



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Influencias de la música experimental en el rock.

Autor

Víctor Mateo Marín

Director

Juan José Carreras López

Titulación

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras
Curso 2012/13

Febrero de 2013

Agradecimientos

El presente Trabajo Fin de Máster es fruto de un esfuerzo que no hubiera sido posible sin la ayuda, directa o indirecta, de las siguientes personas: D. Juan José Carreras López, D. Manuel Sánchez Oms, mis compañeros de piso y amigos, los Artistas del Gremio y mi familia.

CONTENIDOS

RESUMEN	3
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
2. OBJETIVOS	9
3. METODOLOGÍA	10
4. INTRODUCCIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO, ESTÉTICO Y TEÓRICO-CRÍTICO.....	12
4.1 La posmodernidad	12
4.2 El arte posmodernista. Música, escultura y pintura.....	14
4.3 La poscrítica.....	19
4.4 Cultura superior vs. cultura popular.....	21
5. LA MÚSICA EN LA POSMODERNIDAD: EL EXPERIMENTALISMO.....	23
5.1 Introducción	23
5.2 Precedentes.....	29
5.3 Primeros años. La década de 1950	33
5.4 Fluxus y la década de 1960	38
5.5 Conclusión	41
6. LA NUEVA GENERACIÓN DE AUTORES EXPERIMENTALISTAS: EL MINIMALISMO	43
6.1 La estética del minimalismo musical	43
6.2 El minimalismo musical y su relación con las artes plásticas.....	45
6.3 La Monte Young (1935)	49
6.4 Terry Riley (1935)	56
6.5 Steve Reich (1936).....	60
6.6 Philip Glass (1937).....	65
6.7 Conclusiones.....	69
7. LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL EN LA MÚSICA URBANA.....	70
7.1 John Cale.....	73
7.2 Brian Eno.....	76
7.3 Del Krautrock al postpunk.....	78
8. CONCLUSIONES GENERALES	81
9. BIBLIOGRAFÍA.....	82
9.1 General	82
9.2 Específica	85
10. SELECCIÓN DISCOGRÁFICA.....	90

RESUMEN

El presente trabajo trata de demostrar la presencia de una serie de características surgidas en la música experimental y definitorias del minimalismo musical, que durante las décadas de 1960 y 1970 fueron transferidas a una parte de la música popular, el rock. Gracias a, principalmente, dos autores vinculados tanto a uno como a otro ámbito, la estética, técnica y estilo experimentalista propio de la música minimalista inicial dejó marca en la renovación del rock a partir de mediados de los años '60.

Algunos de los conceptos con los John Cale y Brian Eno experimentaron dentro de tradición de la música culta, poco tiempo más tarde, fueron aplicados en su producción individual y corporativa con grupos de música popular urbana como The Velvet Underground, Roxy Music y David Bowie. Así pues, movimientos posteriores influenciados por tales bandas y autores presentaban un eclecticismo en el que convergían valores de dos vertientes de la música tradicionalmente separadas, la música “culto” y la música popular.

PALABRAS CLAVE

Música experimental, minimalismo, posmodernismo, John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, rock, krautrock, postpunk, John Cale, Brian Eno, The Velvet Underground, Roxy Music.

ABSTRACT

This research tries to demonstrate the presence of several characteristics arising with the experimental music and defining of the musical minimalism, which during the 1960s and 1970s were transferred to a part of popular music; rock. Mainly, by two autors linked against one and another sphere, experimentalist aesthetics, technics and style of initial minimal music left a trace on the renewal of rock from middle sixties.

Some concepts that John Cale and Brian Eno experimented with in classical music tradition, shortly after, were applied in their individual and corporative production with popular music bands, such as The Velvet Underground, Roxy Music and David Bowie. Thus, subsequent movements influenced by these bands and musicians showed an eclecticism in which converged ideas from two traditionally divided musical branches; classical and popular music.

KEYWORDS

Experimental music, minimalism, posmodernism, John Cage, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass, rock, krautrock, postpunk, John Cale, Brian Eno, The Velvet Underground, Roxy Music.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta la fecha, la música experimental de ascendencia académica ha sido tratada en numerosas publicaciones e investigaciones, principalmente de la mano de aquellas personalidades que, directa o indirectamente fueron partícipes del movimiento en su momento de mayor auge, esto es en las décadas de 1960 y 1970. Así pues, en la década inmediata posterior, encontramos la mayoría de los escritos, yendo desde la historia hasta la estética del experimentalismo, combinándose con análisis más bien teóricos, como el ensayo de Nyman. La enorme variedad de conceptos estéticos, formas, técnicas compositivas/interpretativas, etc. que la música experimental ofrecía, obligó a que estos autores focalizaran sus investigaciones, bien en personajes concretos, bien en “subgéneros” que aglutinaban una serie de compositores (o composiciones) por asimilación de su actividad. En consecuencia, la tarea de querer abarcar el experimentalismo en música de forma global se hacía prácticamente imposible en esos años en que, si bien el movimiento ya había mostrado gran parte de su potencial, se encontraban con la dificultad de determinar el impacto que produciría en la música venidera.

En primer lugar, y como referencia básica en este campo, está *Música Experimental. De John Cage en adelante*¹, un ensayo de Michael Nyman publicado por primera vez en 1974. En esta monografía se parte de una definición de qué se entiende por música experimental, enumerando una serie de conceptos estéticos y teóricos que puedan caracterizar a la tan variada producción experimentalista. Como grueso del libro se ofrece una revisión histórica, desde los precedentes del movimiento hasta la actualidad del momento (temprano) en que fue escrito: Fluxus, la electrónica, la

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

indeterminación y el minimalismo. Cabe señalar que Nyman tan sólo se centra en una música que, pese a definirse como reacción a las vanguardias, se entronca en la tradición de la denominada “música culta”, es decir, al margen de la popular.

Considero que ninguna otra publicación con los propósitos de la de Nyman se le puede equiparar en importancia por la influencia que tuvo en su época y todavía hoy arrastra. En este aspecto, Música Experimental se concibe como una especie de manual que, como el propio autor apunta en el prefacio a la segunda edición, aún hoy no ha visto relevo en una obra que lo complete desde la perspectiva de nuestros días:

A veces me pregunto a mí mismo y a los demás por qué aún no se ha escrito ese libro [“Hijos de la música experimental”]; De John Cage en adelante sería un punto de partida excelente.²

En cambio, son más numerosos los estudios que se dedican a agrupaciones y autores enmarcables en una misma tendencia dentro de la música experimental. Destacan los referidos a Fluxus y a los minimalistas americanos de primera generación. Respecto a los primeros se han escrito, sobre todo, libros desde una visión histórica³, pero su estudio se escapa a los objetivos de esta investigación que se presenta. Por el otro lado, y ciertamente necesarios para este proyecto, tenemos una serie de monografías centradas en el minimalismo musical de los años '60-'70. En 1980 aparece *American Minimal Music. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass*⁴, de Wim Mertens, donde presenta un análisis musical de las principales piezas de estos cuatro compositores, por separado, para ir configurando una biografía de

² NYMAN, *op. cit.*, p.17.

³ SMITH, Owen F. *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego State University Press, 1998.

⁴ MERTENS, Wim. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. New York: Kahn & Averill. 1983.

cada uno de ellos, a las que se añade una breve descripción estética del movimiento tomando como base ideas de teóricos como Cage, Stockhausen o Adorno. El estilo de Mertens es adoptado en investigaciones posteriores por otros autores como Keith Potter⁵.

Otro tipo de publicaciones que merecen mención son aquellas que recogen manifiestos, conferencias, entrevistas, etc. de los protagonistas. Si en el Arte Minimal en general encontramos la obra de Battcock como editor⁶, en música, Daniel Caux hace lo propio en su antología *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, fundamental como documentación y por el largo recorrido cronológico que hace, pero con escaso aporte investigador.

Atendiendo a las publicaciones periódicas, es en la década de los 90 cuando proliferan artículos en torno a la música experimental en revistas como *Tempo*, *New Series*, *The Musical Quarterly*, *Perspectives of New Music*, *The Musical Times*, etc. Como norma general, se trata de investigaciones dedicadas a determinadas composiciones o aspectos muy concretos, y evidentemente no pueden mostrar una visión total de un ámbito tan amplio como es la música experimental.

Todo lo anterior se refiere a trabajos sobre la experimentación en una música que, como ya he apuntado, se encajaría en el, cada vez más abierto precisamente por esto, territorio de la música culta. Esta etiqueta está sujeta a la necesidad de diferenciación con otras manifestaciones musicales de distinto origen, como lo es la música popular urbana. Precisamente esta, y en concreto el rock, de forma más evidente, acogió gran parte de las propuestas del

⁵ POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. New York: Cambridge University Press, 2002.

⁶ BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

experimentalismo, dando lugar al rock experimental, art-rock, avant-rock y demás nombres que se le han adjudicado. Se hace necesario comentar la bibliografía referente a este apartado.

El hecho de que estemos hablando de una música popular o, mejor dicho, apartada del mundo académico, conlleva un esfuerzo extra de valoración de las fuentes ya que, si bien el material es abundante, en muchas ocasiones es de carácter divulgativo o incluso carece de rigor científico. La mayor parte de estos escritos se encaran al género de la biografía, tanto de personajes clave⁷ como de bandas⁸, por lo que es difícil encontrar textos que no sean puramente históricos.

Con esta breve revisión de la bibliografía concerniente a la música experimental de los años '60 hasta principio de los '80 se pretende poner de manifiesto la falta de un corpus de investigaciones que pongan en relación la producción del experimentalismo musical del ambiente más académico por un lado, y el más popular por el otro; ya no únicamente mediante un análisis histórico, sino también estético y teórico-musical.

⁷ CALE, John y BOCKRIS, Victor. *What's Welsh for Zen: The Autobiography of John Cale*. Bloomsbury: Pub Ltd, 1999.

TAMM, Eric. *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*. Da Capo Pr, 1995.

⁸ HARVARD, Joe. *The Velvet Underground and Nico*. New York: Continuum, 2004.

KUGELBERG, Johan y REED, Lou. *The Velvet Underground: New York Art*. New York: Rizzoli, 2009.

2. OBJETIVOS

- Determinar una continuidad de los conceptos estéticos y teóricos desarrollados por la música experimental ligada a la tradición de la música culta y adoptados por el pop-rock.
- Vincular dichos conceptos con las propuestas del resto de manifestaciones artísticas para alcanzar una idea más amplia de cultura contemporánea.
- Analizar el minimalismo musical como marco común para personajes puente entre la vertiente más academicista del experimentalismo y el rock experimental en representación de la música popular urbana.
 - o John Cale. Discípulo de John Cage, integrante del Dream Syndicate de La Monte Young y de Velvet Underground, colaborador de Terry Riley y productor y colaborador de bandas rock.
 - o Brian Eno. Post-minimalista y productor y colaborador de bandas rock.
- Valorar la repercusión, en la historia de la música popular, de esta interconexión de dos tradiciones musicales habitualmente separadas.

3. METODOLOGÍA

Al tratarse de una investigación que participa de géneros y obras musicales dispares, no se plantea un método de trabajo unitario y general, sino que cada tipo de material se abordará de la forma que resulte más pertinente.

Como primer paso, y a fin de entrar en situación, me propongo una definición teórico-estética del experimentalismo en las artes, prestando especial atención a su aplicación en la música. Se partirá de las ideas de diferentes autores para configurar un compendio de los principales conceptos a modo de introducción.

Mediante un estudio histórico, que requerirá de diferentes fuentes documentales, intentaré justificar el papel de determinados personajes vinculados al minimalismo musical como enlace entre el ambiente académico y el popular. Será imprescindible la consulta de sus biografías, así como aquellas fuentes que documenten sus relaciones con unos y con otros.

A continuación se procederá al análisis de las obras más relevantes, que puedan evidenciar tales influencias. Para ello se trabajará con material musical de diversos formatos: grabaciones sonoras, videogramaciones, carátulas (de vinilos, CDs, etc.), partituras...

Por último, a través de un análisis histórico-musical, se determinará el impacto de este flujo de conceptos a la música popular urbana en la música posterior.

La amplitud de este estudio conlleva que lo aquí trabajado esté concebido como la fase inicial de una posible investigación posterior. Se pretende reunir aquellas características definitorias de la música experimental que

previsiblemente fueron elementos clave en el desarrollo de cierta parte de la música rock como consecuencia del expansionismo y popularidad del minimalismo musical.

Una futura culminación del proyecto partiría de los conceptos aquí expuestos y habría de seguir la línea de trabajo del último apartado, no solamente incrementando el estudio en torno a John Cale y Brian Eno sino también extendiéndolo a otros autores posteriores y relacionados.

4. INTRODUCCIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO, ESTÉTICO Y TEÓRICO-CRÍTICO

4.1 *La posmodernidad*

De las diferentes interpretaciones que se pueden hacer del término posmodernidad me acojo a la propuesta que Hal Foster expone en su antología⁹ por su fácil y acertada correspondencia con los objetivos que, considero, quisieron alcanzar, y en los cuales fueron más o menos exitosos, los autores que desde el experimentalismo musical ofrecían las pautas de lo que habría de ser la música en este contexto posmoderno.

La idea de una periodización y localización se presenta ambiciosa; si bien lo más práctico es equiparar la necesidad de unos “nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico”¹⁰, de forma que el paradigma posmoderno va unido a la implantación de la sociedad de consumo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, inicialmente en Estados Unidos y extendido por todo el mundo occidental ya en la década de 1960.

En cuanto al hecho de que ya se hable del reciente fin de la posmodernidad, es algo que se escapa al objeto de estudio de este proyecto, centrado en el desarrollo de una estética musical claramente posmodernista.

Dicha necesidad de una nueva práctica cultural fue la consecuencia del fracaso que supuso para el modernismo su implantación como cultura oficial, sobre pasando sus propios límites, inherentes a su principal objetivo: oponerse

⁹ FOSTER, Hal y BROTONS MUÑOZ, Alfredo (trad.). *El Retorno De Lo Real: La Vanguardia a Finales De Siglo*. Tres Cantos Madrid: Akal, 2001.

¹⁰ JAMESON, Frederic en FOSTER, *op. cit.*, p. 167.

al orden cultural de la burguesía. Al contradecirse y romperse su lógica interna, el modernismo urgía ser remplazado. Así pues, el posmodernismo definido por Foster es un “posmodernismo de resistencia”¹¹ basado en la deconstrucción del modernismo como cultura establecida, esto es no negarlo sino abrirlo, reescribirlo.

Se puede entender el posmodernismo en relación al previo modernismo de una manera atomista en tanto que el nexo para un posmodernismo general lo encontramos en el deseo común de una multiplicidad de “reacciones específicas contra cada una de las formas establecidas del modernismo superior”¹². Esto es, para cada manifestación modernista hay una respuesta posmodernista, más dirigida a la deconstrucción de su propia versión anterior que a su unificación con el resto de reacciones en pro de un proyecto conjunto.

Continuando con las ideas de Jameson, podemos entender esta multiplicidad de respuestas como la consecuencia de un modernismo ideológicamente individualista –cuestión muy discutida ya de por sí- basado “en la invención de un estilo personal”¹³. Aun aceptando tal individualismo en el modernismo, considero que la deconstrucción posmodernista se presenta tan diversificada y especializada por campos no debido a una falta de cohesión de los diferentes campos de la cultura, que significaría una correspondencia por disciplina –modernista / posmodernista- o por estilos –modernista / posmodernista-, sino que es el resultado de un conglomerado de reinterpretaciones posmodernistas fruto de cada aplicación de la práctica deconstrutiva respecto a una superestructura estética modernista.

¹¹ FOSTER, *op. cit.*, p. 11.

¹² JAMESON en FOSTER, *op. cit.*, p. 166.

¹³ Ibid., p. 170.

En el siguiente apartado trataré de defender esta idea en relación a tres manifestaciones artísticas clave como lo son la música, la escultura y la pintura.

4.2 El arte posmodernista. Música, escultura y pintura

Ninguna otra disciplina artística puede ejemplificar mejor que la música las ideas anteriormente expuestas.

En esencia, el gran hito del modernismo musical se puede reducir a la aparición de la atonalidad, con los consecuentes nuevos métodos de organización de los sonidos: dodecafonismo y serialismo. Se abre, entonces, una brecha en la larga tradición de la música occidental posrenacentista. El camino iniciado a finales del siglo XIX hacia la no-representacionalidad de los sonidos con la expansión de la tonalidad –Mahler, Scriabin, impresionistas, etc.-, parecía completarse con las innovaciones de la Segunda Escuela de Viena, el dodecafonismo y su evolución en el serialismo. De este modo, la vanguardia musical trastocaba el énfasis estético de la obra musical: del interés en el contenido –tradicionalismo- al interés en la forma y el proceso composicional. Sin embargo, la estructura del sistema productivo de la música se mantenía inalterado, permitiendo que una vez asimilada la vanguardia, esta se convirtiera en la cultura oficial.

La llegada de la posmodernidad tuvo su inmediata repercusión en el panorama musical estadounidense y, desde un principio, la música experimental la regeneración de ideas sobre el futuro de la música, adaptado a la nueva sociedad. De esta forma se perfilaba una bifurcación de la música

“culto”: el frente europeo, conservador del modernismo; y el americano. En los siguientes capítulos haré una descripción detallada del experimentalismo musical y su oposición a la vanguardia europea.

A diferencia de la música, la escultura seguía una línea única desde que, a finales del siglo XIX, Rodin dinamitara su lógica interna, ligada tradicionalmente al monumento. Paralelamente al vaciado y apertura del sonido iniciado en el impresionismo musical, la llegada de la modernidad provocó el cuestionamiento de las principales características de la escultura hasta el momento: figuración, verticalidad y pedestal. Así pues, toda la primera mitad del siglo XX muestra una tendencia a negar la escultura como monumento en el sentido tradicional. El pedestal se integra en la propia escultura, la abstracción se opone, obviamente, a cualquier figuración y por ende a la orientación (verticalidad), y la obra se declara autónoma y autorreferencial mediante la representación de sus propios materiales o el proceso de construcción¹⁴.

Esta moderna concepción de la escultura, definida como la condición negativa del monumento, daba señales de agotamiento en la década de 1950. Según Krauss¹⁵, no es hasta las primeras obras minimalistas de Robert Morris, ya en los 60, que la escultura supera su modernidad y su definición pasa a ser pura negatividad por tratarse de la combinación de exclusiones. En efecto, sus cubos de espejo prácticamente sólo se pueden describir como aquellas formas que son distintas del entorno por no ser parte de él; de la misma manera que su instalación para la Galería Green de 1964 vendría a ser lo que está en la sala que no es realmente la sala.

