

AUDITORIO 400
MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

temporada **CDMC**
2009-2010

MARTES **03NOV09** **Steve Reich / Bang on a Can**

“Encuentros de Pamplona I”

PROGRAMA

Steve Reich *Clapping Music*
New York Counterpoint
Piano Phase/Video Phase

Music for Pieces of Wood
Electric Counterpoint
Sextet

**Centro para la Difusión
de la Música Contemporánea**
<http://cdmc.mcu.es>

Auditorio 400 MNCARS. Ronda de Atocha, esquina a calle Argumosa



Centro
para la Difusión
de la Música
Contemporánea



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA

AUDITORIO 400
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

temporada **CDMC**
2009-2010

MARTES **03NOV09** **Steve Reich / Bang on a Can**

“Encuentros de Pamplona I”

PROGRAMA

Steve Reich

Clapping Music (5')

New York Counterpoint (13')

Piano Phase/Video Phase (12')

Music for Pieces of Wood (6')

Electric Counterpoint (15')

Sextet (28')

ENCUENTROS DE PAMPLONA I, STEVE REICH & BANG ON A CAN

Entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972, tuvo lugar en Pamplona un singular evento que abrió las ventanas de par en par hacia lo que se estaba cocinando artísticamente más allá de nuestras fronteras. Diversos creadores españoles se asomaron por ellas, aunque poco tiempo tuvieron para impregnarse de lo que allí aconteció. Probablemente otro gallo habría cantado si la cita hubiera tenido continuidad periódica, pero cuando los "Encuentros de Pamplona" se clausuraron, nunca más volvieron a convocarse, frustrando de esta manera lo que podría haber sido un evento artístico cuyo alcance nunca conoceremos.

Al margen de futuribles, lo cierto es que los Encuentros resultaron convulsos políticamente en una España que palpita bajo el franquismo: aquellos días fueron utilizados a conveniencia desde varios frentes, y sus organizadores, el artista José Luis Alexanco y el compositor Luis de Pablo, vapuleados desde distintos ámbitos. Sucedió lo irremediable en una fecha como 1972 en un lugar como Pamplona, pero hubo quienes tuvieron la inteligencia de empaparse de lo artístico que hubo en las jornadas, extendiendo a la cita navarra una filosofía que desde hacía ya algún tiempo presidía parte del joven mundo artístico español: tratar de vivir como si el sistema político que les había tocado en suerte no fuera con ellos. Luis de Pablo insiste en que los Encuentros tuvieron una trascendencia muy limitada, y que todo lo que se hizo ya estaba presente en ALEA, que difundía música actual desde 1965, pero no cabe duda de que la cita insufló un aire de modernidad a la joven creación artística española. Esto debe atribuirse a la poderosa sinergia producida tanto por la reunión de poesía, artes plásticas y música (de creación y del mundo), aderezadas todas ellas con las nuevas posibilidades tecnológicas, como por la magnitud del evento, extendido en el tiempo –una semana– y en el espacio –la ciudad de Pamplona. En las artes plásticas, tuvo lugar algo que portaba la pujanza de lo nuevo: por primera vez se vio en España arte conceptual. En el ámbito estrictamente musical, resultó llamativa la presencia del ya entonces célebre John Cage, pero también la del emergente (al menos en Europa) Steve Reich, de gira con sus músicos para participar en las jornadas navarras con una de sus primeras piezas emblemáticas, *Drumming*. Según las crónicas, el público asistente presenció con respeto aquel extenso y percuciente *tour de force*.

Nacido en Nueva York en 1936, Reich pertenece a una generación que ya daba por hechos los principales avances tecnológicos acaecidos durante el siglo XX. Entre otros, la amplificación y los diferentes medios de grabación y reproducción del sonido, que incorpora a su música con naturalidad. El peso de la tradición culta que recibe durante su formación académica le hace sentirse obligado a cuestionarse su identidad como parte de esa tradición, hasta que el propio Luciano Berio, con quien trabajó durante un tiempo, le reafirmó en su idea de continuar explorando la tonalidad. Las concomitancias de la figura y la obra de Reich con la música popular comercial han sido señaladas frecuentemente, aunque él afirma que lo culto –hasta que llegó Schoenberg– siempre ha bebido de lo popular, incluso en abanderados del modernismo como el propio Stravinsky, refiriéndose a la cuestión –negada siempre por el compositor de *La consagración*– de su inspiración en el folclore ruso para sus ballets tempranos.

