

Minimalismo: A vueltas con el concepto de un(as) arte(s) Reflexiones en torno al ciclo ¿Los límites de la composición?¹

David DÍAZ SOTO

Universidad Complutense de Madrid
daviddesoto@hotmail.com

Recibido: 15/11/2008
Aprobado: 20/12/2008

Resumen:

La primera parte de este texto critica la intervención teórica de Michael Nyman sobre las nociones de “Minimalismo” y “música experimental”, señalando ciertas confusiones habituales. La segunda ensaya una definición del Minimalismo en términos de “materialismo artístico”, y aborda problemas y conceptos relativos a la música “minimal”: la relación entre minimalismo en música y en artes plásticas; los intercambios con la música popular y el *jazz*; la relación entre vanguardia musical norteamericana y europea. La tercera es una reseña detallada del ciclo de conciertos y conferencias en torno a la música minimalista celebrado en La Casa Encendida de Madrid en Marzo de 2008.

Palabras clave: Minimalismo, música y artes plásticas, vanguardia, *kitsch*, música popular, materialismo artístico, repetición, temporalidad.

¹ Madrid, La Casa Encendida, 10 a 16 de Marzo de 2008.

Abstract:

The first section of this essay criticizes the theoretical intervention performed by Michael Nyman on the notions of “Minimalism” and “experimental music”, pointing to some usual confusions. The second section proposes a definition of Minimalism in terms of an “artistic materialism”, and tackles several problems and concepts relating to Minimal music: its relationship to Minimalism in plastic arts; its exchanges with several currents of jazz and pop music; the relationship between the American and the European musical avant-gardes. The third section is a detailed review of a series of concerts and lectures around Minimal music which took place in La Casa Encendida, in Madrid, on March 2008.

Keywords: Minimalism, experimental music, plastic arts, American avant-garde, *kitsch*, popular music, artistic materialism, repetition, temporality.

“Minimalismo”, es una etiqueta con la que se designa a un conjunto de movimientos artísticos y culturales (no siempre totalmente coherentes entre sí), y también un discurso teórico más o menos explícito tras ellos, que tuvieron su inicio en algún momento situado entre fines de los años 1950 y comienzos de la década de 1960. Dichos movimientos pusieron en cuestión algunos conceptos centrales de la Estética y de la teoría y la práctica artísticas, como son los de originalidad, individualidad, expresión, autoría, forma, obra de arte y artista; cierto es que no por primera vez, pues ya había existido el Dadaísmo, décadas antes. Pero en cierto modo, llegaron aún más lejos, adentrándose en indagaciones que se dirían “filosóficas”. En efecto; pocos conceptos más castizamente filosóficos cabe imaginar que los de “repetición”, “límite”, “identidad”, “diferencia”; y el Minimalismo, particularmente el musical, si es que no también en las artes plásticas, entró también “a saco”, como hoy se dice, sobre ellos.

La pasada temporada musical 2007-2008 en Madrid resultó bastante “minimalista”: en el espacio de unos meses, dicha ciudad recibió la visita de compositores como Michael Nyman, Wim Mertens, Philip Glass, Christian Wolff, o Phil Niblock, por no mencionar el “Concierto de Ciudad” realizado por Llorenç Barber en la zona de los Austrias del casco antiguo, el pasado Octubre. Una racha propicia que se inició ya a finales de la anterior temporada: recordemos la interpretación del maravilloso “Dumming” de Steve Reich que ofreció el homónimo ensemble portugués de percusionistas dirigido por Miquel Bernat en el Teatro Albéniz, en Junio de 2007, dentro del ciclo “Musicadhoy”.

Pero además, durante la semana del lunes 10 al domingo 16 de Marzo, tuvimos el privilegio de asistir a lo que ha de considerarse un verdadero acontecimiento artístico de carácter internacional. Bajo el título “¿Los límites de la composición?”, tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid un festival que, a lo largo de siete conciertos, dos mesas redondas y una conferencia, ofreció una buena muestra de lo que los propios organizadores del evento (los mismos que coordinan el mencionado ciclo “Musicadhoy” del Auditorio Nacional) denominaron, con acierto, el “primer Minimalismo experimental”.

Quizás la gran aportación de este ciclo haya sido dar a conocer unas figuras que no representan la faceta más conocida y popular del Minimalismo musical. Probablemente, a muchos les haya desconcertado no encontrar en este ciclo precisamente aquellos nombres que, en vista de su temática, hubieran esperado. De tal modo que este ciclo suscita toda una serie de interrogantes, que más bien que una reseña, exigen que se responda a ellos con toda

una reflexión, rebasando las limitaciones que una reseña propiamente impondría. Lo cual nos lleva justamente a esta cuestión: ¿De qué estamos hablando, cuando hablamos de “Minimalismo” y nos referimos a la música?

1. Una historia de equívocos

Varios malentendidos al respecto surgieron en torno al texto que difundió este término en el ámbito musical. Nos referimos al conocido *Experimental music: Cage and beyond* (1974)², del musicólogo británico, y más tarde compositor, Michael Nyman, donde dicho autor define las líneas de un estilo y procedimiento compositivo restringido al uso de material armónico y melódico tonal –más bien habría que decir “diatónico”³ –, el empleo de procedimientos basados en la repetición, y un criterio reductivo de la actividad y cantidad de material usado. La noción de “reducción” enlazaría con el concepto de “Minimalismo”, y Nyman ha definido así este último con los rasgos de lo que debería ser más apropiadamente conocido como “música repetitiva”. Y esto es, en efecto, lo que practican, sobre todo desde fines de los años 70, algunos compositores del Minimalismo clásico como Steve Reich, Philip Glass, y a veces Terry Riley, y otros que generacionalmente son posteriores y no son exactamente minimalistas, como el propio Nyman, su colega/rival, el holandés Wim Mertens, el también británico Gavin Bryars, y aún otros.

