

# STEVE REICH

Steve Reich nació en Nueva York en 1937. Obtuvo su grado en filosofía en la Universidad de Cornell en 1957. Posteriormente, estudió durante 3 años en Juilliard antes de cruzar el continente para obtener su magister en Mills College en Oakland, California, en donde tuvo la guía de Darius Milhaud y Luciano Berio.

En 1966, al regresar a Nueva York, Reich formó su propia agrupación, con la que ha realizado giras desde entonces, por los Estados Unidos, Canadá y Europa; toca piano y percusión con el grupo, que actualmente incluye varios pianistas, marimbas, dos clarinetes, un violinista y un chelista.

## Escritos sobre música\* (Fragmentos)

1968

No estoy hablando sobre el proceso de composición, más bien me refiero a piezas de música que son, literalmente, procesos.

Lo distintivo en los procesos musicales es que ellos simultáneamente determinan todos los detalles de nota-a-nota (sonido-a-sonido) y la forma totalizante. (Piense en un canon infinito o redondo).

Estoy interesado en los procesos perceptibles. Quiero ser capaz de escuchar el proceso que ocurre a lo largo de la música que está sonando.

Para facilitar el escuchar, cercana y detalladamente, un proceso musical debe ocurrir gradualmente de forma extrema.

Interpretar y escuchar un proceso gradual musical es similar a:

llevar hacia atrás un columpio, soltarlo, y observar gradualmente cómo llega a reposar;

invertir un reloj de arena y mirar la arena correr lentamente hacia abajo;

colocar sus pies sobre la arena cerca del mar, y mirar, sintiendo, y escuchar las olas gradualmente cubrirlos.

Aunque yo tenga el placer de descubrir procesos musicales y de componer el material musical que corre a través de ellos, cuando el proceso está listo y cargado, corre por sí solo.

El material puede sugerir a través de qué clase de proceso debería 'correr' (el contenido sugiere la forma), y los procesos pueden sugerir qué clase de material debería 'correr' a través de ellos (la forma sugiere el contenido). Si el zapato calza, utilízalo.

Lo que me interesa es un proceso de composición y una música que suene, que sean una y la misma cosa.

Mientras se interpreta y se escucha el proceso musical gradual, uno puede participar en una clase de ritual impersonal particularmente liberador. Al concentrarse en el proceso musical, se hace posible el cambio de atención de un *él*, una *ella*, y un *usted*, y un *yo*, hacia un *ello*.

---

\*ESCRITOS SOBRE MUSICA/STEVE REICH\*  
Steve Reich; The Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York University Press, ©1974.

1969

No estoy interesado en la improvisación ni en el sonido exótico.

Uno casi no necesita buscar personalidad ya que ésta no se puede evitar.

Obviamente la música debería poner todo lo que es audible en un estado de éxtasis.

Me interesa la música que trabaja exclusivamente con cambios graduales en el tiempo.

1971

Una interpretación es para nosotros una situación en la que todos los músicos, incluyéndome, intentamos dejar a un lado pensamientos y sentimientos individuales, y

tratamos de concentrar nuestra mente y cuerpo claramente en la realización de un continuo proceso musical.

La música no es la expresión del momentáneo estado mental de los intérpretes cuando están tocando. Más bien, el estado mental momentáneo de los intérpretes cuando están tocando, se determina por el movimiento de la música lenta, compuesta y cambiante.

1974

Lo que quiero como intérprete es que se me diga exactas, de las de otros, y esto fue lo que busqué y encontré cuando estudié música balinesa y africana. El placer que me causa interpretar, no es el placer de expresarme, sino el de subyugarme a la música experimentando así el éxtasis de sentirse parte de ella.

## Entrevista por Jim Akin\*

**Jim Akin:** *¿Qué influencia cree Ud. tuvo su temprano interés en la filosofía en su desarrollo como compositor?*

**Steven Reich:** Bien, es más una manera de comprender, que algo que pueda ser señalado específicamente. Lo que obtuve, sin entrar en detalles, es lo que se podría llamar un gusto por todo tipo de trabajo cercano y detallado sobre algo que pueda ser de interés universal. Esa es la parte que se ha quedado conmigo.

*- John Cage y otros compositores han estado muy interesados en los aspectos filosóficos de la música.*

Yo no concibo la música como un vehículo para expresar ideas filosóficas o algo parecido. Siento que la música es un medio en y para ella misma, y tiene que funcionar como música. Tiene que conmover a la gente emocionalmente, y si no lo hace es un fracaso. Si yo tengo ideas,

éstas serán de interés para la gente en cuanto mi música les sea de interés. O al menos es así como lo percibo.

