

# PHILIP GLASS

*"Rechazamos la idea de la música atonal, de la música aleatoria, la idea entera de que la música deba ser una labor intelectual." Philip Glass*

Entrevista por Bob Doerschuk\*

Philip Glass, obtuvo una maestría en la Juilliard School of Music en 1962, y luego de regresar del Africa, en donde realizó algunos estudios posteriores, conforma en Nueva York, 1967, el Philip Glass Ensemble.

"Constantemente, sin cesar, hay movimiento en la música de Philip Glass. Inclusive cuando se construye a lo largo de armonías y resoluciones simples, refleja el bullicio de una comunidad de abejas, cuyas inquietas danzas circulares se intersectan y unifican creando un solo movimiento, el movimiento de la colmena. Sin embargo, desde la lejanía, la colmena parece estar quieta, gran cantidad de sonido emanando de ella se fusiona en un solo murmullo. Este mismo principio, movimiento y quietud, muchos elementos encerrados en uno solo, subyace en el trabajo de Philip Glass." Bob Doerschuk.

**Bob Doerschuk:** *La segunda parte del concierto de sus "Canciones para Días Líquidos", se presentó con un conjunto en el escenario mucho más grande que en la primera parte. Cómo afecta el tamaño del grupo su aproximación al interpretar y programar el teclado?*

**Philip Glass:** Bueno, yo sabía que estaba trabajando también con instrumentos acústicos-cobres, cuerdas, etc. Una de las cosas en las que he estado muy interesado es en combinar sintetizadores con instrumentos acústicos-una especie de 'reorquestación' de la orquesta a través de los sintetizadores. Es algo sumamente

específico en la manera como Michael Riesman y el (productor) Kurt Munkacsy han escrito la partitura. Inclusive cuando yo era bastante explícito, había casi siempre una parte para teclado; es una parte programada específicamente para un sintetizador. Nosotros tenemos como ocho o nueve sintetizadores en el grupo. Eso es lo que uno ve en el escenario, y un sinnúmero de otras cosas que están ahí pero que usted no ve. Me atrevo a decir que se utilizan aproximadamente unos cien programas en uno solo de nuestros conciertos. En mis dos teclados utilizo unos 30 ó 40 en el curso de un solo concierto.

*- Es difícil preparar estos teclistas para las demandas particulares de su clase de música? (refiriéndose a teclistas auxiliares que las orquestas ofrecen, cuando el compositor lleva una ópera a una compañía operática.)*

No es como antes; no es tan difícil ahora. Un factor importante en esto es que si la gente no ha interpretado mi música, por lo menos la ha escuchado. La gente no dice "cómo debe sonar esto?" Generalmente hablando, saben cómo debe sonar porque, o han escuchado los discos, o porque nos han escuchado tocar. Por Dios, a lo mejor nos han escuchado en algún programa de televisión. No quiero

---

\* "Philip Glass" por Bob Doerschuk; Keyboard Magazine, GPI Publications, issue #132, April, 1987 ©.

parecer pedante, pero debe ser muy difícil encontrar a un músico profesional que no sepa nada de esto en este punto. Entonces, está esa familiaridad, y también hay una verdadera voluntad por parte del interprete de hacerlo. Ahora, eso es un factor muy importante. No es como "....esto es una hartera. Tengo que tocar esto, y es imposible. Por qué tengo que hacer esto?" La actitud que recibo es "Finalmente, tengo la oportunidad de interpretar esta música." Así es como lo caracterizo.

*- Tradicionalmente, los pianistas jóvenes aspiran a ser el próximo Horowitz. Cree usted que los teclistas actuales no están tan obstinados universalmente en construir una carrera de concierto/recital?*

Bueno, sospecho que todavía se tiene esa aspiración. Todavía se tiene una sólida cosecha de gente orientada hacia el recital en escenario. Es duro, y no envidio a nadie que fije su meta en esa dirección, porque hay mucha competencia. Excepto por el puñado de gente que sí triunfa en ello, no puede ser tan gratificante. Lo que realmente sucede, claro, es que la gente que se queda como intérpretes prácticos musicales, comienzan a interpretar cantidad de otra clase de música, porque así es como uno se gana la vida. Si la nueva música es su predilección, usted puede comenzar tocando con una de las nuevas agrupaciones musicales, que es otra manera de funcionar como pianista. Es muy exigente, y se necesita mucha técnica. Se tiene que ser realmente muy buen músico para tocar Elliot Carter, o una de mis piezas, o de cualquiera. Pero esa es la clase de

intérprete con la que probablemente uno se tope.

