

Steve Reich. Resonancias de un origen

Carmen Pardo Salgado

Un origen puede ser un principio, un motivo o una causa de aquello que después acontezca pero, en geometría, también es un punto de intersección de los ejes. Si empezamos por el principio es preciso decir que Steve Reich está considerado como uno de los músicos más influyentes del panorama internacional. Nacido en Nueva York en 1936, en el seno de una familia europea de origen judío, de niño se inicia en el piano y pasa después al estudio de la percusión. En 1957 se licencia en Filosofía por la Cornell University de Nueva York pero, para entonces, tiene ya claro que se dedicará a la música.

En 1964 participa en el estreno de *In C* de Terry Riley, una obra que se enmarca en los orígenes de la música minimal repetitiva. Esta experiencia le lleva a trabajar con breves motivos melódicos y le confirma en su decisión de instaurar un ritmo regular en la música, en un momento en que, tanto la música serial de Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio o Pierre Boulez, como la indeterminación en música practicada por John Cage, eran ajenas a esta necesidad.

It's Gonna Rain, su primera obra para cinta creada al año siguiente, supondrá su ingreso oficial en la corriente minimalista repetitiva, en la que también se sitúa un músico como Philip Glass. En esta obra, Reich utiliza una técnica que descubre por casualidad: el desfase progresivo. La obra parte de un sermón sobre el diluvio universal de un joven predicador callejero. Reich lo graba en dos magnetófonos junto a los sonidos del tráfico y el de las palomas que allí se hallaban. Se centra en la frase "Va a llover" ("It's gonna rain"), queriendo establecer una relación entre "It's gonna" en uno de los magnetófonos y "rain" en el otro. Aunque al principio los dos magnetófonos se inician al unísono, después uno empieza a avanzar un poco más rápido que el otro. Se crea entonces un desfase en el que el intervalo rítmico entre el primero y el segundo es variable y cambia constantemente. El resultado es un proceso gradual que se emparenta con la forma del canon usada en la música occidental desde la época medieval.

Seguirá usando esta técnica en obras como *Come Out* (1966), *Piano Phase* (1967) o *Drumming* (1971). Esta última, compuesta para percusión, voces femeninas, silbidos y *piccolo*, parte de su aprendizaje de las percusiones africanas en el Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Ghana, en Accra. Dos años después, se dedica al gamelán balinés Semar Pegulungan y al gamelán Gambang en California. Si a ello se suman sus conocimientos de la historia de la música occidental y sus tempranos estudios de composición con el jazzman Hall Overton, nos encontramos así, con un músico que bien puede convertirse en punto de intersección de los ejes que forman las distintas culturas.

Poco después compone *Music for 18 Musicians* (1974-76), basada en un ciclo de once acordes en los que la armonía y la orquestación pasan a ocupar un papel fundamental. Con ello, deja de lado el postulado de la música concebida como proceso gradual. Al mismo tiempo que se aleja del minimalismo, tal y como había sido presentado en sus primeras obras, el músico decide interrogar sus orígenes judíos. Como él mismo explica, fue educado muy superficialmente en el judaísmo. No aprendió hebreo ni la Torá, ni tampoco conocía los cantos tradicionales. Su *bar mitsvá* se realizó, según sus palabras, "en playback", ya que él mostraba palabras

hebreas que no entendía pero que podía recitar de memoria a partir de una transcripción en alfabeto inglés. Después de esto, sólo las lecturas de Martin Buber en su adolescencia constituirán el único nexo con el judaísmo.¹ Dispuesto a conocer unos orígenes que la integración en el nuevo país habían casi borrado de su familia, entre 1975 y 1977 aprende las formas tradicionales de cantilación bíblica en Nueva York y Jerusalén. Descubre que la cantilena bíblica –que deriva de la sintaxis hebrea–, se expresa gráficamente con un sistema de notación de los *te'amin* o acentos que indican la escansión sintáctica de la frase. Los *te'amin* no indican alturas de sonido, lo que permite una gran libertad a la hora de establecer la melodía. Por ello, cada comunidad hebraica ha dado lugar a modelos de cantilación diferentes, aunque respetando siempre estos acentos.

