

# EL MANIFIESTO *MUSIC AS A GRADUAL PROCESS* DE STEVE REICH ANALIZADO EN RELACIÓN A CUATRO TEORÍAS SOBRE LA CREATIVIDAD

MARIANA ROSAS (UNA)

---

## Resumen

En el presente artículo se analizan las ideas con respecto a la composición presentes en el manifiesto del compositor minimalista norteamericano Steve Reich, “La música como proceso gradual” (1968). Estas se observan en relación a una serie de teorías sobre la creatividad en arte desarrolladas por pensadores provenientes de diversas áreas, tales como la teoría platónica de la inspiración, teoría de la creatividad irracionalista de Jung, filosofía de la composición de Poe y teoría de la normatividad de Pareyson. Las teorías sobre la creatividad utilizadas se corresponden a las recopiladas por Elena Oliveras en su libro *Estética. La cuestión del arte*<sup>1</sup>. El manifiesto trabajado se encuentra en la recopilación de textos escritos por Reich realizada por Paul Hillier en el libro *Writings on Music. 1965-2000. Steve Reich*<sup>2</sup>.

El propósito de este análisis es comprobar la vigencia del escrito de Reich y la relevancia de sus aportes, que remiten a conceptos presentes en teorías provenientes de espacios geográficos y temporales disímiles, ya sea acordando con ellas o planteando puntos de vista diferentes. Se cree que el conocimiento de estos procesos y razonamientos significa un aporte valioso al intérprete del repertorio de Reich y al artista en general.

Se concluye que el planteo de este compositor puede encuadrarse dentro de las llamadas teorías racionalistas, pero que se relaciona también con las posiciones que nacen de la filosofía y el psicoanálisis. Estos paralelismos demuestran que Reich ha sido un compositor atento a la reflexión sobre la propia praxis compositiva.

**Palabras clave:** Steve Reich, Teorías sobre la creatividad, Minimalismo en música

## Abstract

This article analyzes the ideas about musical composition found in the manifest *Music as a gradual process* by the minimalist Steve Reich in 1968. These ideas are compared to a series of theories about creativity in art, such as the Platonic theory of inspiration, the theory of irrationalism creativity by Jung, the philosophy of composition by Poe and the normativity theory of Pareyson. The theories of creativity used in this paper are taken from the work of Elena Oliveras in her book *Estética. La cuestión del arte*<sup>3</sup>. The manifest used is in the edition of Reich’s writings by Paul Hillier in the book *Writings on Music. 1965-2000. Steve Reich*<sup>4</sup>.

The purpose of this work is to prove the relevance and validity of the manifest, given that it relates to concepts that come from different times and places. It is made with the belief that the knowledge of these relations entails a valuable contribution to those who play Reich’s music and the artists in general.

---

<sup>1</sup> Elena Oliveras: *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 2012.

<sup>2</sup> Steve Reich: “Music as a gradual process”, 1968, en Paul Hillier: *Writings on Music. 1965-2000. Steve Reich*. Nueva York, Oxford University Press, 2002.

<sup>3</sup> Elena Oliveras: *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé, 2012.

<sup>4</sup> Steve Reich: “Music as a gradual process”, 1968, en Paul Hillier: *Writings on Music. 1965-2000. Steve Reich*. Nueva York, Oxford University Press, 2002.

The conclusion is that Reich's ideas relate to the rational theories, but also with positions that come from philosophy and psychoanalysis. These parallels show that Reich has been a composer who pays attention to the considerations on his own compositional practice.