¹⁴ KRAUSS, Rosalind en FOSTER, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵ Ibid., p. 66.

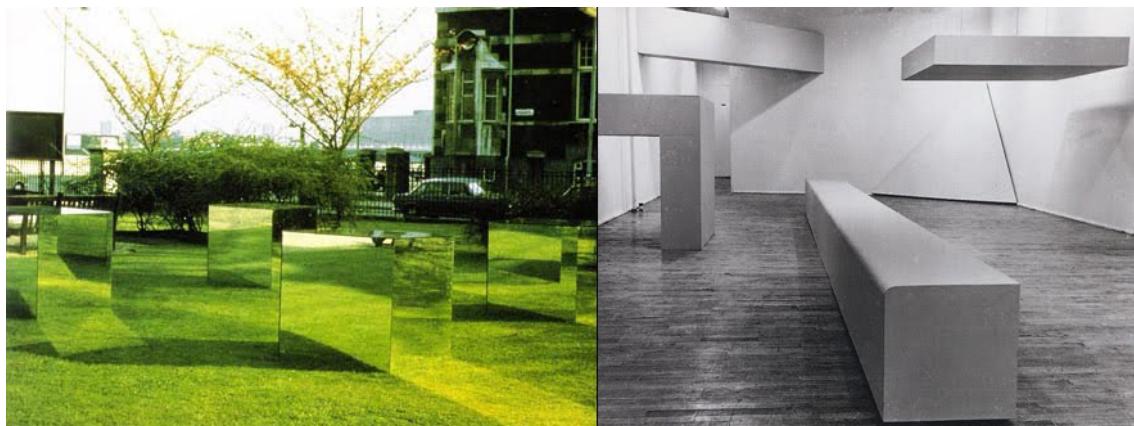


Ilustración 1. Izquierda: *Untitled (Mirrored boxes)* (1965); y derecha: *Green Gallery Installation* (1964), de Robert Morris.

Estas obras son, entonces, no-paisaje y no-arquitectura. La escultura ocupa ahora la categoría resultante de la suma de esas dos exclusiones. La autora desarrolla dicha oposición lógica de negaciones, mediante una inversión y expansión de los términos negativos, a expresiones positivas: la no-arquitectura puede entenderse como el paisaje, y el no-paisaje como arquitectura. Llegados a este punto, la escultura posmoderna es la negación de esas cuatro categorías, y puede mostrarse de cuatro formas: como escultura (cercana a la noción tradicional), como emplazamiento señalizado, como construcción emplazamiento, o como estructura axiomática.

Queda visto que el minimalismo escultórico irrumpió bruscamente como necesidad de sobreponer las limitaciones que afloraban en la escultura modernista.

En el propio seno de los pintores del expresionismo abstracto, la evidente escisión entre los practicantes del *action painting*, liderados por Pollock, y aquellos como Newman, Still y Rothko, que dentro del *colour-field* investigaron la capacidad expresiva del color, daba claras pistas sobre el camino que la pintura tomaría en los '60. Ambos estilos negaban por principio la figuración, pero la apuesta del *colour-field* pretendía romper el reconocimiento de formas en favor de la pura impresión cromática.

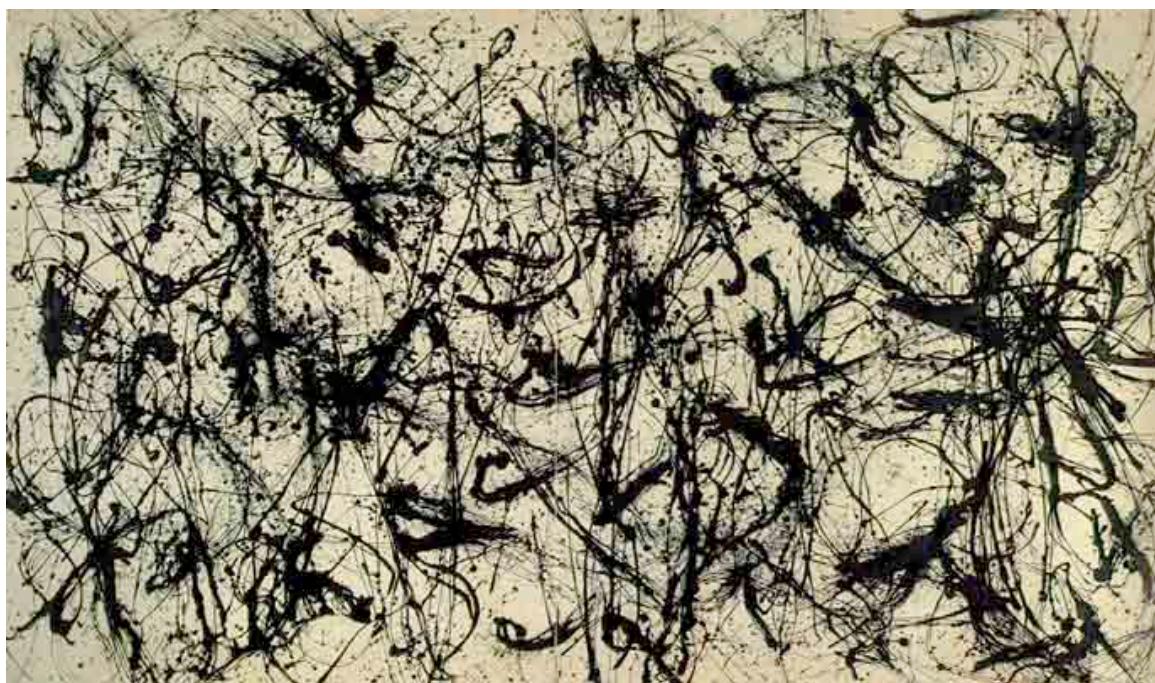


Ilustración 2. *Number 32 (1950)*, de Jackson Pollock

A finales de la década de 1940, Newman inició la serie *Onement* y con ella un estilo que derivaría directamente en la pintura minimalista, al menos por lo que a características técnicas se refiere, ya que pese a distanciarse de la pincelada expresiva, confiaba en la capacidad de su pintura de representar y transmitir un sentimiento. Sin embargo, el intento de impresión inmediata del color a través de contrastes tonales (mínimos, casi llegando a la monocromía de Rodchenko) y no de intensidad, anticipaba la técnica minimal.

A diferencia de la escultura y música del minimalismo, la pintura tuvo una deuda mayor con el expresionismo abstracto anterior. Aunque beba directamente de la técnica del *colour-field*, el minimalismo pictórico también marcó un cambio conceptual respecto al arte previo al no introducir significado en el contenido de la obra.

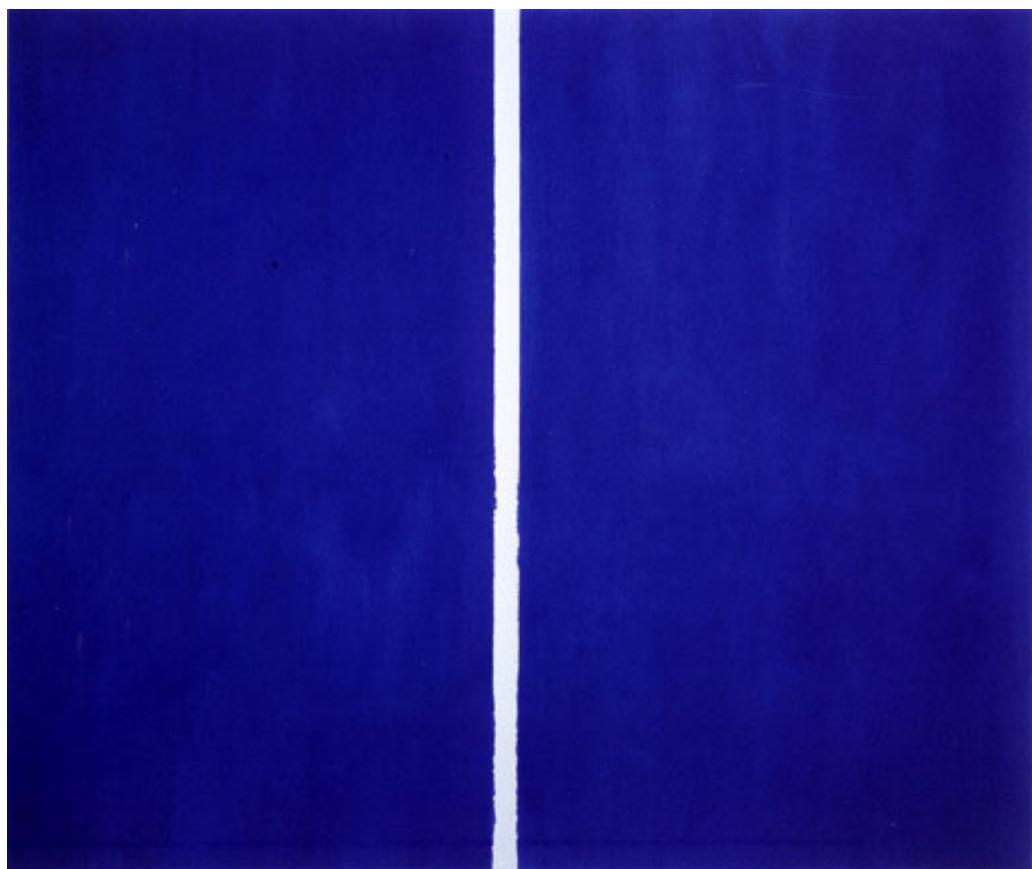


Ilustración 3. *Onement I* (1948), de Barnett Newman

4.3 La poscrítica

Frente a este contexto de arte posmoderno, la crítica tuvo que adaptarse. Para ello se propuso su propia reinterpretación del cambio que se produjo en las artes y literatura de vanguardia: la ruptura con la mimesis. El simbolismo acabó con la representación logocéntrica, es decir, con la escritura (signo material) como vehículo de significado. La poscrítica no es tan radical en dicha reinterpretación y no niega totalmente el mimetologismo, sino que lo piensa de otra manera.

Con Derrida aparece la teoría postestructuralista de la gramatología cuyo método es la deconstrucción; el signo, entendido como la unión de significado y significante, es sustituido por otra unidad básica, el *gram*. En analogía con la teoría del *collage* y montaje, el *gram* es un fragmento que se percibe tanto en relación con el texto de origen del que está extraído como en conexión con el conjunto que forma el nuevo texto. Así, significante y significado experimentan múltiples y continuas combinaciones, con lo que queda imposibilitado este dualismo estable como base del logocentrismo sin renunciar, al modo del modernismo, a la mimesis.

John Cage, por su parte, desarrolló una estrategia narrativa derivada de su técnica compositiva musical. Los experimentos que le ayudaron a liberar los sonidos de la notación le permitieron superar la dominación de la escritura sobre las palabras, con el objetivo de potenciar el efecto de inmediatez. Influado por Joyce, Mallarmé y Henry Cowell, Cage comenzó a redactar usando la aleatoriedad, diferentes tamaños y tipografías y una extrema continuidad.

Continuando con esta rápida descripción de la técnica de las figuras más relevantes de la poscrítica, se hace interesante una reseña de un artículo de

Nikolaus Bacht¹⁶ sobre cómo Jean-François Lyotard adoptó en gran parte la estrategia compositiva de John Cage.

Pese a considerarse de segundo nivel por cierta falta de seriedad en el estilo de argumentación –tanto en el ámbito filosófico como musicológico-, los textos de Lyotard que desarrollan la “estética de intensidades” o “libidinal”, y en general los anteriores a *La Condición Posmoderna* (1979), están en deuda con el estilo narrativo de Cage presente en *Silencio* (1961), *A Year From Monday* (1967) y *Notations* (1969). Aunque articula el texto en párrafos, el francés asume la técnica cageana de forma que en resultado final destaca la organización de ideas por ítems ordenados mediante operaciones de azar.

El análisis y estudio de los ensayos de Cage llevó a Lyotard a importantes reflexiones que ponen de manifiesto tempranamente divergencias de la estética de la música posmoderna –representada por Cage- y de vanguardia – por Schoenberg-. Lyotard parte de la afirmación¹⁷ de que tras la vanguardia, en música, el sentido del tiempo ha cambiado y por tanto se puede aglutinar la tradición de la música occidental bajo el encabezado de “dominación del tiempo”. Esta escisión permite analizar el contraste entre dos procesos compositivos ayudándose de conceptos del psicoanálisis de Freud. Schoenberg, y por tanto la vanguardia, se identifica con Eros: subjetivo, crítico, excluyente; componer significa filtrar y unir, excluir regiones enteras del universo sonoro como el ruido. Cage y la música posmoderna representan a Tánatos: pre-subjetivo, afirmativo e inclusivo. La esencia de ambos reside en sus respectivos modos de representación; mientras que el deseo en Eros se presenta de manera consciente y lingüística, en Tánatos encuentra su

¹⁶ BACHT, Nikolaus. “Jean-François Lyotard’s Adaptation of John Cage’s Aesthetics”. *Perspectives of New Music*. 2003, vol. 41, nº 2, p. 226-249.

¹⁷ Ibid., p. 234.

expresión de forma inconsciente y no-lingüística. Más adelante veremos cómo es se plasma en música y en *events* –para el caso de Cage-.

4.4 Cultura superior vs. cultura popular

El último apunte sobre pensamiento posmoderno que haré va necesariamente enfocado a delimitar el objeto de estudio que me planteo con este proyecto.

Como ya hemos podido ver, el modernismo fracasó en el momento en que se convirtió en la cultura oficial. Sus innovaciones respecto a la tradición prácticamente no iban más allá de cambios, si bien arriesgados y notables, que difícilmente atacaban la esencia del sistema productivo. En consecuencia, el mundo académico mantenía su tradicional interés en la conservación y protección de una cultura superior frente a una cultura popular.

La posmodernidad se caracteriza desde un principio por la destrucción de las fronteras ideológicas que venían separando la alta cultura de la cultura de masas, convirtiendo a la segunda tanto en fuente de inspiración como su lugar preferente de acción. Esto no debe tomarse como reivindicación de la cultura popular sino más bien como el efecto de la disolución de los límites que dividían el espectro cultural en, lo que podría denominarse, dos niveles de complejidad –de habilidades de lectura, de audición y de vista¹⁸–.

Poco a poco ha ido desapareciendo ese antiguo ideario que tachaba a cualquier manifestación popular de comercial, banal o de escaso interés. Pensemos en casos como los de la música de Frank Zappa, las películas de Godard, las novelas de Paul Auster, el pop-art de Warhol, etc.; que

¹⁸ JAMESON en FOSTER, *op. cit.*, p. 166.

actualmente nadie compararía en inferioridad con producciones más cercanas al mundo académico.

5. LA MÚSICA EN LA POSMODERNIDAD: EL EXPERIMENTALISMO

5.1 *Introducción*

Hasta este punto me he referido a la música experimental como concepto estético y/o periodizador. Sin embargo, más allá de esto, el adjetivo experimental fue considerado como una actitud. Aplicado a música, el término experimental comenzó a ser usado a partir la conferencia *El Futuro de la Música: Credo* de John Cage¹⁹, de 1937, sobre la música –como organización del sonido-, que se ofrecería en los centros del futuro. Pero no fue hasta la publicación del artículo *Música Experimental: Doctrina* de este mismo autor²⁰, en 1955, cuando adquirió su sentido definitivo: un acto cuyo resultado es desconocido; un acto experimental concierne en igualdad de condiciones al compositor, al intérprete y al receptor, en tanto que todos son desconocedores del resultado final.

En consecuencia, la primera característica de la música experimental es su indeterminación. Desgraciadamente, no se trata de una característica aplicable exclusivamente a este tipo de música, sino que, más bien, continúa siendo la mencionada actitud ante la vida²¹, por lo que es pertinente diferenciar, en virtud de tal indeterminación, la música experimental de la música de tradición occidental, especialmente de la de vanguardia.

En este sentido me remito a una de las primeras y más importantes obras teóricas del campo del experimentalismo musical: *Música Experimental. De*

¹⁹ CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora, 2007, p. 3-6.

²⁰ Ibid., p. 13-18.

²¹ Arte es igual a vida y viceversa para Cage.

John Cage en adelante (1974) de Michael Nyman²². Bastará con una rápida síntesis del capítulo introductorio para completar qué se entiende por música experimental.

Siguiendo el que probablemente sea el más explícito punto en común entre la tradición musical occidental y las ideas de Cage, Michael Nyman estructura la obra de música en tres estadios. A saber: composición, interpretación y escucha.

Dentro de la composición aparece el primer gran cambio respecto a la tradición, y es la manera en que el autor fija sus instrucciones o ideas para poder transmitirlas: la notación. A partir de la década de 1950, una partitura ya no tiene porqué contener, únicamente o en absoluto, símbolos musicales que representen sonidos, sino que el compositor es libre de anotar sus ideas de la manera que él crea más conveniente, por ejemplo mediante dibujos, gráficas, palabras, textos y un largo etcétera. Esto no significa que todas las obras experimentales deban utilizar necesariamente una notación novedosa y exclusiva. La notación tradicional sigue siendo un recurso a su disposición.

A la hora de componer, el autor experimentalista establece un método por el cual alcanza la indeterminación, o lo que Nyman denomina un “proceso de generación de acción”²³ que, por lo general, suele corresponderse con una o varias de las siguientes categorías:

- **Procesos determinados por el azar:** la disposición del material, la estructura o cualquier otro elemento que configura la obra, vienen dados por un sistema de azar. Algunos de los más empleados

²² NYMAN, Michael. *Música Experimental. De John Cage en adelante*. 1^a ed. Girona: Documenta Universitaria, 2006.

²³ NYMAN, *op. cit.*, p. 25.

consisten en hacer preguntas al *Libro de las Mutaciones* o *I Ching*²⁴ (John Cage), cartas barajadas (George Brecht) o superposiciones aleatorias de hojas impresas.

- **Procesos personales:** la indeterminación es consecuencia de las diferencias de los intérpretes al avanzar por un material propuesto.
- **Procesos contextuales:** la obra está abierta a las variables que surgen dentro de la continuidad musical.
- **Procesos de repetición:** la constante repetición y superposición del material deriva en situaciones imprevistas.
- **Procesos electrónicos:** la indeterminación depende de la libertad de los sonidos resultante del uso de la electrónica en la interpretación –de cualquier manera (posible)–.