Cierto es que Reich forma parte de una generación de jóvenes que creció en EEUU tras la 2ª Guerra Mundial en un caldo de cultivo social que resultó ideal para que surgiera una música específica para ellos. Aunque poco tiene él que ver con el nuevo fenómeno, la búsqueda de su identidad musical tiene lugar mientras el *rock & roll* está emergiendo y los grupos que enloquecían a miles de fans hacen giras para promocionar sus *hits*. No es de extrañar que aunque el compositor tenga su origen en una acomodada familia neoyorquina, se forme en una prestigiosa Universidad, y escuche fundamentalmente *jazz* y clásicos de concierto, se vea en cierto sentido sugestionado por el ceremonial de esa música que, por primera vez en la historia, es concebida para grandes masas de jóvenes. Bajo el nombre de *Steve Reich and Musicians* se presentó como intérprete de su propia obra, algo que en el ámbito del repertorio culto, raramente se daba desde hacía casi un siglo. Evidentemente, Reich no estaba recuperando una tradición perdida, sino más bien emulando algo que ya era patrimonio del repertorio popular. Con ese mismo espíritu nació el movimiento *Bang on a Can* a mediados de los 80: intérpretes muy virtuosos, que tocan obras de nuevos autores en escenarios despojados del protocolo tradicional de la música clásica.

En general, lo que ha dado en llamarse minimalismo musical tiene sus puntos de intersección con ese auge de lo popular, por más que gran parte de él surgiera en el elitista ambiente neoyorquino de los 60, apoyado por las intelectual-

mente activas galerías del *downtown*. Paradójicamente, mientras los artistas minimalistas reaccionaban contra los excesos del arte pop asiéndose a la abstracción, los músicos minimalistas se aferraron a la consonancia como poco, cuando no directamente a la tonalidad. Si nos atenemos a ello, Philip Glass o Steve Reich tenían más que ver con Warhol, Rauschenberg o Lichtenstein, que con las obras del artista conceptual Sol LeWitt o las del escultor Richard Serra, por mucho que se haya insistido, y no deja de ser una realidad, en la filiación minimalista de estos compositores. También se los ha etiquetado de posmodernistas, y ciertamente Steve Reich encajaría en las definiciones convencionales de este término: visión de la música conectada con lo popular, inspiración en piezas del pasado (*Four Organs*) y de “otras” culturas (*Drumming, Tehillim*), la construcción repetitiva que rompe con la retórica de los discursos tradicionales, la adopción de un lenguaje aseque para la mayoría, su preocupación por cuestiones de percepción del oyente, o la recepción, casi ritual, que tienen algunas de sus obras entre el público. Para algunos musicólogos, fundamentalmente norteamericanos, la novedosa confluencia de estos factores en un compositor de formación académica, hace de Reich un autor de vanguardia, cuya obra ha entrado por derecho propio en el canon del repertorio de su país. Otros estudiosos, que tienen en cuenta la novedad y la elaboración de su música en términos absolutos, consideran que la proyección de Reich es exagerada. Lo cierto es que la aparente sencillez de su escucha contrasta con la exigencia extrema que requiere de los intérpretes, al menos en lo referente a cuestiones de precisión, un hecho que ha contribuido a la hora de ser salvado de la quema de algunos críticos, que no dudan en condenar sin paliativos a otros minimalistas.

El imaginario personal de Reich integra asimismo la percusión, que estudió de adolescente, y en la que posteriormente profundizaría con su fascinación por la vertiente africana. También los experimentos juveniles que combinaban partes fijas –cintas pregrabadas– y móviles –improvisación sobre ellas. Gusta de pequeños motivos melódicos diatónicos, aunque progresivamente ha ido enriqueciendo este parámetro, tanto horizontal como verticalmente. Sus orígenes judíos le han hecho interesarse por esta tradición, así como por la del *jazz* de su juventud. Estos elementos subyacen en sus obras, así como su fascinación por la variación continua sobre el mismo material, el juego de alterar lo que en realidad no cambia. En la década de los 60 lo hizo con sus procedimientos de

fase, la contraposición entre unísonos y desincronizaciones de los mismos fragmentos en dos fuentes sonoras distintas. Posteriormente desarrollaría este concepto mediante otros mecanismos, como la inclusión de silencios, o diversos procesos aditivos.