**Key words:** Steve Reich, Theories about creativity, Music minimalism

\*\*\*

## Introducción

El compositor minimalista Steve Reich (EEUU, 1936) escribe el manifiesto *Music as a gradual process*<sup>5</sup> en 1968, mientras atravesaba su período compositivo temprano. Ese período se caracterizó por el uso de la repetición de unidades rítmico-melódicas mínimas, y la experimentación con la técnica del *loop* y del desfase<sup>6</sup>. Esto es similar a la forma conocida como canon. Corresponden a este período sus obras *It's gonna rain* (1966), *Come out* (1966), *Melodica* (1966), *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967), *My name is* (1967) y *Pendulum Music* (1968), entre otras. El manifiesto explica los intereses de Reich en esa época, centrados principalmente en los *procesos*. Para Reich, la idea de *proceso* implica que una vez definido, éste dictamina la macro y micro estructura de la obra. La tarea del compositor es delimitar el proceso elegido y los materiales a utilizar. Una vez que el proceso “comienza a andar” se desarrolla de manera autónoma, como una hamaca que empujamos y continúa su movimiento por inercia hasta detenerse, o un reloj de arena luego de girarlo.

“No me refiero al proceso de composición sino más bien a piezas musicales que son, literalmente, procesos. La característica distintiva de los procesos es que determinan todos los detalles nota contra nota (sonido contra sonido) y la macro forma simultáneamente.”<sup>7</sup>

A diferencia de las escuelas compositivas que preceden al minimalismo, entre las que se podría ubicar el expresionismo abstracto en arte<sup>8</sup> y el serialismo en música<sup>9</sup>, a Reich le interesaba que estos procesos fueran audibles y perceptibles por el oyente. Para lograrlo, la propuesta era que fueran muy lentos y graduales. En las técnicas serialistas por ejemplo, también se trabaja con procesos (como el armado de series y su uso en versión original, retrógrada, invertida y retrógrada invertida) que se construyen y luego se desarrollan, pero a diferencia del planteo de Reich, estos procesos son en ocasiones

---

<sup>5</sup> *La música como un proceso gradual*. Publicado por primera vez en el catálogo de la exhibición Anti-Illusion: Procedures/Materials, Marcia Tucker y James Monte, en el Museo Whitney de Arte Americano, Nueva York, en 1969. Para el presente trabajo se toma el manifiesto en inglés incluido en la compilación de escritos de Reich realizada por Paul Hillier: *Writings on Music. 1965-2000*.

<sup>6</sup> Técnica compositiva en la cual se superponen dos melodías idénticas, que a lo largo del tiempo se van desfasando cada vez más, hasta volver a superponerse como al inicio. Esta técnica en Reich nace con el uso de cintas, pero luego se traslada a la interpretación en vivo por instrumentistas: en principio un instrumentista y una cinta, y luego dos ejecutantes en vivo o más.

<sup>7</sup> *I do not mean the process of composition but rather pieces of music that are, literally, processes. The distinctive thing about musical processes is that they determine all the note-to-note (sound to sound) details and the overall form simultaneously*. Paul Hillier: *Writings on Music. 1965-2000. Steve Reich*. Nueva York, Oxford University Press, 2002, p. 34. Todas las traducciones son propias.

<sup>8</sup> Principal exponente, Jackson Pollock (EEUU 1912-1956)

<sup>9</sup> Representado por Pierre Boulez (Francia 1925)

poco reconocibles al escuchar la obra<sup>10</sup>. El análisis de este tipo de procesos necesita un trabajo sobre de las partituras. Para Reich en cambio, el proceso compositivo y el resultado musical son una misma cosa. No hay misterio para el oyente, y la profundidad de la experiencia artística está dada por lo impersonal y los efectos psicoacústicos generados por el proceso. Lo impersonal se entremezcla con una especie de control absoluto. Se controlan los resultados, a la vez que se los acepta sin cambios.