Empecemos diciendo que el uso artístico del término “Mínimal” no es invención de Nyman: estaba ya desde hacía tiempo en circulación en las artes plásticas; y en este último ámbito, el filósofo y teórico del arte británico Richard Wollheim pasa, verosímelmente, por haber sido su inventor, hacia 1965⁴. Prosiguiendo su reflexión ontológica sobre el objeto artístico, Wollheim se refería a un arte “mínimo”, cuyos productos presentaban el mínimo grado de intervención creativa para poder ser reconocidos como “arte”, pasando a primer plano el acto de decisión del artista que los establecía como “objetos de arte” y la reflexión sobre qué sea un objeto artístico. Wollheim concibió el término con bastante amplitud como para abarcar varios estilos y prácticas artísticas entonces novedosas, incluyendo Neo-Dada, Assemblage, o arte conceptual. Pero, desde ese momento, y hasta hoy, el término quedó asociado exclusivamente a cierta tendencia (con artistas como Donald Judd, Richard Serra, Robert Morris, Tony Smith, Carl André, Dan Flavin, Agnes Martin; predominantemente “escultores” en cierto sentido del término, e inspirados por el referente común de los “cuadros-objeto” del pintor Frank Stella), que venía siendo conocida desde comienzos de la década por diversos nombres, como “Primary Structures”, “ABC art”, “Specific Objects”, todos ellos indicando la simplicidad de forma y recursos, aspecto frío e “industrial”, y la consiguiente asemantividad y unidad atomística del objeto artístico resultante.

Nyman adoptó el término, ya en circulación, por analogía con cierta música reciente que a él le interesaba, norteamericana sobre todo, y derivada del entorno de John Cage; la cual no le suscitaba las mismas reticencias que la vanguardia radical “estructuralista” o “constructivista” europea desde 1950 (con sus complejidades formales y su interválica

2 *Experimental music: Cage and beyond*, London: Studio Vista, 1974; 2ª ed. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1999. Hay trad. cast.: Michael Nyman, *Música experimental: de Cage en adelante*, trads. I. Olid Báez, O.Ponsati-Murlá, Girona: Documenta Universitaria, 2006.

3 La noción de “tonalidad” es más específica, e implica más elementos que aquí no siempre entran en juego.

4 Cfr. Richard Wollheim, “Minimal Art”, *Arts magazine*, January 1965. Recogido en Gregory Battcock (ed.), *Minimal art: a critical anthology*, New York: E.P. Dutton, 1968 (pp. 387-99), volumen que fue la principal recopilación de textos fuente por lo que a artes plásticas se refiere; superada hoy –no del todo– por la impresionante antología de James Meyer (ed.), *Minimalism*, London: Phaidon, 2000; trad. cast. *Arte minimalista*, trad. Gemma Deza Guil, London; New York: Phaidon, 2005.

disonante), y que le inspiró para dar el salto a la composición. Ni siquiera es seguro que Nyman fuera el introductor del término en el campo musical; por ejemplo, el libreto del programa del ciclo “¿Los límites de la composición?” alude a un testimonio de Philip Glass, según el cual ese mérito correspondería al teórico y compositor Tom Johnson. Resulta así que el libro de Nyman tiene algo de acto de autolegitimación: es la sorprendente operación en virtud de la cual una música como la de Nyman, que de “experimental” tiene poca cosa, se autodefine como tal⁵; mientras que, en cambio, la vanguardia europea, difícil, radical y “estructuralista”, quedaba redefinida por Nyman como algo “concebido y realizado en las líneas del trillado pero consagrado sendero de la tradición post-renacentista”: es decir, como retaguardia pura y dura; y de paso, Nyman la criticaba de “elitista”⁶.

Mediante esta operación, se colocó en el frente de la vanguardia radical la estrategia de reciclaje de secuencias repetitivas y progresiones armónicas encontradas en Mozart, que practica el musicólogo británico. Pues las obras conocidas más tempranas de Nyman son más bien de una especie de estilo vagamente “neo-dieciochesco” (homófono, isorrítmico, combinando elementos estilísticos del barroco tardío y el clasicismo), un tanto pomposo, que he de confesar que no aprecio demasiado; aunque hay que conceder a Nyman que es difícil imaginarse otra música que la suya – ni siquiera la de Mertens – como fondo de las fascinantes y esteticistas películas del director Peter Greenaway, a las que él dio música. Pero como efecto secundario, su operación polarizó la escena musical de vanguardia, si es que no lo estaba ya: allí donde se interpretaba o producía música de vanguardia en la línea europea criticada por Nyman, parecía que no podía existir un lugar para nada que pudiera ser asociado con el Minimalismo, y viceversa; y se abrió entre los compositores un crispado y no siempre muy enriquecedor debate en torno a la cuestión de la “complejidad” y la “comunicación con el público”.

De la mano de Nyman, el Minimalismo entró así en el capítulo de las restauraciones eclécticas y los “Neos” de las últimas dos décadas del siglo XX, conservadoras en el espíritu, ya que –en el caso del libro de Nyman– no en la letra. También de esto había precedentes históricos en el siglo; recordemos la formulación del neoclasicismo como “nueva vanguardia” desde los años 1920, época esteticista del “retorno al orden”, sobre todo en Francia, bajo la égida teórica de Jean Cocteau y la inspiración de un compositor como Erik Satie, que, ¿será casualidad?, tiene un lugar clave en genealogías del Minimalismo como la que propone Nyman. Lo que terminó popularizándose como “Minimalismo” musical es básicamente la música de Nyman y sus coetáneos, junto con el trabajo de los minimalistas clásicos más “repetitivos”, como Glass y Reich, además de otros compositores llamados “post-minimalistas”: John Adams, Arvo Pärt. Siguiendo el derrotero de las tendencias generales de las últimas décadas, desde el neoclasicismo inicial hacia un neo-romanticismo (el Nyman de la banda sonora de *El Piano*⁷), a partir comienzos de los años 80 el Minimalismo quedaría integrado en el confuso mar de las músicas *New Age*. Al mismo tiempo, la nueva producción de los minimalistas repetitivos originales como Glass o Reich, sobre todo la del primero, perdía interés y se endurecía en la repetición incesante y previsible de unos pocos clichés y “tics”, como el estigma personal de sus obras.

5 Bien mirado, este acto de “establecer el objeto como arte de vanguardia” no deja de estar en total conformidad con la idea que tenía en mente Wollheim cuando puso el término “Mínimal” en circulación.

6 Nyman, op. cit., p. 1. Era ya por entonces frecuente acusar de “elitismo burgués” a la vanguardia europea, pero aquí Nyman se apunta al carro de críticas formuladas, por muy distintos motivos, por el maoísta Cardew (como si la música del propio Nyman fuera poco “burguesa”).