El estudio de las cantilaciones marcará composiciones como *Eight Lines* (1979) o *Tehillim* (1981) y esta indagación de sus orígenes caracterizará obras como *Different Trains* (1988) y *The Cave* (1990-1993). Pero, tal y como ocurría cuando estudiaba las percusiones africanas o el gamelán, no se trata de aplicar a sus composiciones los sonidos de las músicas de otras culturas sino de ser capaz de pensar según esas músicas para ampliar la comprensión de la estructura rítmica de sus obras. Por ello, su objetivo ahora es comprender la estructura de las cantilaciones y aplicarla a su composición, y no simplemente componer una música que suene judía.²

La búsqueda de sus propios orígenes, desde el punto de vista musical, abre una vía cuyas dimensiones apuntan a un diálogo de lo musical, espiritual, social y político.

Tehillim

Tehillim para voces y orquesta suele ser considerada la obra más convencional del compositor. En ella, Reich pone música a los salmos que elige respetando, por primera vez, el sentido de lo dicho y no sometiendo las palabras a superposiciones. No está basada sobre cortos motivos que se repiten como en sus primeras obras, sino sobre una melodía concebida en el sentido tradicional. La voz se encarna en la palabra y no se limita al uso de onomatopeyas que imitan un instrumento para pasar a formar parte del conjunto instrumental, como en *Drumming*, donde las voces femeninas imitan el sonido de las marimbas. La música está aquí al servicio del significado de las palabras.

Reich opta por los salmos antes que por algún fragmento del Libro de los Profetas o de la Torá porque la tradición oral del canto de los salmos en las sinagogas se ha perdido entre los judíos occidentales y esto le da más libertad para su composición. A ello se añade que los salmos están considerados como los textos más musicales del judaísmo. Escritos por el rey David, músico también, eran cantados por los levitas, la tribu de la que Reich se reconoce como descendiente.

El compositor elige los salmos 19, 34, 18 y 150. La alternancia de estos cuatro salmos da lugar a la forma de la pieza, dividida en cuatro movimientos. La elección de los salmos tiene por objeto que puedan ser cantados a no importa quién, judío o no judío. Como el mismo compositor explica en una entrevista con Rebecca Y. Kim, su criterio es la universalidad, poder mirar a alguien a los ojos y recitarle esos salmos.³

Different Trains

Con *Different Trains* y *The Cave*, Reich vuelve a trabajar con material documental: voces grabadas yuxtapuestas con los sonidos del lugar en el que se encuentran. Las obras se componen a partir de los documentos sonoros y, en el segundo caso, también audiovisuales y aunque puedan incluir una o varias temáticas, no se trata de narrar una historia o de dejar intacto el sentido de las palabras como en *Tehillim*.

En *Different Trains* para cuarteto de cuerda y cinta se dan cita dos viajes paralelos: sus propios trayectos en tren de 1939 a 1942 entre Nueva York y Los Ángeles para ir a ver a sus padres divorciados y los viajes de los judíos europeos que en esos mismos años viajaban en los trenes de la muerte. La obra se divide en tres partes: Estados Unidos antes de la guerra; Europa durante la guerra, y la última titulada “Después de la guerra”. Para la primera parte graba a su cuidadora y al conductor de la línea de tren que utilizaba. Para la segunda, utiliza los testimonios grabados de tres supervivientes del genocidio nazi que encuentra en el archivo del Holocausto en Yale. Y en la tercera parte se combinan las voces de las dos anteriores. A las voces se suman los sonidos de los trenes americanos y europeos de los años 30 y 40. La obra termina en forma de cuento evocando a una niña que cantaba para los alemanes: “*and when she stopped singing they said, ‘More, more’, and they applauded*” (“y cuando dejaba de cantar decían, ‘Más, más’, y aplaudían”).