*- Esto refleja un cambio importante en el negocio. Hace veinte años sus posibilidades eran quizás más limitadas; si usted quería estar en la música tenía que ser recitalista o profesor.*

Yo creo que eso es cierto. Hay otra opción ahora. Mi generación como un todo puede tener el crédito de esto. Nosotros fuimos la generación de compositores que decidió tocar su propia música. Ya fuera la Sonic Arts Union, que era gente como Gordon Mumma y David Birbaum, o gente como Richard Teitelbaum y Frederic Rzewski, y claro Terry Riley, Jon Gibson . . . Ya lo ve, hay una lista muy larga de gente, gente de mi edad, que no estuvieron dispuestos a esperar a que otros tocaran su música, así que nos involucramos en la interpretación. Lo que estamos encontrando a finales de los ochenta, es que existe un público para esta música. En Nueva York se centra alrededor del festival Next Wave, y Merkin Hall y The Kitchen, y Roulette; todos sabemos en donde quedan esos lugares. Existe una vida activa en el nuevo mundo de la música. No es acerca de sentarse en una escuela y enviar su cuarteto de cuerdas a alguien en otra escuela y esperar que lo toquen, y luego en compensación usted toca el cuarteto de cuerdas de esa otra persona. Es más acerca de tocar tu música y la de otros. Atrae una nueva clase de intérprete y definitivamente otra clase de público. Tenemos un mundo musical

más interesante ahora que cuando salí de la escuela.

*- Ud. menciona que muchos de los jóvenes teclistas de las orquestas están familiarizados con sintetizadores. Cuándo fue esto evidente para Ud.?*

Ha sido un descubrimiento reciente. Estoy hablando de los tres últimos años. El primer encuentro que tuve con teclistas de orquesta fue en Europa, pero entonces no era cierto. Los instrumentistas europeos estaban atrasados respecto a nosotros en esto. No quiero ser pretencioso acerca de esto, pero generalmente los instrumentistas americanos están mejor entrenados y en el tope de la escena de lo que están los instrumentistas europeos. Pienso que es porque una gran cantidad de nuestros instrumentistas tienden a trabajar con una amplia gama de estilos, ya sea música de concierto, sesiones de varias clases, o diferentes tipos de música comercial.

*- Ud. no ha estado interesado en explorar sonidos electrónicos mucho más allá de su estado presente?*

No estoy interesado en sonidos exóticos y raros. Para mí eso es como una avenida sin final; una vez que se empieza, no se sabe a que parte del mundo lo va a conducir. Probablemente es una cuestión generacional. Yo soy un compositor de lápiz y papel. Esa es la manera como me ense-

ñaron a escribir música, y es más fácil para mí conceptualizar con un papel y un lápiz que con una máquina.

*- Ud. siente que una pieza no es exitosa si los oyentes aprecian más el sonido de los instrumentos que la pieza en sí misma?*

Bueno, no sé. Varesse estaba muy interesado en el sonido, y de alguna manera Charles Ives también. No creo que podamos ignorar eso. Sin embargo, hay *cul-de-sacs* en música, y este puede ser uno. Escribir buen contrapunto es también un *cul-de-sac*, si uno se deja llevar demasiado por esto.

*- Nunca ha pensado en utilizar algo como el MicroComposer como herramienta de composición.*

No, porque pienso más rápidamente con lápiz y papel. Conozco compositores que trabajan en máquinas con muchos canales, pero yo puedo conceptualizar más rápidamente al escri-

bir. Es una cuestión de velocidad y claridad, y de entrenamiento y con lo que usted ya esté acostumbrado. Estoy acostumbrado a escuchar las cosas en mi cabeza. No quiere decir que no se hagan correcciones- quién no?-pero lo que escribo se sostiene bien. Me refiero, a que usted debería ver el estudio en mi caso. Lo que tengo es un piano Baldwin y una grabadora Yamaha, aunque ya voy a conseguir mi primer CD, y eso es todo. Todo el resto de nuestras cosas está en el otro estudio.

*- Alguna vez se sintió intimidado por la nueva tecnología musical?*

Nunca. Siempre he pensado que la tecnología está ahí para que yo la utilice. En ese aspecto, de pronto soy más "joven" que otros de mi generación.