7 *El Piano*, dir. Jane Campion, 1993.

También por esta época se amplió el uso del término “Minimalismo” a otras artes y prácticas distintas de la música o las artes plásticas⁸, abarcando ciertas manifestaciones en arquitectura, diseño industrial, publicidad e incluso la moda, que mostraban ciertas afinidades con la economía y elegancia del Minimal, pero que en realidad provenían de tendencias históricas muy anteriores en esas prácticas y artes, como el racionalismo y cierto organicismo en arquitectura y diseño, y cierta pintura y escultura geométricas; tendencias que en algunos casos, habían sido blanco polémico de crítica, precisamente, del Minimalismo histórico en artes plásticas. Todo lo cual era campo abonado para la confusión, como mostró recientemente la exposición sobre el Minimal ofrecida en el Museo Reina Sofía en 2001⁹.

Con ocasión de dicha exposición, un crítico señaló que “Minimalismo” se ha convertido en un cómodo término para designar “cualquier cosa bonita que no haga demasiado ruido”; y en el caso de la música, cualquier cosa que ofrezca una experiencia “de vanguardia” a un espectador no demasiado tentado de meterse en complicaciones o de romper con sus hábitos de escucha. Así, en el ultraconservador medio de las orquestas sinfónicas norteamericanas, donde antes de interpretar una pieccecita de Webern de 10 minutos el director se siente obligado a salir al escenario para ofrecer explicaciones a los asistentes (en tono entre pedagógico y de disculpa), un compositor como Adams dio la posibilidad de ofrecer al público algo “moderno” sin producirle grandes traumas, ni tampoco a los intérpretes. En suma, se trata de algo que Clement Greenberg en 1939 tuvo la amabilidad de caracterizar como *kitsch*¹⁰: mientras las artes modernas no “imitan” otra cosa que a sí mismas –es decir, cada una explora sus propios recursos-, el kitsch imita los efectos que produce el arte; y específicamente, cierto kitsch imita los efectos del arte de vanguardia, sin realizar las investigaciones que hace la vanguardia, para ofrecer una experiencia vicaria de vanguardia.

2. Intento de precisión de un concepto

Pero no ha sido la de Nyman la única tentativa de definición propuesta del Minimalismo. Ahí está la concepción de Tom Johnson¹¹, escueta y de amplia tolerancia: se trataría simplemente de música hecha con un mínimo de elementos, trátase ya del número de instrumentos, de alturas o notas, de la amplitud de tesitura o de ámbito interválico. Una noción así permite incluir y hacer justicia a aquellos artistas, como los representados en el ciclo “¿Límites de la Composición?”, cuyas exploraciones son algo anteriores a las de otros más conocidos.

Tentaremos nuestra propia caracterización, desde nuestra perspectiva, que no es la del músico ni la del especialista, sino la del profano. Entendemos el Minimalismo musical como una serie de propuestas cuyo propósito común es entrar en el sonido-tiempo mismo, concebido como materia del medio musical: en parte, como ha señalado Llorenç Barber, esta sería la componente “anti-Cage” del Minimalismo, reaccionando a la tendencia de Cage y sus seguidores del movimiento “Fluxus” a dejar de lado la materia sonora para desarrollar los componentes teatrales y escenográficos de la música como arte escénico.

8 Una extensión de su uso que Wollheim desaprobaba. Cfr. su entrevista en *ABC*, sábado 25-VIII-2001.

9 “Minimalismos. Un signo de los tiempos”, fue el título de aquella muestra.

10 Cfr. Greenberg, *The collected essays and criticism*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1986-1993, vol. 1, pp. 5-22.

11 Cfr. su colección de artículos, *The voice of new music: New York City, 1972-1982*, Eindhoven, Netherlands: Het Apollonhuis, 1989.

Las propuestas minimalistas compartirían una tendencia a reducir aspectos expresivos de la subjetividad, limitando en caso oportuno la intervención del autor sobre el material sonoro; y emplearían estrategias capaces de crear en el oyente un especial estado de atención, como “de trance”, enlazando, en algunos casos pero no en todos, con cierta concepción de la música como “búsqueda espiritual”, y produciendo con sus obras una especial “situación total” que reclama al espectador. Común sería también el interés por elementos de tradiciones musicales no occidentales y la práctica de la improvisación y del trabajo en equipo, frente a los conceptos fuertes de autoría individual y de división de tareas de compositor e intérprete, que en la vanguardia europea conservan más vigencia. Y en algunos casos (Terry Riley, La Monte Young, Cornelius Cardew), la actividad musical sería un medio de búsqueda o transmisión de un mensaje y una verdad extramusicales: políticas, o espirituales.

Desde aquí cabe comprender el concepto de “repetición”, y el aspecto, si cabe, más “metafísico” del Minimalismo. Pues allí donde la práctica de esta música toma la específica forma repetitiva, la repetición puede ponerse en duda. La altura de sonido, verticalidad o figura melódico-rítmica que se repite, ya no es la misma que la primera vez, desde el momento en que es una repetición; pues se ha establecido ya una relación con la aparición precedente –y también con las sucesivas–, y así, el oyente la percibe relacionamente. Pero no de un modo más o menos consciente, como en la experiencia de las relaciones formales de una pieza compleja de la vanguardia estructuralista europea, sino en forma de un efecto perceptual, que puede, por ejemplo, crear una sensación de continuidad allí donde hay discontinuidad y sonidos puntuales, o sensación de estatismo allí donde hay un lento fluir. La identidad y la diferencia del evento sonoro singular toman otro cariz, y se puede decir que propiamente no existe la repetición, porque nunca nada es exactamente idéntico, sino que todo difiere siempre de sí mismo.