El programa de hoy se abre con **Clapping Music** (1972), una obra compuesta específicamente para las giras de *Steve Reich and Musicians*, en la que las manos son utilizadas como idiófonos. En aquellos primeros conciertos *Clapping Music* se utilizaba como pieza introductoria. Los dos intérpretes comienzan al unísono, con una frase de doce pulsos que uno de ellos mantendrá inalterable durante toda la pieza. El otro se adelanta casi imperceptiblemente en velocidad hasta encontrarse a distancia de un pulso de la frase inicial. Este canon se mantiene hasta que, una vez más, el músico que evoluciona vuelve a adelantarse hasta encontrarse a distancia de dos pulsos de la frase primigenia, y así sucesivamente en once ocasiones hasta que al final de la pieza se encuentran sonando de nuevo al unísono. La obra cuenta con una estructura palindrómica.

New York Counterpoint (1985) para clarinete y cinta, o para 11 clarinetes, fue encargada por la Fundación Fromm para el clarinetista Richard Stolzman. En ella, Reich desarrolla ideas que ya había comenzado a explorar en *Vermont Counterpoint*, y que continuará investigando en *Electric Counterpoint*: se trata de enfrentar en vivo al solista de un instrumento con sonido grabado previamente por él mismo. En el caso concreto de esta obra, el músico ha de tocar junto al sonido pregrabado de diez clarinetes, dos de ellos bajos. La pieza está estructurada en tres movimientos: rápido, lento y rápido, que se suceden sin solución de continuidad. El cambio de *tempo* es abrupto y viene regido por una sencilla proporción: el central debe ser tocado a la mitad de velocidad que los extremos. El compositor juega con la ambigüedad métrica del compás que utiliza, un 3/2 en el que incluye tres grupos de cuatro corcheas o cuatro grupos de tres corcheas. En el último movimiento, se produce un juego con la acentuación de estos grupos con el fin de otorgar variedad a lo que no cambia.

Piano Phase (1967), un clásico del minimalismo junto a su correspondiente para violín, es un ejemplo del período temprano de Cage en el que trabaja con procedimientos en fase. La obra, concebida para dos pianos, está estructurada en tres secciones. La primera plantea un motivo melódico de cinco notas distribuidas en 12 semicorcheas repartidas en un grupo de tres y otro de cuatro entre las dos manos. Un pianista

comienza solo a repetir este fragmento, y cuando ha sonado completo varias veces, se incorpora el segundo intérprete. Tras algunas exposiciones al unísono, el músico que evoluciona se adelanta mientras el primero se mantiene en la velocidad original. Cuando vuelven a encontrarse al tiempo, lo hacen tocando el mismo motivo inicial pero el segundo pianista empieza por una nota distinta, la segunda figura de la sucesión inicial de semicorcheas. Este proceso de aceleración y encuentro mutuo con el motivo desplazado una nota más en cada repetición, se reitera hasta que el segundo músico ha comenzado por cada una de las doce semicorcheas que lo constituyen. Las dos secciones siguientes se basan en el mismo proceso, pero los patrones rítmicos son cada vez más cortos, de ocho y cuatro notas respectivamente. El contenido melódico varía en la segunda parte. En la versión actualizada de este clásico minimalista, junto a **Video Phase** (2000), se produce una puesta en escena consistente en proyectar imágenes pregrabadas de David Cossin, percusionista de Bang on a Can. En ellas, se observa al músico tocando sobre parches MIDI que reproducen con el timbre del piano la parte invariable de la pieza. Frente a la proyección de sí mismo, Cossin realiza en vivo la parte móvil, la correspondiente al segundo pianista.

Music for Pieces of Wood (1973) recuerda, por su brevedad y economía de medios, a *Clapping Music*. La pieza requiere cinco instrumentistas, cada uno de ellos con su respectivo par de claves afinados. A partir de estos materiales sencillos, Reich trata de crear un discurso métricamente complejo. Hay un pulso que un músico mantiene fijo a lo largo de la obra, sobre el que un segundo instrumentista superpone un motivo de doce figuras. Los demás instrumentistas se van incorporando progresivamente al discurso repitiendo ese motivo, bien al unísono, bien a cierta distancia. Una vez el tejido polifónico ha alcanzado su densidad máxima mediante este procedimiento, Reich comienza a revertir el entramado. Progresivamente, cada músico va omitiendo una de las notas del motivo, que se sigue exponiendo cada vez más breve en la continua repetición, hasta que finalmente no queda más que el pulso original.

