

La escena del jazz europeo no se entendería sin la aportación holandesa y su apertura lingüística, de conexiones antiacadémicas, a la creación de autores como Eric Dolphy o Louis Andriessen y a fenómenos como Fluxus. **Altena** participó en los proyectos germinales de la ICP de Mengelberg y Bennink y del Kollektief de Breuker, figuró en la improvisación libre de los 70, colaboró con Derek Bailey y grabó con Steve Lacy. En los últimos veinte años, el Maarten Altena Ensemble se ha convertido en una plataforma indispensable para la composición sin etiquetas

Maarten Altena

v
a
n
g
u
a
r
d
i
a
s
i
l
e
n
c
i
o
s
a



Maarten Altena, Museo Arqueológico de Estambul, febrero de 2010



v
s
a
i
n
g
u
a
r
d
i
a
a

Charles Mingus y su banda llegaron a Holanda, dentro de su gira europea de 1964, el 10 de abril. Con él iba Eric Dolphy, quien, entusiasmado por la buena acogida de los aficionados de ese país, volvería a los Países Bajos semanas más tarde, entre el 29 de mayo y el 2 de junio. Para esa ocasión, y meses antes de su repentina muerte acaecida a finales de ese mismo año en Berlín, volvió solo; tenía la intención de ser acompañado por músicos autóctonos. Se reunió un cuarteto que incluía a los jovencísimos Misha Mengelberg y Han Bennink y, durante esos días, se le dispuso también una big band. Pianista y baterista iniciaron a partir de entonces, y hasta el final de esa década, una carrera determinante en el panorama creativo holandés a través del movimiento Nutcrackers (influidos por los movimientos Fluxus⁽¹⁾ y Dadá), donde tuvieron la oportunidad de unir sus mentes a las de músicos del entorno del compositor Louis Andriessen (Peter Schat, Ton de Leeuw), culminando esa búsqueda en 1970 con la creación de la Instant Composers Pool, a la que se sumó como miembro fundador Willem Breuker. La ICP, conjunto instrumental aún en activo, representa y distingue, desde su sano desprecio, a la creación de vanguardia holandesa posterior.

La carrera de Maarten Altena (1943) como contrabajista, a la que los seguidores del jazz europeo podían acceder con relativa facilidad hasta principios de los 90 y que ahora deben seguir como compositor contemporáneo con un plus de interés tras alejarse estéticamente de la escena conocida de los Mengelberg y Breuker, parte de ese entorno y época y trasciende, arrojando luz a su paso y sirviendo de sostén a través del Maarten Altena Ensemble (MAE), la creación de vanguardia más allá de la de su fundador y país de procedencia. El MAE viene a subrayar la necesidad que tiene este inquieto autor de posibilitar, como antes hicieron sus colegas de la ICP o del Breuker Kollektief (WBK), la existencia de una plataforma polivalente y versátil para una creación tan personal como colectiva, pero sobre todo plural. “Desde hace más de dos décadas, la música holandesa puede ser considerada como antiacadémica, a menudo influenciada por jazz y pop y, por lo tanto, sin complejos rítmicos, en contraste con mucha de la música contemporánea que se hace en Europa; no es puramente cromática sino más

orientada hacia una diatónica/modal”. El humor o quizá frescura que desprenden estos conjuntos holandeses, en muchos casos inspirados, como los inicios del colectivo de Breuker, en el arte de acción del mundo Fluxus, forman parte de un discurso escénico participativo con el que se evita embalsamar el mensaje sonoro. “Siempre he tenido en cuenta el hecho de que formar parte de un grupo de músicos sobre un escenario implica algo teatral, que puede ser al mismo tiempo visto y escuchado por el auditorio como un acto bajo los focos. El público ve gestos, interpretaciones y rituales que producen y comunican música”. Y eso podría entenderse como una extensión creativa del carácter de un pueblo como el holandés... “Hablar del carácter de mi país es una cuestión muy difícil para mí. Para clarificar este punto, en lo que a mi música respecta se da una convergencia de componentes esenciales, entre el factor antiacadémico y el sonido personal (elección de instrumentos, uso de voz, etc)”.