Susumu Shōno²⁵, propone una clasificación de cuatro posiciones en función del lugar que ocupa la indeterminación dentro del proceso musical. Él distingue:

- **Tipo 1:** entre el compositor y la partitura. En este caso la indeterminación es un método composicional. Se mantiene el uso de la notación tradicional. La obra de arte sigue siendo unívoca aunque se destruye la intencionalidad.
- **Tipo 2:** entre la partitura y el intérprete. La composición es indeterminada respecto a su ejecución. Se ha perdido la intencionalidad y la univocidad de la obra musical. A su vez, Shōno establece tres subtipos:

²⁴ El *I Ching* (o *Libro de las Mutaciones*) es un texto del oráculo chino de consulta y predicción.

²⁵ En BENÍTEZ, Joaquim M., "Avant-garde or Experimental? Classifying Contemporary Music", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1978, vol. 9, nº 1, p. 53-77.

- **2a:** el compositor determina la macroestructura de la pieza pero la microestructura y/o los parámetros del sonido son indeterminados.
 - **2b:** la microestructura es determinada pero la macroestructura no; la forma queda abierta.
 - **2c:** el compositor emplea una notación diferente a la tradicional –pictórica, verbal...– para comunicarse con el intérprete. Es música verdaderamente indeterminada respecto a su interpretación.
- **Tipo 3:** entre el ejecutante y el sonido resultante. Se da en música producida por aparatos electrónicos.
- **Tipo 4:** Entre el resultado sonoro final y el oyente. Se permite que el oyente modifique el sonido a través de su manipulación o su propio movimiento en la sala.

Por influencia del pensamiento oriental, la composición experimental no centra su interés en la singularidad de la permanencia como la música occidental, sino que pretende la singularidad del momento. Los procesos antes comentados hacen que surjan “configuraciones momentáneas que tan pronto como han tenido lugar forman parte del pasado”²⁶

Del mismo modo, la indeterminación acaba con la intencionalidad e identidad de la obra musical. El hecho de que cada interpretación de una pieza experimental sea diferente a todas las posibles contrasta radicalmente con el deseo de control sobre el resultado –intencionalidad– y con la asignación de un significado –identidad–.

La interpretación de la música experimental dota al músico de un grado de implicación en la obra mucho mayor que el presente en casi toda la música

²⁶ NYMAN, *op. cit.*, p. 30.

occidental. El intérprete es un eslabón indispensable en el proceso de la pieza, equiparable al compositor – es habitual que el compositor se convierta en ejecutante. Interviene en el desarrollo del proceso en la medida en que es el encargado de realizar las acciones de la partitura, para las cuales cuenta con un alto nivel de libertad.

Las decisiones del intérprete, bien sean conscientes –previstas o no por la partitura- o inconscientes, son parte del proceso mismo en tanto que el compositor le otorga responsabilidad de elección en cada interpretación. Nyman llama a estas instrucciones tareas²⁷. El conjunto de tareas propuestas en una obra experimental se aleja de la secuencia de interpretación tradicional: lectura / comprensión / preparación / producción, encaminada a una ejecución del modo más ajustado a lo que el compositor ha querido plasmar en la partitura. A menudo, las tareas se distancian del alcance del compositor y se convierten en preocupación personal del intérprete. Cuanta mayor subjetividad sea necesaria para desempeñar una tarea, mayor será la implicación del intérprete en el proceso.

La indeterminación de las partituras incita al intérprete a renunciar a los límites tradicionales que definían su relación con el instrumento musical. En su búsqueda de nuevas acciones e interacciones con este último, el intérprete explora todas las posibilidades. Cualquier instrumento puede ser utilizado como medio de producción de sonidos –de manera convencional-, como fuente de sonido o, simplemente, se puede prescindir de él y/o de los sonidos.

Quizás el cambio más drástico que propone el experimentalismo frente a la tradición, sea el nuevo papel del oyente, integrado ahora en el proceso. Mientras la música occidental venía identificándose con la estructura de

²⁷ NYMAN, *op. cit.*, p. 38.

información emisor - portador - receptor, la música experimental enfatiza una fluidez jamás vista entre los roles de compositor - intérprete - oyente²⁸.

La escucha experimentalista constituye un nuevo modo de ver y oír. Se persigue la participación activa de la audiencia en la creación de la música. En términos benjaminianos, la música experimental cuenta con un componente creativo en cada fase del proceso –composición, interpretación y escucha-, por lo que inicia una revolución en el sistema de producción musical, que completa con la destrucción del aura de la obra de arte mediante la indeterminación y la consiguiente emancipación de su función ritual. Esto conduce irrevocablemente a la no-distinción entre vida y arte. La creatividad de la audiencia puede tomar parte en el proceso de diversas formas. Por ejemplo, en las primeras etapas de la música experimental el oyente era creativo para centrar su atención, entre las muchas cosas que ocurrían simultáneamente durante la pieza. Esto es lo que John Cage denominó “enfoque”. Este puede alcanzar varios niveles. Incluso cabe la posibilidad de que el oyente centre su interés en materiales no previstos por el compositor ni los intérpretes: los sonidos “no intencionados”. La experiencia de Cage con la cámara anecoica²⁹ le reveló que el silencio no existe, que supone una forma más de sonido no intencionado, convicción esta que reafirmó en su obra silenciosa 4'33''. En este sentido el silencio se relaciona con cualquier actividad, con el día a día, con la vida misma. En palabras de Morse Peckham, “una obra de arte es cualquier campo perceptivo que utilice un individuo como ocasión para llevar a cabo el papel de perceptor de arte”³⁰. Nuevamente vuelve a aparecer la idea de equiparación de arte y vida, de “arte como

²⁸ Ibídem, p. 47.

²⁹ En 1951, John Cage fue invitado a entrar investigar en una cámara anecoica, diseñada en la Universidad de Harvard para absorber el sonido, evitando de esta forma el eco y reverberación. Tras su experiencia comentó con los técnicos que seguía escuchando dos sonidos, uno agudo y otro grave. Estos le explicaron que se correspondían con el sistema nervios y el aparato circulatorio, respectivamente.

³⁰ En NYMAN, Michael, *op. cit.*, p. 52.

cualquier cosa", de la que el rol de la audiencia experimental es causa y consecuencia.

5. 2 *Precedentes*

Fiel a su deseo de desligarse de la tradición y la continuidad lineal que seguía la música occidental, la música experimental surge prácticamente por generación espontánea, tan solo apoyándose ligeramente en contados conceptos y métodos desarrollados en la primera mitad del siglo XX.

Sin lugar a dudas, John Cage, el principal ideólogo del experimentalismo, fue también, por sus trabajos previos, la figura más influyente. Sin embargo, el propio Cage rehúsa hablar de la música experimental como movimiento con fuerza hasta que hay un grupo de compositores activos, a principios de los '50. Es entonces cuando se inician una serie de influencias simultáneas, no de generación en generación como acostumbraba ser en la tradición occidental. [...] *Mediante lo que hacemos, somos capaces de ver lo que hace otra gente desde una perspectiva distinta [...]*³¹.

En la década de 1930 John Cage parecía obsesionado con apartarse del serialismo y el neoclasicismo, en pleno auge en la época. Apostaba por un nuevo contexto para el sonido por lo que lo enfrentó con su "opuesto necesario", el silencio –en sentido musical clásico-. Basándose en este dualismo, el compositor concluyó que su música debería articularse en torno al único parámetro en común entre sonido y silencio, la duración; es decir, proponía un método fundamentado en el ritmo como estructura.

³¹ CAGE en NYMAN, *op. cit.*, p. 59.

Así pues, una estructura que no está determinada por el material puede acoger sonidos musicales y ruidos, o incluso la ausencia de ambos: el silencio. En tanto que las estructuras rítmicas quedaban abiertas a cualquier contenido, se negaba la antigua concepción de música como manipulación de *los sonidos para crear formas artefactos, como si fueran parte de un lenguaje discursivo*³². Entonces, los sonidos eran libres de relacionarse entre sí, al margen de método organizativo y forma.

Según Cage, tan solo dos compositores habían sido capaces de construir su música desde la dialéctica sonido/silencio, Erik Satie y Anton Webern; aunque del segundo dudaba de su intencionalidad. Respecto a Satie, el caso más notable de estructuración temporal lo encontramos en la pieza que compuso para el film surrealista de René Clair *Entr'acte*, proyectado alternamente en el ballet de Francis Picabia *Relâche*, de 1924. Satie ideó una estructura adaptada a la duración media de los planos de la película, haciéndolos corresponder con frases de ocho compases. Aunque utilizó un lenguaje tonal-modal, este no funcionaba como sistema organizador. La importancia del francés para el experimentalismo no se limitó a sus avances en la estructuración temporal de la música. Su concepto de *musique d'ameublement*, que defendía la escucha musical en paralelo al desarrollo de otras actividades cotidianas, enlaza directamente con la no-distinción de arte y vida. Asimismo, la repetición ampliada de algunas obras de Satie –últimos ocho tiempos de *Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses* o *Vexations*– será retomada en la música experimental y especialmente en el minimalismo.

³² NYMAN, *op. cit.*, p. 61.

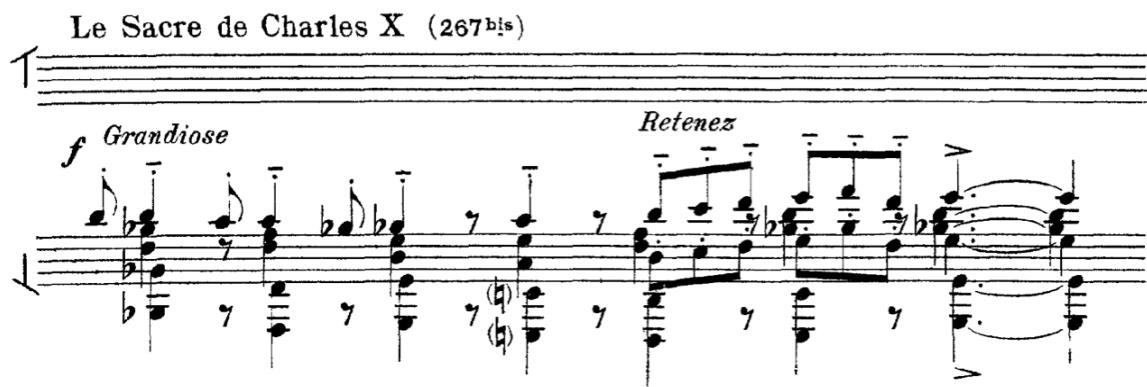


Ilustración 4. Final de *Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses* de Satie (1913). Estos últimos ocho tiempos se repiten un total de 267 veces.

NOTE DE L'AUTEUR:

Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses

Ilustración 5. Indicación del autor en el encabezado de la partitura de *Vexations* de Satie (1893), donde se indica que la obra consiste en la repetición del mismo motivo 840 veces.

Otros compositores de principios del siglo XX fueron precursores de la ampliación de la gama sonora más allá de los timbres tradicionales y el sistema temperado de 12 semitonos. La apertura hacia nuevas sonoridades se inició en el impresionismo con el interés por músicas no occidentales y populares. Los futuristas, aunque con poca repercusión en el momento, fueron pioneros en el uso de sonidos no musicales, esto es el ruido, como quedó expresado en el manifiesto de 1913 *El arte de los ruidos*, de Luigi Russolo. Edgar Varèse se cuestionaba la validez del dodecafonismo por basarse en el sistema temperado entendido como “el último escalón del desarrollo musical”³³. La tendencia común era a la consideración del sonido

³³ VARÈSE en NYMAN, *op. cit.*, p. 68.

como fenómeno acústico, con la consiguiente predilección por sus propiedades y posibilidades.

Es en la década de 1930 cuando estas ideas se plasman en composiciones de manera sistemática. *Ionisation* (1931) de Varèse es la primera obra que se organiza en la base del ruido mediante el uso exclusivo de instrumentos de altura indeterminada. La predilección de Cage en esos primeros años de su carrera por la percusión le condujo a la invención del piano preparado en 1938³⁴.



Ilustración 6. Ejemplo de piano preparado.

³⁴ John Cage era el encargado de componer la música para un ballet de Syvilla Fort. En un principio había pensado en una obra para grupo de percusión, pero las reducidas dimensiones del espacio disponible le obligaron a adaptarse. Solamente contaba con un piano de cola, por lo que le añadió pequeñas piezas metálicas entre las cuerdas que, al vibrar, darían el efecto de instrumentos de percusión.

El período de entreguerras también estuvo marcado por la inclusión de los avances de la tecnología electrónica a la producción de la música. Su aplicación dio lugar, ya tras la Segunda Guerra Mundial, a la división del panorama de la música europea en dos áreas en función del uso que se hacía de ella. Mientras que en Francia se imponía la música concreta³⁵, con Pierre Schaeffer y Pierre Henry a la cabeza; en Alemania se apostaba por la *electronische musik*, vista como una música perfecta al fundamentarse en una teoría perfecta –el serialismo total- y un material perfecto –los tonos puros electrónicos-.

Así pues, los compositores de mediados del siglo XX encontraban a su disposición todos los sonidos: presencia potencial del sonido –el silencio-, sumado a la enorme amplitud de fuentes por la inclusión del ruido y la electrónica.

5.3 *Primeros años. La década de 1950*

Nueva York, 1950-52: una ciudad y un breve lapso de tiempo en los que tuvo lugar la inauguración de la música experimental. Fue allí y entonces donde y cuando John Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff se conocieron y empezaron a trabajar juntos. Pese a las motivaciones y objetivos comunes difícilmente se puede hablar de una “escuela” o una estética conjunta. Todos ellos sentían la necesidad de avanzar hacia una música que pudiera crecer libre a partir del sonido desde su propia fuente y trabajar con

³⁵ La obra musical se compone de sonidos del entorno cotidiano fijados, manipulados y combinados en un soporte de grabación. El proceso se realiza en estudio y el resultado final es el que se presenta en el soporte.

lo que el sonido es, no con lo que el compositor puede pensar que es³⁶, pero tenían notables diferencias en cuanto a intereses, formación y método.

Para Christian Wolff³⁷, el punto de partida se define con una idea derivada de las estructuras rítmicas de Cage:

[...] el uso de casi cualquier tipo de sonido o instrumento, no necesariamente considerado como “musical”. (Los cuatro) Compartíamos un sentimiento de espacio en la música, de sonido proyectado en un espacio, que a menudo conllevaba el uso del silencio y una sensación de tiempo suspendido. La música no tenía un impulso direccional ni una lógica o continuidad narrativa [...]



Ilustración 7. Partitura de *Imaginary Landscape No. 4* (1951) de John Cage. Inicio.

³⁶ NYMAN, *op. cit.*, p. 82.

³⁷ WOLFF, Christian. Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*. 2009, vol. 27, nº 4, p. 438.

Sin embargo, aun bajo un mismo concepto de lo que la música debería ser, los métodos y resultados finales eran extremadamente personales. En el caso de John Cage, su proximidad a la filosofía oriental de la no-intervención y renuncia al control le condujo a los procedimientos aleatorios como medio de distanciamiento de la subjetividad en el proceso composicional. En 1951, mismo año de *Music of Changes*, Cage compuso *Imaginary Landscape no.4*, su primera obra indeterminada. Se trata de una pieza para doce transistores, cada uno de los cuales es manejado por dos intérpretes; uno es el encargado de controlar la frecuencia del dial y el otro el volumen y ecualización del aparato. La partitura se presenta en notación tradicional en incorpora muchos de los aspectos de la música instrumental “convencional” como compás, tempo, matices dinámicos y agógicos, etc.; igualmente requiere de la figura del director. En lo que se refiere al proceso de composición, está basado integralmente en procesos aleatorios asistidos por el *I Ching* que determinan los parámetros de intensidad, duración y timbre –entendido como qué frecuencia sintonizar-. En cuanto a todo esto, *Imaginary Landscape No. 4* no ofrecía nada innovador en la carrera de John Cage hasta la época; la peculiaridad reside en el punto de la interpretación. La fuente sonora reproduce un material siempre cambiante, únicamente dependiente del lugar y el momento de interpretación, e imposible de prever. Mientras que la macroestructura de la obra está bien definida, una parte muy concreta de la microestructura como es el material tímbrico, es totalmente indeterminado. Este tipo de indeterminación no sólo imposibilita el control del compositor sobre el resultado final –característica fundamental de la indeterminación– sino que también está al margen de las decisiones de los intérpretes en su aproximación a la partitura.

Morton Feldman se mostraba igualmente distanciado del pensamiento occidental así como de su sistema de escritura musical, pero no se sintió

atraído por la filosofía oriental. Pese a haber recibido formación clásica de piano y composición, sus ideas se oponían a las bases de la tradición occidental, estableciendo como la clave de su creación la confianza en el instinto. Esto se reflejó en un trabajo directo con los sonidos, liberados de sus relaciones de altura, hecho que imposibilita cualquier continuidad melódica entendida como conexiones lógicas –propias de sistemas anteriores– entre sonidos contiguos. El resultado fue una serie de masas tímbricas individuales e independientes. El alejamiento de Feldman respecto a sistemas musicales previos se manifestaba primeramente en el uso inédito de una notación gráfica no representativa con el fin de no dar pie al intérprete a buscar relaciones simbólicas o pseudo-gramaticales en los sonidos; de tal forma, algunas de sus piezas fueron las primeras verdaderamente indeterminadas respecto a su interpretación.

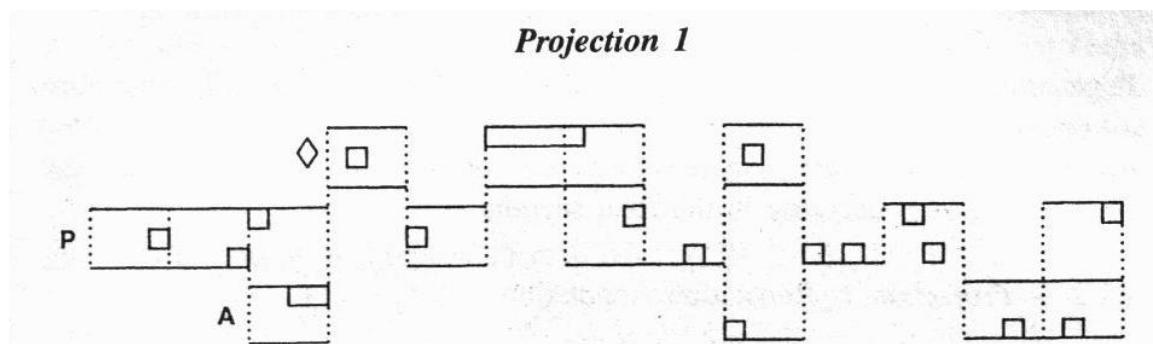


Ilustración 8. *Projection I* (1950) para violonchelo solo, de Morton Feldman.