Estos artistas minimalistas tenderían a ignorar fronteras culturales o de “género”, tales como “clásico”/”pop”/”jazz”, y su obra ha tenido impacto en la música popular. Inicial y tempranamente, a fines de los años 1960, ese impacto se centró en el rock progresivo europeo y cierto rock electrónico alemán. Citemos aquí las colaboraciones de Riley con John Cale (del grupo neoyorquino Velvet Underground), y su temprana relación con Daevid Allen, a quien enseñó técnicas de uso de cintas de grabación, que Allen transmitió a sus colegas del grupo británico Soft Machine, y que siguió usando luego en su grupo franco-británico Gong, contribuyendo así a su difusión más general. Testigos informados¹² afirman que Syd Barrett extrajo muchas ideas de su asistencia a conciertos del colectivo improvisador AMM, en el que participó Cardew; ideas que aireaba en sus conciertos con unos Pink Floyd mucho más radicales de lo que nos muestran sus grabaciones en estudio con Barrett de esa época. La música de los primeros grupos alemanes de rock electrónico, como Tangerine Dream, Can o los primeros Kraftwerk, sería impensable sin estos referentes; por ejemplo, el grupo berlinés Agitation Free tenía en su repertorio, al parecer, piezas de Riley, y en él fue batería Chris Franke, estudiante de composición que luego sería sintetista en Tangerine Dream. En un oscuro grupo belga imitador de Soft Machine tocaba un joven pianista llamado Jean-Luc Manderlier, que, al incorporarse más tarde a la banda francesa Magma, difundiría también las técnicas repetitivas en el rock europeo. Glass ha sido un referente para una figura clave del rock experimental como Brian Eno. Hoy, el

12 Cfr. Chris Cutler, *File under popular: Theoretical and critical writings on music*, London: ReR Megacorp; New York: Semiotext(e)/Autonomedia, 1985, p 117 y 117 n. 11. Al parecer, Cutler conoció a los miembros de Pink Floyd en época de Barrett, y sostiene que aquél estaba presente en los conciertos de AMM con Cardew en el club U.F.O.

impacto del Minimalismo musical en el mundo pop es mucho más amplio y difuso, y se siente fuertemente en músicas *techno* y de baile. Pero el influjo fue también en sentido inverso, y muchos de los minimalistas fundacionales fueron fuertemente influidos, por ejemplo, por el contemporáneo jazz *post-bop* y *post-modal* de John Coltrane o Miles Davis (esa propuesta tan de la época, a medias entre el jazz modal, el *hard-bop* y algo de free jazz, para la que hoy empleamos el término *freebop*).

Quedan aún dos cuestiones. Una, la de la relación con el Minimalismo plástico. Dos, la de la relación del “Mínimal” musical con la vanguardia musical europea. Con respecto a la primera cuestión, los especialistas en Minimalismo plástico tienden a negar toda conexión, histórica o de cualquier tipo, con el musical¹³, o bien a dejar el asunto de lado¹⁴. Aun admitiendo que la relación histórica es cualquier cosa menos directa, y que es una historia llena de equívocos, nosotros preferimos pensar que no es mero accidente. En efecto, es ostensible el nexo común del enorme influjo de Cage entre los artistas de ambos campos, y también la presencia fuerte de músicos como La Monte Young en círculos de cineastas y artistas plásticos¹⁵, o la relación personal entre artistas como Philip Glass y Richard Serra.

Sobre la base de la caracterización que hemos propuesto para el Minimalismo musical, resulta posible ver siquiera unos pocos puntos de claro paralelismo con el plástico. Primero, el interés por la materialidad de la obra y su presencia física intensificada, por crear con ella una atmósfera o situación especial, y por mantener confinada a un mínimo la intervención estructuradora del autor para que aquélla pueda desplegarse. Segundo, y vinculado a lo anterior, el propósito de evacuar excesivos indicios o referencias a la subjetividad individual del autor; lo que llevaría a algunos de los minimalistas plásticos a todo un discurso teórico antihumanista, contra el “antropomorfismo” de cierto arte vanguardista precedente. Hablamos del discutido “objetivismo” minimalista, que en realidad quizás sea una suerte de “objetualismo”, o materialismo artístico, como así lo denunció Michael Fried¹⁶.



Robert Morris



Richard Serra

13 Así James Meyer en su impresionante estudio histórico-interpretativo, *Minimalism: Art and polemics in the sixties* (Yale University Press, 2001), que aboga por la hipótesis del mero equívoco; cfr. p. 249 y 312 n. 20.

14 Por ejemplo, Frances Colpitt en *Minimal art: The critical perspective*, Seattle: University of Washington Press, 1993.

15 Hay que señalar la afinidad, y conexión histórica y de concepto, entre ambos minimalismos (plástico y musical) y los cineastas del llamado “cine estructuralista” del grupo de “Anthology film archives”, algunos de cuyos miembros (Michael Snow, por ejemplo) también hacían música.

16 “Literalismo” es el término peyorativo empleado por Fried en “Art and Objecthood”, un texto polémico crucial contra el Mínimal (recogido en su recopilación de textos críticos, *Art and Objecthood*, pp. 148-172, y en la antología de Battcock, op. cit., pp. 116-147).



Dan Flavin

Pero una vez más, las cosas no terminan de encajar exactamente. Por ejemplo, es difícilmente compatible la tendencia antimetafísica y escéptica predominante entre los minimalistas plásticos con las veleidades místicas frecuentes entre sus contrapartidas del campo musical; o la cerrada autorreferencialidad y clausura semántica de las piezas de aquéllos¹⁷ con los mensajes trascendentes de algunos de éstos. Por otro lado, el tipo de teorización de las técnicas musicales minimalistas propuesto por Tom Johnson, de corte pitagórico-aritmético, se acerca más bien a la tradición pictórica post-cubista de arte geométrico, constructivista y “normativo”, que a lo que fue el Minimalismo plástico, el cual tuvo con aquella tradición una relación ambigua y hasta tensa, criticándola algunos de los minimalistas por su enfoque relacional y racionalista (con lo que Johnson, como algún otro autor, reproduce en el campo musical uno de los equívocos más tentadores sobre el Minimalismo plástico: el de su interpretación en clave “platónica”, vigorosamente criticada, en visión retrospectiva, por Rosalind E. Krauss¹⁸). Y es chirriante la admiración de Philip Glass por un escultor como Mark di Suvero, sobre cuya obra se realizó el documental *North Star*¹⁹, con banda sonora del propio Glass (partes de la cual fueron popularizadas por el célebre Mike Oldfield en su disco *Platinum*). Di Suvero fue blanco favorito de crítica de algunos minimalistas plásticos durante los años 60, precisamente por el “antropomorfismo” que ellos creían ver en sus obras; pero resulta que la música reciente de Glass o Reich ha tendido a acomodar cada vez más aspectos, digamos, “antropomórficos”, de coloración emotiva y expresión subjetiva, y a tener más de repetitiva que de propiamente minimalista.

