



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**Ensemble Sonido Extremo en la creación contemporánea.
Trayectoria del grupo y análisis de estreno de Jesús Rueda,
con especial atención al rol del saxofón**

Javier Evil González Pereira

Orientador(es) | Mário Marques

José Antonio Pereira Massarrão

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Área de especialização | Interpretação

Trabalho de Projeto

**Ensemble Sonido Extremo en la creación contemporánea.
Trayectoria del grupo y análisis de estreno de Jesús Rueda,
con especial atención al rol del saxofón**

Javier Evil González Pereira

Orientador(es) | Mário Marques

José Antonio Pereira Massarrão

Évora 2022



O trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Monika Streitová (Universidade de Évora) (Arguente)

Ensemble Sonido Extremo en la creación contemporánea

Trayectoria del grupo y análisis de un estreno de Jesús Rueda,
con especial atención al rol del saxofón

À quoi bon fréquenter Platon,
quand un saxophone peut aussi bien nous faire entrevoir un autre monde ?

Emil Cioran

Todo el universo concentrado en un intervalo.
La eternidad congelada en una armonía

Jesús Rueda

A Julia Pereira

AGRADECIMIENTOS

Esta disertación es el final de un largo camino.

Quiero dar las gracias a mi profesor José Massarrão, por ayudarme a encontrarme de nuevo con mi instrumento hace muchos años. También a mi profesor Mário Marques, por esta última parte del viaje, con su ayuda puedo cerrar una etapa de mi vida académica que me anima a explorar otras sendas inexploradas. En definitiva, a todos los profesores de la Universidade de Évora que han contribuido en todo este tiempo, en mi crecimiento académico y profesional.

A todas aquellas personas que me han apoyado en el primer y último tramo de este viaje, y en especial a Josep Martínez Reinoso.

A Jesús Rueda, que escribió una de las obras más hermosas para el ensemble jamás escritas. Su música y su amistad permanecen ya de forma indeleble ligada a mi familia.

A mis compañeros del ensemble, con los que he aprendido tanto y sigo aprendiendo. Después de 12 años, hacer música con ellos es una de las experiencias más gratificantes de mi vida profesional y ciertamente me siento del todo afortunado al haber compartido experiencias y momentos inolvidables.

A mi padre.

A Julia, que, con su nacimiento, me dio fuerzas para retomar este trabajo y a Javier que, con el suyo, me ha dado fuerzas para terminarlo.

Por supuesto, a Sarai, siempre.

Ensemble Sonido Extremo en la creación contemporánea. Trayectoria del grupo y análisis de un estreno de Jesús Rueda, con especial atención al rol del saxofón

Resumen:

Este trabajo explora la evolución del Ensemble Sonido Extremo como agrupación comprometida con la creación contemporánea, así como el papel que el saxofón desempeña en el conjunto. Todo ello se realiza a través del análisis de la trayectoria vital y compositiva del compositor Jesús Rueda y de una de las obras compuesta para el conjunto y estrenada por el propio compositor. También se establece una reflexión sobre la configuración de una de las agrupaciones instrumentales más utilizadas por los creadores desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad: el ensemble Pierrot y sus múltiples variantes.

Palabras clave: Música, Saxofón, Contemporáneo, Compositor, Ensemble

Sonido Extremo Ensemble in contemporary creation. Trajectory and analysis of the premiere of Jesús Rueda, with special attention to the role of the saxophone

Abstract:

The following research digs into the evolution of the “Ensemble Sonido Extremo” as a group committed to contemporary composition, as well as the role that the saxophone plays within the ensemble. This is accomplished through the analysis of the life and compositional trajectory of the composer Jesús Rueda and one of the works composed for the ensemble and premiered by the composer himself. Additionally, a reflection is made on the configuration of one of the most commonly used instrumental ensembles by composers from the second half of the 20th century until the present day: the Pierrot ensemble and its different variants.

Key words: Music, Saxophone, Contemporary, Composer, Ensemble

Sonido Extremo na criação contemporânea . Evolução e analisis de uma estreia de Jesús Rueda, com especial atenção ao saxofone

Resumo:

Este trabalho explora a evolução do Ensemble Sonido Extremo como grupo comprometido com a criação contemporânea, bem como o papel que o saxofone desempenha no conjunto. Tudo isso é feito através da análise da trajetória vital e composicional do compositor Jesús Rueda e de uma das obras compostas e estreadas para o grupo pelo próprio compositor. Estabelece-se também uma reflexão sobre a configuração de um dos agrupamentos instrumentais mais utilizados pelos criadores da segunda metade do século XX até à atualidade: o conjunto Pierrot e as suas múltiplas variantes.

Palabras chave: Música, Saxofone, Contemporânea, Compositor, Ensemble

ABREVIATURAS

Acc.	Acordeón
Arp.	Arpa
Bomb	Bombardino
Sax.	Saxofón
Cb.	Contrabajo
C.	Compás
Cc.	Compases
Cl.	Clarinete
Clv.	Clave
Fig.	Figura
Fl.	Flauta
Fg.	Fagot
Nº-	Número
Ob.	Oboe
P.	Página
Tpa.	Trompa
Trp.	Trompeta
Trb	Trombón
Vln.	Violín
Vla.	Viola
Vlc.	Violonchelo
Vbr.	Vibráfono
Perc.	Percusión
Pent.	Pentagrama

Tabla de contenido

1. Introducción	1
1.1. Presentación	1
1.2. Problemática y objetivos	3
1.3. Estado de la cuestión.....	5
1.4. Metodología	9
2. El ensemble contemporáneo en España	15
2.1 Límites conceptuales	15
2.2 Un repaso histórico	22
2.2.1. Los pioneros.....	23
2.2.2. Grupos consolidados.....	27
2.2.3. Nuevos grupos para un nuevo siglo	30
2.3 Un caso concreto: diez años de Ensemble Sonido Extremo	34
2.3.1. Fundación y presentación del ensemble (2010-2011).....	34
2.3.2. Proyectos iniciales y vinculación con el territorio (2011-2015)	35
2.3.3. Nuevo director, nuevos retos (2015-2018)	38
2.3.4. Consolidación y pervivencia en tiempos COVID-19 (2018-2020).....	41
3. Rol del saxofón y análisis de Absolute! de Jesús Rueda	45
3.1 Jesús Rueda	45
3.1.1. Perfil biográfico y compositivo	45
3.1.2. Absolute!	69
4. Conclusiones	107
5. Bibliografía y grabaciones.	111
6. Anexos	123
6.1. Base de datos de obras estrenadas por Ensemble Sonido Extremo.....	123
6.2. Histórico de conciertos del Ensemble Sonido Extremo (2010-2020)	130
6.3. Transcripción de la entrevista a Jesús Rueda	144