“Lo que me interesa es que el proceso compositivo y la música que suena sean una misma cosa (...) El uso de dispositivos escondidos en la música nunca me atrajo. Incluso cuando todas las cartas están sobre la mesa y todo el mundo escucha lo que está sucediendo gradualmente en un proceso musical, hay aún suficientes misterios para satisfacer a todos.”<sup>11</sup>

El manifiesto de Reich menciona una serie de conceptos que se relacionan con las teorías de la composición, de la creatividad, de la percepción y sobre el rol del autor. El objetivo de este trabajo es confrontar algunas de estas teorías con las ideas de Reich, para aportar a la reflexión sobre la práctica compositiva en general y de Steve Reich en particular. A lo largo del artículo se describen cuatro teorías diferentes sobre la creatividad, correspondientes al recorte realizado por Elena Oliveras en su libro *Estética. La cuestión del arte* y se las estudia de manera paralela al manifiesto de Reich para encontrar diferencias y similitudes en los abordajes. Se toma la interpretación de Oliveras de las teorías, resultando entonces el trabajo una comparación entre las ideas de Reich y las lecturas sobre las teorías de la creatividad realizadas por Oliveras.

\*\*\*

### Steve Reich y las teorías compositivas

“No me refiero a procesos de composición, sino a piezas que son, literalmente, procesos”<sup>12</sup>. Así comienza el manifiesto escrito en 1968 por el compositor estadounidense Steve Reich. En esta frase se condensa su idea sobre la composición al momento de escribir *Music as a gradual process*, pero implícitamente plantea una toma de posición sobre el trabajo creativo del artista en general. Como señalamos más arriba, la presente ponencia se plantea reflexionar sobre las semejanzas y diferencias entre las ideas sobre el proceso compositivo de Reich y cuatro teorías sobre la creatividad. El recorte de estas teorías parte del realizado por Elena Oliveras en su libro *Estética. La cuestión del arte*, que consiste en una mirada sobre los aspectos más relevantes de la historia de la estética occidental. No se trata aquí de realizar un estudio exhaustivo sobre estas teorías ya que exceden el campo a tratar, si no más bien de poner en relieve el hecho de que las ideas sobre la composición planteadas por Reich tienen una gran similitud con las ideas planteadas por estos cuatro pensadores elegidos: Platón, Jung, Pareyson y Poe, ya sea por confirmación o por contraste. Evidenciando esto, se examinará la presencia de ciertos vectores de pensamiento o problemáticas a resolver

---

<sup>10</sup> Keith Potter: *Four Musical Minimalists*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P 12

<sup>11</sup> *What I'm interested in is a compositional process and a sounding music that are one and the same thing. (...) The use of hidden structural devices in music never appealed to me. Even when all the cards are on the table and everyone hears what is gradually happening in a musical process, there are still enough mysteries to satisfy all.* Paul Hillier. Op Cit. P 35. Traducción propia.

<sup>12</sup> *I do not mean the process of composition but rather pieces of music that are, literally, processes.* Paul Hillier. Op. Cit. P 34

comunes entre las ideas de Reich y las teorías sobre la creatividad, independientemente del momento o locación donde estas ideas hayan sido concebidas.

En su manifiesto *Music as a gradual process* y observando el libro de Paul Hillier en el que se recopilan todos los escritos de Reich sobre sus obras desde 1965 hasta el año 2000, se observa la conciencia de Reich de la necesidad de reflexionar sobre el proceso creativo. Este hecho se relaciona con la corriente iniciada por las vanguardias a principios del siglo XX, que se plantean de manera concreta la importancia de evaluar lo hecho hasta el momento y proponer un quiebre en la manera de hacer y transitar las diferentes expresiones artísticas. Aquí el cambio surge como un rechazo consciente a las prácticas precedentes.

Steve Reich pertenece al grupo de compositores al que se llamó Minimalismo, cuyos integrantes son comúnmente relacionados al movimiento minimalista en las artes visuales. Ambos movimientos minimalistas tuvieron su centro en Estados Unidos en la década del '60. Estos dos grupos se relacionaban y se caracterizaron por realizar actividades en conjunto, como conciertos en galerías de arte por ejemplo, pero no se reconocían como pertenecientes al mismo colectivo. Esta relación vino más bien de la mano de la crítica y los historiadores de arte, que unificaron ambos movimientos indicando características en común relacionadas con un abandono de la estética sobrecargada del expresionismo abstracto y el serialismo<sup>13</sup>, para dedicarse a la exploración de un tipo de expresión “minimalista”, de menos recursos visuales y auditivos, bajo el lema de “menos es más”.