ENTRE STRAVINSKY Y ANDRIESSEN, MONK

Un original enfoque donde se aglutinan estilos (populares del folclore o modernos americanos como jazz, pop, rock y música improvisada), la disposición horizontal de motivos yuxtapuestos en intrincadas dinámicas, un tratamiento de la politonalidad antes que de la heterofonía de los minimalistas en las secciones repetitivas (no se da un proceso gradual como en Steve Reich) y una trepidante tensión rítmica (vientos, pianos y voces) caracterizan la música de Louis Andriessen, paradigma del vuelco creativo sufrido en Holanda en diez años (1965-75). En las notas explicativas recogidas en *De Staat*⁽²⁾ explica el decisivo autor: “Aquí reconocerán escalas y tonos de la música indonesia, por ejemplo. El primer bop y el cool jazz me han influido de una manera más rotunda que Bach, Mozart o Brahms (...) Cuando era un adolescente improvisaba mucho al piano, tocando con amigos. Descubrí entonces una gran libertad, incluso anarquía, en el jazz, en la música de Charlie Parker, Dizzy Gillespie o Miles Davis. Pero a la hora de hacerme compositor tuve que elegir un método más tradicional pues mi padre era compositor. Como consecuencia, en aquella mi primera época me debía más a Stravinsky y a Copland”. ¿Podría Andriessen, ►

• CON WILLEM BREUKER-ICP

1969/1970: *The Pirate: Previously Unreleased Recordings* (Bvhaast)

1970: *Instant Composers Pool* (ICP)

1971: *The Message* (ICP)

1973: *Baal Brecht Handke* (Bvhaast)

• CON DEREK BAILEY

1977: *Company 5-6-7 (Incus)*

• CON STEVE LACY

1974: *Lumps* (ICP)

1977: *High, Low and Order*

(Claxon/hatART)

• CON SVEN-ÅKE JOHANSSON

1979: *Mit dem NMUI im SO* (FMP S17)

• CON BARRE PHILLIPS, BARRY GUY

Y PETER KOWALD

1982: *Bass Duets* (FMP)

MAARTEN ALTENA QUARTET

1980: *Op stap* (Claxon)

1981: *Pisa* (Claxon)

1981: *Papa Oewa* (Claxon)

1982: *Veranda* (Claxon)

1983: *Miere* (Nato)

MAARTEN ALTENA OCTET-ENSEMBLE

1982: *Tel* (Claxon)

1987: *Rif* (Claxon/hatART)

1988: *Quotl.* (hatART)

1989: *Cities & Streets.* (hatART)

1990: *Code* (hatART)

MAARTEN ALTENA ENSEMBLE

1993-1994/1996: *Muziekpraktijk/Music + Practice* (Donemus)

1995: *Working on Time* (NM Classics)

2001: *Generations* (X-OR)

2005: *Terts* (Leine Roebana & Maarten Altena Ensemble)

• CON GER VAN ELK

1999: *Flash/ Horizon*

(DVD. Bifrons Foundation-EMI)



del **9** al **18 julio '10**
www.canariasjazz.com

Marcus Miller
Tutu Revisited

Dee Dee Bridgewater
*To Billie Holiday With Love:
A Celebration Of "Lady Day"*

Angélike Kidjo

Gonzalo Rubalcaba Trio

Miguel Zenón Quartet

Frank Gambale G-Force Band

Jacques Schwarz Bart Quartet

Ari Hoenig Trio

Christian Scott Quintet

Sharrie Williams

Céu

Gerald Toto

Yul Ballesteros

Y más....