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 <i>La otra zona, (p. 6, partitura sin compases)</i>	52
Figura 2 <i>Ítaca, (cc. 41-44)</i>	54
Figura 3 <i>Concierto de Cámara nº2, (cc. 80-84)</i>	55
Figura 4 <i>Concierto de cámara nº3 (cc. 61-63)</i>	58
Figura 5 <i>Love Songs nº 6 (cc. 1-4)</i>	61
Figura 6 <i>L'Infinito (cc. 7-11)</i>	64
Figura 7 <i>L'Infinito (cc. 37-39)</i>	65
Figura 8 <i>Absolute! (cc. 1-4)</i>	71
Figura 9 <i>Absolute! (cc. 29-32)</i>	71
Figura 10 <i>Absolute! (cc. 49-52)</i>	72
Figura 11 <i>Absolute! (cc. 12-18)</i>	73
Figura 12 <i>The Messenguer (cc. 1-4)</i>	74
Figura 13 <i>Absolute! (cc. 29-31)</i>	76
Figura 14 <i>Absolute! (cc. 24-27)</i>	77
Figura 15 <i>Absolute! (cc. 24-26)</i>	78
Figura 16 <i>Absolute! (cc.54-59)</i>	79
Figura 17 <i>Absolute! (cc. 39-42)</i>	80
Figura 18 <i>Absolute! (cc. 42-43)</i>	81
Figura 19 <i>Absolute! (cc. 49-51)</i>	81
Figura 20 <i>Absolute! (cc. 54-59)</i>	82
Figura 21 <i>Absolute! (cc. 71-73)</i>	82
Figura 22 <i>Absolute! (cc. 1-4)</i>	84
Figura 23 <i>Persiles (cc. 189-196)</i>	86
Figura 24 <i>Absolute! (cc. 54-60)</i>	87
Figura 25 <i>Absolute! (c. 96)</i>	88
Figura 26 <i>Absolute! (cc. 67-68)</i>	88
Figura 27 <i>Absolute! (cc. 76-80)</i>	89
Figura 28 <i>Persiles (cc. 98-99)</i>	89
Figura 29 <i>Badajoz Philarmonic Extreme (cc. 109-111)</i>	90
Figura 30 <i>Absolute! (cc. 119-121)</i>	91
Figura 31 <i>Absolute! (cc. 151-152)</i>	92
Figura 32 <i>Absolute! (cc. 136-139)</i>	94
Figura 33 <i>Absolute! (cc. 143-147)</i>	95
Figura 34 <i>Absolute! (cc. 119-123)</i>	96
Figura 35 <i>Absolute! (cc. 174)</i>	98
Figura 36 <i>Absolute! (c. 199)</i>	98
Figura 37 <i>Absolute! (c. 196)</i>	98
Figura 38 <i>Absolute! (c. 196)</i>	99
Figura 39 <i>Absolute (c. 167)</i>	99
Figura 40 <i>Absolute! (c. 183)</i>	100
Figura 41 <i>Absolute! (cc. 198-199)</i>	100
Figura 42 <i>Absolute! (c. 170)</i>	101
Figura 43 <i>Absolute! (cc. 194-196)</i>	103
Figura 44 <i>Absolute! (cc. 214-217)</i>	104
Figura 45 <i>Absolute! (cc. 235-240)</i>	106

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Esquema formal de Absolute!</i>	70
Tabla 2. <i>Acordes A y B</i>	73
Tabla 3. <i>Clasificación de elementos verticales y horizontales</i>	83
Tabla 4. <i>Esquema formal de la sección A</i>	85
Tabla 5. <i>Esquema formal de la sección B</i>	93
Tabla 6. <i>Esquema formal de la sección C</i>	97
Tabla 7. <i>Clasificación de elementos de la sección C</i>	101

1. Introducción

1.1 Presentación

El Ensemble Sonido Extremo es una agrupación comprometida con la cultura, el arte, y su difusión por medio de la música actual. Su proyecto artístico busca el equilibrio entre la investigación musicológica en materia de programación, la divulgación, estimulación de proyectos de creación actual y el compromiso con la pluralidad estética de las últimas décadas de creación musical. El ensemble se define dentro de esta pluralidad y se identifica con la reflexión acerca de los múltiples lenguajes del hecho musical de nuestro tiempo. Las inquietudes del grupo se centran también en la combinación de dichos lenguajes en torno a conceptos o ideas que resalten aspectos de las obras, o que las ensamblen conformando una unidad.

Desde su inicio, mantienen una estrecha relación artística con algunos de los más importantes compositores españoles, fruto de la cual han surgido proyectos que van más allá del habitual estreno. Algunos de ellos son: José Manuel López López, Raquel García Tomás, José María Sánchez-Verdú, Mauricio Sotelo, Nuria Giménez-Comas, José Río-Pareja, Mikel Urquiza, Jesús Rueda o Inés Badalo.

Sonido Extremo ha realizado estrenos absolutos de más de 50 obras, presentándose en los principales festivales de música contemporánea de España, como Ensems, Ciclo de Música Contemporánea – Fundación BBVA, Xornadas de Música Contemporánea de Santiago de Compostela, Serie 20/21 del Cndm, Ciclo de Música Actual de Badajoz o en festivales más generalistas como Quincena Musical Donostiarra o Festival de Santander entre muchos otros.

Su plantilla consta de una agrupación mixta de instrumentos de cuerda, viento y percusión. Sus integrantes estables son los siguientes instrumentos: flauta, clarinete, saxofón, violín, violonchelo, piano y percusión. Todos ellos dirigidos por un director artístico.

Desde su creación, soy el saxofonista de esta agrupación y he participado de todos sus proyectos ayudando a crear e interpretar un repertorio de música de cámara mixta, mucha de la cual ha sido presentada en estreno. Todo ello me ha llevado a iniciar una investigación que indague en la génesis del proyecto y las consecuencias en las que ha derivado la participación del saxofón en esta agrupación.

La pertenencia al ensemble, me permite además un estudio pormenorizado de la cuestión. Entre los intereses de investigación personales, siempre se ha encontrado la creación musical contemporánea relacionada con mi instrumento. Ya mi trabajo de fin de grado en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz, indagó acerca de las composiciones para saxofón creadas en España a partir de la segunda mitad del siglo XX. Se trataría de en este caso de una profundización de ciertos aspectos que siempre me han interesado y que a posteriori pueden ser pertinentes en la trayectoria futura de la propia agrupación instrumental.

