí puede cuando compone para una orquesta o un ensemble, por lo que tiene que pensar en alguna problemática interesante que dote a la obra de gran interés musical. Para ello Lang quiso componer algo realmente rítmico y crear dos mundos coexistentes mediante una melodía aguda que se alterna con una línea de bajo y cambiando de aguda a grave, y viceversa, rápidamente para dar sensación de continuidad. Lang quiso que los dos mundos en los que había pensado fuesen completamente reconocibles y pensó en el bajo como una línea conductora Funky, inspirado en James Brown, a quien admira mucho: “En la música clásica, el bajo está ahí solo para apoyar la melodía, que es donde ocurre la acción. Sin embargo, la línea de bajo es donde realmente brilla la música funk.”²⁷

El nombre de la obra se debe a que, por el funcionamiento del clarinete, Lang pensó que para hacer las notas graves habría que presionar (*press*) y para hacer las notas agudas habría que soltar (*release*). Como anécdota, Evan Zyporin le dijo más tarde que algunas notas graves se tocaban con pocos dedos presionando las teclas y algunas agudas presionándolas, por lo que de alguna manera el nombre de la obra pierde un poco de sentido. Sin embargo, la versión para saxofón barítono que interpretaré en mi recital cumple perfectamente con el nombre tan descriptivo de la obra, ya que en el caso del saxofón sí se presiona para emitir las notas graves y se suelta para emitir las agudas.

Entrando ya en el análisis de la obra que es lo que nos concierne, al igual que en las obras que hemos analizado de John Adams y de Gavin Bryars, David Lang hace uso en esta obra de todos o la gran mayoría de materiales e ideas que hemos recopilado a lo largo del trabajo. Desde el afán de La Monte Young de crear una música eterna que trascendiese el plano temporal a causa de sus casi

²⁷ SQUARE CANDY, *programe note*, David Lang

Tras un pequeño puente de ritmo y melodía repetitivas en el que la música transmite sensación de reposo, vuelve al motivo principal para acabar de desarrollarlo por completo y pasar a la variación del motivo. La variación consiste en cambiar las notas de la progresión de la línea grave, en cambiar las alturas de la línea aguda y en mantener un ritmo estable o repetitivo. Así, mientras en el desarrollo del motivo principal las alturas de las notas son todo el rato las mismas y es el ritmo el que cambia, en la variación del motivo el ritmo es todo el rato el mismo y son las alturas de las notas las que cambian.



Fragmento de Press Release, David Lang

No parece muy atrevido decir que la influencia de las obras de Steve Reich en las que busca el dualismo entre estatismo y movimiento es notable en esta primera parte de la obra de Lang. Del mismo modo que Reich va desplazando rítmicamente dos melodías idénticas superpuestas para formar nuevas melodías partiendo del mismo material en *Piano Phase*, Lang alterna la estabilidad melódica y cambio rítmico con el movimiento melódico y estabilidad rítmica.

Cuando acaba de desarrollar la variación del motivo hay un puente creado a base de convertir la línea aguda en una sola nota muy alta que, tras desprenderse durante un compás de la línea del grave, nos conduce a la segunda parte de la primera sección. Realmente los elementos usados y la dinámica de esta segunda parte son muy parecidos a los de la primera, pero, por varias razones, he decidido separarlas en dos partes; en la primera parte hay una norma que no se rompe en ningún momento, y es que, al margen de los cambios armónicos y melódicos, las notas agudas y graves se van continuamente turnando para aparecer. Es decir, que

en ningún momento suenan dos notas graves seguidas y lo mismo ocurre con las agudas, cosa que cambia en la segunda parte. Además, introduce un elemento que no había aparecido hasta el momento, el silencio, y todo esto hace que el pasaje adquiera un carácter mucho más nervioso y cadencial.

Aunque la segunda parte presenta los cambios por los que hemos decidido separarlo de la primera, sigue manteniendo una progresión de graves y ritmo estable, al igual que la segunda sección de la primera parte. Y con la primera sección de la primera parte comparte la melodía estática, aunque los nuevos materiales le permiten hacer pequeños cambios melódicos casi imperceptibles en la línea de los agudos. Hacia la mitad de este pasaje musical introduce un pequeño motivo casi al principio de la progresión. Se trata de un intervalo de séptima disminuida que cada vez que aparece lo hace un tono más grave que la anterior vez, y en un momento dado vuelve hacia arriba. Es decir, el primero es Re-Do, y cuando llega a Lab-Sol va hacia arriba en vez de hacia abajo, hasta llegar a Mib-Re. La sección termina repentinamente, sin ningún tipo de enlace.