**canarias
Jazz
& más**

PATROCINAN:



Institut Valencià de Cultura



► pues, servir de ejemplo de esa transformación entre la vieja y la nueva escuela? “Cuando empecé a tocar música, cuenta Altena, el panorama en Holanda era bastante aburrido. Tenías orquestas sinfónicas y algunos cuartetos de cuerda, todos interpretando música vieja, y eso que aún no se había producido la revolución del Barroco de los Brüggén, Harnocourt y Leonhardt. Todo lo de Bach y Beethoven sonaba ‘viejo’ y sin ninguna vitalidad. Y, de vez en cuando, había el estreno de una pieza contemporánea”. Luego, en consonancia con lo descrito por Andriessen, todo cambió, como reconoce el autor: “Andriessen tomó su inspiración de distintas fuentes, pero, en verdad, su estilo no llegó a cuajar hasta que escribió *De Staat*”. Los nuevos referentes en el sentir de jóvenes músicos como él harían tan diferente a esta generación. “La música empezó a tener más influencia de Stravinsky que de Schönberg, más Reich que Ferneyhough, más Monk que Boulez, más Ives que Brahms”. Para cuando llegó Dolphy en el 64, el jazz ya era accesible en espacios prohibidos hasta entonces. “Había conciertos de jazz en el Concertgebouw de Ámsterdam. Allí vi a Monk, Miles, Bud Powell, Ellington, etc.” Se entiende que para incentivar esta nueva realidad artística, el gobierno holandés tuvo que tomar partida apoyándola. “Las subvenciones del estado han ayudado a grupos como los de Breuker, Mengelberg, Hoketus (Andriessen) y cómo no al MAE, pero también a otros muy interesantes como el ASKO/Schoenberg Ensemble, Ives Ensemble, Percussion Group The Hague, etc”.

ENTRE IMPROVISACIÓN LIBRE Y COMPOSICIÓN, NUEVA MÚSICA DE CÁMARA

En los años 70 Altena pasa de ser un músico free lance, destacando en la activa y muy minoritaria escena de improvisación libre europea y realizando interesantes colaboraciones junto a Derek Bailey (1930-2005) o Steve Lacy (1934-2004), a ir configurando sus propios grupos en los que puede ir desarrollando conceptos de composición. “Desde el momento en que pude reunir a un colectivo de músicos afines me di cuenta de que debía confrontar la idea de grupo-identidad o mejor aún, la de grupo-sonido”. Prueba de ello, como ya hicieron antes sus compañeros en la vanguardia holandesa, Altena no sólo entendió la creación desde la construcción de un formato instrumental a la medida de sus aspiraciones sino que éstas necesitaban también de un soporte de divulgación propio: un sello discográfico (3), “El inventor electrónico Michel Waisvisz y yo fundamos Claxon en 1976”. Improvisar libremente, para muchos, incluidos Mengelberg o Bennink, incentivados por las estancias en Europa de músicos americanos como George Lewis o el mismo Steve Lacy, era la continuación lógica a la vanguardia del jazz de los sesenta, una tendencia más cerebral que energética respecto a la herencia del free.

Usando las más diversas técnicas en sus instrumentos (algunas en registros extremos), creando figuras desabridas que recurren a los ataques, a los giros inesperados y a los sobreagudos, Altena y Lacy (dueto atípico de soprano y



contrabajo) confrontan en esta improvisación recogida en *High, Low and Order* (1977, continuación de *Lumps*, 1974) un discurso elusivo y bizarro cuyo manifiesto virtuosismo no está tanto al servicio de un mensaje “musical” sino de la química del instante, la emisión de sonido y su recreación tímbrica. Ambos consiguen extraer, en este juego de espejos torcidos y locuacidad espontánea, un planteamiento nada concreto aunque sugestivo. Pero para Altena un nombre destaca sobre manera en esta época, por su capacidad para desarrollar un discurso complejo y estructurado desde un lenguaje personal y colectivo no escrito. “Siempre me fascinó tocar con Derek Bailey, que es uno de mis músicos favoritos. Nunca me aburría dentro de su discurso único, pertinaz y rebelde, tan original. Ahora bien, desde ese justo momento (1976-77), en mi ya existía un cada vez mayor interés en definir un método de expresión basado en la composición”. Se ha escrito mucho al respecto de si una arquitectura espontánea de tal calibre como la ►



XXII

Getxo & Blues

Getxoko Nazioarteko
Blues Jaialdia

Festival Internacional
de Blues de Getxo

OSTIRALA 18 VIERNES

21:00 h.

ERIC SARDINAS & BIG MOTOR

Artista invitado: RAIMUNDO AMADOR

LARUNBATA 19 SÁBADO

21:00 h.