1.2 Problemática y Objetivos

Existen diversos estudios que abordan la naturaleza de la orquesta desde un punto de vista organológico y funcional y la posición de algunos de los instrumentos en ella, pero son pocos los estudios que abordan la fisionomía de las pequeñas agrupaciones surgidas con el inicio del siglo XX. Autores como Brymms (2006, 454-457) han puesto su atención sobre este cambio de la gran orquesta romántica a la pequeña orquesta, agrupación o banda musical.

Otros autores como Dromey (2012), han analizado el papel del ensemble *Pierrot*, que nacido al albur de estas transformaciones de inicios de siglo, se convirtió, bajo su fisionomía multiforme, en una de las agrupaciones predilectas para la experimentación y la creación contemporánea. De esta manera, se ha observado que el ensemble o agrupación mixta de instrumentos de viento, cuerda y percusión, al igual que el dúo de voz o instrumento y piano, el cuarteto de cuerda, o los quintetos de viento o metales, ha establecido una amplia literatura para la formación y se ha convertido en un vehículo de expresión de pleno derecho para la creación musical contemporánea.

También podemos observar que en estas investigaciones no se estudia el papel de alguno de sus instrumentos desde la perspectiva de los compositores que han trabajado con una agrupación concreta. Dromey (2012) por ejemplo, realiza un histórico de algunas agrupaciones inglesas influidas por el ensemble *Pierrot*, pero no indaga en las características que han definido el papel de cualquiera de los instrumentos desde la visión de los compositores que han trabajado con esa agrupación en concreto

En definitiva, establecer cuál es el rol del saxofón desde la perspectiva de la obra del compositor no ha sido una materia ampliamente estudiada. Además, plantea una serie de interrogantes en base a la reciente consolidación de la agrupación y de las relaciones establecidas en ese orgánico. Será interesante además observar las posibles influencias

recíprocas entre ensemble y compositor y si el trabajo de este compositor escogido ha afectado en su devenir posterior y en concreto en relación con el saxofón.

Por tanto, esta investigación tiene un doble objetivo:

Objetivo 1: observar la evolución del Ensemble Sonido Extremo, analizando el desarrollo del mismo desde su nacimiento hasta el momento actual, en el que se ha convertido en agrupación estable en el panorama artístico español.

Objetivo 2: desde la perspectiva de los compositores que han trabajado sus creaciones con el grupo, investigar las características principales que definen el rol del saxofón a través del análisis de la obra de uno de ellos.

1.3 Estado de la Cuestión

A la hora de revisar la literatura existente en relación con el campo de mi investigación, se ha pretendido por un lado encontrar pesquisas y estudios similares al trabajo de disertación que puedan servir como modelo teórico. Por otro analizar los resultados de estos y sugerir la pertinencia de mi trabajo en relación con ellos (Lopes, 2018).

Para este campo particular es necesario utilizar una metodología basada en la búsqueda bibliográfica a través de lo publicado en estudios y disertaciones, libros, revistas o prensa escrita o virtual, así como cualquier material bibliográfico como libretos de cd., notas al programa de concierto o similares.

Nos centraremos en la búsqueda realizada dentro del campo de las investigaciones académicas. Han sido comprobados los principales repositorios de universidades españolas y portuguesas de tal manera que podemos tener una panorámica ibérica de aquellos estudios que tengan una relación más o menos estrecha con el campo de mi investigación. Por otro lado, han sido revisadas las principales bibliotecas digitales y sistemas de almacenamiento académico como Jstor, Google Scholars, Academia.edu o Dialnet.

Se ha optado por clasificar estos estudios en relación a aspectos de mi investigación, que estarán aquí sugeridos a través de algunas de las palabras claves de mi disertación. Conceptos como saxofón o ensemble de música contemporánea serán por tanto los escogidos. No buscaremos en este punto definir en qué estudios o autores nos hemos basado para definir de forma conceptual estos conceptos, sólo servirán para obtener y conocer opiniones existentes sobre estos aspectos.

Cada uno de los estudios ha sido clasificado atendiendo a lo siguiente:

1. Trabajos que se Centran en la Relación del Saxofón con un Compositor en Concreto

Los trabajos de Martínez (2011) o Ruiz-Alejos (2016) son trabajos monográficos que analizan las composiciones para saxofón de Luis de Pablo y José María García-Laborda

respectivamente. En ambos están descritas las obras que ambos compositores han escrito atendiendo a la formación de ensemble, es decir, conjunto de música de cámara mixto, incluyendo un saxofón.

En gran parte supone un acercamiento analítico a las citadas obras, pero no describe las particularidades de la escritura para saxofón desde la posición de la propia agrupación, sino que está centrado por razones obvias en las características de cada uno de los respectivos compositores.

2. Trabajos que Abordan la Relación del Saxofón con otra Agrupación Instrumental

La investigación de Seoane (2019), aborda el papel del saxofón en las bandas de música, y en concreto en las bandas de música gallegas del siglo XIX. Su punto de vista está más relacionado con la historiografía del instrumento (recién inventado) y las diferentes maneras en las que se relaciona con una agrupación ya preexistente. Propone mediante el análisis y el estudio de alguna de estas composiciones, una valoración de la función que este instrumento tenía en las agrupaciones musicales gallegas durante esta época, así como los diferentes tipos de saxofón que se utilizaban. Ciertamente, aunque el interés es tangencial debido al espacio temporal que aborda, resulta esclarecedor para incidir en la relación del instrumento con una agrupación instrumental concreta.

3. Estudios que Abordan el Saxofón desde una Perspectiva Histórica

Aquellos estudios como el de Asensio (2012) representan por su voluntad integradora, un esfuerzo por situar al saxofón en un contexto y época. Es un trabajo por lo tanto muy ambicioso que describe la historia y la trayectoria evolutiva del saxofón en España; así como su utilización dentro de distintas vertientes.

Este estudio analiza el papel del instrumento en el ámbito de la enseñanza, en el jazz, en las músicas populares, la música sinfónica, las bandas militares y civiles de música así como el repertorio generado para agrupaciones de cámara como el dúo de saxofón y piano, el

cuarteto, o el ensemble de saxofones. Refiere por otra parte un capítulo para el saxofón en la época actual, donde es mostrado la evolución del repertorio y el crecimiento exponencial de obras compuestas en los últimos 25 años del siglo XX.