Las motivaciones detrás del acto creativo han sido tema de debate desde los presocráticos<sup>14</sup>, y hasta hoy continúan siendo tratadas. Se ha abordado la cuestión desde diferentes perspectivas, relacionadas con la filosofía, el psicoanálisis, la retórica, entre otras. Oliveras clasifica las teorías en función a dos extremos opuestos, el racionalista y el irracionalista. Existen también otras teorías intermedias, que se acercan más o menos a cada uno de los extremos. El polo irracionalista está representado en el trabajo de Oliveras por Platón y Carl Gustav Jung. El racionalista por Edgar Allan Poe y la posición intermedia por Luigi Pareyson. A continuación se explicará cada una de las teorías y se las relacionará con las ideas expuestas por Reich en su manifiesto.

\*\*\*

## **Cuatro teorías sobre la creatividad**

### **Teoría platónica de la inspiración**

Según Oliveras la teoría platónica de la inspiración destaca el papel genial de la inspiración y la genialidad en la creación. Platón tomaba por referente de esta teoría a la poesía, entendida como una manifestación inspirada, que guarda más afinidad con la adivinación que con la pintura o la escultura. El poeta actúa como un medium, un intermediario con la divinidad, lo que en el romanticismo se llamó “genio”. Oliveras menciona cómo Homero en la *Ilíada* considera que todo arte proviene de los dioses<sup>15</sup>. La creatividad en la obra de Reich tiene rasgos que lo diferencian de la concepción

---

<sup>13</sup> Keith Potter. Op. Cit. P 9

<sup>14</sup> Elena Oliveras. Op. Cit. P 131

<sup>15</sup> Aristóteles en cambio entenderá al arte como un producto humano, que depende de capacidades innatas y no de la genialidad.

platónica. Reich construye en su escrito una imagen del compositor como aquel que debe crear el proceso, que será aquello que determine el desarrollo de toda la obra, tanto en la relación nota contra nota como en la macroforma<sup>16</sup>, como ha sido citado previamente. El proceso debe guardar determinadas características que le permitan desarrollarse “por sí solo”, como un reloj de arena cuyo contenido va cayendo lentamente<sup>17</sup>. Los procesos que le interesan a Reich son combinaciones de esquemas rítmicos y melódicos con alguna intervención de desfasaje o corrimiento. Esto hace que la música se desarrolle de una manera continua, sin más intermediación del compositor que la inicial. Son ejemplos de este proceso las obras *It's gonna rain* (desfasaje con cintas), *Piano phase* (desfasaje entre dos intérpretes) y *Clapping music* (corrimiento rítmico gradual, donde ambos intérpretes comienzan de forma homorítmica, se desfasan y vuelven a juntarse. La diferencia con las anteriores es que aquí el corrimiento tiene asignado un valor rítmico constante, y en las otras obras no es medido). Es una teoría fuertemente racional, y no plantea la posibilidad de “inspiración genial”, ya que se asemeja más bien a un trabajo matemático o científico. Según Oliveras, la teoría platónica toma especial relieve en los siglos XVIII y XIX con el enaltecimiento de la figura del “genio”, pero deja de tener vigencia en el siglo XX, ya que las producciones conceptuales privilegian el rol del artista creador, por sobre el del artista intermediario que recibe la inspiración de la divinidad. La teoría platónica de la inspiración difiere de la concepción compositiva de Reich, más ligada al racionalismo.