BETTIE LAVETTE

23:30 h.

JAM SESSION con BLUES DE LUXE

The Piper's Irish Pub

(Dohainik / Gratis)

IGANDEA 20 DOMINGO

20:00 h.

MUSIC MAKER FOUNDATION

Dr. Burt (primitive guitar playing & haunting vocals)

Pat Cohen (powerful voice)

Eddie Tigner (piano)

Beverly Watkins (rockabilly-blues)

Tommy Brown (Atlanta blues singer)

Lil'Joe (trombone)

MUSIC MAKER HOUSE RYTHMIC SECTION

Sol Creech (bass)

Hardie Dean (drums)

Albert White (guitar)

**BIOTZ ALAI PLAZA
(ALGORTA)**

SARRERA / ENTRADA: 5 €

sarrerren salmenta
venta de entradas

orotarako kuzazaintan
en cajeros multiservicio
944 310 310
www.bbk.es

bbk

bbk



metro bilbao



Getxo

UDALA • AYUNTAMIENTO



Getxo

UDALA • AYUNTAMIENTO



Getxo

KULTUR ETXEA



BFA
DFB

Bizkaiko Foru
Aldundia
Deputación
Foral de Bizkaia



► generada desde la libertad absoluta, cercana en los resultados estéticos a los obtenidos desde la partitura por la música serial pese a partir de la aleatoriedad, podría ser considerada composición en tiempo real. “En un primer estadio de este periodo ‘libre’ intenté combinar improvisación dentro de una estructura escrita y con melodías. Más tarde, cuando percibí cierta ‘rutina’ en los trucos en los que solían caer los músicos que hacían improvisación libre, busqué modelos que pudieran minar esas usanzas, haciendo una serie de piezas donde los músicos introdujeran solamente una determinada vía improvisada (por ejemplo, un sonido específico en la variación). De hecho, podría decirse que ya estaba perfilando el proceso como compositor al cien por cien pero con músicos que improvisaban”.

La fundación del cuarteto supone la naturalización de improvisación y escritura antes descrita, de un concepto que se proyectará ampliado en el futuro venidero. “Mirando atrás, puedo decir que el cuarteto fue el primer paso en la formulación de un sonido y también de una mentalidad a la hora de crear una música que siempre estuvo abierta a la combinación de otras”. Un cuarteto con una disposición diferente a los entendidos por el jazz será la llave maestra para la evolución del sonido de Altena. El contexto, que podemos encontrar en el disco *Miere*, se aleja del formato *libre* y deriva hacia la música de cámara entendida como un contenedor heterogéneo. “Configuro los grupos desde instrumentos *opuestos* (clarinetes/saxofones y trombón, violín, piano, percusión, bajo, guitarra eléctrica, voz y cinta magnetofónica). Luego escribo para ellos”. Con esta extensión del

cuarteto, y bajo la premisa de integración estética vía instrumental, queda indicado el camino hacia un esquema esclarecedor por su flexibilidad e importancia: el octeto.

ENTRE CUARTETO Y ENSEMBLE. OCTETO

Lo cierto es que, a diferencia de Andriessen, Altena entró en el mundo de la música antes como contrabajista-improvisador que como contrabajista-compositor. De forma tardía, tomó clases particulares de composición al lado de Robert Heppener durante los años 80. Al comienzo de dicha década el interés del músico llega al punto de partida emprendido una década antes por Mengelberg-Breuker, incluso también por el número de individuos que componen el proyecto. “Dar forma a tu propio grupo es el objetivo final de una idea personal, de un sonido y una mentalidad. Mirando hacia atrás, es cierto que mi primer cuarteto significó un paso importante en el planteamiento de ese sonido por el hecho de crear un determinado ambiente”. El proverbial poliestilismo que caracteriza a autores como Andriessen toma cuerpo definitorio en Altena con el Octeto en obras tan rotundas como *Rif*, que inaugura una, podría ser considerada así, tetralogía publicada en hatART. Con esta plantilla, que responde a los requisitos de eclecticismo conceptual y funcional del autor (bajo, trombón, saxofones alto y tenor, clarinetes, trompeta / fiscornio, violín, piano / sintetizador / celesta, percusión / batería), se produce una gramática asociativa, hecha de paralelos estéticos, en la que el ideal de libertad anteriormente compartido se encuadra en una música estructurada sin rigidez, dotada de