Es significativo de este estudio, realizado en 2012, la ausencia de consideración como tal de la propia agrupación instrumental mixta que es el ensemble. Si bien tanto cuarteto de saxofones, como dúo con piano (las maneras de presentar el instrumento más habituales) aparecen descritas y con numerosos ejemplos de agrupaciones estables o frecuentes, el orgánico con el que se relaciona mi instrumento en la investigación no tiene cabida en esta investigación. Entendemos que, para el autor, el ensemble no ha tenido una significación destacable como vehículo de expresión en España durante la segunda mitad del siglo XX.

Mi estudio, en este sentido, pretenderá al menos de forma tangencial, paliar esa carencia documental, valorando la utilización que los compositores que han trabajado con él a través del análisis de al menos uno de ellos.

4. Estudios que abordan la propia naturaleza del ensemble

El interés sobre la agrupación puede remontarse a finales de los 60. Estudios como el de Ivey (1968), ya describían las particularidades de la agrupación en el ámbito de las universidades norteamericanas.

Acerca de la propia naturaleza de la agrupación instrumental y en clave lusa encontramos un destacado estudio como el de Fesch (2020).

En el citado trabajo de doctorado, el autor propone un debate en torno al propio fenómeno de la música contemporánea en Portugal a través del análisis del Ensemble Remix. Sin contemplar aquí la perspectiva sociológica de base etnográfica del estudio, que considero novedosa para mi corta experiencia; el estudio no indaga en las relaciones específicas de ninguno de los instrumentos con la formación, ni tampoco refleja la interrelación entre los

compositores y el propio grupo. Deberíamos resaltar, no obstante, que no lo pretende ni es uno de los campos de su investigación.

En efecto, además de ofrecer una metodología transversal tanto en el planteamiento y la recogida de datos y su posterior análisis de resultados, a través de un perfil sociológico, (no podemos olvidar que es un trabajo de doctorado en el ámbito de la sociología) esboza una panorámica sobre la definición de música contemporánea a través de los principales autores y musicólogos. Su planteamiento del hecho contemporáneo como “uma verdadeira concorrência de tempos” (Fesch, 2020, 57) me parece audaz para una investigación valiente y polisémica aunque no exenta de riesgos y dificultades.

Por otra parte, el trabajo de Drommey (2012), se postula fundamental para el estudio del ensemble, debido a que analiza el precedente y base sobre el cual se ha asentado la formación. En efecto, el libro, basado en una tesis doctoral previa, narra y cataloga las implicaciones del fenómeno moderno *Pierrot* y aquellas agrupaciones configuradas alrededor de su formación, y por la cantidad de música escrita e interpretada por tales grupos. Para Drommey “virtually all Pierrot ensembles deviate in some way from Schoenberg’s prototype” (2012, 5) y a través de las páginas de su libro, aplica los razonamientos oportunos para afirmar ciertamente esa opinión.

1.4. Metodología

Se puede entender la metodología como una descripción precisa de todos los procedimientos que han de ser utilizados para desarrollar una investigación (Lopes, 2018). Describiremos qué técnicas han sido utilizadas para la recogida de datos, las estrategias de la investigación, así como los métodos empleados de tal manera que encontremos respuestas necesarias para la realización del trabajo.

Mi investigación utilizará técnicas de la autoetnografía. En estas estrategias de investigación, la experiencia personal del investigador se postula determinante para estudiar aspectos en los que él personalmente es un activo. Para López-Cano y San Cristóbal (2014) la autoetnografía “incluye objetos artísticos creados por el propio investigador-informante o por otros autores, pero que han sido apropiados por él mismo por alguna razón que le interpela profundamente”.

En esta investigación se desarrollan las técnicas propias de esta metodología, tales como: la memoria personal, la autoobservación o la autorreflexión. (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

De entre los procedimientos para reconstruir la memoria, podemos referir métodos como la cronología o el autoinventario. La cronología establece una línea en el tiempo donde están reflejados tanto los hitos como las rutinas que determinaron el transcurso vital de la agrupación Ensemble Sonido Extremo. Por otra parte, el autoinventario ha sido referido a través del recuerdo de hechos relevantes que destacaron aspectos materiales o de otro tipo y que han conseguido fundamentar y documentar nuevamente la biografía propia del ensemble.

En relación a la autoobservación, seleccionamos las actividades propias de la agrupación en tiempo real, para analizarlas desde dentro, como integrante del propio ensemble. En cuanto a la autorreflexión, el proceso se realiza a posteriori, aislados de la práctica, para contextualizar y pensar en los ecos que ha producido.

En este caso concreto, resulta determinante haber sido miembro fundador del Ensemble Sonido Extremo, así como colaborar muy estrechamente en la planificación de sus actividades.

La metodología empleada estará basada en la revisión bibliográfica y hemerográfica. La pertenencia como miembro fundador del ensemble, me permitirá el acceso a toda la información generada desde su formación en 2009: bases de datos, partituras, grabaciones, contactos de compositores y material fotográfico y audiovisual.

En relación con la técnica para la recogida de datos, podremos indicar que será: (1) documentales (cd, partituras, otras investigaciones similares o que tangencialmente puedan acercarse a la problemática de mi trabajo, publicaciones bibliográficas, textos de programas de mano, textos en cd grabados por el ensemble) y (2) no documentales: (investigación por entrevista).

Respecto a la entrevista, serán analizadas las respuestas del compositor a la entrevista de tal manera que puedan servir como base razonada de las conclusiones e inferencias que proponga a partir de la investigación de la trayectoria del Ensemble Sonido Extremo así como del papel del saxofón en las obras escritas para la agrupación.

Además de todo ello, se realizará una base de datos con todas las obras estrenadas e interpretadas por la agrupación y la participación del saxofón así como una relación detallada de todos los conciertos entre el primer concierto, en el año 2010 hasta el año 2020.

De todo ello serán utilizados métodos cualitativos y cuantitativos acorde a la naturaleza del procedimiento en la interpretación de los resultados.

Cómo investigo – Procedimientos

Los procedimientos para la realización de la investigación atienden a los objetivos y problemática a resolver en la disertación.