Respecto a la segunda cuestión, contra el tópico, sólo en parte cierto, que ve la vanguardia europea y el experimentalismo norteamericano como universos enfrentados, hay que señalar la gran influencia sobre los primeros minimalistas de algunos compositores europeos del círculo vanguardista de Darmstadt, como Boulez, Berio, Stockhausen o Xenakis; quienes, además, para el momento en que surge el Minimalismo musical habían abandonado mayoritariamente las técnicas estrictamente dodecafónicas. Y aunque aquí la

17 La cual de por sí es abono para paradojas: nunca un arte tan mínimo dio lugar necesidad de tanta justificación teórica, en la que los minimalistas plásticos fueron bien prolijos.

18 Cfr. Krauss, “LeWitt in Progress” y “Richard Serra, a translation”, en *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, Mass., and London: MIT, 1985; y los caps. 4 y 5 de sus *Passages in modern sculpture*, Cambridge, Mass., and London: MIT, 1977, pp. 201-287.

19 Dir. François de Menil, 1977.

influencia en sentido opuesto fue menor, no dejaron de existir algunos compositores europeos y “estructuralistas” de sensibilidad afin al Minimalismo; entre los cuales, sobre todo, el recientemente fallecido György Ligeti, o el Stockhausen “místico” de obras como *Stimmung*, o una figura excéntrica como Giacinto Scelsi, o incluso algunos aspectos (sólo algunos) de la obra tardía de Luigi Nono. Tampoco, por otro lado, fue de total armonía la relación de los minimalistas con sus precursores “experimentalistas” norteamericanos, incluso con los del círculo de la “Escuela de Nueva York” (centrado en torno a Cage); se dice, por ejemplo, que a Morton Feldman no le hacía nada feliz que le vinculasen con los minimalistas.

Además, también los europeos, como los norteamericanos, buscaban un cierto tipo de objetividad en sus obras, fuese su éxito en ese sentido mayor o (probablemente) menor que el de éstos. Siguiendo una útil clasificación de las modalidades de énfasis estético propuesta por Leonard B. Meyer²⁰, podríamos caracterizar la diferencia de fondo entre ambas partes como asunto de matiz en la actitud y valores estéticos. Los compositores europeos tenderían a ser “formalistas” y a alejarse de su propia herencia cultural de “tradicionalismo”, o concepción expresiva, subjetivista y “contenidista” romántica: para ellos lo principal en el arte es la actividad organizativa objetiva de materiales y la experiencia, y la expresión de individualidad subjetiva ha de subordinarse o desaparecer. Mientras que los minimalistas, tienden a ser “particularistas trascendentales”: para ellos sólo cuenta la experiencia puntual concreta (sin atención a categorías generales, finalidades ulteriores, “significados” o expresión subjetiva) y oscilarían bien hacia el formalismo o más frecuentemente hacia una especie de tradicionalismo no individualista, como es su vertiente mística, al concebir, como los románticos, el arte como vehículo de comunicación de un mensaje trascendente²¹. No se descarta que algunos europeos puedan acercarse fuertemente a posiciones “particularistas” o regresar al “tradicionalismo”.

En su breve monografía sobre el Minimalismo musical²² (que se centra en Young, Riley, Reich y Glass, como figuras “canónicas”), Wim Mertens, en mi opinión mejor ensayista que compositor, propuso una estimulante comparación en clave filosófica y psicoanalítica²³. La música de la vanguardia europea, heredera de una práctica contrapuntística que se remonta a los grandes polifonistas franco-flamencos tardomedievales y renacentistas, estaría ligada a una concepción del tiempo que es la de la Modernidad, y que habría quedado conceptualmente expresada en la tradición de pensamiento dialéctico centrada en Hegel y proseguida críticamente por T. W. Adorno (el teórico de la “Nueva Música” europea por excelencia): el tiempo como tiempo de la producción, del trabajo y de la lucha por la redención de la alienación; tiempo protagonizado por un sujeto heroico y disciplinado, con un yo-identidad fuerte que asume límites para su impulso libidinal. Los minimalistas clásicos serían los últimos herederos de esa línea (en contraposición implícita a la nueva generación de Nyman o el propio Mertens), pero en su música se abriría camino

20 Cfr. Leonard B. Meyer, *Music, the arts and ideas*, pp. 210-217; Meyer afirma que las tres opciones de su clasificación (tradicionalismo, formalismo, particularismo trascendental), formando un continuum, contendrían todas las posibilidades lógicas concebibles de énfasis estético, comprendidas todas las opciones mixtas e intermedias.

21 Esto creo yo, aunque Meyer no parece haberlo visto así, y no considera esta segunda posibilidad.

22 Wim Mertens, *American minimal music*, trad. J. Hautekiet, London: Kahn & Averill, 1983. Cfr. pp. 87-92 (donde Mertens rechaza la concepción “superficial” y reactiva de Nyman), y las secciones 2 y 3, pp. 95-124. Citemos también la buena obra, de corte más divulgativo, de K. Robert Schwarz, *Minimalists*, London: Phaidon, 1996.

23 Cfr. Mertens, op. cit., pp. 87-92 (donde Mertens rechaza la contraposición de Nyman entre Minimalismo y vanguardia europea, por superficial y reactiva), y las secciones 2 y 3, pp. 95-124.

una nueva concepción del tiempo: un tiempo no dialéctico, que ya no es el de la modernidad, y donde la identidad del yo del sujeto se disuelve junto con los límites de la libido; con todos los riesgos, reconoce Mertens, que ello conlleva. Si en el primer caso Adorno era el modelo, serían autores del pensamiento francés “de la diferencia”, como Deleuze o Lyotard, los que habrían teorizado mejor el nuevo estado de cosas, que podríamos llamar “Postmodernidad”.

Estaríamos satisfechos si con este nuestro intento, y con toda la provisionalidad de una pieza “de ocasión” como este artículo, hubiésemos logrado apresar algo suficientemente característico como para aprehender el núcleo común a los artistas de lo que hemos llamado el Minimalismo “clásico”. De éstos, sólo algunos encajan en el molde “repetitivo”, que se establece en cierto momento con Glass y Reich, siendo Riley el caso límite e inspirador en su influyente obra *In C* de 1964; mientras que otros mucho menos conocidos exploraron caminos más variados, y quizá más radicales. Y es de éstos de los que versó el ciclo cuyo comentario motivó esta nuestra digresión, quizá de extensión desproporcionada. Pero creemos que la calidad del acontecimiento reseñado merecía todo esto, si es que no más, y mejor.