La serie *Projections*, compuesta entre 1950 y 1951, sintetiza dichas innovaciones en la escritura gráfica de masas sonoras. A modo de ejemplo comentaré escuetamente la partitura de *Projection I* para violonchelo. El eje vertical se divide en tres niveles que hacen referencia a tres técnicas del instrumento: armónicos (rombo), *Pizzicato* (P) y *Arco* (A). El eje horizontal expresa el tiempo y cada cuadrado y rectángulo se identifica con sonidos individuales. Aun con todo se pueden ver ciertos resquicios de la escritura

musical convencional como la tripartición vertical de los compartimentos para anotar la altura. Resulta llamativo cómo Feldman se anticipa a lo que años más tarde serían las rejillas MIDI usadas en programas secuenciadores³⁸.

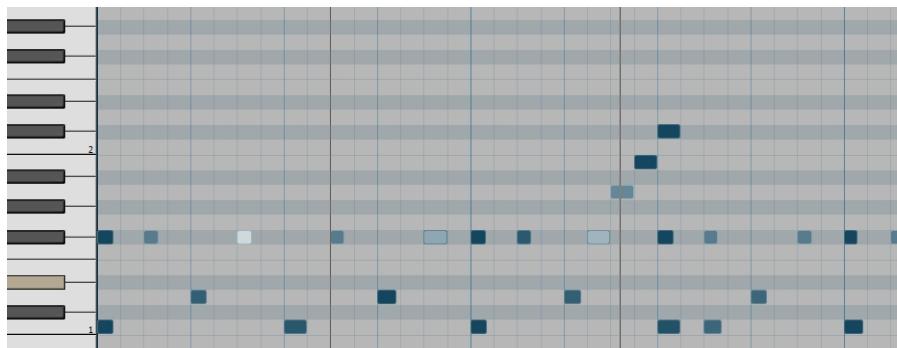


Ilustración 9. Ejemplo de rejilla MIDI.

A partir de la década de 1950, la repetición aparece como el principal recurso de Feldman, visto como un método que condiciona a escuchar y proporciona plasticidad al reexponer en bucle el mismo *cluster* pero con variaciones de tempo.

El más cercano a Feldman era Earle Brown, quien no parecía interesado en ninguna nueva música excepto el jazz³⁹. Su cercanía a la improvisación jazzística le llevó a incorporar a su música una inmediatez similar entendida como indeterminación interpretativa. Así pues, entre 1952 y 1953 comenzó a trabajar con notaciones gráficas de gran ambigüedad. Como compositor fijaba una macroestructura fundamental en parámetros temporales y el resto del material quedaba indeterminado.

³⁸ El lenguaje MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) emplea un sistema de representación para software basado en dos ejes -X: altura, Y: tiempo-.

³⁹ WOLFF, *op. cit.*, p. 433.

5.4 Fluxus y la década de 1960

Nuevamente Nyman⁴⁰ señala a Cage y su obra 4'33" como hito para la apertura, o más bien ruptura del camino lineal de la historia de la música del siglo XX. En lo estrictamente musical o desde el punto de vista compositivo, 4'33" acaba con la exclusión del silencio en la tradición musical occidental; silencio entendido como el conjunto de sonidos no intencionados y no previstos que forman parte de la ejecución de una pieza. Pero, además, se derivaba una innovación en el tercer nivel del proceso musical, la escucha. Se incluía al público en el proceso creativo en tanto que gozaba de libertad de decisión sobre qué escuchar y/o, a partir de entonces, qué ver. En resumen, se configuraba una recepción de participación activa en los planos auditivo y visual.

En cierta forma, la participación activa del público se puede entender como la actualización, tras la Segunda Guerra Mundial, de la principal idea expuesta por André Breton en su Primer Manifiesto Surrealista de 1924: la importancia de la imaginación. La dura crítica de Breton a, en especial, el realismo literario, se centra en el escaso margen de acción con el que cuenta el lector. En efecto, las abultadas descripciones y pormenorizaciones novelísticas niegan la libre interpretación de la obra. A partir de John Cage, en el camino hacia la indeterminación y más allá, la recepción de una obra –exclusivamente musical o multimedia, con simultaneidad de acciones o de un único evento, etc.- es tan variable como oyentes haya en cada ejecución.

Un acercamiento de la música a un arte interpretativa visual como lo es el teatro contribuiría al ideal cageano de no separación entre arte y vida. Uno de los primeros acontecimientos en esta línea fue el *happening* del Black

⁴⁰ NYMAN, *op. cit.*, p. 109.

Mountain College de 1952. En esencia consistió en una multiplicidad de acciones simultáneas que aglutinaban manifestaciones tan dispares como la oratoria, la poesía, el cine, la música y la danza. Siguiendo un plan general que John Cage articuló a partir de una estructura rítmica, se definían una serie de “compartimentos”⁴¹ espacio-temporales en los que cada artista procedía a su interpretación individual.

Tras la experiencia del Black Mountain College, la obra de Cage se abre al material visual. Cada pieza es un conjunto de acontecimientos que busca un “caos característico de la naturaleza”⁴². Por ejemplo, en *Theatre Piece* (1960) un número indeterminado de intérpretes ejecuta individualmente más de cincuenta acciones.

Contrariamente a Cage, George Brecht se interesó por la observación y proyección del suceso único, el llamado *event*. Continuando con el uso de lo visual sumado a lo auditivo, llevó el arte a límites perceptivos con obras como *Comb Music* (1962) y *Drip Music* (1962), cuya ejecución se basa en “sonidos que a penas se oyen e imágenes que a penas se distinguen”⁴³ con objetos cotidianos –al estilo de los *ready-made* de Marcel Duchamp-.

Esos, y el resto de *events* que Brecht compuso en los años que van de 1960 a 1963 forman parte de la *Water Yam*, una caja con diferentes tarjetas –partituras- que inauguró Fluxus tal y como él lo entendía en 1964:

⁴¹ KIRBY, Michael en NYMAN, *op. cit.*, p. 109.

⁴² CAGE en NYMAN, *op. cit.*, p. 111.

⁴³ BRECHT, George en NYMAN, *op. cit.*, p. 114.

*Individuos que tenían algo indefinible en común se unían de forma natural para publicar e interpretar sus obras. Quizá ese algo común sea el sentimiento de que los límites del arte son mucho más amplios de lo que parecían convencionalmente, o de que el arte y ciertos límites que hace mucho tiempo que están establecidos ya no son muy útiles.*⁴⁴



Ilustración 10. *Water Yam* (1960-63), de George Brecht.

Otro fundador, George Maciunas, define el grupo atendiendo a las características esenciales de las obras propuestas; monoestructurales y no teatrales. Así pues, cada acción Fluxus es un todo en sí misma, no sujeta a una temporalidad prefijada, si no que más bien la duración se subordina al desarrollo de la acción.

⁴⁴ Ibid., p. 115.

Continuando con la idea lanzada por John Cage de que no hay diferencia entre las acciones artísticas y las de la vida cotidiana, Brecht no distingue la privacidad-exhibicionismo de sus *events*. No hay problema en que cualquiera de sus acciones sea ejecutada en un ambiente público cercano a lo que sería un concierto, como tampoco lo hay en que sean acciones para experimentar el tiempo de nuestra vida privada.

Entre 1964 y 1965 el más activo del grupo fue el artista japonés Takehisa Kosugi. Su principal aportación viene tomada del pensamiento oriental: creación de conciencia en acciones que por su naturaleza suelen ser instintivas. En esta dirección, *Anima 2* (1962) intensifica la experiencia de cerrar las puertas y ventanas de una sala y la relación con el espacio.

Aun dentro del enfoque reduccionista de Brecht, La Monte Young se encontraba más cerca de Cage en tanto que sus composiciones de principios de la década eran esencialmente públicas. En el siguiente capítulo me centraré en este autor más a fondo.

Dick Higgins parte de La Monte Young y su énfasis en lo inesperado para su *Danger Music* (1961-63); piezas que se aprovechan de las dificultades psicológicas que pueden producir al público. En esta línea Nam June Paik y Charlotte Moorman trabajaron por la emancipación sexual de la música, elemento más que superado en el resto de artes.

5.5 Conclusión

En cuestión de una década, y totalmente entregada en su proyecto posmoderno, la música experimental se proclamó como la alternativa más

dura a la vanguardia europea de ascendencia modernista en la pugna por el devenir de la música académica.

A partir de 1950 claramente se puede hablar de un estallido de individualismos que, sin cesar, proponían avances partiendo fundamentalmente de las innovaciones de John Cage de los años '30 y '40 y ciertos autores rescatados de generaciones anteriores como Satie y Varèse; a favor de la deconstrucción del modernismo.

La música se abría a la tradición no-occidental –filosófica y musical-, a nuevos métodos compositivos –sobre todo articulados por el azar-, a una nueva escucha, a los sistemas electrónicos, a una ampliación de la gama sonora, etc. En definitiva, la música experimental presentaba un proyecto de destrucción de la obra-como-objeto.

De los diferentes caminos que se abrían tras una década convulsa, escojo el minimalismo musical por el interés que suscita para este trabajo al ser el principal puente entre la música de la alta cultura y la popular.

6. LA NUEVA GENERACIÓN DE AUTORES EXPERIMENTALISTAS: EL MINIMALISMO

6.1 *La estética del minimalismo musical*

La etiqueta de minimalismo musical, desde nuestra perspectiva actual, engloba tal cantidad de obras y autores sucedidos en el tiempo que ya difícilmente denota una estética común. Desde la década de 1990 se viene simplificando el término minimalismo musical a un concepto técnico más que estético o estilístico. Sin embargo, el período en el que me centro en este proyecto y los objetivos del mismo requieren de una visión estética del primer minimalismo, el practicado por los cuatro impulsores iniciales, y que por diversas circunstancias actuó como puente entre el experimentalismo musical y la música rock.

Imaginemos una línea que recorra el desarrollo histórico-musical que permitió el cambio de obra-como-objeto a obra-como-proceso. Indudablemente, el inicio de esa línea coincide con la total autonomía de la obra predicada por Schoenberg y los serialistas. Es en ese momento cuando la vanguardia europea toma conciencia de la inadecuación del concepto obra-como-objeto⁴⁵. Pero la fuerte herencia romántica o la probable cierta debilidad inicial del serialismo visto tan sólo como un método o recurso mantenía que la determinación del contenido musical, la igualdad de los sonidos, fuera extra-musical. Por aquellos años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el incipiente experimentalismo americano encontró en la aleatoriedad y la indeterminación las estrategias para una música exictamente objetiva,

⁴⁵ ADORNO, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

alejándose del control total del material sonoro ansiado por los europeos. Esta sería pues la continuación lógica de nuestra línea imaginaria, la completa superación del dualismo romántico forma-contenido. El siguiente paso lo encontramos en el primer minimalismo, visto como unidad estética toda su producción presenta unidad de forma y contenido y continúa con el concepto de obra-como-proceso. En palabras de Wim Mertens⁴⁶: “la música repetitiva”, o minimalista, “puede ser vista como la etapa final del movimiento anti-dialéctico que la vanguardia europea ha dado forma desde Schoenberg”.

Como consecuencia o resultado buscado de la noción de proceso, el minimalismo musical, independientemente de variaciones de estilo y técnica, se autodefine por una serie de características estéticas radicalmente opuestas a la música tradicional. Esta es fundamentalmente representacional en tanto que forma y estructura son medios que articulan un juego de tensión/distensión a favor de la creación de un contenido expresivo. Frente a esta idea de argumentación musical en que cada elemento cuenta para la construcción total de la obra y se cumpla la función dramática, la no-representacionalidad del minimalismo enfatiza el proceso y el momento presente. Desaparece la función mediadora de la música y se niegan las relaciones causales. “El interés se traslada al efecto psicológico inmediato en el oyente”⁴⁷.

El sonido se desprende de cualquier valor teleológico para ser sonido puro, desde su creación hasta la escucha. La indeterminación se sitúa en la percepción, lo que la convierte, según Mertens, en parte creativa del proceso musical: el oyente no percibe una obra acabada –obra-como-objeto- sino que participa en la creación de la misma –obra-como-proceso-. En definitiva, la

⁴⁶ MERTENS, Wim. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. 1 English ed. London, New York: Kahn & Averill; Broude, 1983, p. 87.

⁴⁷ GLASS, Philip en MERTENS, *op. cit.*, p. 82.

música minimal está liberada de toda intencionalidad; el sonido –la música– existe por sí misma y el oyente decide qué y cuánto escuchar.

Estas premisas estéticas, fruto de un largo desarrollo histórico, dieron lugar a cuatro interpretaciones muy personales en cuestión de estilo y técnica como las propuestas por La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass. De los muchos adjetivos que se suelen dar a esta música, seguramente, el más acertado sea “reduccionista” por ponerla en relación con manifestaciones musicales anteriores y describir la única solución técnica absoluta del minimalismo. Efectivamente es reduccionista por la escasez de recursos en comparación con la multiplicidad alcanzada en la época de la indeterminación. Es el siguiente paso a la alternativa que algunos autores del entorno de Fluxus como George Brecht y La Monte Young promovieron con el interés por la singularidad.

6.2 *El minimalismo musical y su relación con las artes plásticas*

Durante toda la década de 1960, la intensa vida artística de las principales ciudades de Estados Unidos –Nueva York, Los Ángeles y San Francisco, sobre todo– formaba una maraña de relaciones y colaboraciones de artistas de muy diversos campos. Especialmente reseñable para este trabajo es la estrecha colaboración de los pintores y escultores que gestaron el arte minimal con los compositores que poco tiempo después llevarían a la música su contraposición con el expresionismo abstracto. Algunos de los enlaces más conocidos son los trabajos de Philip Glass para Richard Serra, sus colaboraciones con Sol LeWitt y las memorables interpretaciones de *Music with Changing Parts* en el estudio de Manhattan de Donald Judd; las recíprocas participaciones de La Monte Young con Robert Morris, o la segunda

interpretación de *Pendulum Music* de Steve Reich en el Whitney Museum de Nueva York (1969) en la que, entre los cuatro ejecutantes, se encontraban Richard Serra y Bruce Nauman.

Considerando algunas características fundamentales del estilo minimalista aplicado a las artes plásticas, en los siguientes párrafos trataré de exponer cómo cada estrategia puesta en marcha primeramente en pintura y escultura, tuvo su equivalente en música.

Mientras que el expresionismo abstracto explotaba el uso del azar y la casualidad, artistas como Judd y Stella comenzaron a dirigir su interés a formas simples en las que el orden o el desorden no es una cualidad primordial. Así, propuestas como las “alfombras” de Carl Andre, los objetos específicos del propio Donald Judd y los cuerpos geométricos de Robert Morris, Tony Smith, Sol LeWitt y Robert Smithson, dejan a un lado la preocupación por el “orden desordenado”. La obra es el objeto en sí mismo y se presenta tal y como el autor la ha ideado, tomando el control total sobre ella. Esta restricción de la casualidad –no queda eliminada al completo- parte para los compositores minimalistas de la drástica simplificación del material. Si bien se sigue manteniendo de alguna manera la unicidad de cada interpretación al estilo de la indeterminación y la improvisación está presente, las piezas se elaboran con un esquema fijo y extremadamente sencillo.



Ilustración 11. *Die* (1962) de Tony Smith

“Color y superficie. Eso es todo”⁴⁸. Con esta sentencia, el pintor Kenneth Noland resumía cómo el arte minimal ansiaba la cualidad impersonal de la obra por medio del énfasis en la superficie. Del mismo modo que la pintura hacía uso de colores planos que llenaban lienzos que tendían a la monocromía, la escultura se esforzaba por el perfecto acabado de la superficie de la obra, como si se tratara de un acabado mecanizado excepcionalmente suave. Toda la pieza se define por su superficie, aparentando que está hueca, articulando un volumen sin llegar a ocuparlo.

Transportado a la música, el interés por la pureza de la superficie se traduce en la limitación de la gama sonora en cada obra y, en cierto sentido, el uso de la repetición.

En el intento de comunicar más directa y claramente, el arte minimal promovió el cambio del concepto de componer por el de disponer, es decir, dirigir la atención al todo, no a las partes. Sólo hay estructura externa, la falta de estructura interna es lo que posibilita la percepción global de la obra. Para alcanzar esto, los compositores minimalistas tuvieron que alejarse de la obsesión por la división en partes de la música occidental e importar ideas de la música oriental, principalmente de India. Cada autor introdujo en su obra

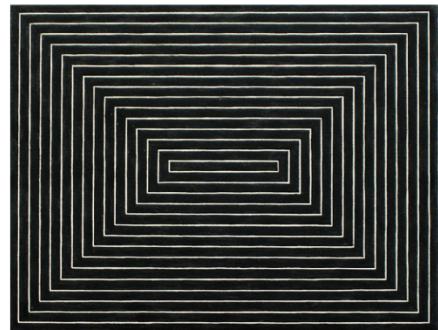


Ilustración 12. *Untitled (Black Paintings)* (1959), de Frank Stella



Ilustración 13. *Floor Structure Black* (1965), de Sol LeWitt

⁴⁸ NOLAND, Kenneth en BERNARD, Jonathan W. “The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music”. *Perspectives of New Music*. 1993, vol. 31, nº 1, p. 97

una nueva estructuración del tiempo de diversas maneras, pero con similar resultado: sensación de estatismo.

La escultura minimal incorpora la temporalidad a su estructura. En palabras de Morris, “la experiencia de la obra existe necesariamente en el tiempo”⁴⁹. La relación del público con la obra se produce tanto en el espacio como en el tiempo. Esta percepción temporal de un arte espacial es paralela a la idea de proceso en la música de Steve Reich, expresada en su ensayo de 1968 *Music as a Gradual Process*, del que se podría decir que es el equivalente en estética del minimalismo musical al escrito *Paragraphs on Conceptual Art* de LeWitt (1967). A través de la serialidad, el arte minimal en artes plásticas evidencia su temporalidad. Según Pérez Carreño, “la serialidad espacial de la obra minimal reproduce en el espacio la sucesión temporal de los hechos. Alude y subraya la linealidad del tiempo”⁵⁰.

El número de unidades modulares que conforma una pieza representa un fragmento de algo que es infinito. Lo que en la obra (plástica o musical) se muestra es lo suficiente para que el observador/oyente consiga lo que tiene que conseguir.