Sobre el Objetivo 1. Los procedimientos para observar la evolución del Ensemble Sonido Extremo, parten primeramente de la descripción de un estado de la cuestión o contexto histórico de las agrupaciones que con similar configuración surgieron en España desde la aparición del primer grupo denominado como tal. Para ello se ha seleccionado una muestra de 20 agrupaciones desde sus inicios hasta la actualidad. Se ha pretendido que esta muestra sea representativa del contexto general y a través de una clasificación cronológica, y previa descripción de cada uno de los ensembles, hemos extraído una síntesis de los elementos que las caracterizaban. De tal forma, se propone una coyuntura histórica en la que situar y describir la evolución del Ensemble Sonido Extremo. A través de la trayectoria de conciertos y actividades realizadas por el ensemble, son extraídas una serie de reflexiones que inciden en el compromiso con el arte, y su difusión por medio de la música actual.

Sobre el Objetivo 2. Para investigar las características principales que definen el rol del saxofón a partir de las obras compuestas para el grupo, se ha escogido a un compositor: Jesús Rueda. Su perfil compositivo y trascendencia¹ en base a los reconocimientos y estudios² que sobre su música se han realizado, han determinado la elección de este compositor de entre aquellos que han escrito su música para la agrupación. De este compositor se ha escogido escogido una obra compuesta para el Ensemble Sonido Extremo. De cara a indagar en el papel del saxofón ha tenido en la citada obra, hemos realizado lo siguiente:

1) Perfil Biográfico y Compositivo. Incidiendo en sus obras para y con saxofón, que sirva para contextualizar el análisis de la obra escogida compuesta para el Ensemble Sonido Extremo

¹ El compositor Jesús Rueda, ganó el Premio Nacional de Música en 2002 en la modalidad de Composición.

² Sobre la música de Jesús Rueda, entre otros, ver: Rodríguez, M. (2014). El cuarteto de cuerda español en el cambio de siglo (1982-2013). El caso de Jesús Rueda [Tesis de Máster en Patrimonio Musical, Universidad de Oviedo]. Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/28500>

2) *Análisis de la Obra*. Donde se postulan las características que definen la utilización del saxofón y su relación con el resto de instrumentos

3) *Entrevista Personal*. Que aporta más información sobre aspectos relacionados tanto con el perfil biográfico y compositivo como con el análisis de la obra.

La Entrevista

La elaboración de una entrevista metódica y estructurada que evalúe exactamente lo que el investigador pretende extraer, exige un rigor y un determinado método de elaboración. En este sentido, la elaboración de la entrevista debe plantear desde su origen la pregunta de partida y los objetivos enunciados en la investigación, a saber, y de forma más concreta, a través de la perspectiva de los compositores que han trabajado sus creaciones con el grupo, analizar qué características principales definen el rol del saxofón en sus composiciones para el ensemble Sonido Extremo.

En su formulación se ha buscado la claridad y la objetividad, dando espacio a preguntas abiertas, donde el compositor pueda expresarme libremente. En algunos casos, y debido a la propia naturaleza de la entrevista personal, se han producido interpolaciones entre el compositor y el entrevistador. En esos casos, aunque desviado momentáneamente del objetivo de la pregunta en cuestión, la información obtenida ha aportado puntos de vista originales y diversos sobre alguna cuestión concreta.

Acorde a la metodología para la elaboración de entrevistas (Ginesi, 2018), tras ser redactada, fue compartido con otros docentes e investigadores de forma que sea validado su estructura y contenido. Después de los ajustes oportunos y tras una profunda revisión, fue enviada al compositor.

En el caso que nos ocupa, las preguntas han sido enviadas para su validación a los profesores Mario Marques y Carlos Canhoto. Tras sus respectivas sugerencias y anotaciones fueron confirmadas las preguntas para la realización de la entrevista.

A partir de las indicaciones de Ginesi (2018, 35) al respecto de la organización de la entrevista, hemos secuenciado la formulación en cuatro partes: 1) ensemble, 2) saxofón, 3) *Absolute!*, obra en cuestión analizada y 4) saxofón en obra analizada. Esto es, la división en estos cuatro grandes bloques ha tenido la finalidad de extraer información para nuestra investigación, de tal manera que pudiera ser utilizada tanto en la trayectoria vital y estética del compositor, así como en el análisis pertinente de la obra escogida, sin olvidarnos de las conclusiones.

Las preguntas al compositor han respetado la división de estos bloques y se han guiado en la intención de extraer la mayor información posible que resuelva nuestra problemática.

2. El Ensemble Contemporáneo en España

2.1 Límites Conceptuales

La fundamentación teórica desarrolla principalmente la definición de conceptos que aparecen en una investigación tras la formulación del problema objetivo del estudio (Lopes, 2018).

Puede estar relacionado con las palabras o conceptos claves de una investigación como así ocurre con este trabajo en donde será puesta la atención en el encuadramiento teórico alrededor de dos de las palabras fundamentales que podrían suscitar más controversia: música contemporánea y ensemble.

Ambos son términos que llevan suscitando debates profundos y complejos. Con respecto a la música contemporánea, no será buscado aportar soluciones o propuestas que fundamenten el término, sólo será planteada una delimitación conceptual. Destacada la citada controversia que lleva aparejada el término, nos adheriremos a algunas de las propuestas ya formuladas. En el caso del ensemble, no se pretende indagar en su origen histórico que se remontaría a las agrupaciones surgidas en el siglo XVI (Brett, 1961), sino observar la fisionomía del moderno “instrumento” aparecido en el contexto de las transformaciones sociales, económicas y culturales de inicios del siglo XX, y que tienen su origen en las agrupaciones de cámara que posteriormente van a conformar el moderno ensemble de música especializado en música contemporánea.

Música Contemporánea - Búsquedas y Re-búsquedas

Desde el punto de vista etimológico, música contemporánea³, aludiría en exclusiva a la música que es creada en el tiempo presente, sin ofrecer semánticamente más significados ni connotaciones. Ocurre que tan siquiera la alusión al espacio temporal ofrecida en su acepción en el diccionario, resulta útil para intentar fundamentar lo que nos ocupa. Esto es,

³ Drae: Pertenciente o relativo al tiempo o época en que se vive

no es posible que toda la música contemporánea, entendida como la que nos toca vivir, sea percibida como aquella sobre la que investigamos en este trabajo. En efecto, la comparación de manifestaciones musicales, como quiera que hayan sido creadas en nuestra época, resultan del todo insatisfactorias (ya sea la que podemos oír como hilo musical compuesto ex-profeso para los elevadores de un gran centro comercial, o la última obra estrenada de Helmut Lachenmann⁴).