3. Un gran evento para unas músicas mínimas

En el ciclo “¿Los límites de la composición?”, pudimos escuchar, pues, una serie completa de conciertos monográficos, dedicados a la obra de varios de los principales artistas del movimiento Minimal: Terry Riley, Alvin Lucier, Alvin Curran, Gordon Mumma, Christian Wolff, y Cornelius Cardew (dos conciertos en el caso de Riley). Un elenco bastante completo y totalmente representativo de ese primer Minimalismo experimental, que todavía no era exclusivamente “repetitivo”; con la única excepción quizás de La Monte Young, que fue el gran ausente en esta ocasión²⁴. No sólo eso, sino que además hemos contado con la presencia, y también la intervención musical sobre el escenario, de dichos artistas (excepción hecha de Cardew, lamentablemente fallecido en 1981 en un accidente de tráfico), así como de algunos de sus colaboradores musicales y de intérpretes de lujo, algunos de ellos celebridades por derecho propio (caso del virtuoso contrabajista Stefano Scodanibbio, o de Roham de Saram, violoncelista y ex-miembro del Cuarteto Arditti, hoy una de las mejores agrupaciones de cámara dedicadas a la música clásica contemporánea).

Hay que mencionar también, entre los muchos colaboradores y participantes, la intervención en este evento de una figura notoria del Minimalismo y diversos movimientos post-Cage en España, como es el valenciano Llorenç Barber, que es conocido entre nosotros por sus “Conciertos de Ciudad”, en los cuales moviliza todos los campanarios de iglesia del casco urbano de la ciudad del caso, disparando una secuencia de eventos sonoros y visuales, y que coordinó la interpretación de la obra de Cardew. Barber se ha contado, desde los años 70, entre los más firmes defensores de dichas propuestas, tanto por su propia actividad artística y escritos teóricos, como en cuanto promotor y organizador, con su ciclo “Paralelo Madrid”, en el Círculo de Bellas Artes de dicha ciudad.

La conferencia y las dos mesas redondas fueron presentadas y moderadas con mesura y eficacia por Carmen Pardo, buena conocedora del tema. Desgraciadamente, sólo pudimos asistir al final de la conferencia inaugural del profesor Makis Solomos (Universidad de

²⁴ Naturalmente, desde otros puntos de vista se podrían barajar otros nombres, como por ejemplo Robert Ashley, o Carlemagne Palestine, o Phil Niblock, y echarlos en falta. Pero no se puede tener todo, y nunca llueve a gusto de todos.

Montpellier III; miembro del equipo de la revista multidisciplinar *Filigrane*), aunque sí logramos conversar personalmente con él después. Solomos se centró en analizar y “deconstruir” la propuesta teórica de Nyman sobre el Minimalismo. En la mesa redonda del martes 11, Lucier y Mumma discutieron sobre el concepto de “experimentación”. Lucier señaló cómo la obra experimental puede ser el producto de una investigación previa, sin que el “experimento” tenga necesariamente que identificarse con la propia obra; Mumma prefirió hablar de “experiencia” y “aventura”, para evitar connotaciones científicas de rutina y laboratorio. Ambos tuvieron duras palabras contra Glass o Adams por “calcular” su música en función del éxito entre la gran audiencia, y señalaron el vínculo de su música y generación con las luchas sociales y políticas y la energía creativa de los primeros años 60. Finalmente, Riley y Curran ilustraron el miércoles 12 su relación con la contracultura, mediante vivencias personales, y también admitieron su inicial conexión con los compositores “estructuralistas” europeos: Riley confesó haber comenzado como admirador e imitador frustrado del Stockhausen de *Zeitmasse*; “Yo no era Stockhausen”, comentó. Personalmente tendría mis reservas hacia ciertos comentarios exaltados de Curran sobre la música como búsqueda de la verdad; me pregunto si esa “verdad” suena, o se trata de otra cosa que no suena (en cuyo caso, dudo que tenga mucho que ver con la música). Parfraseando a su admirado Cage, yo le preguntaría a Curran: ¿Los sonidos, son sonidos o son Verdad?



Gordon Mumma

La serie de conciertos se abrió con Terry Riley (1935, Colfax, California). Riley, entre todos los representados en el ciclo, es el nexo entre la faceta repetitiva y las otras vertientes experimentalistas del Minimal, y el programa del ciclo lo presentaba como el “sensualista” del grupo. Su música es improvisada y combina el uso de estructuras del “raga” y técnicas de canto de la música india con las técnicas repetitivas, la armonía modal –no necesariamente la de las escalas hindúes– y un pianismo de improvisación jazzístico que,

sorprendentemente, no es el del jazz de vanguardia, ni siquiera los estilos ultra-modernos y post-bop de un Andrew Hill o un Herbie Hancock, sino una síntesis de aspectos del jazz moderno con el clásico y estilos anteriores, que resulta más cercana al pianismo ecléctico de, pongamos, un Oscar Peterson (salvando todas las diferencias). El primer concierto lo ofreció Riley al piano y voz, junto a su hijo Gyan, un muy competente guitarrista clásico; y no hubo, prácticamente, uso de electrónica. Las diversas piezas que ejecutaron, oscilaron entre la faceta más jazzística de Riley y la oriental-repetitiva; y, aunque bien llevadas y agradables, el conjunto dejó una impresión un poco “blanda”, con sonoridades y muchos momentos cercanos a la estética de la “New Age”.



Christian Wolff

Más interesante fue el segundo concierto, con Riley junto al extraordinario Stefano Scodanibbio al contrabajo. Ya habíamos escuchado al dúo en la sala sinfónica del Auditorio Nacional de Madrid en 2002; pero en esta nueva ocasión, quizás porque el entorno (la *mise en scène* muy particular que luego comentaremos) era más propicio, o la relación con el público más íntima, el resultado fue muy superior, y la interacción entre los dos artistas, muy rica. Una agradable sorpresa no anunciada en el programa fue una fantástica pieza a solo de Scodanibbio, dedicada a Riley e influida por la música de éste. El gran dominio y precisión de Scodanibbio con todo tipo de técnicas conocidas del instrumento (*col legno*, *sul ponticello*, pizzicatos de todo tipo, armónicos), y su inventiva como creador de otras nuevas, sólo son superados por su propio refinamiento y sensibilidad, creando una

constante multiplicidad de planos y matices sonoros y una rítmica que jamás agota; con Riley, es Scodanibbio quien tiende a adoptar el papel de sostén y contrapunto rítmico, sin por ello subordinarse a un segundo plano. En la segunda parte, Riley volvió con él al escenario, esta vez a la támara india y la voz, para improvisar con Scodanibbio unas extensas *Night Ragas*.