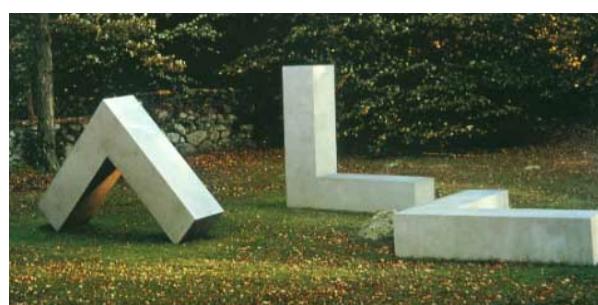


Ilustración 14. 3 *L-Beams* (1967), de Robert Morris

⁴⁹ MORRIS, Richard en BERNARD, *op. cit.*, p. 107

⁵⁰ PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte Minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Visor, 2003, p. 149

6.3 La Monte Young (1935)

La presencia activa en los grupos antecesores del minimalismo y su indudable relevancia para el desarrollo de este obliga a hablar en primer lugar de La Monte Young. Además se trata del más influyente de los cuatro compositores minimalistas iniciales en los que la totalidad de autores aciertan a centrarse, todos ellos nacidos en Estados Unidos en un corto rango de dieciocho meses.

Durante su formación, en la década de 1950, Young mostró interés tanto en la rama más tradicional de los estudios musicales –cursó composición, teoría de la música y etnomusicología en la UCLA- como en la música más actual: así lo denota su asistencia a los seminarios de Darmstad en 1959, el estudio de la obra de John Cage o el gusto por la vanguardia jazzística de Lee Kowitz, Eric Dolphy y John Coltrane. En 1960 se acercó a la música electrónica de la mano de Richard Maxfield y conoció a George Maciunas, lo que le aproximó a Fluxus.

Aunque con extrema continuidad, se puede ver reflejada en su obra la cronología anterior. Wim Mertens⁵¹ distingue tres períodos: música serial - 1956/59-, Fluxus -1960/61- y *repetitive period* –desde 1962-.

De la proximidad de Young al serialismo, sobre todo weberiano, se derivaron dos características que marcarían toda su obra posterior: la negación de la tonalidad y la sensación de estatismo. Partiendo del método dodecafónico, Young dispone de las doce alturas, pero las combinaciones por superposición están meticulosamente tratadas para evitar cualquier

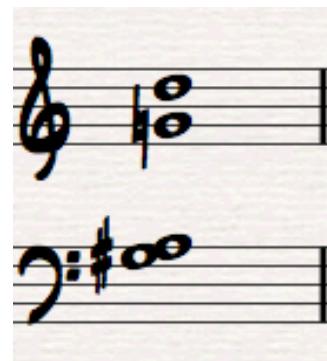


Ilustración 15. *Dream Chord*.

⁵¹ MERTENS, *op. cit.*, p. 20.

referencia tonal. En la organización vertical de las alturas, cuyo énfasis es descrito como un cambio de lo ordinal –propio del serialismo europeo- a lo cardinal –construcción armónica, no linear-, Young excluye el uso de tercera mayores y menores y sus inversiones –sextas- por su reminiscencia a la tonalidad. Así pues se centra en las segundas –séptimas- y cuartas –quintas-, dando lugar a una disposición básica que el propio autor más tarde llamaría *Dream Chord*, formada por una segunda menor sobre la que se construye una cuarta justa a distancia de séptima menor –por ejemplo, el inicio de *for Brass*, 1957: G#, A, G, D-. Las distintas permutaciones y variaciones de este acorde clave articulan gran parte de las obras de este período.

Por otra parte, La Monte Young admiraba el estatismo que transmitían las obras de Webern pese a su variedad estructural. La búsqueda de esa sensación de estatismo, adaptada a la propuesta de música cardinal, no linear, tuvo como resultado el uso de escasas alturas materializadas en larguísima duraciones. *Trio for Strings*, de 1958 es el ejemplo más significativo de esta época: cada parte contribuye a la creación de un espectro sonoro general con timbres y dinámicas muy planos.

En los meses previos a su llegada a New York en el otoño de 1960, Young dio un giro a su obra hacia el arte conceptual partiendo de las ideas de Cage, si bien pronto se define en su propio camino de la singularidad del evento único –por influencia de George Brecht-. Más que nunca, La Monte se mostraba convencido de que los sonidos tienen su propia existencia, independientemente de la existencia humana; y contrario a que el sonido fuera forzado a expresar lo que el compositor quiere.

Su asentamiento en la gran manzana no pudo ser más exitoso, y pronto lideró la vanguardia neoyorquina, la cual reunía a personalidades como George Brecht, Nic Cernovich, George Maciunas, Toshi Ichianagi y su mujer

Yoko Ono, Jackson MacLow y Larry Poons. Era el lugar y el momento adecuado para Young. Al cabo de dos meses ya fue el director musical fundador de las series de conciertos del apartamento de Yoko Ono, que se alargaron hasta junio de 1961 e iniciaban los espacios interpretativos alternativos.

Las composiciones que le posibilitaron ese reconocimiento datan de 1961/62, empezando por X (cualquier número natural⁵²) to *Henry Flynt* (1960), pasando por las *Piano Pieces* para David Tudor y Terry Riley, y, sobre todo, las series *Compositions 1960* y *Compositions 1961*. Excepto X to *Henry Flynt*, todas ellas se centran en el suceso único. Algunas explotan la musicalidad de lo que puede parecer teatral o conceptual, como *Composition 1960 #5*, en la un número indeterminado de mariposas son liberadas en el espacio de interpretación con el interés de evidenciar el sonido del aleteo. En palabras de Young: “una persona debe escuchar lo que normalmente sólo ve, o ver lo que normalmente sólo oiría”⁵³. Otras de las composiciones buscan redefinir la relación entre la audiencia y los intérpretes, como lo hace *Composition 1960 #4* al intercambiar los roles de público y ejecutantes. Algunas otras pueden ser vistas más como poesía que como instrucciones interpretativas; es el caso de *Composition 1960 #15*:

*This piece is little whirlpools out in the middle of the ocean.*⁵⁴

Mención a parte merecen *Composition 1960 #9* y *#10*, en las que la línea es una metáfora del “potencial del tiempo existente”⁵⁵ en el que todo está en

⁵² “X” es la incógnita en referencia al número de repeticiones de un único cluster que el intérprete decide hacer en el momento de la ejecución.

⁵³ YOUNG, La Monte en POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. 1 pbk with minor revisions ed. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2002, p. 50

⁵⁴ Texto de *Composition 1960 #15*: “Esta obra consiste en pequeños remolinos en medio del océano”.

⁵⁵ POTTER, *op. cit.*, p. 52.

continuo cambio y se repite si se prolonga en el infinito, lo que expresa musicalmente en *Composition 1960 #7*.

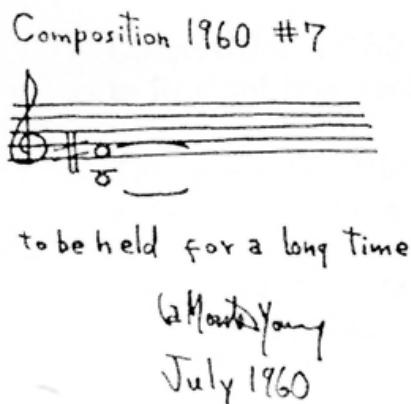


Ilustración 26. *Composition 1960 #7*.

Podemos ver la influencia de John Cage en el abandono de la composición tradicionalmente entendida como “nota a nota” en pro de la búsqueda de lo que la música debería ser y significar. Pero en Young siempre encontramos un vínculo directo o indirecto con la música. Por ejemplo, en *Piano Piece for David Tudor #1* (1960) la referencia musical está en la mera presencia del piano que ha de ser alimentado.

Por cuestiones de proximidad personal y estética muchas de estas obras se incluyeron poco más tarde en el repertorio de Fluxus, pero realmente La Monte Young, al igual que John Cage, deberían considerarse autores pre-Fluxus que fueron absorbidos por el expansionismo del movimiento, ya que en esa temporada Young ya había cambiado su interés a la “monotonía prolongada en el arte”⁵⁶ o minimalismo.

La nueva etapa de Young a la que Henry Flynt hace alusión con esa descripción se inicia en el verano de 1961 con una serie de improvisaciones que llevaron a cabo el propio Young, al piano, y Terry Jennings, con el

⁵⁶ FLYNT, Henry en POTTER, *op. cit.*, p. 55.

saxofón alto. A pesar de la evidente vuelta a un concepto más convencional de música que esto significó, Young apostaba por una unión de composición e improvisación basada en las influencias jazzísticas de su juventud. Aun con todo, las innovaciones de fechas anteriores tenían una presencia notable: la estructura modal básica del blues se amplificaba necesariamente y cada cambio tenía una duración tan larga como fuera requerida en el momento, y sobre ellos, Jennings improvisaba interminables melodías continuas. Se pretendía aplicar al blues el carácter estático explorado en composiciones previas, y la consecuencia fue una música modal en el estilo de la *drone music*⁵⁷. Particularmente destacan las interpretaciones de *Young's Aeolian Blues in B flat with a Bridge* (1961).

Poco tiempo después, en la primavera de 1962, Young quiso continuar con este tipo de improvisaciones, pero esta vez con él mismo tocando el saxofón soprano. La fórmula era la misma: repetición de secuencias melódicas modales a un tempo muy rápido sobre un acompañamiento *drone*. El cambio de Young al instrumento solista le obligó a establecer un grupo regular de acompañantes. A las colaboraciones puntuales de Walter de Maria, Terry Jennings, Dennis Johnson y Joseph Byrd se unieron las más habituales de Angus MacLise con la percusión y Simone Forti cantando el *drone* vocal, quien pronto sería sustituida por Marian Zazeela, futura esposa de Young y responsable además del diseño de luces de las interpretaciones.

Hacia septiembre de 1963 el grupo se volvió más estable con las incorporaciones de Tony Conrad y John Cale. Conrad era violinista, pero su más interesante aportación fue como matemático al ayudar a Young a configurar la base teórica de su trabajo en la justa entonación. Cale era un violista galés que se había mudado a los Estados Unidos gracias a una beca

⁵⁷ *Drone*, que traducido vendría a ser zumbido, es el adjetivo que se aplica a la música basada en sonidos mantenidos a modo de ostinato.

para estudiar con Aaron Copland. Las improvisaciones continuaban con una dinámica similar: Young disponía de un amplio registro en su soprano gracias al uso de alturas microtonales con digitaciones alternativas para improvisar melodías continuas a gran velocidad sobre el *drone* de cuerdas y voces. La consolidación de esta formación daría lugar a *The Theatre of Eternal Music*.

The Four Dreams of China (1962) es la pieza que resume todas las características de la música de Young hasta la fecha: recupera el material armónico de su primera época, mantiene cierto toque conceptual y continúa con la improvisación sobre *drone*. Cada uno de los cuatro “sueños” se basa en una inversión del *Dream Chord*, en este caso con las alturas F#, G, F y C, que sirven como base para la improvisación; y como concepto destaca el hecho de que no tenga una duración prefijada al tener un final abierto. Además marca el inicio del cambio hacia la justa entonación, por lo que abandona el uso del soprano a favor de la voz. A todo esto hay que sumar un alto nivel de amplificación que permita apreciar los parciales armónicos.

En febrero de 1965, tras la marcha de MacLise un año antes, el grupo pasó a llamarse *The Theatre of Eternal Music* y acabó por definir las ideas musicales que fraguándose desde los primeros trabajos conjuntos: “estructura universal”, armonía y el efecto del sonido en el cuerpo y la mente. El proyecto más importante de *The Theatre of Eternal Music* fue *The Tortoise, His Dreams and Journeys* –puesto en marcha ya en 1964-, que es una pieza todavía en progreso, pero que sólo existe en cada interpretación, siempre variante, basada en una idea armónica central. *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery* (1966) –49 era una de las tortugas que Young y Zazeela tenían como mascotas- fue una secuela de *The Tortoise, His Dreams and Journeys* en el mismo sentido que esta.

Paralelamente a las sucesivas interpretaciones conjuntas de estas obras, La Monte Young venía trabajando desde 1964 en una pieza para solista que, de hecho, sólo él puede interpretar porque no existe partitura ni instrucciones del autor. Se trata de *The Well-Tuned Piano*⁵⁸, una total improvisación sobre un plan armónico general basada en el único uso de notas que tienen una relación de armónicos a pares o con una tercera nota, solamente posible gracias a la justa entonación. Esta pieza pone de manifiesto las investigaciones de Young en acústica al identificar la periodicidad presente en las frecuencias de los armónicos con la repetición minimalista.

John Cale tuvo que dejar el grupo en los meses siguientes porque se encontraba inmerso en otro nuevo proyecto, The Velvet Underground. Fue sustituido por Terry Riley, a la voz, hasta agosto de 1966. De esa fecha en adelante el trabajo de Young ha seguido a grandes rasgos las características hasta aquí expuestas, asimismo, por cronología, sobrepasa el interés de este proyecto.

La influencia de La Monte Young es enorme, no sólo en el campo de la música sino también en artistas pertenecientes a otras áreas, como por ejemplo Andy Warhol, cuyas películas “estáticas” –*Sleep, Empire*, etc.- están en deuda con el compositor. Quizá la influencia más notable, y punto clave para esta investigación, sea el evidente traspaso de parte de su estilo al rock alternativo y demás músicas relacionadas con él impulsado por músicos cercanos a Young que integraban bandas como The Primitives o The Velvet Underground –John Cale, Angus MacLise, Lou Reed, Walter de Maria-.

⁵⁸ 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.

6.4 Terry Riley (1935)

Nacido tan sólo unos pocos meses antes que La Monte Young, los primeros años de la carrera musical de Terry Riley guardan bastante relación con los del anterior compositor. Estudió composición y piano en San Francisco a la vez que trabajaba como pianista de ragtime para financiar su educación. En la segunda mitad de la década de 1950 formó un peculiar grupo de improvisación con Pauline Oliveros –trompa y acordeón- y Loren Rush –fagot, koto...-, bastante alejado del estilo del jazz. En 1959 asistió a clases de composición en Berkeley con Seymour Shifrin en otros, y ahí conoció a La Monte Young. Ese mismo año ambos realizaron su primer trabajo juntos con la coreógrafa Ann Halprin, hasta 1960. Al acabar sus estudios, en 1961, Riley pasó dos años viajando por toda Europa: colaboró con una compañía de teatro en Francia y en los países escandinavos realizó *happenings*, teatro callejero y varios conciertos de jazz. De vuelta a Nueva York, en 1964, retomó contacto con Richard Maxfield, a quien había conocido gracias a Young, y exploró las posibilidades de la música electroacústica.

Al igual que en La Monte Young, el primer modelo compositivo a seguir para Terry Riley se encuentra en la vanguardia europea, en su caso, Stockhausen. Particularmente le interesaba la complejidad rítmica de algunas de sus obras, como por ejemplo *Zeitmasze*, que simultáneamente discurre a dos tempos diferentes. Esto es palpable en su composición de 1959 *Spectra*, para sexteto de viento madera y cuerda. Aunque igualmente también tiene dos tempos a la vez, Riley incorpora valores largos por analogía con Young. El acercamiento a la obra de su amigo le condujo a las ideas de Cage, y a medida que su influencia era mayor, crecía su interés en los efectos fisiológicos y físicos de la música. Pero si a Young la aceptación de estos efectos le abría el camino para poner en consonancia al público con estructuras universales y el sonido

natural, el objetivo de Riley era despertar vibraciones emocionales en la audiencia.

Las primeras composiciones relevantes de Terry Riley dentro de la experimentación se deben a su primera época con Maxfield y su investigación con la tecnología de cintas. En *Mescalin Mix* (1961), que usa las cintas grabadas para una obra anterior –*The Three-Legged Stool*–, aplica efectos de eco múltiple a sonidos como risas, quejidos o fragmentos de canciones populares que acaban por distorsionarse totalmente y son repetidos durante trece minutos y medio. Mediante estos experimentos, Riley encontró un método de llegar al estatismo, alternativo al *drone* de Young: la repetición. En el mismo 1961 trasladó los resultados de esas investigaciones a instrumentos acústicos para la composición de *String Trio*, una obra modal basada en la repetición rítmica.

Tras una serie de obras menores que le permitieron seguir explorando la repetición y sus viajes por Europa, Riley compuso en 1964 la que seguramente sea su obra más conocida e influyente, *In C*. Se trata de una pieza para “cualquier tipo de instrumentos”⁵⁹, aunque con algunos matices, el pulso lo ha de marcar el Do agudo del piano o un instrumento de láminas y se recomienda un grupo de unos treinta y cinco músicos. La partitura consta de cincuenta y tres células melódico-rítmicas y no especifica dinámicas y articulación, dejando cierta libertad improvisatoria en ese sentido –tampoco es necesaria la figura del director-. Una vez que ha comenzado el pulso, los intérpretes empiezan a tocar la primera célula cuando cada uno lo vea oportuno, y pasa la siguiente cuando lo desee, de forma que la obra no finaliza hasta que todos los músicos han pasado por las cincuenta y tres células y deciden parar. Riley sugiere en las instrucciones que “el grupo debe

⁵⁹ RILEY, Terry en POTTER, *op. cit.*, p. 111.