Fundamentalmente los estudios han investigado el propio concepto y su marco histórico y teórico y su recepción por parte de las sociedades dónde han sido recibidas. Así por ejemplo, estudios enfocados a este último punto, definen el concepto a través del conflicto generado con el público. Así Marco (2003) declara:

La música va así museificándose y se aparta un poco de las otras artes donde museo y actualidad están claramente diferenciados. La música nueva debe coexistir en el mismo medio de difusión (sea orquesta, teatro de ópera o radio) con toda la del pasado (...). Esta anomalía llegó a forzar la creación del concierto de música especializado, del festival de música contemporánea o de sociedades musicales dedicadas a la música de su tiempo. Ello facilitaba ciertas cosas aunque cernía sobre la música contemporánea la sombra del ghetto y el problema de no poder crear un repertorio puesto que se trataba de dar un cauce a las nuevas creaciones que naturalmente no se detienen en un momento determinado. El proceso se acentuaría después de 1945 y está lejos de haberse resuelto. (pp. 105-106)

⁴ Lachenmann, Helmut (Friedrich) (n Stuttgart, 27 de noviembre de 1935). Compositor y maestro alemán. Estudió en la Academia de Música de Stuttgart, en los cursos de verano de Darmstadt y en Italia con Nono. Maestro en muchas ciudades alemanas, en 1981 fue nombrado profesor de composición de la Academia de Stuttgart. “La música como experiencia existencial” es el concepto con el que Lachenmann define una obra que centra su atención en el material sonoro y los procesos de producción del sonido; estilo que se denomina “meta-música”. Su producción consiste en piezas orquestales, corales y de conjuntos instrumentales, así como de la ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (Hamburgo, 1997), basada en *The Little Match Girl*, de Hans Christian Andersen. Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica

Este marco teórico de la música contemporánea no será del todo determinante en este trabajo, puesto que no se pretende indagar en las motivaciones que han supuesto un cisma o desequilibrio entre el arte de nuestro tiempo y recepción del público.

Resulta interesante poner la atención en la dificultad que ofrece el término y cómo ha sido cuestionado en su más elemental sentido original y pertinencia. Investigaciones como la de Antequera (2014) se cuestionan si el propio término es adecuado y si debe ser sustituido. En este estudio, centrado en las técnicas extendidas para violín, la autora realiza un cuestionario a un grupo de compositores. De entre las preguntas a responder por los compositores, la autora investiga sobre la pertinencia de seguir llamando contemporánea a lo que muchos autores llaman ya música de creación o música actual. De las respuestas de los compositores se infiere la dificultad de utilizar una terminología concreta que reduzca a través de una etiqueta, sea contemporánea o actual, el hecho musical en su amplia extensión.

Añadimos a este respecto que estudios como el de Collins (2019) exploran incluso las diferencias y discrepancias de las diferentes secciones nacionales del ISCM⁵ a lo largo de la historia, al utilizar contemporáneo, moderno o actual y las variadas implicaciones sociológicas derivadas de ello.

Las definiciones o marcos teóricos y la problemática suscitada, como podemos ver son variadísimos. Algunos de estos estudios (Bimberg, 1987) están vinculados a la enseñanza musical y su recepción en el aula. Resulta interesante esta relación con la didáctica puesto que de la dialéctica surgida entre el concepto y la enseñanza musical, observamos interesantes reflexiones.

Así es, en el marco de las investigaciones de autores españoles, por ejemplo, encontramos el foco de atención en la aplicación de la música contemporánea a la didáctica en las enseñanzas medias.

⁵ ISCM is an international network of members from around fifty countries, devoted to the promotion and presentation of contemporary music - the music of our time. ISCM (2022, 04 10). <https://iscm.org/>

En su investigación, Cureses (1998) preguntó al profesorado de música de enseñanza secundaria: “¿Considera pertinente realizar una distinción entre música de siglo XX, música vanguardista, música contemporánea, música de hoy, música actual o de nuestros días?” Como resultado concluyó que los términos sugeridos se utilizaban “de forma indistinta y sin una precisión expresamente diferenciadora o significativa”.

Por otro lado, Mateos (2011) se pregunta qué se puede entender por música clásica contemporánea. Cita cómo existe en la actualidad repertorio de música contemporánea que lo es por su fecha de composición, pero no por sus características. Poniendo en contexto la diversidad de estilos de la música contemporánea, el autor refiere dos posibles parámetros para dilucidar qué es y qué no es música contemporánea, como condiciones necesarias, pero no suficientes ni excluyentes: los parámetros temporales, considerando un rango de 50 años hasta la actualidad y los parámetros estéticos, es decir, las obras artísticas que poseen estéticas novedosas. Y concluye que “de manera acorde con la literatura expuesta y el inconsciente colectivo percibido, parece adecuado trazar la línea temporal denominando “música contemporánea” a toda aquella perteneciente a los siglos XX y XXI” (2011, p.36).

En definitiva, el marco conceptual es amplísimo y en la literatura académica lleva suscitando enconados debates y propuestas desde épocas bien tempranas: “conflicto entre épocas” (Keller, 1955, p. 131).

En clave local, estudios recientes como el de Civera (2010, p. 11) refieren:

[...] para que la música pueda ser denominada “contemporánea” deben darse las siguientes situaciones: ser una creación que contribuya a la innovación musical, a la investigación y al desarrollo técnico y estético del arte sonoro. Debe promover el debate artístico, no haber sido creada a priori para satisfacer el mercado musical y tener un origen, normalmente, académico.

Si bien, resulta una reflexión interesante, realizada después de una pesquisa articulada y clara, algunas de sus afirmaciones restringen el campo siempre diverso del hecho musical. Es confuso delimitar si la creación artística, sea contemporánea o no, deba promover el debate artístico o qué connotaciones tiene si no ha sido encaminada para el mercado musical.

Una de las definiciones que podrían acercarse a nuestra investigación fue la aportada por Menger (1983, 229)

La expresión “música contemporánea” designa sistemáticamente todas las obras e investigaciones formales y acústicas nacidas de las rupturas más o menos completas con la tradición tonal, hayan tenido lugar hace 40 años o anteayer, hayan muerto o no sus creadores.

De su relativa amplitud conceptual se encuentra su principal virtud. Algún problema conceptual podría devenir de la asociación de la ruptura centrada en las relaciones tonales y no en otros parámetros como el ritmo, o la inclusión de elementos no estrictamente musicales como el ruido como generadores de discurso entre otros. También plantea una problemática quizás, al no definir un marco temporal. No obstante, podría ser una definición válida y que pueda relacionarse con otras propuestas de acuerdo a su base teórica, resaltando no sólo las obras sino también cualquier “investigación formal y acústica”.