v
s
a
i
n
l
g
e
u
n
a
c
r
d
i
s
a



una sensación de movilidad instrumental y flexibilidad sólo condensada en la maravillosa versión de la pieza de Marin Marais (sin citar al autor francés en los créditos) *Sonnerie de Sainte-Genève du Mont de Paris*, que sirve de cierre al disco. Sin ser ritualista en su exposición, aunque sí descriptiva como evento musical no dramatizado pese al tratamiento deslavazado o excéntrico (Dolphy) que se hace de algunos instrumentos (metales y percusión, principalmente), en *Rif* la influencia de los tiempos sincopados del jazz (Monk) y de sus cadencias rítmicas más pausadas y repetitivas se hace también evidente en trabajos posteriores de configuración similar (*Quotl*, *Code*). Aquí escuchamos tratamientos de fanfarrias en los vientos (sin aludir al folclore autóctono) ligados a las cuerdas (bajo incluido con arco), percusión y piano. Se introducen así unas convergencias más o menos cifradas de humores instrumentales, resaltando la vitalidad del mensaje. También percibimos tempranamente el proverbial gusto de Altena por percusiones pequeñas (tambores afinados: *Drumming* de Reich) y exóticas (metálicas de Corea y campanas) que inciden en las secciones repetitivas y los timbres envolventes.

Entre *Rif* y *Code* se vislumbra la exploración y el progreso lingüístico -casi simultáneos- acaecidos entre octeto y ensemble. En este periodo se perfila la materialización del nombre definitivo de esta agrupación y también de una escritura mucho más ambiciosa; en medio quedan *Cities & Streets* y *Quotl*. Altena, dirigido por un pensamiento posmoderno revisionista que extendería en los noventa, realiza lecturas de sus propias obras desde nuevas ópticas (*Slange*,

Prikkel y *Rij* en *Code* provienen de *Cities & Streets*, y la primera de ellas es una versión más oscura de *Boa*, que abría *Rif*). Quizá por ello, y con una intención por un lado fiel aunque nada historicista, introduce su versión del *Sonnerie* de Marais (polifonía de metales donde había violas de gamba, intensos subrayados repetitivos en teclados -emulando al clave- y batería, todo aumentado de velocidad), inaugurando futuras citas a “músicos antiguos” como Gesualdo o Dowland. Pese a ser trabajos que recogen en sus títulos una intención homogénea, Altena se aleja de *Rif* ya en *Quotl* partiendo del estilo stravinskiano de la *Historia de un soldado* (combinación de marchas, vals, danzas y jazz primitivo), del concepto de que cada pieza es un mundo en sí mismo, algo que definitivamente consigue en *Code*, donde la plantilla, aparte de aumentar, cambia introduciendo el canto hablado en la voz de Jannie Pranger en el lugar de la trompeta de Marc Charing y sustituyendo los clarinetes de Michael Moore por la guitarra de Jacques Palinckx. Se produce, pues, un reemplazo en la alineación anterior de 2x4 voces de metales (Wolter Wierbos y Peter van Bergen, con otra funcionalidad), maderas, cuerdas (Christel Postma y Altena) y piano (Michiel Scheen) / percusión (Michael Vatcher).

Rif y el dúo con Lacy fueron originalmente publicados en su sello, Claxon, y luego, hasta cinco títulos, lo hicieron en hatART. “Desconozco por qué en hatOLOGY aún no se ha reeditado ninguno de mis discos”⁽³⁾.