Fragmento de Press Release, David Lang

La segunda sección es más rápida que la primera y los materiales compositivos que utiliza son los mismos, aunque tratados de una manera muy diferente. Los tres materiales son las notas agudas, las notas graves y los silencios. En cuanto al ritmo es completamente estable, ya que, se trate de las notas agudas, las graves o de silencios, todas tendrán valor de una semicorchea en todo momento. La sección comienza presentando la melodía de las notas agudas que estará formada por las notas si bemol, do, mi, fa y sol que combinará de todas las maneras posibles a lo

largo de la sección. Se expone la línea aguda sola hasta el tercer compás donde empieza a introducir los silencios, y más adelante, en el séptimo compás, introduce las notas graves. En esta sección Lang utiliza la línea grave para desarrollar la música y darle tensión hasta llegar a la tercera sección. Para ello utiliza dos técnicas. Comienza en una altura muy grave y en cada compás sube un semitono o un tono. La progresión es: sib, do, reb, mib, mi, fa, solb, lab, la, sib y do. Además, las notas graves aparecen cada vez más frecuentemente, teniendo el primer compás dos y el último siete. Por medio de estas dos técnicas dota a la música de una dirección y dinamismo que nos lleva al compás que utiliza como clímax de la segunda sección y como preparatorio de la tercera.

Fragmento de Press Release (final de la tercera sección), David Lang

La tercera sección es aún más rápida y está también dividida en dos diferentes partes. Las dos partes tienen en común que están formadas por dos diferentes células independientes y que la segunda célula, que es la melódica y la que más fuerza tiene, es la misma en las dos partes. Realmente la diferencia entre las dos partes reside en la primera célula.

El primer motivo de la primera parte es muy parecido al del inicio de la obra, con la diferencia de que las notas graves son en dinámica piano (las agudas siempre lo

han sido), las notas agudas tienen una altura bastante más baja y carece de regularidad rítmica o melódica. Aunque la progresión de los graves es estable y las notas que aparecen en la línea aguda también, carecen de la programación que tenían en la primera parte, por lo que la sensación que transmite es de inestabilidad. El motivo se desarrolla de manera simple y por medio de un *crescendo* en los últimos compases nos lleva a la segunda célula de la sección. Se trata de un motivo muy contrastante con el primero, ya que es todo *fortísimo* y carece de los dos mundos que conviven durante la obra. Es, sin duda, el objetivo del desarrollo de la primera célula y tiene naturaleza de puro clímax. El último compás de este fragmento es cadencial. Después volvemos a tener la misma secuencia que hemos explicado, pero desarrollada de manera diferente, es decir, la primera parte de la sección está dividida en dos partes que son muy parecidas, sin conocer la obra no se podría decir cuáles son las diferencias, ya que son muy pequeñas.



Fragmento de Press Release, David Lang

La estructura de la segunda parte de la sección es igual a la de la primera, lo que cambia es la primera célula que nos lleva a la segunda que es la del clímax (que es la misma que en la primera parte). Mientras que en la primera célula de la primera parte la progresión estable se encontraba en las notas graves, esta vez se encuentra en las agudas, y además esta vez es en *fortísimo*. El motivo está formado por grupos de tres semicorcheas, y es en la tercera semicorchea donde se encuentra la progresión estable; sol#, si, si, la#, la#, sol#. Las primeras dos notas de los grupos son la misma nota, pero la primera en octava baja y la segunda en octava alta, y las notas que utiliza en esta primera progresión son la, la#, si y do#.

A diferencia de la primera parte, esta no tiene un carácter tan progresivo ya que es todo *fortísimo*, sin *crescendo*. Aun así, la segunda célula (que es la misma que la de la primera parte) sigue dando sensación de llegada y de cadencia gracias a la fuerza que tiene. A diferencia de la primera parte, que está dividida en dos partes a su vez, la segunda está dividida en tres. La segunda es muy parecida a la primera, pero con unos pequeños cambios. La progresión aguda de la primera célula es la misma, pero las dos primeras notas de los grupos de tres son ahora más graves, mi, fa# y sol#. En cuanto a la segunda célula utiliza los mismos materiales, pero resta algunos silencios y cambia algunas rítmicas para dar inestabilidad, lo cual obtiene como resultado sensación de precipitación, que probablemente se deba a que se acerca el final de la sección y de la obra.