Electric Counterpoint (1987) es un encargo de la Academia de Música de Brooklyn para el guitarrista Pat Metheny. Se trata de nuevo de una exploración sobre la idea de un solista que dialoga en directo con sonido pregrabado por él mismo, en este caso diez guitarras y dos bajos eléctricos. Se estructura en tres movimientos –rápido, lento, rápido– que se suceden

sin solución de continuidad. Tras un fragmento introductorio, el autor hace uso en la primera parte de un motivo procedente de la zona central de África, con el que tomó contacto gracias a un trabajo del etnomusicólogo Simha Arom. Sobre esta frase, construye un canon a ocho voces. Los restantes instrumentos grabados funcionan de soporte armónico mientras el solista realiza motivos melódicos que resultan del entramado contrapuntístico producido por esas ocho guitarras. El segundo movimiento, a mitad de velocidad, cambia de tonalidad, y en él Reich introduce un nuevo tema que sirve como base para elaborar un nuevo canon sobre el que el solista toca melodías extraídas del tejido polifónico. El tercer movimiento vuelve a la tonalidad y *tempo* iniciales, y en él se introduce un nuevo motivo ternario sobre el que se producen sencillas alternancias métricas y armónicas, que se van acelerando gradualmente hasta la conclusión de la pieza.

Sextet (1984) está concebida para ensemble de percusión y teclados. La versión definitiva de la pieza se estrenó en Nueva York como música escénica para el espectáculo *Impact* de la coreógrafa Laura Dean, representante norteamericana de la danza minimalista que ha colaborado con Reich en diversas ocasiones. Está estructurada en cinco movimientos y construida en forma de arco, estando unidos los movimientos emparejados en lo que a *tempo* y construcción armónica se refiere. En esta obra, Reich trabaja principalmente dos parámetros. Por un lado, la duración. En el grupo de percusión, trata de superar la limitación de estos instrumentos para producir sonidos largos introduciendo arcos para tocar los vibráfonos, en lugar de las baquetas tradicionales. El sonido del sintetizador es empleado con este mismo fin en los teclados. Por otro lado, trata de suplir la falta de registro grave de vibráfono y marimbas aprovechando los recursos de bombo y sintetizador. Otros aspectos que aquí explora Reich son habituales en él: la ambigüedad métrica, o la distribución de los pulsos en distintos grupos que varían en acentuación, y la función de la melodía, que es susceptible de actuar en su papel habitual, o en el de acompañamiento.

María Santacecilia



Steve **REICH**

Considerado por muchos “el mejor compositor aún vivo”, Steve Reich, es, sin duda, un nombre imprescindible para la clásica actual y para muchos otros géneros que le guardan un considerable respeto y le tienen como una importante influencia.

Steve Reich (Stephen Michael Reich) nació en Nueva York el 3 de octubre de 1936. Estudió Filosofía en la Universidad de Cornell y Música en la Juilliard School con Vincent Persichetti y en el Mills College con Darius Milhaud y Luciano Berio. En los años sesenta sufre la influencia de Terry Riley (quien también la ejercerá sobre Philip Glass) y se inserta en la corriente del minimalismo repetitivo, aunque su posición es muy personal dado el interés práctico que muestra por las músicas de otras culturas. En 1970 estudió percusión africana en la Universidad de Ghana y entre 1973 y 1974 estudió gamelan indonesio en Berkeley y Seattle. También estudió en Jerusalén canto hebraico. En 1966 fundó su propio grupo de intérpretes, Steve Reich Ensemble (posteriormente Steve Reich and Musicians) con el que ha recorrido el mundo entero. En 1999 obtuvo un Premio Grammy. La obra de Reich se basa en variaciones métricas complejas y sutiles, así como en grabaciones de materiales verbales o sonoros previos (*Different trains*, *Vermont Counterpoint*, etc.), aunque en *Tehilim* ha ahondado sobre la música judía, y en *The cave*

realizó un complejo multimedia con la videoartista Beryl Korot, su esposa.

Reich ha sido responsable de sacar al minimalismo de sus estrechos límites y llevarlo a dimensiones nunca pensadas en óperas, obras orquestales y corales, música solista y de cámara. Esa expansión fue revelada por primera vez en *Music for 18 Musicians*, obra de gran riqueza armónica y rítmica que, al igual que *Drumming*, marca la plenitud del minimalismo.