ENTRE INSTRUMENTO Y COMPOSICIÓN, MAE

El recorrido que estamos trazando de la carrera del músico holandés viene señalado por las plantillas instrumentales que ha ido creando. “Es casi como seguir una pista autobiográfica, representa un avance como músico/compositor que nos lleva en el tiempo al presente de un veterano compositor free lance”. De manera paulatina se irá depositando dentro del MAE, y a lo largo de toda la década de los noventa, la huella de la transición creativa que opera entre una y otra disciplina musical. “Dejé de tocar el contrabajo en 1998. No era capaz de hacer con la misma concentración dos cosas al mismo tiempo: tocar lo suficientemente bien con mi grupo y componer con toda mi atención”. Ese mismo rastro de identidad compartida y luego suplantada, entre el pasado como improvisador y el presente del compositor, queda inserto dentro del discurso sonoro por medio de tratamientos heterodoxos y bizarros de los instrumentos, nunca como impulsores del motivo central sino como accidentes desfigurados que imprimen inmediatez.

Desde este punto hasta el presente, la obra de Altena plantea diversos ángulos de acción cronológicos y temáticos, de ahí que convenga incidir en que el MAE siempre se nutrió de músicos provenientes de distintos estilos (clásica, antigua, improvisación, rock, jazz). Por un lado nos encontramos con piezas comprendidas entre 1993 y 1996 (fundamentales los dos volúmenes de *Muziekpraktijk* y el siguiente *Working of Time*), en las que la presencia de la ►

Maarten Altena Ensemble





► voz y una articulación instrumental más precisa se conjugan con cierta dramaturgia y una expresión gestual o narrativa. No se trata, para enmarcarla, de una música tonal o atonal, modal o serial, repetitiva o improvisada, es una combinación de todo ello, con mayor o menor acento en cada aspecto según las piezas. Por otro, vemos en dichos trabajos un material más misterioso, como en suspensión temporal, entre oleadas y respi-

raciones rítmicas, que, cuando se hace más lento, nos conduce al Morton Feldman de los años 70 (juego tímbrico combinado de piano y vibráfono, con vientos y cuerdas). Ya en la década del 2000, su música, apoyada por un contenedor multiusos como el MAE, se dirige a la interacción con otras artes: instalaciones (pintura) y escénicas (danza, literatura, teatro).

Hay revisiones que no mejoran al original. La primera entrega de *Muziekpraktijk* viene a definir todo lo que en la posterior se tornará un esbozo. De este modo, el proceso compositivo de Altena se irá despegando paulatinamente de sus trabajos en hatART, donde también hizo relecturas propias, haciendo más hincapié en obras acabadas. Por ejemplo, *Trappel* confronta un material en escalas aumentadas y disminuidas, de repeticiones que tienen como contrapunto la desfiguración de la voz y los metales. Pero esto, muy mejorado, excepción aparte de *Cantus* (tratamiento tímbrico que emula lo electroacústico, con cinta magneto-fónica y un ritmo subyacente de jazz sobre el que se erige el excelente trombón solista de Wolter Wierbos) lo encontramos en su precedente *Slow Motion* (de 1993), donde el uso del tiempo en alientos y las fricciones aplicadas a los instrumentos, en un fluir de accidentes y multifónicos, recuerdan a *Ten*, obra fundamental del último Cage. Pero incluso *ABCDE*, apenas un apunte, desdice, por su anemia instrumental, la exuberancia de su equivalente previo *Tik*, un estudio hecho de ritmos cruzados, percusiones pequeñas entre ritmos sincopados de vientos y acordes circulares del piano esparcidos por la melodía, donde se cruzan frases en contrapunto sobre una insistente pulsación puntillista; irrupciones chirriantes en la voz y metales contrastan texturas con el sustrato métrico antes apuntado. El expresionismo de la guitarra eléctrica (Wiek Hijmans) se hace con la segunda mitad de la pieza, ejerciendo desgarros colgantes

antes que *glissandi* sobre las cuerdas. La voz mimetizándose en inflexiones extremas del sakuhachi japonés aporta en *Siguur* un valor de independencia a los enfoques en unísonos instrumentales (*ABCDE*) o discursivos aplicados a la voz y al conjunto instrumental (*City Music*, 1991). Las resonancias feldmanianas de *Lento* y la versión levitante de *Slow Motion* (de 1994) cierran un disco referencial con una continuación deslucida (*Muziekpraktijk* 1996).