El tercer concierto (miércoles 12), dedicado a Alvin Lucier (1931, Nashua, New Hampshire), fue uno de los puntos culminantes del ciclo, y en este caso no hubo componente improvisativo. Es siempre un privilegio escuchar las obras de este artista investigador, que ha hecho varias visitas recientes a Madrid; entre ellas, en el ciclo “Musicadhoy” del Auditorio, donde se interpretaron varias piezas de cámara; y más recientemente, mostrando obras basadas en sistemas de control por ondas cerebrales. En esta ocasión, sus obras fueron interpretadas por miembros del Proyecto Guerrero, conjunto especializado en la interpretación de música clásica contemporánea. Son piezas que, a pesar de su material musical aparentemente simple, requieren intérpretes disciplinados y bien conocedores de sus instrumentos, y exigen también al oyente una enorme capacidad de concentración: como dice Lucier, son exploraciones de diversos espacios sonoros, matices de resonancia, timbre o batidos de frecuencia. Destacaré *Silver Streetcar for the Orcherstra*, para triángulo solo, a base de sutiles variaciones de timbre y dinámica de este instrumento sobre un constante pulso repetido; o *Fideliotrio* (viola, cello y piano), con sus deslizamientos microinterválicos de viola y cello en torno a las notas del piano, que varían sutilmente en ataque y dinámica. La dificultad aquí es considerable: se exige del músico máximo control de la articulación, los cambios de arco y la afinación. La sorpresa en este concierto fue la última pieza, esta vez una obra con componentes escénicos. El propio Lucier subió a escena para interpretar *Nothing is real*, título extraído de la letra del *Strawberry Fields* de los Beatles. Con el pedal de resonancia abierto, el compositor iba desgranando al piano fragmentos melódicos del célebre tema de los Beatles, que recogía un sistema de grabación. A continuación, el dispositivo los reprodujo a través de unos microaltavoces situados dentro de... ¡una pequeña tetera!, cuya tapa abría y cerraba el encantador compositor octogenario, produciendo cambios de timbre y efectos de distancia y cercanía.

Por el contrario, resultó algo decepcionante el concierto del jueves, dedicado a Alvin Curran (1938, Providence, Rhode Island). Para nosotros era una novedad, ya que no conocemos gran cosa de la música de este autor. Consistió en una única pieza, *TransDadaexpress 2 – Extraordinary renderings*, que al parecer es una reelaboración de *TransDadaexpress*, realizada en 2006 para conmemorar el 90 aniversario del nacimiento del movimiento Dada. Se trató de una larga intervención en solitario del propio Curran, mayormente al sintetizador/sampler, puntuada con pasajes de secuencias repetitivas al piano y (al inicio) ocasionales gritos e intervenciones verbales del músico que ponían el toque “teatral”; ignoro si premeditadamente, o si más bien Curran hizo virtud escénica de su propia reacción a algún imprevisto o dificultad técnica. Curran empleó una librería de muestras digitales de sonidos de grandísima calidad, “robados” de diversas manifestaciones y material de archivo del Dadaísmo histórico. Aunque hubo texturas agradables y ocasionales momentos inspirados, era difícil mantener la atención, y a largos trechos este ejercicio de apropiacionismo sonoro caía en la falta de ideas y el tedio. Se han visto cosas más convincentes hechas por sintetistas o D.J.’s menos renombrados. Pero tampoco esto justifica ningún juicio definitivo, y habrá que explorar más facetas de la obra de este compositor.

Verdaderamente puso a prueba la resistencia del público el monográfico dedicado a Gordon Mumma (1935, Farmington, Massachussets), cuya obra era también desconocida para nosotros. Y por dos razones: primero, por la larga duración total del programa; y segundo, por el carácter de las obras que lo componían. Fueron obras para piano solo, dos pianos o piano a cuatro manos (ejecutadas por el belga Daan Vandewale y el propio Mumma), lo que de entrada no ofrecía los encantos de una instrumentación más variada. Poco de improvisación, esta vez, aunque sí alguna “estructura abierta”, con instrucciones de realización generales cuya concreción es dejada al arbitrio del intérprete. Mumma suele producir sus obras con dispositivos electrónicos de diseño propio que establecen una suerte de equivalente musical de determinados procesos o estructuras no-musicales (naturales y artificiales: movimientos sísmicos, construcciones humanas...), para ser luego interpretadas por instrumentos tradicionales específicos. La estética de las obras interpretadas en esta ocasión parecía tener más que ver con la vanguardia de tradición europea y con la herencia de Webern que cuanto se había escuchado hasta el momento en el ciclo, excepción hecha, quizás, de Lucier: rango dinámico limitado, coloración expresiva reducida al mínimo, interválica disonante (aunque hubo algún pasaje con secuencias melódico-rítmicas claramente definidas, y reiteradas; pero eso sí, no del tipo habitual). Dos de las obras eran grandes acumulaciones de piezas mucho más breves: *Four Pack Ponies* (1996, 8 piezas), *19 from the Sushi Box* (1966-1996, 19 piezas), ambas para piano solo. Destacaría *Gambreled tapestry* (2007, piano solo), verdaderamente un tapiz, con su riqueza de articulación, timbres, dinámicas etc., dentro de la circunspección propia de Mumma. Hubo numerosas deserciones del público en la segunda mitad y la respuesta fue menos entusiasta que en conciertos anteriores; pero sí variada: alguien que estaba sentado a mi lado dijo que la música de Mumma le producía “una gran sensación de paz”, lo cual tiene perfecto sentido en relación con la serena “objetividad” de sus piezas.