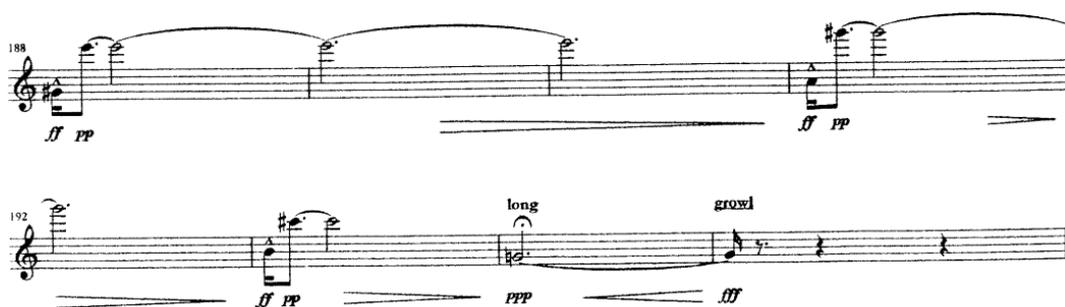
Fragmento de la obra Press Release, David Lang

La tercera y última parte de la tercera sección es bastante diferente a las dos anteriores. La progresión de las notas agudas es la misma, pero esta vez la baja de octava, y en cuanto a las primeras dos notas son de las más graves del registro, si, do#, re. A diferencia de las dos anteriores partes, esta empieza en *pianísimo* para poder hacer un *crescendo* hacia la segunda célula y darle así sensación de final. La segunda célula es esta vez mucha más corta que las anteriores veces (dos compases de duración) y cierra esta sección haciendo una variación cadencial del motivo.



Fragmento de Press Release, David Lang

La cuarta y última sección es la más contrastante de todas. El compositor resuelve la tensión de notas rápidas y cambiantes de la obra en esta sección lenta y tranquila. Está formada por notas largas mantenidas en dinámica *piano* precedidas de una nota grave en dinámica *fuerte*, un recuerdo de los dos mundos que han coexistido a lo largo de la obra. Lang usa la duración de la nota mantenida para que el oyente pierda la noción de tiempo. Para ello utiliza tres duraciones para las notas largas; un compás, dos compases o tres compases. En cuanto al tratamiento de la nota larga podemos dividir la sección en dos partes. La primera parte utiliza la secuencia 3, 2, 1, 3, 2, 1 en cuanto a la duración de la nota larga, y la segunda sección 1, 3, 3, 2, 1, 3, 3, 2, 1, 3, 3, 2. Entre las dos partes hay un puente de dos células en las que la nota larga dura tres compases. La obra acaba con una nota larga (con *calderón*) bastante grave que empieza en *pianísimo* (*ppp*) y tiene un crescendo a *fortísimo* (*fff*) con *growl*²⁸.



²⁸ El *growling* es una técnica a través de la cual los saxofonistas cantan, gruñen o producen un zumbido usando la parte posterior de la garganta mientras están tocando.

Al igual que en las obras de los compositores que hemos tratado anteriormente, la armonía en *Press Release* es muy simple y no tiene ninguna importancia por sí misma, ya que no es un parámetro que tenga que ver en el resultado sonoro de la obra. Lang elige en cada parte de la obra la tonalidad que mejor le vaya a ir para lograr los ambientes y texturas que quiere, y con el mismo objetivo introduce las notas accidentales. Por lo tanto, no hablaremos de tonalidades en sí mismas sino de centros tonales en torno a los que gira la música. Dicho esto, el desarrollo del motivo original de la primera parte de la primera sección está en la, y la variación de este en mi. La segunda parte de la primera sección está compuesta en torno a mi bemol. La segunda sección está en fa y la tercera y cuarta sección en do sostenido.

5. CONCLUSIONES

Tras el estudio del contexto artístico de principios del siglo XX, parece acertado afirmar que el arte minimalista surgió como una reacción contra las corrientes artísticas de gran carga intelectual que dominaban el panorama artístico del momento.