ENTRE DISCIPLINAS Y ACTITUDES NO-ACADÉMICAS. PRESENTE

“A mi nunca me interesó el mundo académico. En los noventa realicé la serie *Connetions*, que compilaba ejemplos de la creación antiacadémica como Gesualdo, Satie, Thelonius Monk y Varése; luego llevé a cabo *The American Connection Series* en una selección de autores que tenían un vínculo más acusado con el jazz, como Anthony Braxton, John Zorn, Roscoe Mitchell y Butch Morris”. Si resulta difícil establecer en Altena (también en Andriessen) una influencia preponderante en su estilo, y toda vez que su trabajo se vuelca en el MAE como compositor y director artístico, esta cualidad queda reflejada también en el repertorio del conjunto. “Desde comienzos de los años 90 invité a compositores a escribir para el grupo, el cual llevaba al escenario distintas propuestas musicales. Así, el MAE se constituyó como una plataforma versátil motivada tanto por músicos como por compositores, teniéndome a mi como eje central”. Entre los dos discos *Muziekpraktijk/Music+Practice*, consolidando este registro compartido en la autoría del repertorio, estaría *Working in Time*. Aquí encontramos piezas de músicos del MAE, como la violinista Alison Isadora ⁽⁴⁾ que precede con su pieza un cierre donde Altena recupera un tema (sin nombre) de John Dowland. Es una recreación que mantiene las cadencias lentas y la ambientación brumosa del autor isabelino, pero introduce una percusión balinesa, un órgano, el bajo con arco y las voces pasan de

un encuadre de época a uno discursivo entre dos voces, una femenina y otra masculina. Se repite el mismo esquema ampliando la paleta a flauta y guitarra eléctrica. Esta pieza forma parte de la serie *Dowlands* (1995).

Siguiendo con la coherencia ecléctica que marca su discurso, Altena irá ampliando su perspectiva musical a otras artes entre finales de los 90 y durante toda la década de 2000. Toda vez que el material sonoro ha conseguido consolidar un planteamiento de conexiones de estilo y heterogeneidad instrumental, el siguiente paso es integrarlo con elementos escénicos y plásticos. *Flash* es una instalación (1999) compartida con el pintor Ger van Elk ⁽³⁾. La primera pieza audiovisual presenta un *travelling* pausado de cuadros con distintos formatos pegados a lo largo de una pared y con cadencias lentas en la música. Esta linealidad arroja una visión que se va acercando cada vez más a los lienzos en un zoom primero lento y luego rápido. Son paisajes naturales, se intuye que holandeses, con pocos árboles y entre nubes tormentosas. En un determinado momento se invierte la secuencia al revés y aparecen similares motivos plásticos pero con los cuadros boca abajo. Aquí la temática no importa tanto como la linealidad invertida del tiempo y el espacio: del proceso. La segunda pieza es performativa, rodeada de un paisaje sonoro natural. En cambio, *Terst*, con el MAE y los coreógrafos Leine/Roebana, es una partitura escrita para danza que parte de un *tempo* lúdico y deriva hacia un paisaje (con flauta) misterioso y oriental (por las percusiones), contrasta en ella un piano suspendido en un terreno cercano a Messiaen. En el corte siguiente de *Terst* se produce un cruce entre voces, percusión y vientos de madera, cuyo lirismo de cadencias repetitivas lo acerca al minimalismo de Reich. La obra se resuelve retomando el motivo inicial ahora en un tono romántico.