Christian Wolff, que ocupó el concierto del sábado, aunque nacido en Niza (1934), es el eslabón entre el Mínimal y la “Escuela de Nueva York”: el círculo de músicos en torno a John Cage, pero independientes de éste, formado por Wolff, Earle Brown, Morton Feldman, y el pianista David Tudor, un análogo musical a los pintores de la generación del Expresionismo Abstracto de los 40 y 50. Este mismo Enero pudimos escuchar en el Auditorio Nacional dos monográficos de su música, ejecutada por un impresionante *casting* de colaboradores (Frederic Rzewsky, Larry Polansky, etc.). En La Casa Encendida, sus intérpretes fueron Marc Sabat (violín), Rohan de Saram (violonchelo) y Aki Takahashi (piano), junto al propio Wolff al piano. El tránsito a Wolff tras el concierto de Mumma resultó coherente, ya que pese a sus diferencias ambos tienen en común la expresividad reducida al mínimo o el parecido mayor con la música de tradición serial europea: al parecer, alguien ha denominado a la música de Wolff “minimalismo dodecafónico”. A veces Wolff usa materiales diatónicos, incluso secuencias melódicas o armónicas de la canción popular o del blues, pero de modo enteramente distinto al pianismo jazzístico de Riley o al del minimalismo repetitivo de Glass: su música, difícil y abstracta, no suena “tonal”, y es “completamente adireccional”, como gusta de decir Wolff, cuya profesión de fe estética parece la de un “formalista” modélico en el sentido de L. B. Meyer. También tiene un carácter a veces humorístico, y otras un aspecto “político”, en cuyo caso el artista cree imprescindible usar alguna melodía “prestada”, cuya letra o contexto de uso aclare el referente político; pues, como sostiene el formalismo, la música misma no “significa” nada. Éste último era el caso de *Halleluyah, I'm a bum* (cello), una suerte de variaciones fragmentadas de una canción popular. Hubo también partituras abiertas, como *Stardust Pieces* (1979, piano y cello), que deja la dinámica a discreción del intérprete.

El espectacular concierto de cierre fue dedicado el domingo 16 al único de estos artistas que no es norteamericano: el británico Cornelius Cardew (1936, Winchcombe, Gloucestershire – 1981, Londres). Se interpretaron las secciones, o “párrafos”, 1, 2, 5 y 7, de una sola de sus obras, “The Great Learning” (1960-71), que el británico compuso en el marco de su colaboración con la agrupación The Scratch Orchestra, sobre textos de Confucio, que luego cambió en una segunda versión por otros de Mao. Aunque no conocemos la partitura, seguramente su interpretación fue algo libre (a lo cual la propia obra invita), y siguió la primera versión. El numeroso equipo de intérpretes incluyó el Coro de Cámara de Madrid, varios cantantes solistas, percusionistas, un organista, un grupo de actores-músicos amateurs, un actor y la realización de video en directo por “Things Happen”; todo ello bajo la dirección escénica de Raúl Arbeloa y la musical de Llorenç Barber. Lo principal en toda la obra era la dinámica de interacción entre el intérprete individual y el grupo. Hubo momentos de una grandiosidad sublime; como el párrafo 2, donde varios grupos de 3 cantantes más un líder, cada grupo acompañado por un percusionista con percusión metálica y gongs, se distribuyeron por todo el espacio desgranando los (irreconocibles) textos confucianos; o el párrafo 7, para coro, cada uno de cuyos cantantes escoge su nota inicial del pasaje, y que producía una suerte de encantamiento ritual. En cambio, el párrafo 5 impresionaba por su enorme complejidad escénico-gestual, con mayor protagonismo del texto y lo teatral. Ignoramos qué proporción del resultado se debe a la propia partitura de Cardew y qué a la inventiva de los directores e intérpretes; pero hay que felicitar a éstos por la memorable experiencia que nos ofrecieron.



Gordon Mumma, Christian Wolff, Robert Ashley

El éxito de público de este ciclo fue notable, con cada concierto lleno hasta la bandera y las entradas agotadas varios días antes. El público mismo era del más diverso pelaje, aunque había mucha gente joven; su actitud fue atenta y de apertura en casi todo momento (también había algún “sufridor” despistado, naturalmente), y de calor y entusiasmo hacia los artistas.

Contribuyó mucho a este éxito el cuidado puesto por sus organizadores en todos los detalles, empezando por la disposición del espacio de interpretación y escucha. Con el suelo cubierto por un grueso tejido, había cojines y almohadas para que quienes quisieran, o llegaran a tiempo para conseguir alguno, se recostasen, o bien para sentarse en el suelo, aunque también había dos filas de sillas a lo largo de tres de las paredes del perímetro de la sala. También se había dispuesto un programa de iluminación cuidadísimo y específico para cada concierto, evitando los colores estridentes habituales en iluminación de espectáculos. Todo ello recreaba la atmósfera algo “oriental” y meditativa asociada a mucha de esta música, produciendo esa “experiencia total” que el Minimalismo buscó, como otros movimientos de su época. El escenario era una plataforma baja, y un sistema de video proyectado en una gran pantalla tras el escenario permitía al espectador paliar los “ángulos muertos” de la ubicación que le hubiera tocado, y seguir el siempre importante gesto instrumental de los intérpretes. Esta disposición permitía una cierta intimidad entre éstos y aquél que en una gran sala de auditorio no es posible. Además, a pesar de que hubo poca o ninguna amplificación, o tal vez gracias a ello, la calidad de sonido fue mayor que en muchos otros conciertos a los que hemos asistido en ese mismo patio central de La Casa Encendida, que es un espacio difícil para el técnico de sonido: paredes resonantes de piedra y ventanales, y una abertura acristalada superior por la que siempre tiende a subir y escapar la columna sonora. Quizás el único aspecto negativo fue la falta de relación, a mi juicio, de algunas de las proyecciones en pantalla (recuerdo una especie de fragmentos de grabados, cuya motivación ignoro); además de que la “coreografía” a veces algo frenética del operador de vídeo en torno al escenario podía llegar a resultar enervante y entorpecer la visibilidad para el público de las primeras filas.

El comisario del ciclo, Xavier Güell, parece haber hallado respuesta a su búsqueda de nuevos dispositivos escénicos más allá del habitual formato “auditorio” (que impone sus limitaciones), y hay que felicitar a todo el equipo de “Músicadhoy”, por él dirigido: no sólo nos han ofrecido un ciclo excelente, sino que probablemente, en esos siete días de marzo de 2008, hayan hecho un pequeño trozo de historia musical.