Su vuelta a los orígenes a partir de su propia experiencia biográfica se mezcla con el destino de los judíos en unos años que volverán a marcar su historia. Finalmente, la amalgama de ambos documentos sonoros da cuenta, por un lado, de la importancia de los orígenes pero, al mismo tiempo, del carácter relativo que estos orígenes también pueden tener, tal y como se hace evidente en el propio Reich, niño judío norteamericano y no practicante. En esta obra, como ocurría en *Tehillim*, el punto de partida particular, su interés por sus orígenes, se abre hacia lo universal, aquí la historia reciente de una parte del pueblo judío.

Para la composición de la obra, Reich escoge breves fragmentos de las entrevistas que tienen un acusado contorno melódico y lo transcribe en notación musical para los instrumentos de cuerda. Así, se da como regla general que cada vez que una mujer habla es doblada por la viola, cuando es un hombre por el violonchelo y el silbato del tren por los violines. De este modo, las voces generan el material instrumental, realizando un proceso inverso al utilizado en obras como *Drumming* o *Music for 18 musicians*.

The Cave

Con *The Cave* la interrogación sobre sus orígenes alcanza su punto más álgido. Esta obra, realizada en colaboración con su esposa, la video-artista Beryl Korot, supone una forma de ópera o de teatro musical que se aleja de lo convencional. La obra reúne música y video (multicanales), y está creada para cuatro cantantes que cantan sin *vibrato* y un director de orquesta acompañado de otros trece músicos.

Para el ‘libreto’, Reich y Korot parten de la Biblia y el Corán y algunos textos anexos. Toman como hilo conductor la historia en la que se cuenta que Abraham compra una cueva a Efrón el hitita, para enterrar a su mujer Sara. Esta sepultura, conocida como la Tumba de los Patriarcas, contiene los restos de Abraham, Isaac,

Ismael, sus hijos y sus respectivas esposas, y también los de Adán y Eva, pues la cueva es considerada como un pasaje hacia el jardín del Edén. La cueva es un símbolo para las tres religiones monoteístas: judaísmo, islamismo y cristianismo. Situada en Hebrón, al sudoeste de Cisjordania, la Cueva de Macpelá es hoy un lugar inaccesible pues, sobre ella, alberga la mezquita de Ibrahim. Partiendo de esta historia, Reich y Korot deciden entrevistar a judíos israelitas, palestinos árabes y norteamericanos preguntándoles “¿Quién es para usted Abraham? ¿... Sara? ¿... Agar? ¿... Ismael? ¿... Isaac?”. Las respuestas evidencian que en Israel y en Palestina, en general, la gente sabe a qué figuras se refieren las preguntas, mientras que en Estados Unidos esos nombres evocan a lo sumo su propia cultura; así Abraham es, por ejemplo para el escultor Richard Serra, Abraham Lincoln.

La obra se muestra desde el punto de vista de las tres culturas. Esta pluralidad se hace patente también en la forma que adopta. En el inicio, las pantallas muestran el texto del Génesis y se escucha amplificado el teclado de los ordenadores que lo escriben. Cuando el texto del Génesis es cantado, aparece en las pantallas en diferentes idiomas. La lengua, como la voz de los entrevistados, denota un origen y contexto cultural que modifica la referencia al texto mismo.

Las grabaciones de video forman aquí el material sonoro y visual de la obra. Los entrevistados aparecen en una o varias pantallas –hasta un máximo de cinco– y el contorno melódico de su voz es doblado y armonizado por los músicos que se hallan en escena.