### **Teoría de la creatividad irracionalista de Jung**

Carl Gustav Jung (1875-1961), proveniente del campo de la psicología, ahonda en la psicología profunda o esfera del inconsciente. Sin embargo, a diferencia de Freud, introduce el concepto de “inconsciente colectivo”. Según Oliveras Jung plantea en el hacer del artista un fundamento psicológico. Designa el nombre “arquetipo” a cada uno de los residuos primarios de la memoria, que por ser comunes a todos los individuos se localizan en el inconsciente colectivo. Son estados emocionales de la humanidad, que aparecen en forma de imágenes simbólicas. Los arquetipos emergen en los sueños, las fantasías, y en ciertas obras artísticas. Para Jung, el contenido de la obra de arte es uno de los mejores testimonios de la existencia del inconsciente colectivo. La obra de arte no es un asunto exclusivo del artista, sino también y fundamentalmente signo del espíritu de toda una comunidad. Esto tiene relación con la idea de Reich de que el proceso debe poner al compositor y al oyente en contacto directo con lo impersonal y con un tipo de control total, dos cosas que comúnmente no van juntas. El compositor “controla completamente los resultados, pero los acepta sin ningún cambio”<sup>18</sup>. Esto contiene la idea de que el compositor tiene un poder limitado a la creación del proceso, pero luego de esa tarea, al igual que el oyente, debe aceptar los resultados. Oliveras señala que en *Psicología y poesía* (1930) Jung presenta dos tipos de creación: psicológica (ámbito de la experiencia humana) y visionaria (relacionada al mundo de lo desconocido). Esta última da cuenta del inconsciente colectivo<sup>19</sup>. La obra de arte entonces es un signo del espíritu de toda una comunidad, lo que se relaciona con lo impersonal del proceso según Reich, ya que excede los límites de la individualidad.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Paul Hillier. Op. Cit. P 34

<sup>17</sup> Idem

<sup>18</sup> *I completely control all that results, but also I accept that results without changes.* Paul Hillier. Op. cit. P 35.

<sup>19</sup> Elena Oliveras. Op. Cit. P 137 y 138.

<sup>20</sup> Elena Oliveras. Op. Cit. P 141

### **Filosofía de la composición de Edgar Allan Poe**

La filosofía de la composición de Edgar Allan Poe (1809-1849) es quizás la teoría de la creatividad que más se asemeje a las ideas de Reich. Poe defiende una teoría de la creatividad racionalista. Quiere conocer el recorrido creativo del artista, lo que está “detrás de escena”, una suerte de búsqueda reconstructiva. El arte es para Poe un producto consciente fundado en cálculos precisos, y denuncia la supuesta espontaneidad del inspirado genial como falsa. En su libro, Oliveras afirma que Poe declara que su cuento El Cuervo fue el resultado de una cuidadosa programación, eligiendo a priori la extensión, el efecto, el tono y los recursos poéticos que, al igual que los procesos musicales que interesan a Reich, se desenvuelven por sí solos. Aquí hay dos ideas idénticas entre Poe y Reich: el planteo de un proceso que luego se desarrolle por sí sólo, y la importancia de que ese proceso sea transparente y reconocible para el que lee o escucha la obra. En Reich, esto se logra mediante procesos que generan cambios mínimos y de manera gradual: “estoy interesado en procesos perceptibles. Quiero ser capaz de escuchar los procesos sucediendo a través de la música que suena. Para facilitar la escucha atenta los procesos musicales deben ser extremadamente graduales”<sup>21</sup>. Esta visión de Poe y Reich se relaciona también con la idea de autor y su rol. En estas dos concepciones, el autor toma, luego de haber generado el proceso, una actitud espectral, ya que observa cómo la obra va desarrollándose sola.