La coyuntura temporal se antoja definitoria, en relación con esta investigación. Esto es, a través de las pesquisas que ponen en relación al saxofón con las obras compuestas para el Ensemble Sonido Extremo, debemos circunscribirnos al pasado más reciente y a las obras principalmente compuestas para o estrenadas por el grupo desde su fundación en 2009.

Ensemble y Pierrot

La definición de la palabra en la primera de sus acepciones⁶ establece a priori las dificultades del término. Quedando excluida por razones obvias la música para instrumento solista, el número de integrantes que la definen no es concreto. Estableceremos entonces a qué llamaremos ensemble y cuántos componentes lo suelen integrar, así como los estudios en los que nos basamos para ello.

Definimos el ensemble como la agrupación conformada por una plantilla mixta de instrumentos formados por cuerda, viento y percusión con o sin otros elementos que complementen a los instrumentos acústicos. Y en el caso que nos ocupa, atendiendo a la plantilla del Ensemble Sonido Extremo: flauta, clarinete, saxofón, violín, viola, violonchelo, piano y percusión. Me apoyo para ello en los estudios de referencia como en el Dromey (2012) sobre el ensemble *Pierrot*. De entre las muchas influencias que la obra aportó, una de ellas fue su configuración, como así queda demostrado en sus páginas.

Según Robin (2012) la agrupación basada en el ensemble *Pierrot*, mutada o reconfigurada, “has been internationalized, turned timeless, and endured both modernism and postmodernism.” Para concluir sobre este respecto, otros investigadores, como Gann (2012), directamente refieren que “It's the lingua franca of the (academic) new-music performance world”.

Un aspecto clave en la aproximación al término de cara a su demarcación conceptual para mi trabajo, viene apuntada por Ivey (1968,1). En una fecha tan lejana para nosotros, el autor pone el foco de atención sobre las características de los instrumentistas que integran esta nueva agrupación, “The contemporary specialist, though he needs a high degree of conventional virtuosity, must have, in addition, a temperament that delights in innovation.

⁶ Ensemble (fr., “conjunto”; in.: ensemble). 1. Grupo de instrumentistas o cantantes con un número variable de integrantes, desde dos hasta una orquesta completa, aunque el término se emplea con mayor frecuencia para un grupo de música de cámara o una pequeña orquesta de cámara. Jeremy Montagu - Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.

Not only is he continually playing new works. He is asked to use his instrument in new ways.”

En efecto, el dominio especializado en determinadas técnicas y maneras de tocar los instrumentos también será un aspecto clave en la configuración del ensemble de música contemporánea.

2.2 Un Repaso Histórico

Desde la aparición del primer ensemble especializado en música contemporánea en España en los años 60, hasta la actualidad, encontramos escasísimas publicaciones académicas o investigaciones que hayan puesto su atención en los diferentes ensembles que han surgido en España. Casos particulares representan la atención prestada al grupo LIM⁷, o el trabajo ligado al ámbito geográfico valenciano y a las prácticas musicales experimentales a lo largo del siglo XX. (Marco, 1988, 214)

No deja de ser relevante en tanto que la agrupación, toda vez que la atención de la música contemporánea de las orquestas sinfónicas españolas es relativamente marginal (Marín, 2018), se ha convertido en uno de los vehículos más importantes para la creación de los compositores españoles.

Aquellos trabajos que versan sobre la trayectoria de los compositores de hoy aportan información sobre estas agrupaciones. Incluso en ocasiones y como veremos más adelante fueron creados por ellos mismos. Estas publicaciones, así como los programas de mano de los conciertos en diferentes festivales o espacios para la difusión de la música contemporánea, han sido la principal fuente de información para recopilar la documentación.

Tras un proceso exhaustivo de búsqueda, han sido encontrados 45 grupos con las características definidas como ensemble en lo relativo a su orgánico y su repertorio. De ellos, en este trabajo referiré veinte, los más significativos en base a su trayectoria en el tiempo, así como a la importancia artística por su número de conciertos y obras estrenadas. He establecido una división cronológica entre aquellas agrupaciones históricas fundadas en la década de los 60, los grupos que surgen en los 80 y 90 y las nuevas agrupaciones surgidas tras el cambio de siglo.

⁷ Los trabajos de Cureses, M. (coord.) (1985). *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*. Ethos-Música; Cureses, M. (1996). *LIM 85-95: una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Editorial Alpuerto.

2.2.1. *Los Pioneros*

Una de las primeras experiencias para la interpretación de la música contemporánea la encontramos en un grupo realmente heterógeno y multidisciplinar como el grupo Zaj. Fundado en 1964 por Juan Hidalgo, estaba conformado no sólo por compositores y músicos, sino por artistas y profesionales de muy diversa condición. Sus primeros conciertos supusieron un verdadero acontecimiento en la vida musical madrileña, con espectáculos ligados al mundo del *happening* y el *fluxus*. Muchas de sus propuestas estaban influidas por el pensamiento de John Cage⁸. En 1996 cesó su actividad, aunque se había alejado hacía años del mundo del sonido para explorar otras disciplinas.

Diabolus in Música, fue fundado en Barcelona en 1965 por el compositor Joan Guinjoan y el clarinetista Juli Panyella. El grupo tenía una formación variable, aunque como intérpretes fijos siempre se encontraban Guinjoan como director y Panyella. La actividad del Diabolus in Musica finaliza en 1987, estrenando más de 80 obras en España⁹ y convirtiéndose a lo largo de su trayectoria en una agrupación fundamental en Cataluña y el resto de España.

Poco después nace el Grupo Koan (1968-1992), fundado por iniciativa de Juventudes Musicales de Madrid, dirigido inicialmente por Arturo Tamayo, al que sustituiría el compositor y director José Ramón Encinar. Su plantilla, variable también según las necesidades del repertorio, estaba formado por el quinteto de viento más la trompeta y trombón, el quinteto de cuerda, percusión, dos teclados y arpa.¹⁰

⁸ 25 Guggenheim Bilbao (2022, 04 10) *Inicio*. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que/sus-inicios-grupo-zaj>

⁹ “Guinjoan estrena en España obras de autores ya clásicos, en el panorama de la vanguardia, como Schoenberg, Hindemith o Strawinsky, al mismo tiempo que ofrecía por primera vez obras de reciente composición, de Berio, Boulez, Nono, Stockhausen, etc.,” Fernández, R.(2006). *La obra del compositor Joan Guinjoan* [Tesis Doctorals, Universitat Autònoma de Barcelona] Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/5194>

¹⁰ Ruiz, A. (2022, 06 13) *Entrevista: El grupo Koan, un conjunto al servicio de la música de hoy*. El País. https://elpais.com/diario/1979/10/06/cultura/308012403_850215.html

Fue un grupo de referencia y apoyo básico para las generaciones nuevas y viejas de compositores. Sus actuaciones transcurrían tanto en España como en el resto de Europa y destacada fue su política de grabación de composiciones, un trabajo auspiciado por Radio Nacional de España, muchas de ellas para el propio archivo de la emisora y en otras ocasiones con destino a concursos de la Unión Europea de Radiodifusión, como el Prix Italia y la Tribuna Internacional de la UNESCO.