*- El tipo de música que Ud. escribe es para impulsar una conciencia hacia los sonidos no intencionales y los fenómenos acústicos y sicoacústicos. Es esta una de sus mayores preocupaciones?*

Es algo de lo que soy consciente; pero no es algo hacia lo que me dirija. Si se repite un patrón una cantidad de veces, se repiten patrones contra ellos mismos y mantiene sus sonidos bastante constantes, es simplemente un hecho acústico en el que se van a escuchar armónicos, a escuchar algunas melodías, a escuchar detalles del sonido que de otra manera no se escucharían, porque la música está permitiendo escuchar eso. Pequeñas variaciones que estarían perdidas en una música que vaya a moverse a un tempo más rápido de cambio pueden convertirse en el foco de su atención. Pero yo no estoy tratando de crear situaciones particulares de armónicos, o efectos particulares de eco, o algo parecido. Simplemente sé que dependiendo de la sala en la cual estemos

---

\*"New Directions in Composition-Steve Reich" por Jim Akin. Keyboard Magazine, GPI Publications, junio, 1987, volumen 5, número 6 ©.

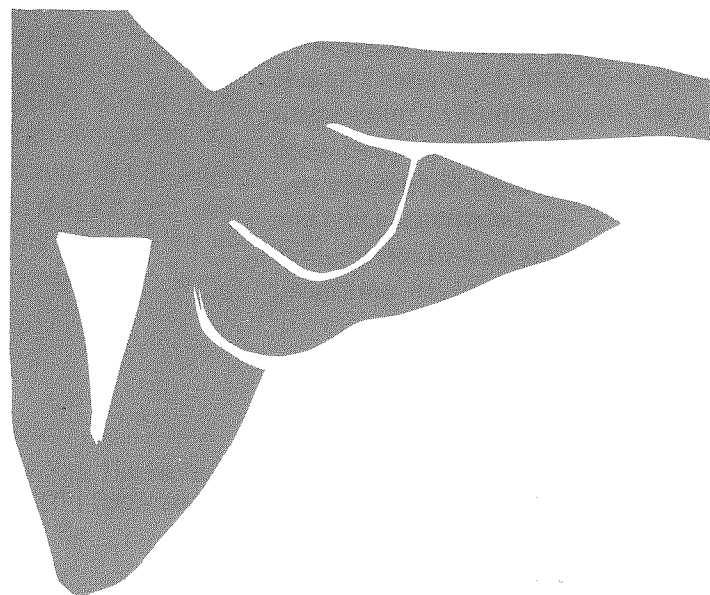
tocando, de qué tanta gente esté allí, y de donde estén sentados, son cosas que enriquecerán la experiencia. Pero básicamente, si las fundamentales, literal y metafóricamente, si las notas y los ritmos no convencen, entonces hay algo equivocado. Esto es lo primero que hay que tener en cuenta, el resto es un regalo.

*- Es lo que Ud. aprendió de Milhaud y Berio aún operativo en su actual comprensión de la composición?*

Desafortunadamente, cuando estudié en Mills, Milhaud estaba bastante viejo y en mal estado de salud, y no podía estar muy activo, pero fue un placer conocerlo. En cuanto a mis estudios con Berio, ocurrió algo interesante cuando era su estudiante en Juilliard: escribí alguna música dodecafónica porque me sentí prácticamente obligado a hacerlo. Era la mentalidad reinante del final de los cincuenta e inicios de los sesentas. Tuve que enfrentarme al problema de hacerla sonar de alguna manera que yo pudiera llamarla música. La música para mí siempre ha tenido un centro tonal. Yo no entendía en mi corazón o incluso en mi mente, lo que era la música atonal. Aún en estos días tengo muy poco gusto por la música de Arnold Schönberg o Alban Berg. Puedo apreciar algunas de las piezas de Webern, pero este es un rincón muy especial de mi gusto musical. Prefiero mucho más la música de Igor Stravinsky y Bela Bartok, y Johann S. Bach, y Charlie Parker. Este es el centro de mi gusto musical. Sin embargo, tuve que escribir estas piezas. Lo que hice entonces, con la serie de doce sonidos fue no transponerla, no invertirla, no presentarla retrogradada, sino simplemente repetirla una y otra vez, mientras que trabajaba con los subgrupos rítmicos. Berio le echó un vistazo a una de estas piezas, y me dijo, "Si Ud. quiere escribir música tonal, porque no escribe música tonal?". Pensé un momento y dije, "Ud. tiene mucha razón, eso es lo que estoy haciendo." Fue agradable tener una reacción frente a esto. Básicamente, desde mi adolescencia hasta ahora no me he separado de esto. En diferentes épocas cuando era estudiante tuve que esconderlo pues la idea de pulso constante y centro tonal, que parece como algo dado en la música, no lo era cuando yo estudiaba. Pero siempre sentí que era central para mí.