### **Teoría de la normatividad de Luigi Pareyson**

Por último, la teoría de la normatividad del filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991) excede al campo del arte y se encuentra asociada a la corriente del existencialismo en filosofía. Siguiendo la lectura de Oliveras, Pareyson hace hincapié en el concepto de indeterminación, en el que el artista no sabe “del todo” lo que pasará, en el suspenso. Esto está relacionado con la idea de Reich de proceso que se desarrolla solo, y el tipo de “control” que puede ejercer el compositor sobre el resultado final de la obra. La tesis de Pareyson sobre la forma describe la presencia de una forma formante, que mientras va haciéndose “da forma” a la obra y al final del proceso deviene en forma formada. El artista no tiene conocimiento preciso de la obra hasta que se acaba el proceso. De esta manera el artista, tanto para Reich como para Pareyson, realiza un trabajo organizativo o constructivo. En la obra se combina la idea de composición con la idea de desarrollo: “No me refiero al proceso de composición si no a piezas musicales que son, literalmente, procesos. El rasgo distintivo de los procesos musicales es que determinan todos los detalles nota contra nota (sonido contra sonido) y la macro forma simultáneamente”<sup>22</sup>. Autor y espectador descubren la obra a medida que el proceso se va desarrollando.

\*\*\*

---

<sup>21</sup> *I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music. To facilitate closely detailed listening a musical process should happen extremely gradually.* Paul Hillier. Op. cit. P 34

<sup>22</sup> *I do not mean the process of composition but rather pieces of music that are, literally, processes. The distinctive thing about musical processes is that they determine all the note.to.note (sound to sound) details and the overall form simultaneously.* Paul Hillier. Op. Cit. P 34.

## Conclusiones

El escrito de Reich plantea una concepción sobre la composición y el rol del autor. Para el desarrollo de su manifiesto, Reich tiene en cuenta las posibilidades de composición inherentes a la música del siglo XX, entre las que se encuentra por ejemplo el uso de las cintas, lo que le permite enfatizar la idea de proceso. Estas técnicas se encuentran dentro de una corriente que sigue al serialismo en música, en la que los procesos de composición se asemejan a principios mecánicos, impersonales e inmodificables. Sin embargo, el aporte de Reich es que los procesos deben ser audibles por el oyente.

Luego de analizar *Music as a gradual process* se concluye que este manifiesto puede ubicarse dentro de las teorías racionalistas de la creatividad, pero guarda también un componente de psicoanálisis y filosofía existencialista, ya que sus ideas sostienen una conexión directa con las de Jung, Poe y Pareyson. Se espera hacer evidenciado que existe un paralelo entre los procesos creativos poéticos y musicales, y se cree que el conocimiento y la reflexión sobre estos puede colaborar a que la tarea del intérprete tenga una significación más profunda y comprensiva del hecho musical.

\*\*\*

## BIBLIOGRAFÍA

HILLIER, Paul: *Writings on Music 1965-2000. Steve Reich*. Nueva York, Oxford University Press, 2002.

OLIVERAS, Elena: *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires, Editorial Emecé, 2004.

POTTER, Keith: *Four Musical Minimalists*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

REICH, Steve: "Music as a gradual process", 1968; en Hillier, Paul: *Writings on Music 1965-2000. Steve Reich*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.

\*\*\*

**Mariana Rosas** nació en Buenos Aires en 1886. Comenzó sus estudios de música en el Conservatorio Julián Aguirre de Banfield. Es Licenciada en Artes Musicales con orientación en Dirección Coral (IUNA) y ha completado la Diplomatura en Música Contemporánea en el Conservatorio Manuel de Falla. Actualmente cursa el la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes en la UNA. Como directora se ha formado con los maestros Antonio Russo y Saúl Zaks.

Desde el año 2004 se desempeña como directora de coros, entre los que se encuentran el Coro del Colegio del Mundo Unido del Adriático (Trieste, Italia), el Coro Oswald, el Vocal Antú (asistente de dirección) y Proyecto 13. En 2014 fue convocada para trabajar en la preparación del estreno de la obra Coro de Luciano Berio en el Ciclo Colón Contemporáneo (2014)

Se desempeñó como Coordinadora del Área de Música de la Dirección de Cultura de la Biblioteca Nacional. Actualmente es Prosecretaria de Producción y Extensión Académica del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la UNA y colabora en el Área de Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de la Nación, como coordinadora pedagógica y programadora del Ciclo de música de cámara.

\*\*\*