BANG ON A CAN

Formado en 1987 por los compositores Michael Gordon, David Lang y Julia Wolfe, Bang on a Can es un ensemble dedicado a encargar, interpretar, crear, presentar y grabar música contemporánea. Con una sensibilidad excepcional hacia lo nuevo, lo desconocido y lo inusual, Bang on a Can persigue el objetivo de acercar nuevas formas de interpretación y composición musical a una audiencia lo más universal y amplia posible.

Bang on a Can han colaborado con algunos de los músicos más importantes de nuestro tiempo como Philip Glass, Steve Reich, Meredith Monk, Brian Eno, Ornette Coleman, Thurston Moore de Sonic Youth, Don Byron, Iva Bittova, Nobukazu Takekura, Terry Riley, Glenn Branca, Cecil Taylor, DJ Spooky y Louis Andriessen.

Con estos grandes músicos han establecido relaciones a largo plazo encargando y grabando obras que luego han interpretado juntos por todo el mundo.

Bang on a Can es uno de los ensembles de música contemporánea de mayor actividad, con giras continuas por todo el mundo actuando en lugares como el Carnegie Hall, la Bienal de Venecia, el Holland Festival, The Next Wave Festival en la Brooklyn Academy of Music, las olimpiadas de Sydney, UCLA's Royce Hall, Barbican Center de Londres, Lincoln Center's Alice Tully Hall, y el Theatre De La Ville de París, siendo asiduos en numerosos festivales en Italia, Escandinavia y Europa del Este. Su hiperactividad también abarca los estudios de grabación grabando en sellos como Cantaloupe y Nonesuch, incluyendo la puesta en directo del mítico disco de Brian Eno "Music For Airports".



Bang on a Can

COSSIN, David (percusión)
DONATO, Dominick (percusión)
FRIEND, David (piano)
KOLOR, Thomas (percusión)
LIPSEY, Michael (percusión)
STEWART, Mark (guitarra)
ZIPORYN, Evan (clarinete)
COTTON, Andrew (técnico de sonido)
SAVELSON, Kenneth (director)

**AUDITORIO 400 MNCARS
CDMC, TEMPORADA 2009-2010. Próximos conciertos**

2009

Martes, 10 de noviembre

Eduardo **POLONIO**, electrónica

“Encuentros de Pamplona II”

PROGRAMA

Antonio **AGÚNDEZ**: *Regresiones*

Francisco **GUERRERO**: *Diapsálmata*

Tomás **MARCO**: *Recuerdos del provenir*

Eduardo **POLONIO**: *Oficio*

Horacio **VAGGIONE**: *Modelos de Universo III*

Lunes, 16 de noviembre

SOLISTAS DE LA ORCAM

Nacho **DE PAZ**, director

**“Encuentros de Pamplona III: Luis de Pablo: de ALEA a los
Encuentros de Pamplona”**

PROGRAMA

Franco **DONATONI**: *For Grilly*

Luis **DE PABLO**: *Módulos I*

John **CAGE**: *Construction nº 3*

Luis **DE PABLO**: *Prosodia*

Karlheinz **STOCKHAUSEN**: *Zyklus*

Luis **DE PABLO**: *Módulos III*

Lunes, 23 de noviembre

Celia **ALCEDO**, soprano

Kennedy **MORETTI**, piano

“Homenaje a Marlos Nobre. 70 aniversario y 50 años en la Música”

PROGRAMA

Marlos **NOBRE**: *Tres Canciones de Beiramar, Tres Canciones
Negras, Dengues da Mulata Desinteressada, Canto a García
Lorca, Sonata Breve, Tango, Sonata sobre tema de Bartók*

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

director **Jorge Fernández Guerra**

coordinadora de producción
y asistente del director **Charo López de la Cruz**

gerencia **Enrique García**

administración **Mercedes Tenjido**
Ana Gil
Juana Lerma
Patricia Gallego

servicios de prensa **Gema Parra**

Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM-CDMC)

coordinador **Adolfo Núñez**

audio **Juan Ávila**

software **Juan Andrés Beato**

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Santa Isabel, 52.
28012 Madrid
Tels. 91 7741072 - 91 7741073
Fax. 91 7741075
<http://cdmc.mcu.es>
cdmc@inaem.mcu.es

Catálogo general de publicaciones oficiales
<http://publicaciones.administracion.es>