Las piezas, sin editar aún, entre 2006 y 2008 anuncian un espacio transitorio que separa a Altena del MAE (en 2005 deja su dirección). Son piezas de peso instrumental y otras más ligeras. Un tratamiento literal recogido en cada una de las palabras de su título define a *Srape*, *Scrath & Shake*, una obra especulativa a modo de estudio hecha de percusiones atípicas, lejana pero no ajena e inconstante en su pulsación rítmica de la precisión métrica de un *Drumming* de Reich. *Speechless*, para ocho músicos, sobre textos de Nietzsche y la voz de Noa Frenkel, plantea un interesante argumento vocal y tímbrico de detalles inconclusos y efímeros subrayados melódicos sostenidos en una ambientación de intensidad fluctuante (cuerdas, vientos y piano) a la que se adhieren recitativos en inglés. El decurso lento y discontinuo de Feldman, esa equitativa disposición espacial que poco a poco ha ido imponiéndose en Altena, también se intuye en *Piano Piano*, una rendición de *tempo* diferenciado aunque vinculada a su precedente *Slow Motion*. Por otro lado, *Song Book* presenta la querencia del autor por los textos recitados, en este caso del poeta Walt Whitman, obra que, ligada al trabajo para danza descrito en *Terst* (con Leine/Roebana), plantea unas dramatizaciones de orquesta (cuerdas) y voz (entrecor-

tada en su tesitura lírica) con un juego rítmico de metales y percusión jazzísticas que, en su rango politonal de conjunto, resultan afines al John Adams de *The Wound Dresser*. Todos ellos criterios que nos indican las líneas maestras de su última obra, el teatro musical *Stephan's Horizon*.

Para cuando Altena dejó la dirección del MAE, el programa de este grupo, que nació acústico, incluía piezas compuestas para él por autores tan inclasificables como Robert Ashley y, más recientemente, los artistas sonoros Francisco López y John Wall. “En su momento, dejé paso en la dirección del MAE a nuevos líderes con ideas frescas, que siguieran siendo mis confidentes en cuanto a los principios fundacionales del grupo. Yannis Kyriakidis y Ronald Spekle tomaron el relevo, ahora exploran nuevas vías electroacústicas”. Pese a todo ello, y mantenerse igual de atento y omnívoro en sus gustos (“Escucho toda clase de música, de Stravinsky, Feldman, Cage, Cowell, Ellington, Miles, Ives, Haydn, Debussy, Ravel, Messiaen, Sibelius, Webern, pero también de Prince, de Corea, ópera china y de Monteverdi...”) se tiene la impresión, con perspectiva, de que aquello que empezó de una forma tan radical y abierta en los setenta (improvisación libre) se está convirtiendo, no ya sólo por las obras recientes sino de cara a la producción venidera, en una música de planteamientos cerrados, al menos acotada en formas no precisamente antiacadémicas: “Después de la ópera *The Carpet Weaver*, con texto de Abdelkader Benali y las voces de Claron MacFadden y Matijs van der Woerd (estrenada en febrero de este año), escribiré una pieza para el ASKO/Schoenberg Ensemble y otra para Reiner van Houdt a piano solo”. Terminó en 2009 una composición para el prestigioso Grupo de Percusión de la Haya titulada *The Table Piece* (que se grabará este año) y otra para el Amstel Saxophone Quartet (*Scattered Scenes*). Aunque, entre todas ellas, encontraremos en el teatro musical *Stephan's Horizon* (realizado conjuntamente con Ger van Elk y Gerardjan Rijnders) las esencias de una “idea del sonido y de mentalidad en las que estoy trabajando, que me inspiran y mantienen vivo; algo que contribuirá a abrir nuevas formas de presentar mi música a la audiencia”.

NOTAS:

⁽¹⁾ En opinión de Ken Friedman, “Fluxus es un laboratorio y su programa de investigación se caracteriza por: Globalismo/unidad de arte y vida/ Inter-media /experimentalismo/ Azar /carácter lúdico/ Sencillez / capacidad de implicación/ Ejemplificación /especificidad/, Musicalidad.”

⁽²⁾ *De Staat (La República)*, obra escrita entre 1972-76, con textos extraídos del libro del mismo título de Platón. Grabación en Nonesuch de 1991, Reinbert de Leeuw dirige al Schoenberg Ensemble.

⁽³⁾ La producción discográfica de los 70 y 80 (incluida la de su sello Claxon) es prácticamente inaccesible.

⁽⁴⁾ Suyo es el penúltimo corte, antes que el de Altena sobre Dowland, donde versiona una pieza de Brian Eno y David Byrne. Esta compositora estará muy presente en el posterior repertorio del MAE.

⁽⁵⁾ Ger van Elk (1941), artista que colabora en su ópera estrenada el febrero pasado.