*- Pero no hay estilos de composición que estas máquinas podrían abrirle a usted, y que de otra manera no serían asequibles?*

No sé si eso es verdad. Muy bien puede serlo. Puede ser verdad que yo haya perdido oportunidades porque no he profundizado tanto en ellas como debiera. Pero lo que usted puede hacer tiene un límite. De pronto mi vida está llena de oportunidades perdidas. A lo mejor sólo me he dado cuenta de algunas de las cosas que he podido tener. Pero en términos de esa cosa en particular, si se mira detenidamente mi música, podrá ver que no repite mucho. La clase de programas que haría falta crear para producir esa música sería tan complicada que es más fácil tocarla. Ahora, en un estudio de grabación, algunas cosas se pueden secuenciar, aunque generalmente sean

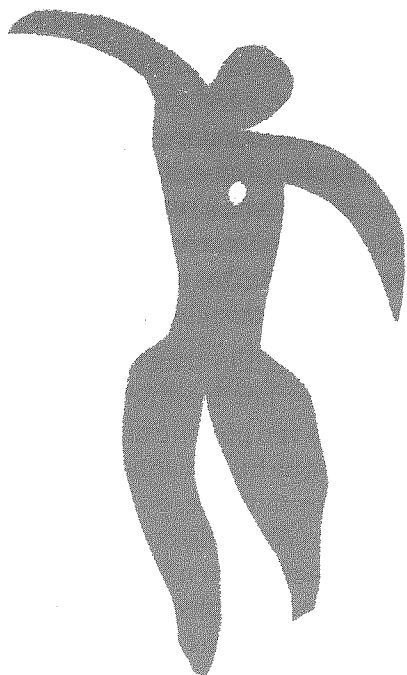
justamente partes simples, como cosas de percusión. Pero si mi música se repitiera tanto como alguna gente piensa, sería inescuchable.

*- Pero, usted sí crea una ilusión de repetición.*

Y para hacerlo, es necesario cambiar todo el tiempo.

*- Usted compone en el piano o lejos de él?*

Hago las dos cosas. Necesito el piano para la interpretación en tiempo real. Tengo mucha dificultad al conceptualizar la música en tiempo real; generalmente, siempre sale con un 30% más de velocidad (se ríe). Entonces, para mí, la única manera de escuchar cómo un obra se despliega en un tiempo real, es tocándola. También, paso por periodos en los que me gusta trabajar mucho con el piano. Para algunas de mis piezas orquestales lo hago. Pero para algo como una ópera, usted no puede in-



interpretar todas las partes, a menos de que sea algo realmente simple. Entonces, aunque usted lo esté tocando en el piano, sólo está tocando una parte de la pieza.

- *Cómo lucen sus partituras para teclado? Con frecuencia tiene indicaciones de repetición sobre ciertos compases, por ejemplo?*

Algunas veces, pero trato de que no ocurra. Mis repeticiones rara vez superan las tres, así que la mayoría de mis cosas pueden ser escritas en notación estándar. Yo empleé lo que llamaba multiplicadores, que eran corchetes con números encima de los compases, pero encontré que no era una idea muy sabia el tener multiplicadores fuera de mi propio ensamble. La mayoría de la gente se confundía con esto, de manera que lo mejor era escribirlo todo . . . No, eso no es totalmente cierto. En alguna de las cosas polimétricas, es más fácil escribir teniendo un grupo en la mano izquierda que se repite cuatro veces, y en la mano derecha tres veces, y luego todo esto repetido digamos cuatro veces. Así pues, en música polimétrica, utilizo la reducción.

- *Teniendo en cuenta la ilusión de repetición que Ud. con frecuencia crea, un instrumentista puede fácilmente perderse cuando tiene que leer este tipo de pasaje.*

Ciertamente puede ocurrir. Uno de los problemas al tocar mi música en grupo es el permanecer tocando ensamblados. He venido tocando con algunas de las personas en el Philip Glass Ensemble por casi 20 años, de manera que hemos superado muchos de los problemas de simplemente perderse al estar tocando. Ocasionalmente, tenemos lo que llamamos baches. No con frecuencia, pero ocurre. Pero cuando se ha tocado por tanto tiempo como este ensamble lo ha hecho, se consigue un nivel de interpretación que no se puede simplemente lograr con otros intérpretes.