“La melodía del discurso de cada individuo constituye verdaderamente, como dice Beryl, una especie de retrato musical de la persona en cuestión. Esta es la melodía y empiezo transcribiéndola. Debo encontrar las notas exactas, el ritmo y el tempo de las palabras pronunciadas. Después está la orquestación. El doblaje por el clarinete de la melodía entonada de las palabras es una cosa, pero cuando se trata de puntuarla con el bombo, es otra cosa. *The Cave* es verdaderamente un filme documental. Cada vez que surgía una pregunta musical o visual, la solución se encontraba examinando con más atención las fuentes de información. Por ejemplo, los actos 1 y 2 terminan en *la menor* porque pensé que en el interior de la cueva, o mejor de la mezquita que se erige encima de la cueva, la resonancia acústica del espacio, con varias plegarias recitadas al mismo tiempo, daba un murmullo en *la menor*. Eso es lo que grabé allí. Después, empecé a buscar las expresiones destacables que pronunciaban los entrevistados y que eran también en *la menor* para establecer una correlación entre los dos actos.”⁴

La voz de cada individuo es como una fotografía, un retrato musical en el que la propia melodía indica la clave o altura musical en la que cada uno sitúa su discurso. Esta clave musical está forjada por elementos biográficos y por el contexto social, económico y cultural en el que el individuo se encuentra. La clave musical que entona la melodía de su discurso es por ello, también, una clave moral. En esa clave se enuncia quién fue Abraham para cada uno y quién es cada cual. En ella se inscribe la relación que cada individuo establece con sus orígenes, estén éstos circunscritos a un ámbito meramente personal o se engloben en un marco universal.

The Cave da a ver y a escuchar de nuevo la importancia de un origen común, una suerte de diapasón que daría un sonido reconocible para todos, como ese *la menor* que Reich reconoce. Pero, al mismo tiempo, las entrevistas muestran la relatividad del peso de un origen, cuando el transcurrir de los tiempos silencia los ecos de ese diapasón. Para una gran parte de los entrevistados, el diapasón no encuentra ya su caja de resonancia original: la cueva de Abraham. Su caja la forman ahora Abraham Lincoln, James Dean o *Moby Dick*.

La voz de cada individuo teje un discurso en el que se dibuja su caverna y *The Cave* pone en acto la existencia de múltiples cavernas.

The Cave se sitúa en una encrucijada religiosa, social, política y cultural que, como en *Different Trains*, no pretende adoctrinar, sino tan sólo mostrar la coexistencia de una multiplicidad de voces que encierran la complejidad de la experiencia humana. Y es que Reich no se hace ilusiones acerca del poder del arte para cambiar el mundo. Ciertamente, algo puede ocurrir mientras se escucha su música, siguiendo esa suerte de conmoción en la que cada uno es llevado fuera de sí, con la música. Como esos alemanes que, al final de *Different Trains*, aplauden y piden a la niña que siga cantando...

Pero, una vez la música finaliza, vuelve cada uno a su propio discurso, a la música que lo constituye y que arrastrará tantas resonancias como sea capaz de entonar.

¹ Cf. Reich Steve, "Hebrew cantillation as an influence on composition" (1982), in Steve Reich, *Writings on music 1965-2000*, ed. por Paul Hillier, Nueva York, Oxford University Press, 2002, p. 107.

² Cf. Reich Steve, "Non-Western music and the Western composer" (1988), *Ibid.*, pp. 148-149.

³ Kim Rebecca Y., "From New York to Vermont: Conversation with Steve Reich", puede ser consultada en la página web del compositor, www.steverreich.com

⁴ Steve Reich en "Jonathan Cott interviews Beryl Korot and Steve Reich on *The Cave*", programa que acompaña el CD editado por Nonesuch Records, 1995, p. 14. Para realizar la obra con el máximo respeto por todos, siguen los consejos del Dr. Assad Busool, del American Islamic College de Chicago, del Dr. Mahmoud Ayoub, del Departamento de religión de la Universidad del Templo, y del imán Talal Eid, jefe religioso del Centro Musulmán de Nueva Inglaterra en Boston, así como el trabajo con los rabinos Shlomo Riskin de Efrat (Jerusalén) y Ephraim Buchwald y Herschel Cohen de la Sinagoga de Lincoln Square en Nueva York.