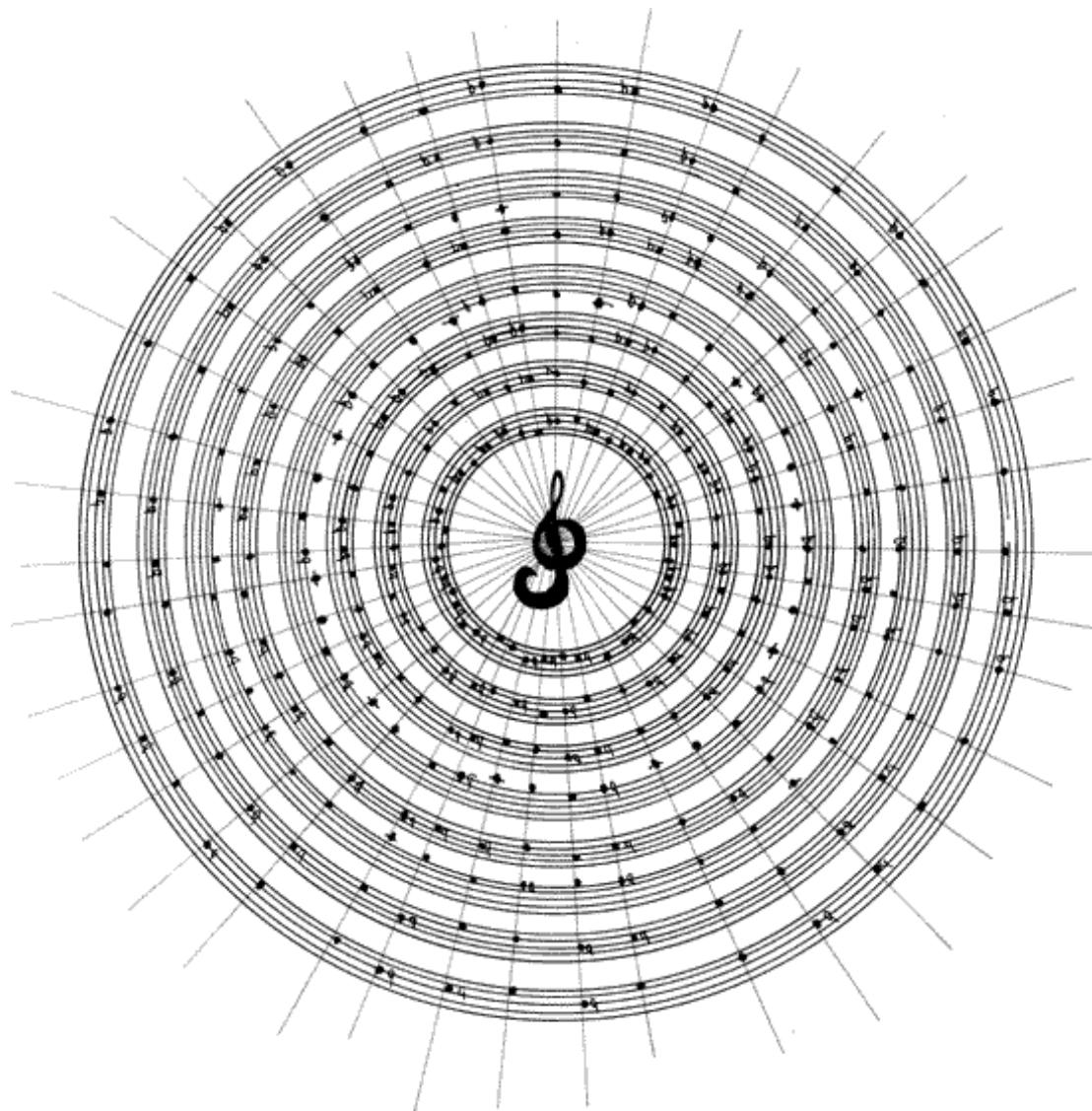
coincidir en unísono una o dos veces durante la ejecución”⁶⁰. El nombre de la composición hace referencia a un Do modal; si bien hay predominio de Do jónico, el Fa# y Sib de algunas células denota la presencia de Do lidio y Mixolidio respectivamente.

Ilustración 17. *In C* (1964), partitura completa.

1964 también es año de composición de la serie *Keyboard Studies*, piezas para instrumentos de teclado que igualmente se basan en la repetición de motivos modales con su propio perfil melódico y rítmico. Sobresalen *Keyboard Study #2* y *Keyboard Study #7* —aunque Potter defiende que este es una variación del primero y más tardía, de 1967-. Ambas mantienen la primera célula como ostinato y el resto se van sucediendo tras un número indeterminado de repeticiones. En estas piezas el interés recae en la superposición de líneas

⁶⁰ Ibid., p. 112.

melódicas y no en la sucesión de combinaciones verticales. Mediante la continua repetición, el oyente puede observar la variación constante que posibilita dicha superposición de diferentes acentos melódicos. De todo esto se desprende un dualismo entre la microestructura de los sonidos y la macroestructura de la composición.



Keyboard Study #2
Page 8
© Terry Riley
1967

Ilustración 3. *Keyboard Study #2* (1967), partitura.

La última composición influyente del período compositivo de Terry Riley en que me centro es *A Rainbow in Curved Air*, de 1967. El propio autor interpreta esta pieza para órgano electrónico, rocksichord, pandereta y dumbec gracias a la técnica del *overdubbing*⁶¹. Consiste en 14 notas organizadas en dos figuras y cuatro células que se combinan de cualquier manera siempre que se siga el orden prefijado.

“*In C* ha demostrado ser la composición individual de un americano más influyente desde 1960”⁶². Con esta afirmación, seguida de nombres como Philip Glass, Steve Reich, Frederic Rzewski, The Soft Machine, John Cale, Brian Eno y algunos del jazz contemporáneo, Robert Palmer, de Power Station, resumió la importancia de la obra y de Riley para un amplio espectro del panorama musical inmediatamente posterior al minimalismo. Particularmente en el rock la incidencia fue bastante notable con casos como la canción de Pete Townshend, *Baba O'Riley*, que aparece en el álbum de The Who *Who's Next* (1971) y claramente inspirada en *In C* y *A Rainbow in Curved Air*. Esta última obra da nombre al grupo de rock progresivo Curved Air. Asimismo, bandas como The Soft Machine y Third Ear Band presentan recursos técnicos y estilísticos tomados de Riley, sobre todo la repetición y los patrones modales.

6.5 Steve Reich (1936)

De manera similar a la del resto de compositores minimalistas, la obra de Steve Reich se inicia en la “tradición” de la música de vanguardia y tras un período de experimentación con materiales, recursos, estructuras e

⁶¹ Técnica de grabación por adición de pistas.

⁶² PALMER, Robert en POTTER, *op. cit.*, p. 150.

influencias, acaba por definir un estilo y técnica muy personales que reflejan su propia visión de la estética minimal.

Curiosamente, la música no fue su principal interés hasta que llegó a la universidad. En 1953 ingresó en la Universidad de Cornell como estudiante de Filosofía y fue allí donde comenzó a recibir cursos de música motivado por el musicólogo William Austin, quien le acercó a Debussy, Stravinsky, el jazz, la música no occidental y la música medieval francesa. Al finalizar sus estudios de Filosofía, Reich cursó composición con Persichetti en la Juilliard School entre 1957 y 1961, al mismo tiempo que Philip Glass, aunque por aquel entonces no tenían nada en común. En 1961 se mudó a California y fue alumno de Luciano Berio y Darius Milhaud. Allí estudió las composiciones post-serialistas de La Monte Young y el método dodecafónico, que venían siendo sus principales influencias desde unos meses atrás, cuando escribió *Music for String Orchestra* (1961), una de sus piezas más notables de esta época junto con *Four Pieces* (1963), la composición que presentó para su graduación; deudora del jazz modal contemporáneo de Coltrane.

Reich tuvo su primer acercamiento a la electrónica en 1964 con la pieza que le fue encargada para el cortometraje experimental de Robert Nelson *Plastic Haircut*. La cinta consistía en un *collage* de ruidos de multitudes que se repetían y superponían continuamente creando un ruido general. El consecuente directo de esta investigación con *loops* fue *It's Gonna Rain* (1965), otra pieza de cinta que inauguraría el minimalismo de Steve Reich. Pese a la gran diferencia en material y técnica, se puede observar una fuerte influencia de *In C*, de Terry Riley: las dos comparten continuidad rítmica –en Riley el pulso es explícito con el Do del piano y *It's Gonna Rain* lo tiene implícito- y se fundamentan en la repetición de un perfil melódico básico. El material que usa Reich es un fragmento de un texto grabado de un predicador y se deconstruye en diferentes *loops* que se repiten y combinan. La importancia de

esta obra reside en el descubrimiento de un fenómeno acústico resultante de la superposición del material que el compositor denominó *phase shifting process*⁶³ y describe de la siguiente manera:

“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.”⁶⁴

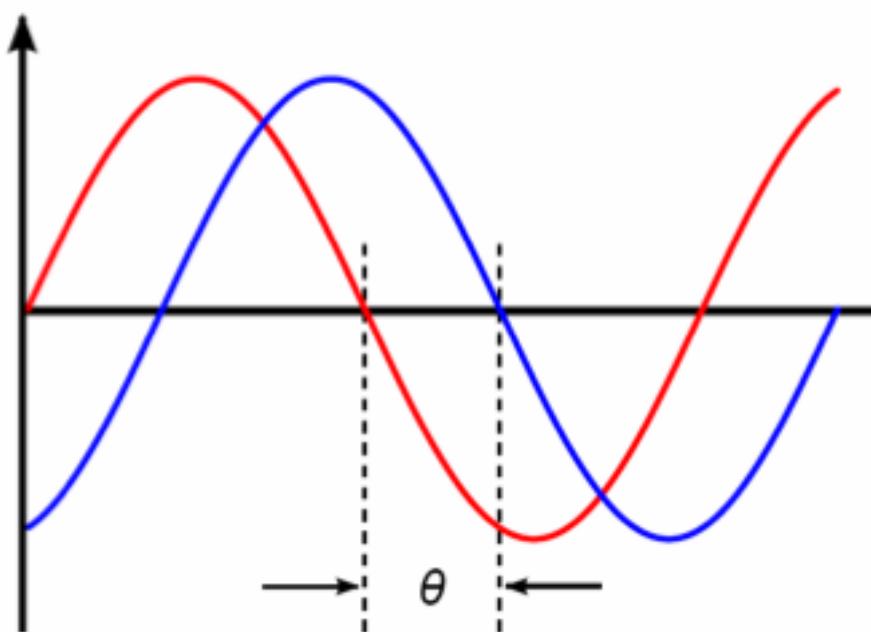


Ilustración 49. *Phase shifting process*. Una misma onda aparece repetida y desplazada en el tiempo.

Años más tarde, en *Writings about Music* (1974), Steve Reich remarcaría la relevancia de este proceso para dotar de impersonalidad a la música: “una

⁶³ Proceso de cambio de fase.

⁶⁴ REICH, Steve en MERTENS, *op. cit.*, p. 48.

vez que el proceso ha sido puesto en marcha, inexorablemente trabaja por sí mismo, es muy preciso y no deja nada a la casualidad”⁶⁵.

A partir de entonces, Reich aplicó el *phase shifting process* a la interpretación en directo, tanto con instrumentos acústicos como por medio de la electrónica. Su uso con material tímbrico convencional acarreó el descubrimiento de los patrones resultantes –*resulting patterns*-, un efecto psicoacústico consistente la creación de nuevas melodías, en la mente del oyente, por asociación de acentos melódicos a causa de la superposición de una misma melodía original a la que se le ha aplicado un ajuste de fase –en este caso el *phase shifting process*–.

En 1967 compuso *Piano Phase* y logró por primera vez emplear esta técnica para reflejar el dualismo entre estatismo y movimiento derivado de la superposición de una misma célula desplazada progresivamente en el tiempo.



Ilustración 20. *Piano Phase*, célula básica.

Del mismo año es *Violin Phase* –para cuatro violines o un violín y tres grabados- pero tienen mayor complejidad armónica y rítmica. *Pulse*

Music Pulse Music y *Four Log Drums*, ambas de 1969, fueron las últimas obras de electrónica en directo y se valían de un metrónomo, construido para la ocasión por Larry Owen, que cambiaba de tempo progresivamente. Aunque Reich no quedó satisfecho con el resultado de este tipo de obras, una de sus piezas más conocidas e interpretadas data de este período: *Pendulum Music* (1968).

⁶⁵ Ibid., p. 48.

PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or More Microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each Microphone's cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each Microphone hangs a few inches directly above or next to it's speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to it's speaker. Thus, a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers.

Steve Reich 8/68

Ilustración 215. *Pendulum Music.*, partitura completa.

Así pues, el siguiente paso fue el empleo del *phase shifting process* exclusivamente con instrumentos, como en *Four Organs* (1970), caracterizada por la repetición, cambios rítmicos basados en la aumentación y el uso frecuente de escritura tonal-modal. Por su parte, *Phase Patterns* (1970) iba encaminada al desarrollo de los patrones resultantes con un enfoque más rítmico que marcaría la dirección hacia obras de percusión como *Drumming* (1970-71) y *Clapping Music* (1972). La primera fue compuesta tras una breve estancia en Ghana, lo que trascendió en la elección de la instrumentación, y *Clapping Music* iniciaría un nuevo interés en técnicas alternativas de construcción rítmica y aumentación.

A partir de 1973, Reich empezó a componer para grandes conjuntos instrumentales a los que sumaría la voz humana, pero su énfasis seguía recayendo en el dualismo estatismo-movimiento: combinación del pulso continuo con la respiración humana –voces e instrumentos de viento- o melodía constante frente a cambios armónicos. De este último período de interés para la investigación en adelante sobresalen especialmente *Music for Eighteen Musicians* (1976) y *Music for a Large Ensemble* (1979).

Más que de cualquier otra forma, la obra de Steve Reich dejó huella en la música popular a través de las innovaciones técnicas de la introducción de la tecnología electrónica en interpretaciones en directo. Aunque hoy en día es común el empleo de multitud de efectos e instrumentos que se valen de la electrónica en los conciertos de rock y pop en todas sus variantes, la irrupción de estos elementos en las décadas de 1960 y 1970 supuso una ampliación inmensa de las sonoridades y posibilidades interpretativas.

6.6 Philip Glass (1937)

De entre los cuatro primeros compositores minimalistas, en último lugar tenemos a Philip Glass no sólo por ser el más joven, sino por ser el más tardío en componer dentro del minimalismo; él mismo reconocería en 1968 que sus obras anteriores a 1966 tienen “un estilo más tradicional”⁶⁶, e incluso renegaría de ellas.

Glass comenzó sus estudios musicales como alumno de flauta y más tarde de piano, y de armonía con Louis Cheslock. Coincidio con Steve Reich en la Juilliard School y también recibió clases de Darius Milhaud en 1960. Entre

⁶⁶ GLASS, Philip en MERTENS, *op. cit.*, p. 67.

1964 y 1966 se trasladó a Francia para estudiar con Nadia Boulanger. El siguiente año (1966-67) viajó por el Tíbet e India y no fue hasta su regreso a Nueva York cuando formó su propio grupo, el Philip Glass Ensemble.

Aunque se mostraba interesado y cercano a la música de su época como el jazz o la de sus colegas minimalistas, la principal influencia en la obra de Philip Glass se encuentra en la música india. Si bien dentro de la estética minimalista, el estilo que Glass desarrolló desde 1968 se basa en un sistema de repetición estructurado por un método aditivo tomado de esta música no-occidental.

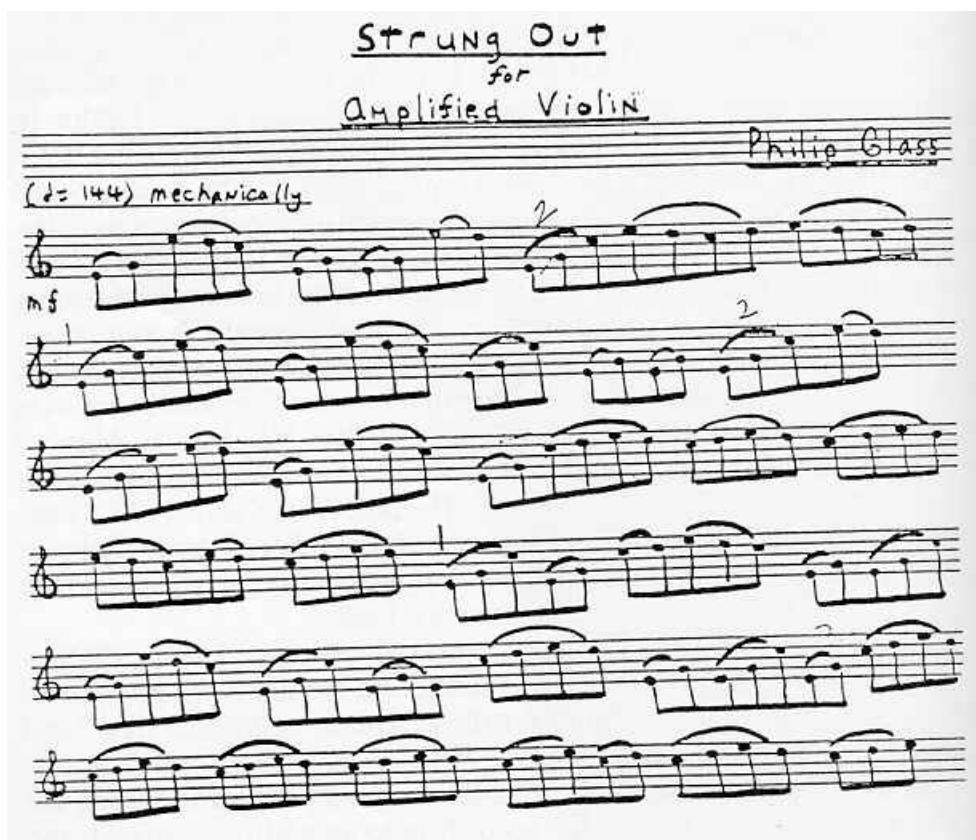


Ilustración 22. *Strung Out*, comienzo de la partitura.

Strung Out (1967), para violín amplificado, es previa al uso sistemático de estructuras aditivas pero ya presenta una serie de características propias de obras posteriores. Se basa en la repetición, y a un nivel superior de estructura,

en ciclos melódicos⁶⁷; la armonía es estable por el uso exclusivo de cuatro calores –E, G, C, D-; la figuración se reduce a corcheas continuas y a gran velocidad; y tanto la agógica como la dinámica se mantienen de principio a fin. A partir de *1+1* (1968) el principio de adición toma fuerza. En este caso, el intérprete dispone de dos células rítmicas que ha de combinar en forma de progresiones aritméticas regulares golpeando una mesa con los dedos o los nudillos. El método aditivo aparece por primera vez en una pieza para conjunto en *Two Pages* (1969), sin embargo hay unísono rítmico y melódico. El material melódico es muy reducido –G, C, D, Eb, F- y el rítmico sólo incluye la corchea. Al igual que en *Music in Fifths* (1969), *Music in Similar Motion* (1969) y *Music in Contrary Motion* (1969), *Two Pages* consta de una variación de figuras melódicas por aumentación –adición- o disminución –omisión-.

TWO PAGES

Music by
Philip Glass

168 BPM

The musical score for 'Two Pages' by Philip Glass is a five-staff piece. The first four staves are identical, each consisting of a single line of music with a continuous pattern of eighth-note pairs. The fifth staff is a variation, starting with '1. increase to 20.', followed by '20. decrease to 1.', and ending with '1.'. The tempo is marked as 168 BPM. The title 'TWO PAGES' is centered at the top, and 'Music by Philip Glass' is to the right. The key signature is B-flat major (two flats).

Ilustración 23. *Two Pages*, fragmento inicial de la partitura.

⁶⁷ Mertens habla de ciclos rítmicos, lo que puede dar lugar a confusiones. Aunque no se puede hablar de perfiles o líneas melódicas en sentido convencional, considero que la estructura cíclica se define en base a la organización horizontal de las alturas más que en relación a cuestiones rítmicas puras. Lo más adecuado estaría dentro del concepto de ciclos de acentos melódicos.