En esta misma línea, podemos concluir que, a diferencia de lo que pensaban gran parte de los intelectuales de la época, es posible hacer música nueva que se diferencie de la tradición tonal de siglos anteriores sin la necesidad de una absoluta ruptura con el lenguaje musical anterior. La música minimalista rompe en muchos aspectos con la música de tradición tonal en cuanto a concepciones artísticas y método compositivo, sin embargo, la organización tonal y fraseológica de las obras es la misma que la de esta misma tradición. Esto no quiere decir que el arte que ocasionó una ruptura total, como el futurismo, el ruidismo, el expresionismo abstracto o el serialismo (música), sea menos válido o carezca de sentido, sino que también hay maneras de hacer música innovadora e interesante sin necesidad de romper con la tradición tonal.

En cuanto al hecho del menosprecio sufrido por la música minimalista, es cierto que hoy en día goza de una mayor fama y aceptación por parte del público. Aun así, se le sigue dando mucha menos importancia que a otras corrientes musicales del siglo XX, sobre todo las que rompieron totalmente con el lenguaje musical anterior. En este aspecto, me parece que la comprensión de los métodos compositivos analizados en este trabajo es una gran oportunidad de introducir la música minimalista en las programaciones de los conservatorios y de los conciertos, ya que, a mi juicio, merece una posición más reconocida en el mundo de la música.

Además, la investigación entorno a las motivaciones de los artistas minimalistas, y la manera que tuvieron y tienen de llegar al oyente, nos demuestra que hay otras formas de conmovir más allá de la tradicional evolución de las obras basada en la correcta administración de los momentos de tensión y relajación, principio

presente hasta comienzos del siglo XX. El estudio de la música minimalista realizado en este trabajo muestra que es posible llegar al oyente y conmoverlo evocando los principios más primitivos de la percepción humana, y queda demostrado con la gran carga emotiva de obras como *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* o *Press Release*.

Estableciendo una comparativa entre el nacimiento de la música minimalista y las posteriores obras analizadas, podemos concluir que las preocupaciones y motivaciones de los primeros compositores han tenido un resultado muy positivo al conseguir transmitir las sensaciones que deseaban, tanto en sus obras más tardías como en las obras de los compositores actuales.

Para finalizar, el análisis de la obra *Press Release* nos muestra el trasfondo intelectual en obras aparentemente tan sencillas. Lo que a primera vista puede parecer una constante repetición de motivos, es realmente un proceso de pequeños cambios que sumerge al oyente en el estado atemporal deseado por los primeros minimalistas. Es impresionante cómo una obra de materiales musicales tan reducidos puede adentrarnos en un viaje sensorial tan profundo.

6. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

BURKHOLDER, PETER; GROUT, DONALD JAY; PALISCA, CLAUDE V., *Historia de la música occidental*, octava edición, Madrid: Alianza Editorial, 2015, ISBN: 978-84-206-9914-1

MERTENS, WIM, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. 1 English ed. London, New York: Kahn and Averill; Broude, 1983, ISBN 0900707763

NYMAN, MICHAEL, *Música Experimental. De John Cage en adelante*. 1ª ed. Girona: Documenta Universitaria, 2006

ARTÍCULOS

BARRIGOS, CARMEN, *John Adams: Me considero un compositor clásico*, La Vanguardia, 19-02-2014

CANDY, SQUARE, *programe note*, David Lang

RODRIGUEZ, E.J., *Canciones con historia: Jesus' Blood Never Failed Me Yet*, Jot Down, 26-05-2018

PALACIO, ISMAEL, *El clasicismo musical: características y compositores*, MusicArte, 18-08-2014

VÍDEOS

ADAMS, JOHN, *John Adams on Hallelujah Junction*, Youtube, 04-09-2015

BITENCOURT, GILMA, *Los poetas malditos*, Youtube, 02-07-2019

CAÑESTRO, ALEJANDRO, *Arte del Clasicismo y del Romanticismo*, Youtube, 12-05-2020

PRIETO, EDUARDO, *Vanguardias 2: Futurismo*, Youtube, 21-04-2020

MORENO, LUIS ERNESTO, *Historia de la música en occidente – Capítulo 5 – El Clasicismo*, Youtube