- *Todavía presenta recitales como solista?*

Hay tres o cuatro piezas para piano que interpreto en una situación de recital, pero ya no hago gran cantidad de presentaciones como solista. Hubo una época que tenía como tres carreras: el trabajo con Ensemble, la composición de óperas y el trabajo como solista. Eventualmente abandoné el trabajo como solista porque requiere practicar muchísimo. La cosa es simple, si no se practica todo el tiempo, una buena interpretación es solo cuestión de suerte. Es simplemente una experiencia muy difícil llegar a un recital preguntándose si uno va a estar de buenas esa noche. Quién diablos quiere hacer esto? Por otro lado, realmente no tengo las dos o tres horas diarias que requieren intérpretes realmente consistentes. Así que abandoné. Pero mantengo en mi repertorio dos o tres piezas que utilizo en conciertos benéficos, algunas presentaciones como solista y cosas parecidas.

- *No importa cómo la posteridad reciba su música, parece claro que nadie más en nuestro tiempo ha establecido tal credibilidad en el mundo del arte y de la música pop, demostrando que se puede crear exitosamente música con la energía de ambas tradiciones, como usted lo ha hecho.*

Es muy divertido hacerlo. Y una de las razones por las que lo hago es porque no veo por qué no. Hace años encontré que había cantidad de cosas que supuestamente, yo no debía hacer, y dije: "Al diablo con eso!" Empezó la primera vez en la que toqué en un pequeño establecimiento nocturno llamado el Max Kansas City en 1972. Conocía al dueño del lugar, Mickey Ruskin, y el dijo: "Por qué no



toca aquí? Puede tener la puerta." Hicimos como \$300 dólares esa noche y después de eso dije: "Tocaré en cualquier lugar donde me lo pidan." En Los Angeles, a veces alterno con Roxy y el Dorothy Chandler Pavilion. Parece que sólo tenemos una oportunidad para hacerlo, entonces me interesa meterme de lleno. Le diré otra cosa. La gente con la que trabajo, como David Byrne o los Roches, es gente muy brillante y talentosa. Sería una locura negarse la posibilidad de trabajar con ellos alguna idea imaginada con propiedad.

- *Hace algunos años, hablando sobre la composición para voces, usted le dijo a un entrevistador: "No tomo obras de teatro para acoplarlas a música. El significado está transmitido por el lenguaje. Eso no es tan importante para mí. Utilizó el lenguaje muchas veces en término de sonido. Me gusta la idea de que ninguno de nosotros lo pueda entender." Sin embargo, en las "Canciones para Días Líquidos" (Songs for Liquid Days), usted precisamente "utilizó obras de teatro y las acopló a música."*

Eso demuestra que no se puede confiar en Philip Glass (ríe). Pero no, ese es un buen punto. Mi actitud hacia el lenguaje ve a éste como un proceso en vez de ser una conclusión. Es más, las canciones tratan específicamente sobre la utilización del lenguaje de una manera muy diferente a la que hablé esa vez.

- *Eran palabras, pero de pronto no contaban una historia en la forma lineal tradicional.*

De pronto no, pero la musicalización, es más o menos tradicional. La música está hecha para encajar en el significado de las palabras. Por ejemplo, en la primera canción, la del murmullo (hum), "Changing Opinion" (Cambio de Opinión), el murmullo se vuelve el sonido. Y en un punto, cuando las palabras hablan de "sometimes it was a pulse" (algunas veces era un pulso), usted lo escucha obviamente en la música. Entonces las palabras y la música juegan cada una con la otra, de una manera que no se lleva a cabo en *Satyagraha*. Esto parece ser una manera de trabajo muy diferente.

- *Cuál cree Ud. es la diferencia entre los músicos de concierto y los músicos populares?*

Cuando se habla de músicos de concierto, se está hablando de gente que en realidad inventa el lenguaje. Crean valores; un valor consiste de una unidad de significación que es nueva y diferente. Los músicos populares

*empacan* lenguaje. No creo que haya nada malo en *empacar* lenguaje; algo de esto puede ser música muy buena. Yo comprendí hace tiempo que alguna gente lograría hacer dinero a partir de mis ideas de una manera en que yo no soy capaz o no estoy interesado. Esto no me molesta; las dos clases de música son simplemente diferentes. Hay que reconocer lo que han hecho estos grupos ingleses y alemanes, sin embargo, han tomado el lenguaje de nuestra música y lo han vuelto mucho más accesible. Esto ha ayudado. Si la gente hubiera escuchado únicamente a Fleetwood Mac esta música sonaría como música del espacio.