Con *Music with Changing Parts* (1973), Glass demostró un cambio de actitud interesándose por el fenómeno del sonido acústico producido por la combinación de diferentes instrumentos repitiendo notas y células, así como por las modulaciones repentinas que causaban un efecto de desorientación, ayudando a generar un sentimiento de música infinita. Esta última venía siendo trabajada en *Music in Twelve Parts* (1971-74) como el apoyo para una nueva forma de escucha: “la música se sitúa fuera de la escala temporal normal, que se sustituye por la no-narración y una sensación de tiempo extendido”⁶⁸. Por otra parte, este uso de la armonía no funcional se convertía en nuevo método de estructuración, característico de obras posteriores como *Einstein on the Beach* (1975) y *Another Look at Harmony* (1977).

Dado que la obra de Glass tardó en aparecer unos años en comparación con la de sus colegas, la influencia que ejerció en otros autores también se retrasó. La interpretación de algunas de sus piezas en Londres en 1971 marcó significativamente a Brian Eno y David Bowie como más adelante se verá. Igualmente su música tuvo un fuerte impacto en el Krautrock, del que también salió beneficiado al conseguir un contrato con Virgin Records – publicó las partes 1 y 2 de *Music in Twelve Parts* en 1975 y *North Star* en 1977 – gracias a sus contactos con el grupo Tangerine Dream. Después del tour de *Einstein on the Beach* de 1976, Glass se acercó al ambiente de los clubs de rock de Manhattan y a los movimientos punk y postpunk. A finales de la década ya había producido a bandas como Polyrock y The Raybeats.

De los compositores minimalistas, Philip Glass es el que mayor huella ha dejado en la cultura popular por “su habilidad para trabajar en varios campos

⁶⁸ GLASS en MERTENS, *op. cit.*, p. 79.

musicales a la vez”⁶⁹, tales como la música de concierto, la ópera o bandas sonoras de películas y de anuncios de televisión.

6.7 Conclusiones

Como ya he apuntado en el principio de este capítulo, no es descabellado entender el primer minimalismo musical, aquí visto, como el punto álgido del desarrollo de buena parte de la historia de la música del siglo XX.

Partiendo de una estética experimental, Young, Riley, Reich y Glass se cargaron de influencias tan diversas como la vanguardia europea, el jazz contemporáneo, la música no-occidental en general y la india en particular, y la electrónica a través de la música concreta y del propio avance tecnológico.

El análisis de la obra de cada autor demuestra la existencia de cuatro técnicas y estilos muy diferentes trabajando sobre una estética común. Esto dificulta la posibilidad de resumir conjuntamente la producción de estos compositores en las décadas de 1960 y 1970, pero, a grandes rasgos, me atrevería a decir que de alguna u otra forma todos ellos desarrollaron la obra-como-proceso a través de la repetición, el dualismo estatismo-movimiento y la sensación de suspensión temporal.

⁶⁹ POTTER, *op. cit.*, p. 341.

7. LA ESTÉTICA EXPERIMENTAL EN LA MÚSICA URBANA

Al contrario que otros estilos de la historia de la música vinculados a la tradición académica, principalmente los desarrollados en el siglo XX, el minimalismo pudo abrirse un hueco en la cultura popular. El eclecticismo que resultó de la fusión de la estética experimental, técnicas serialistas, la improvisación jazzística, recursos de la música no-occidental, etc., convirtió al minimalismo en una música de rápida aceptación. Sin ir más lejos, Michael Nyman se refirió a él en cierta parte como la “nueva tonalidad”⁷⁰, un concepto que, aunque discutible, da cuenta del cambio –en el consumo- que supuso la irrupción minimalista tras décadas de búsqueda de una música desligada de la herencia romántica.

Sin embargo, más que por sí solo, el minimalismo tuvo la oportunidad de llegar a la cultura de masas gracias a lo que podríamos llamar una expansión de su aura. Las técnicas y el estilo de los compositores tratados en el apartado anterior fueron algunos de los recursos que un determinado sector de la música rock exploró en las décadas de 1960 y 1970. La necesidad de definirse al margen del pop-rock más convencional que el rock alternativo emergente sintió en aquella época fue saciada con una búsqueda en la música experimental.

A mediados de los años '60 la alternativa con aspiraciones más intelectuales al pop-rock comercial era la ofrecida por una serie de bandas anglosajonas forjadas en los ambientes de las escuelas de arte. Cargadas de abundantes conceptos artísticos, las *art school bands* no consiguieron una innovación real en su música y sucumbieron a la sobreamplificación y virtuosismo del

⁷⁰ En *Música Experimental. De John Cage en adelante*, el capítulo referente al minimalismo lleva por título “música minimalista, determinación y la nueva tonalidad”.

Rhythm & Blues contemporáneo⁷¹. Era el momento de buscar otras fuentes de inspiración para crear una nueva música que pudiera hacer una oposición seria a un *mainstream* cargado de motivaciones comerciales. Escaso tiempo atrás, el LSD y el cannabis se habían convertido en el punto de encuentro de las dos principales fuentes de ideas para la renovación de la música rock en la segunda mitad de la década de 1960: la psicodelia y la experimentación.

Los omnipresentes Beatles y el joven grupo de norteamericanos que empezó su carrera en el folk-rock como respuesta a la invasión británica, los Byrds, fueron los ideólogos del rock psicodélico. 1965 fue el año en que ambas bandas coincidieron e iniciaron su exploración musical con sustancias psicodélicas. Las distorsiones perceptuales y experiencias sinestésicas producidas por la dietilamida de ácido lisérgico fueron simulados en su música mediante multitud de efectos –*phaser, flanger...*–, la apertura cromática hacia sonoridades hasta entonces ajenas al rock gracias al uso de instrumentos provenientes tanto de la música clásica occidental –cuerda frotada, clave, celesta- como de la oriental –tabla, sitar, tambura- pasando por la reciente electrónica; de igual manera que se redescubría la música india y sus mantras repetitivos y monótonos.

Los guitarristas John Lennon y George Harrison de los Beatles y David Crosby y Roger McGuinn de los Byrds aprendieron la técnica del sitar con Ravi Shankar. Las primeras grabaciones pop con aire oriental no tardaron en llegar. En diciembre de 1965 se publicaba *Norwegian Wood (This Bird Has Flown)*, caracterizada por el sitar de Harrison doblando la melodía y apoyando los acordes de la guitarra de Lennon. Por su parte, los Byrds por esas fechas trabajaban en *Eight Miles High* –grabada al mes siguiente y

⁷¹ REYNOLDS, Simon. *Después del Rock. Psicodelia, Postpunk, Electrónica y Otras Revoluciones Inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010, p. 117.

publicada en marzo de 1966-, un single que relataba un viaje –en este caso en sentido literal- e inauguraba la apertura de las listas de éxitos a la psicodelia.

Como se ha visto en páginas anteriores, la experimentación en el ámbito de la música “culto” había obtenido unos resultados técnicos y estilísticos muy parecidos –repetición y *drone* sobre todo- en el minimalismo de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, cosa nada sorprendente teniendo en cuenta influencias mutuas como la música hindú y el consumo de drogas psicodélicas y psicoactivas.

Según Reynolds, el rock psicodélico “expandió dramáticamente la paleta cromática y espacialidad del rock, en desmedro [...] de la estructura convencional de la canción”⁷². Sin embargo, sería simplista entender esas innovaciones como resultado de unos cuantos viajes de ácido. El sustento estético enlaza directamente con la reivindicación de la música académica del siglo XX de acabar con la narración lineal de la música y la presunta representacionalidad de los sonidos. Este es punto en que cabe preguntarse cómo esos conceptos traspasaron la línea que tradicionalmente separaba la alta cultura y la cultura popular. La respuesta la encontramos en personajes ligados tanto al minimalismo como al rock: John Cale y Brian Eno.

⁷² REYNOLDS, *op. cit.*, p. 113.

7.1 John Cale

Nacido en 1942 en un pequeño pueblo industrial de Gales, John Cale mostró un particular interés en la música desde joven. Aprendió piano y viola, instrumento que le posibilitó viajar a Londres para ampliar sus estudios musicales en el Goldsmith College, aunque para él no fuera más que la manera de poder mudarse a Nueva York. Su objetivo era conocer y poder trabajar con todos esos músicos de la experimentación y la vanguardia de los que tanto le había hablado su amigo Cornelius Cardew y que tanto había estudiado. En 1963 consiguió una beca para el Berkshire Music Centre de Tanglewood, en Massachusetts, una academia dirigida por Aaron Copland y que reunía a compositores como Yannis Xenakis –que fue el tutor de Cale-, Earle Brown o Morton Feldman. Conoció a John Cage y participó en la interpretación de *Vexations* de Satie que tuvo lugar entre el 9 y el 10 de septiembre de 1963. La Monte Young, su segunda mayor influencia⁷³ –tras Cage- le invitó a formar parte de *The Theatre of Eternal Music*, formación en la que participó hasta 1965. Ese mismo año había conocido a Lou Reed, y junto con Tony Conrad y Walter de Maria constituyeron The Primitives.

La corta experiencia con The Primitives desembocó en un nuevo proyecto de Cale y Reed, The Velvet Underground, que también reunía a Angus MacLise y Sterling Morrison. Casi desde sus comienzos fueron apadrinados por Andy Warhol, quien les convenció de incluir a la alemana Nico como cantante ocasional. A simple vista todo apuntaba a que la Velvet era una *art school band* más, pero realmente ninguno de ellos provenía de las escuelas de arte y las ideas de Warhol no repercutían en la sonoridad del grupo.

⁷³ CALE, John y BOCKRIS, Victor. *What's Welsh for Zen: The Autobiography of John Cale*. Bloomsbury Pub Ltd, 1999, p. 58.

Una vez vistas las características de la música de Cale como integrante de *The Theatre of Eternal Dream* y sus motivaciones dentro de la música experimental, se hace necesario un breve análisis –que sería objeto de ampliación en una futura investigación- de cómo esos conceptos se incluyeron en *The Velvet Underground & Nico* (1967) y *White Light/White Heat* (1968), los dos álbumes de estudio fruto de su estancia en el grupo desde la fundación hasta septiembre de 1968.

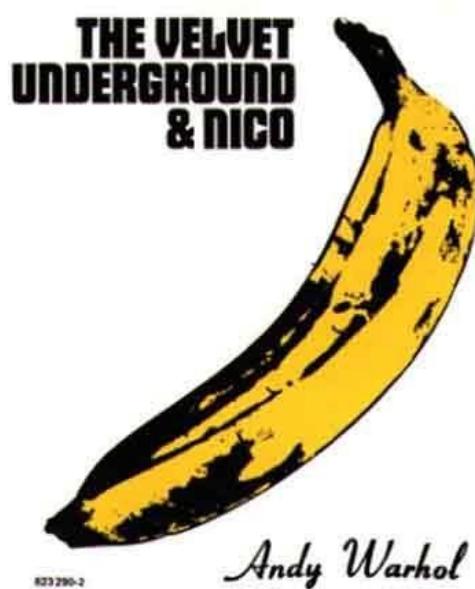


Ilustración 24. Carátula de *The Velvet Underground & Nico*. Diseño de Andy Warhol.

Aunque las once pistas del primer álbum fueron compuestas por Lou Reed – tres de ellas con la colaboración de Cale-, la presencia del galés es notable en la instrumentación y arreglos de todas las canciones. La mayoría contienen un *drone* de la viola, a la cual se le habían cambiado las cuerdas por unas de mandolina eléctrica; pero es especialmente relevante en el final de *Heroin* – incluso llega a distorsionar-, en los más de cinco minutos que dura *Venus is Furs* y en *The Black Angel's Death Song*, donde la instrumentación se reduce a viola y guitarra, afinada un tono más grave de lo normal. En este último tema

destacan los sopidos de John Cale al micrófono, generando unos acoples perturbadores. La inclusión de ruidos, generalmente mediante *feedback*, es propia de otras pistas, como por ejemplo *European Song*.

Estos arreglos son fácilmente atribuibles a la influencia de La Monte Young, sin embargo, el uso del pulso explícito con guitarra y batería en *I'm Waiting for the Man*, de principio a fin, está en deuda con *In C*, de Terry Riley.

Estas características continúan apareciendo, si bien en menor medida, en el LP de 1968, *White Light/White Heat*. De este álbum destaca *The Gift*, la segunda pista. Inicialmente se trataba de un tema instrumental y se decidió agregarle la voz monótona de Cale relatando una historia escrita por Lou Reed. Mientras que por el canal derecho sólo se escucha la narración, en el izquierdo tenemos la instrumentación. Sobre un bucle de un compás de bajo y batería – luego también con guitarra rítmica-, la guitarra principal interpreta libremente una serie de *riffs* y *feedbacks* desarrollando un motivo inicial.

La marcha de John Cale en 1968 por sus desavenencias con Lou Reed significó la ausencia de un potencial creativo, aún hoy, difícilmente igualable en la historia del rock. The Velvet Underground se mantuvo viva hasta 1972 –con dos esporádicas vueltas en la década de 1990- y se recuerda como uno de los grupos más influyentes de la música popular por sus contribuciones a la creación del movimiento punk y postpunk, el rock experimental y el rock alternativo.

Por su parte, la carrera en solitario de Cale siguió por los senderos del rock tanto por individual como con colaboraciones y producciones de artistas como Brian Eno, Patti Smith, The Stooges, Manic Street Preachers, Happy Mondays y un largo etcétera.

7.2 Brian Eno

Al contrario que John Cale, Brian Eno (Suffolk, 1948) no tuvo una inicial participación activa en el ámbito de la música clásica, sino que recibió formación artística con Roy Ascott en la Ipswich Art School y en la Winchester School of Art, graduándose en 1969. Durante esos años experimentó libremente con grabadoras de cintas y tocaba con grupos de improvisación.

Su conocimiento e interés por la música del minimalismo queda bien reflejado en el libro de Keith Potter:

[X to Henry Flynt] “fue la primera pieza de música que interpreté en público” [...] “La Monte Young es el papá de todos nosotros.”⁷⁴

Tal música identificada con la emergente nueva tecnología en la producción es más significativa que cualquier otra influencia específica que Riley pudo tener en Brian Eno.⁷⁵

La música ambiental de Eno es un ejemplo de la influencia del minimalismo en su obra posterior.⁷⁶

Para tener una visión práctica de cómo la música minimalista afectó a la producción de Brian Eno, basta con fijarnos en su primer disco en colaboración con Robert Fripp, de King Crimson, *No Pussyfooting* (1973); o la trilogía berlinesa (1977-79) de David Bowie con Eno también como colaborador: *Low*, *Heroes* y *Lodger*. El primero se puede definir como un álbum ambiental con una tremenda carga de experimentalismo. Verdaderamente de las diecinueve pistas que aparecen, sólo hay dos piezas diferentes –*The*

⁷⁴ ENO, Brian en POTTER, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁵ POTTER, *op. cit.*, p. 149.

⁷⁶ Ibid., p. 340.

Heavenly Music Corporation y *Swastika Girls*-, pero que se extienden a lo largo de varios *tracks* y se presentan en su forma original, en su retrogradación y en el caso de *The Heavenly Music Corporation* también a la mitad de su velocidad. Eno se encarga de crear el *drone* mediante *loops* de cinta y sobre esto Fripp toca la guitarra eléctrica. El resultado está evidentemente cercano al minimalismo de Young y Glass. Respecto a la trilogía de Bowie, una escucha rápida ya da cuenta de la huella de Brian Eno en aspectos como el uso los sintetizadores y la fase de producción.

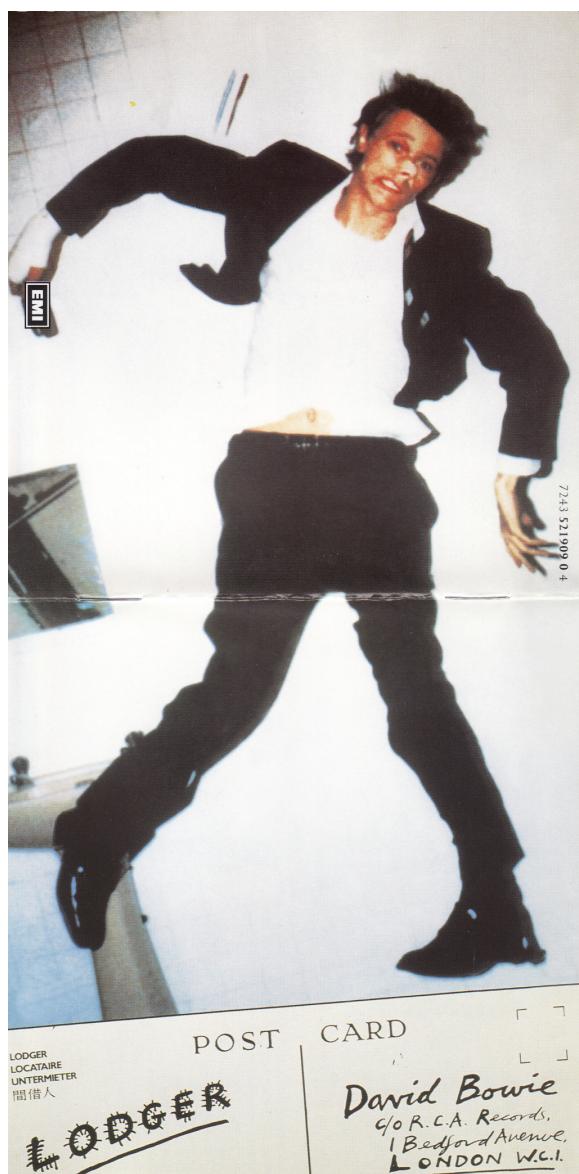


Ilustración 25. Carátula desplegada del álbum *Lodger*, de David Bowie.

Coincidiendo con la era berlinesa de David Bowie, la presencia directa e indirecta de Brian Eno se empezaba a notar en todo un movimiento, el postpunk. La nueva generación rechazaba de igual manera la “fijación rockera de la autenticidad y la pasión”⁷⁷ que Eno había mostrado tiempo atrás en su época en Roxy Music, donde sus sintetizadores y experimentos con cintas de los dos primeros discos ponían en jaque a la valorización de la técnica instrumental predicada por el rock progresivo.