MORENO, LUIS ERNESTO, *Historia de la música en occidente – Capítulo 6 – El Romanticismo*, Youtube

IMÁGENES:

El Juramento de los Horacios, Jacques-Louis David:

<https://3minutosdearte.com/cuadros-fundamentales/juramento-de-los-horacios-1784-jacques-louis-david/>

Las Tres Gracias, Antonio Canova:

<https://masdearte.com/especiales/canova-lo-genuino-es-tocar/>

Puerta de Alcalá, Francesco Sabatini:

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sabatini.htm>

La Libertad Guiando al Pueblo, Eugene Delacroix:

<https://educacion.ufm.edu/eugene-delacroix-la-libertad-guiando-al-pueblo-oleo-sobre-tela-1830/>

El Caminante sobre el Mar de Nubes, Caspar Friedrich:

<https://www.traveler.es/experiencias/articulos/historia-cuadro-el-caminante-sobre-el-mar-de-nubes-caspar-david-friedrich/17664>

Composition 1960 #7, La Monte Young:

<https://proyectoidis.org/la-monte-young/>

In C, Terry Riley:

<https://www.youtube.com/watch?v=DpYBhX0UH04>

Gráfico del *phase shifting process*:

<https://mathbitsnotebook.com/Algebra2/TrigGraphs/TGShift.html>

1+1, Philip Glass:

<https://lescaliermag.wordpress.com/2013/06/13/11/>

7. ANEXOS

OBRA *PRESS RELEASE*

baritone sax solo

32

34

36

38

40

42

44

46

48

50

52

54

ff *p* *f* *ff* *p* *ff* *p* *f* *p* *ff* *sim.*

pp *ff* *pp* *ff*

Detailed description: This page of a musical score for baritone sax solo contains ten staves of music, numbered 32 through 54. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 8/16. The score features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *sim.* (similibrando). There are also accents (^) and slurs over various notes. A section starting at measure 46 includes a *sim.* marking with a right-pointing arrow. The score concludes with a final measure at 54.

56 

58 

60 

62 *faster* ($\text{♩} = 144$) 

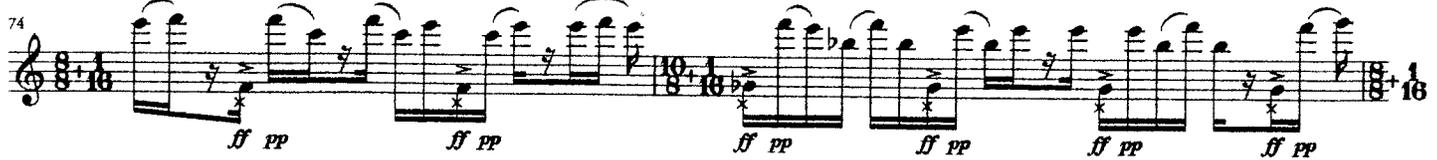
64 

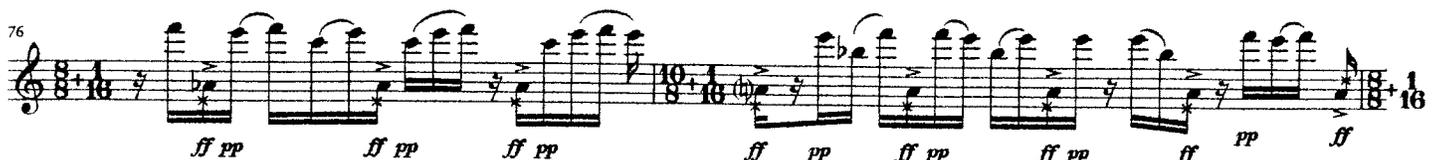
66 

68 *squawk* 

70 

72 

74 

76 

78 

baritone sax solo

even and with great force

124

126

128

130

132

135

138

140 very light

142

144

slower ♩=60

148

baritone sax solo

6

153 *ff pp* *ff pp* *ff pp*

158 *ff pp* *ff pp*

163 *ff pp* *ff pp* *ff pp*

168 *ff pp*

173 *ff pp* *ff pp* *ff pp*

178 *ff pp* *ff pp*

183 *ff pp* *ff pp*

188 *ff pp* *ff pp*

192 *ff pp* *long* *growl* *ppp* *ff*