*- Esa es una dicotomía importante en la música clásica contemporánea. Si Ud. tuviera que argumentar en favor de la tonalidad y el pulso constante, cómo lo haría?*

Bien, primero que todo diría que no se requieren argumentos para esto, porque si Ud. toma una visión histórica global de la música, de la manera que ésta ha existido sobre el planeta tierra -ya sea que se dirija al norte o al sur de América o la música de la India, o al continente africano, o a la mayoría de Asia (aunque allí se complica la cosa) o incluso Europa Occidental hasta finales del siglo XIX- va a encontrar música que tiene un pulso regular y un centro tonal definido. Es realmente sólo empezando muy suavemente con Mozart y Haydn, tomando un poco más de impulso con Beethoven, recibiendo una buena inyección en el brazo con Brahms, una gran sobredosis con Wagner, y finalmente, de forma completamente tumultuosa con Schönberg, que se empieza a perder el pulso, noción que es bastante interesante acoplada con la pérdida del centro tonal. Esto solamente ocurrió en un bolsillo pequeño de Alemania y en los países con influencia alemana, entre el final del siglo XVIII y el presente. El rubato extremo, los cambios extremos en el tempo, ocurrieron simultáneamente con la pérdida del centro tonal. Apartándonos de esta música en particular, que al final de los años cincuenta y a principios de los sesenta sólo fue importante para ser escuchada por los estudiantes de música en los conservatorios y en los departamentos de música de las universidades, el público en su mayoría y el mundo en general, occidental y no-occidental, ha estado básicamente interesado en música que tenía un pulso regular y un centro tonal. Ese es el argumento para esto -siempre ha estado aquí. Nunca cesó.



- *Cómo se siente acerca de la aplicación del término "música de trance" a su estilo?*

Hay una cantidad de términos que han sido utilizados para describir esta música: música minimalista, música de trance, música pulsante, música de fase, música modular, música hipnótica, música repetitiva. Todos estos son términos periodísticos y todos a su manera son ciertos, pero no patrocino ninguno de ellos. Cuando la gente me pregunta como llamo a mi música, respondo, sin tratar de posar, que simplemente la llamo música. Porque en primer lugar, estoy trabajando con un número de técnicas y en segundo lugar, porque si se aplicaran todos esos términos lo único que tendríamos es una gran verborrea. Ud. está cerca de llamarla música de trance, pero me gustaría que supiera que lo que me sucede a mí cuando estoy tocando, y lo que le pasa a los intérpretes cuando ellos están tocando y lo que espero le suceda al público, y pienso por algunas reacciones que he tenido que les ocurre, no es colocar a la gente en un estado en el cual ellos sean conducidos hacia el sueño, sino en aquel que los haga escuchar quizás, con mayor atención de lo que normalmente harían; que los conduzca hacia una conciencia y un despertar tan elevado, que incluso los lleve a sentarse muy derechos en sus sillas. La posición ideal para escuchar esta música no es necesariamente acostado sobre la espalda, aunque obviamente esto es algo que resuelve el que escucha. No me propongo dopar a todo el mundo; no es ni la intención ni la realidad de cómo se escucha la música.

- *Hace unos años Ud. escribía manifiestos. Parece que Ud. ha evolucionado desde entonces.*

Lo que diría es que la música tiene una función educativa que trabaja en diferentes niveles. Algunos de ellos son obviamente y de manera más importante no verbales, y es este aspecto de la música el que más perdura. Hay cosas que aprender al estudiarlo -cómo trabaja la mente humana, cómo ordena cosas- y estos temas son genuinamente interesantes. Pero la única cosa que conducirá a leer acerca de la música o a estudiar las partituras es, para empezar, amar la música. Esto lo motiva a Ud. a hacer el estudio. Estoy tratando de plantear las prioridades claramente, porque hace años yo deposité una gran cantidad de acento sobre los aspectos intelectuales de las cosas. Eso es definitivamente una parte de la música, y no me retracto una sola palabra de lo que dije. Pero simplemente no hablé del aspecto emocional de la música, porque es muy difícil decir algo específico acerca de ello diferente a: es lo principal, y sin ello, para qué incomodarse!