Todo el trasfondo de Eno basado en la sensibilidad de las artes plásticas y la técnica y estética

⁷⁷ REYNOLDS, *op. cit.*, p. 121.

minimalista le llevaba a negar la expresión de sentimientos que buscaba el rock convencional. Pero además, dicha sensibilidad le motivó para “traducir el sonido al registro visual”⁷⁸ gracias a las posibilidades del estudio de grabación. La idea de Eno de considerar el estudio como un instrumento más le permitía ir más allá del simple registro de un evento musical. Se trataba de construir artificialmente un pseudoevento que pudiera reflejar toda clase de espacios y texturas. Así pues, su labor de producción marcaría toda la era postpunk y buena parte de la música venidera con trabajos con, por supuesto John Cale, pero además Talking Heads, Devo, U2, Robert Wyatt, Coldplay...

7.3 Del Krautrock al postpunk

Finalmente, para concluir este recorrido, después de constatar el trasvase de ciertas características gestadas en el experimentalismo, hablaré de cómo fueron aceptadas y desarrolladas especialmente por dos movimientos.

A finales de los años '60 la reconstrucción de la Alemania post-Segunda Guerra Mundial se había convertido en un proceso particularmente duro para los jóvenes. Renegaban de la cultura políticamente correcta que el gobierno trataba de difundir y tampoco querían que se asemejara a la de las potencias que se habían repartido Berlín y retrasaban el avance. No buscaban que su música sonase como un reflejo de lo típicamente americano o inglés, por lo que llegada del rock a Alemania estuvo marcada por la transformación del mismo. La exploración electrónica se presentaba como un campo virgen en la cultura popular que posibilitaba escapar de lo anglófono y lo alemán tradicional. En 1967 se creaba el Zodiak Free Arts Labs, el club que vería nacer al Krautrock, esta es la etiqueta despectiva –rock palurdo- que la prensa

⁷⁸ Ibid., p. 123.

inglesa adjudicó a la música de los jóvenes berlineses. La idea de reunirse en un centro y poder experimentar todo el día vino tras una charla de John Cage en una escuela de artes de la capital. Bajo la sensación generalizada de que ya no había nada que perder, se promovía la necesidad de hacer una música libre, diferente, abstracta.

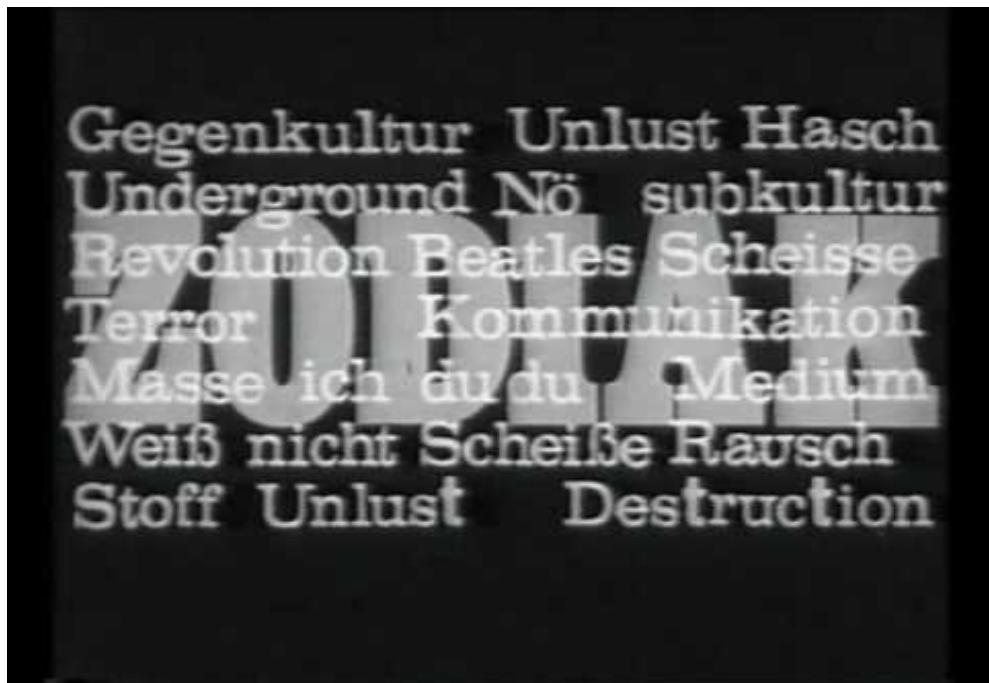


Ilustración 26. Fotograma de un film experimental de Zodiak Free Arts Lab.

Can, Tangerine Dream, Neu!, Cluster, Amon Düüll II, Faust, Popol Vuh y Kraftwerk fueron las agrupaciones más destacadas que se basaron en la electrónica, por entonces exclusiva del experimentalismo americano y la vanguardia de europeos emigrados, para deformar las estructuras del Rhythm & Blues.

Por su parte, salvando las distancias, el postpunk surgió con la misma necesidad de acabar con el rock que se venía haciendo. 1977, con los cuatro discos atribuidos a Bowie –su *Low* y *Heroes*, y la producción de *Lust for Life* y *The Idiot*, de Iggy Pop–, dio el pistoletazo a la “vanguardia anti-rockista”⁷⁹ que proponía su propio futuro musical a través de una ecléctica selección de la música anterior: la electrónica, el jazz, el experimentalismo, el krautrock, el reggae, el dub y la vertiente más intelectual del rock alternativo –The Velvet Underground, David Bowie y Brian Eno.

Las guitarras postpunk bebían de los estilos reggae y funk, lo cual permitió que el bajo pasase a un primer plano dotándolo de línea melódica. Era hora de producir un sonido más controlado, elaborado, de texturas, capaz de soportar y acompañar textos influenciados por la literatura de Kafka, Beckett, Dostoievski y la deconstrucción posmoderna.

Se articuló una cultura alternativa creando sellos discográficos y distribuidoras independientes, heredera del ideal punk *do it yourself*, y que dio vida a bandas tan exitosas como New Order, Talking Heads, Scritti Politti, Depeche Mode, U2, Beastie Boys, Sonic Youth, Jane's Addiction o Björk.

⁷⁹ REYNOLDS, *op. cit.*, p. 45.

8. CONCLUSIONES GENERALES

Apoyándome en la idea de que el minimalismo musical de las décadas de 1960 y 1970 fue el más claro punto de conexión entre la música de la alta cultura y la música popular, este trabajo ha consistido en la selección de aquellas características propias del experimentalismo musical que fueron llevadas al mundo del rock.

Como se ha podido ver, la producción de los cuatro compositores que originaron el minimalismo se establece en un continuo estético iniciado a mediados del siglo XX con la música experimental. Si bien cada uno de ellos participó en su desarrollo con aportes personales en cuanto a técnica y estilo, en conjunto atrajeron el interés de otros músicos de la época vinculados a la cultura de masas.

Lo aquí expuesto se reduce y enfoca únicamente a los dos autores que, a mi parecer, mejor representan ese puente de ideas entre lo académico y lo popular. Así pues, el capítulo 7 está concebido como el cierre de este proyecto, pero a su vez como el comienzo de una investigación mayor.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1 General

ADORNO, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. ISBN 0816636664.

ARDENNE, Paul. *Art, l'Âge Contemporain: Une Histoire Des Arts Plastiques à La Fin Du XXè Siècle*. Paris: Regard: Distribution, Seuil, 1997. ISBN 2841050122.

BARBER, Llorenç y PALACIOS, Montserrat e Instituto Cervantes. *La Mosca Tras La Oreja*. Madrid: Ediciones Autor - Fundación Autor, 2009. ISBN 978-84-8048-815-0.

CAGE, J. *Silencio (Edición En Castellano)*. Madrid: Ediciones Ardora, 2007. ISBN 84-88020-34-1.

CAUX, Daniel. *Le Silence, Les Couleurs Du Prisme & La Mécanique Du Temps Qui Passe Multimédia Multisupport*. Paris: Éd. de l'Éclat, 2009. ISBN 978-2-84162-197-2.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music: Essays*. Cambridge Cambridgeshire ; New York: Cambridge University Press, 1987. ISBN 0521332516.

DAY, Timothy. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press, 2000. ISBN 0300084420.

FOSTER, Hal y BROTONS MUÑOZ, Alfredo (trad.). *El Retorno De Lo Real: La Vanguardia a Finales De Siglo*. Tres Cantos Madrid: Akal, 2001. ISBN 84-460-1329-0.

FRIED, Michael. *Arte y Objetalidad : Ensayos y Reseñas*. Boadilla del Monte Madrid: A. Machado Libros, 2004. ISBN 84-7774-641-9.

FRITH, Simon. *World Music, Politics and Social Change*. Manchester: Manchester University Press, 1989. ISBN 0-7190-2878-7.

_____. *Facing the Music*. 1st ed. New York: Pantheon Books, 1988. ISBN 0-394-75185-X.

FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew. *On Record*. London: Routledge, 1990. ISBN 0-415-05306-4.

FRITH, Simon; STRAW, Willand y STREET, John. *La Otra Historia Del Rock*. Teià Barcelona: Robinbook, 2006. ISBN 84-96222-52-7.

JOHNSON, Tom. *The voice of New Music. New York City 1972-1982*. Eindhoven: Apollohuis, 1989. ISBN 907163809X.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetal Al Arte De Concepto: (1960-1974): Epílogo Sobre La Sensibilidad "Postmoderna": Antología De Escritos y Manifiestos*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal, 1986. ISBN 8476001053.

MEYER, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. ISBN 0226521435.

MOONEY, Melissa D. y Print Mafia. *The ABCs of Rock*. 1st ed. Berkeley: Tricycle Press, 2010. ISBN 9781582462936.

NYMAN, Michael. *Música Experimental. De John Cage en adelante*. 1^a ed. Girona: Documenta Universitaria, 2006. ISBN 978-84-96742-02-4.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge England ; New York: Cambridge University Press, 1993. ISBN 0521416213.

REYNOLDS, Simon. *Después del Rock. Psicodelia, Postpunk, Electrónica y Otras Revoluciones Inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2010. ISBN 978-987-1622-06-1.

9.1.1 En publicaciones periódicas

BACHT, Nikolaus. "Jean-François Lyotard's Adaptation of John Cage's Aesthetics". *Perspectives of New Music*. 2003, vol. 41, nº 2, p. 226-249.

BALLANTINE, Christopher. "Towards an Aesthetic of Experimental Music". *The Musical Quarterly*. 1977, vol. 63, nº 2, p. 224-246.

BENÍTEZ, Joaquim M. "Avant-garde or Experimental? Classifying Contemporary Music". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 1978, vol. 9, nº 1, p. 53-77.

HAMMAN, Michael. From Technical to Technological: The Imperative of Technology in Experimental Music Composition. *Perspectives of New Music*. 2002, vol. 40, nº 1, p. 92-120.

NICHOLLS, David. Transethnicism and the American Experimental Tradition. *The Musical Quarterly*. 1996, vol. 80, nº 4, p. 569-594.

PALOMBINI, Carlos. Pierre Schaffer, 1953: Towards an Experimental Music. *Music & Letters*. 1993, vol. 74, nº 4, p. 542-557.

SMALLEY, Roger. Experimental Music. *The Musical Times*. 1975, vol. 16, nº 1583, p. 23-26.

de la VEGA, Aurelio. Avant Garde Music at the American Art Biennial of Córdoba. Tercera Bienal Americana de Arte: Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental; III Bienal Americana de Arte. Córdoba, Argentina, octubre 1966. *Anuario*. 1967, vol. 3, p. 85-100.

WOLFF, Christian. Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). *American Music*. 2009, vol. 27, nº 4, p. 424-440.

9.2 *Específica*

BATCOCK, Gregory. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995. ISBN 0520201477.

CALE, John y BOCKRIS, Victor. *What's Welsh for Zen: The Autobiography of John Cale*. Bloomsbury Pub Ltd, 1999.

HARVARD, Joe. *The Velvet Underground and Nico*. New York: Continuum, 2004. ISBN 0826415504.

HIGGINS, Hannah. *Fluxus Experience*. Univ of California Pr, 2002.

HOGAN, Peter K. *The Rough Guide to the Velvet Underground*. 1st ed. London ; New York: Rough Guides, 2007. ISBN 9781843535881.

KUGELBERG, Johan y REED, Lou. *The Velvet Underground: New York Art*. New York: Rizzoli, 2009. ISBN 9780847830848.

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

MOONEY, Melissa D. y Print Mafia. *The ABCs of Rock*. 1st ed. Berkeley: Tricycle Press, 2010. ISBN 9781582462936.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Arte Minimal*. Madrid: Visor, 2003. ISBN 84-7774-627-3.

PIJNAPPEL, Johan. *Fluxus: Today and Yesterday*. John Wiley & Son Ltd, 1993.

POTTER, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. 1 pbk with minor revisions ed. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0521015014.

SMITH, Owen F. *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego State University Press, 1998.

TAMM, Eric. *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*. Da Capo Pr, 1995.

WITTS, Richard. *The Velvet Underground*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. ISBN 0253218322.

9.2.1 En publicaciones periódicas

BERNARD, Jonathan W. Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*. 2003, vol 21, nº 1, p. 112-133.

_____. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music. *Perspectives of New Music*. 1993, vol. 31, nº 1, p. 86-132.

CARDEW, Cornelius. One sound: La Monte Young. *The Musical Times*. 1966, vol. 107, nº 1485, p. 959-960.

ENO, Brian. Ambient music. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. 2004, ,pp. 94-97.

ENO, Brian. Generating and organizing variety in the Arts. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York, NY: Continuum. 2004, , pp. 226-233.

ENO, Brian. The studio as compositional tool. *Audio culture: Readings in modern music*. 2004, ,pp. 127-130.

FOX, Christopher. Steve Reich's "Different Trains". *Tempo, New Series*. 1990, nº 172, p. 2-8.

FRANDSEN, Paul John. Philip Glass's "Akhnaten". *The Musical Quarterly*. 1993, vol. 77, nº 2, p. 241-267.

GANN, Kyle. La Monte Young's "The Well-Tuned Piano". *Perspectives of New Music*. 1993, vol. 21, nº 1, p. 134-162.

GRIMSHAW, Jeremy. High, "Low," and Plastic Arts: Philip Glass and the Symphony in the Age of Postproduction. *The Musical Quarterly*. 2002, vol. 86, n° 3, p. 472-507.

HASKINS, Rob. Philip Glass and Michael Riesman: Two Interviews. *The Musical Quarterly*. 2002, vol. 86, n° 3, p. 508-529.

HEISINGER, Brent. American Minimalism in the 1980's. *American Music*. 1989, vol. 7, n° 4, p. 430-447.

JEMIAN, Rebecca y de ZEEUW, Anne Marie. An Interview with John Adams. *Perspectives of New Music*. 1996, vol. 34, n° 2, p. 88-104.

JOHNSON, Timothy A. Harmonic Vocabulary in the Music of John Adams: A Hierarchical Approach. *Journal of Music Theory*. 1993, vol. 37, n° 1, p. 117-156.

_____. Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?. *The Musical Quarterly*. 1994, vol. 78, n° 4, p. 742-773.

MORRIS, Patrick. Steve Reich and Debussy: Some Connexions. *Tempo, New Series*. 1987, n° 160, p. 8-14.

NYMAN, Michael. Steve Reich. *The Musical Times*. 1971, vol. 112, n° 1537, p- 229-231.

PELLEGRINO, Catherine. Aspects of Closure in the Music of John Adams. *Perspectives of New Music*. 2002, vol. 40, n° 1, p. 147-175.

PORTER, Andrew. "Nixon in China": John Adams in Conversation. *Tempo, New Series*. 1988, n° 167, p. 25-30.

POTTER, Keith. Steve Reich: Thoughts for His 50th-Birthday Year. *The Musical Times*. 1986, vol. 127, n° 1715, p. 13-17.

SCHWARZ, Robert. Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part I.

Perspectives of New Music. 1980, vol. 19, n° 1, p. 373-392.

_____. Steve Reich: Music as a Gradual Process: Part II. *Perspectives of New Music*. 1981, vol. 20, n° 2, p. 225-286.

SMALLEY, Roger. La Monte Young. *The Musical Times*. 1967, vol. 108, n° 1488, p. 143.

SMITH, Geoff. Steve Reich talking about "The Cave". *Tempo, New Series*. 1993, n° 186, p. 16-19.

SWED, Mark. John Adams. *The Musical Times*. 1989, vol. 130, n° 1761, p. 662-664.

_____. Philip Glass's Operas. *The Musical Times*. 1988, vol. 129, n° 1749, p. 577-579.

WARBURTON, Daniel. Philip Glass's "Echnaton". *Tempo, New Series*. 1984, n° 149, p. 46-47.

10. SELECCIÓN DISCOGRÁFICA

BOWIE, David. *Heroes*, RCA, 1977.

_____. *Lodger*, RCA, 1979.

_____. *Low*, RCA, 1977.

FRIPP, Robert y ENO, Brian. *No Pussyfooting*, Island, 1973.

GLASS, Philip. *Music in Fifths*, *Music in Similar Motion*, *Two Pages* & *Music in Contrary Motion*, Elektra Nonesuch, 1994

_____. *Strung Out*, CP, 1976.

IGGY POP. *Lust for Life*, RCA, 1977.

_____. *The Idiot*, RCA, 1977.

REICH, Steve. *Drumming*, Elektra Nonesuch, 1987.

_____. *It's Gonna Rain*, *Violin Phase*, Columbia, 1969.

_____. *Piano Phase*, Hungaroton, 1985.

RILEY, Terry. *A Rainbow in Curved Air*, CBS Recordings, 1969.

_____. *Untitled Organ* (=Keyboard Study no. 2), *Dorian Reeds*, Mass Art, 1966.

_____. *In C*, CBS Classics, 1968.

RILEY, Terry y CALE, John. *Church of Anthrax*, Columbia, 1971.

ROXY MUSIC. *For Your Pleasure*, Island, 1973.

_____. *Roxy Music*, Island, 1972.

THE BEATLES. *Revolver*, Parlophone, 1966.

_____. *Rubber Soul*, Parlophone, 1965.

THE BYRDS. *Eight Miles High*, Polydor, 1969.

THE VELVET UNDERGROUND. *White Light/White Heat*, Verve, 1968.

THE VELVET UNDERGROUND y NICO. *The Velvet Underground & Nico*, Verve, 1967.

YOUNG, La Monte. *The Well-Tuned Piano 81 X 25 (6:17.50 - 11:18:59 PM NYC)*, Gramavision, 1988.

YOUNG, La Monte; CALE, John; CONRAD, Tony; MACLISE, Angus y ZAZEELA, Marian. *Inside the Dream Syndicate, Volume One: Day of Niagara, Table of the Elements*, 2000.

YOUNG, La Monte; ZAZEELA, Marian y The Theatre of Eternal Music. *Dream House 78' 17''*, Shandar, 1974.