El Conjunto Instrumental del Grupo ALEA creado en 1971 por José María Franco Gil en Madrid, nació para estrenar las obras compuestas por los compositores españoles asociados al grupo homónimo, así como contextualizarlas de la música de los compositores europeos más reconocidos¹¹. Al igual que Koan, tuvo una generosa producción discográfica que ayudó mucho a la difusión de los compositores asociados, especialmente, Luis de Pablo, miembro fundador del colectivo.

1973 es la fecha de creación del grupo Actum, impulsada por Llorenç Barber, Josep Lluís Berenguer, Antoni Tordera y Francisco Baró. Dedicado a la música de acción y donde participan un heterogéneo colectivo formado por artistas, actores, músicos y compositores en el entorno geográfico de la Comunidad Valenciana. Actum estaba asociada a la Sociedad El Micalet¹². Su campo de acción no se circunscribía al propio ensemble, también fundaron una editorial, un grupo teatral y un laboratorio musical. En 1982 tras cesar su actividad, su trascendencia no se dejó de sentir. En efecto, su radio de expansión auspició otras iniciativas como la creación de la Asociación Valenciana de Música Contemporánea y la creación de unos encuentros de música alternativa, Ensems, muy vinculados inicialmente en su propuesta programativa a la estética del grupo. (Ruiz-Alejos, U., 2016).

¹¹ Temporada 2009-2010, CDMC. Solistas de la Comunidad de Madrid. Programa de mano (18 de enero de 2017) Madrid

¹² García del Busto, J. L. (2022, 06 15). Conozcamos a Las agrupaciones españolas: I. El grupo Actum, de Valencia. Revista Ritmo. Nº 482 (Junio de 1978). <https://www.ritmo.es/revista/ritmo-historico>

De su apertura a lo sonoro, fuera de cualquier convencionalismo académico, en definitiva, del carácter que definían las propuestas de Actum, como recogen en su estudio Noé, G., & Vicente, J. (2011, pp.421-442) da muestra esta crítica de un periódico local a uno de sus conciertos:

[...] El grupo Actum trabaja con cualquier material sonoro, sin prejuicios, para crear su música, que a veces es producto de una labor de taller colectivo. Una guitarra, una flauta, una mandolina, un magnetófono, unas cajas de música, unos cascabeles, unas maderas, unas piedras, agua..., todo es o puede ser susceptible de utilización por parte de Actum con fines de comunicación musical. La música de Actum no conoce más límites que aquellos que imponen la imaginación y la oreja humana [...]

Jesús Villa Rojo rememoraba la creación del Laboratorio de Interpretación Musical en esta entrevista:

Nos encontramos Esperanza Abad, Rafael Gómez Senosiain y yo, o sea, cantante, pianista y clarinetista. Hablamos en principio de muchas cosas hasta que surgieron los proyectos [...]. Los primeros trabajos de conocimiento mutuo y conexión funcionaron, por lo cual, decidimos pasar a presentar los resultados públicamente, en el mes de noviembre de 1975.¹³

Es uno de los grupos españoles que a través de su longeva trayectoria ha generado más documentación, incluso dos libros-documentos que dan testimonio de las primeras décadas de su andadura (Cureses, 1985)¹⁴. Marta Cureses (1996) en otro de sus estudios destaca que “un elemento que caracteriza al grupo es el de la improvisación colectiva” y la ampliación de su actividad con medios electroacústicos. Junto a su política encargos o la organización de festivales, también han interpretado obras de repertorios de los periodos

¹³ Martínez, D. (2022, 05 12). *Conversar en el sosiego (I): Jesús Villa-Rojo*. Mundoclasico.com.

<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=2dbfd141-2b2f-4e85-b783-688f9b288b5b>

¹⁴ Cureses de la Vega, M. (coord.) (1985). LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España, Oviedo, Ethos-Música, 1985;

clásicos y románticos así como de la primera mitad del siglo XX, abriendo la puerta a la renovación en las programaciones.¹⁵

El Grupo Círculo se encuentra indefectiblemente ligado a José Luis Temes, su director, que fundó la agrupación en 1983, así como al Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde realizó su primer concierto. Fue durante una década directivo de la institución y algunos años incluso director.¹⁶

Temes realizó una extensa labor de difusión musical y discográfica con el grupo, convirtiendo al Círculo de Bellas Artes en el espacio que acogía una proporción muy importante de sus conciertos. Esta asociación que perduró en el tiempo hasta la disolución del grupo, en 2001, supuso un tímido paso para las agrupaciones vinculadas con la interpretación contemporánea, para obtener una estabilidad que le permitiera funcionar con regularidad¹⁷.

Todas estas primeras agrupaciones, fueron inicialmente ensembles muy vinculados tanto a las vanguardias de Darmstad como a los experimentos del mundo del happening, la performance o la improvisación, en una España aún anclada en las tendencias nacionalistas y conservadora de la Dictadura. Las agrupaciones surgidas en esta etapa fueron “más precarios, combativos y conceptuales”¹⁸ que en cualquier otro momento.

Su papel fue fundamental en la difusión de los creadores españoles asociados a la generación del 51 que asistieron por primera vez a los encuentros de vanguardia europeos y que trajeron al país las nuevas maneras de pensar la música. Algunas analogías con el medio portugués podrían sugerirnos una traslación con grupos como el Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, fundado por Jorge Peixinho, la Oficinal Musical fundada por Álvaro Salazar o el Grupo Música Nova creado por Cândido Lima. También en ambos casos

¹⁵ García del Busto, J.L. (2022, 06 14). *Jesús Villa Rojo, Setenta aniversario*. Scherzo. Nº 249 (febrero 2010). <https://scherzo.es/hemeroteca/febrero-2010/>

¹⁶ Galán Sampere, E. M. (2021, 06 2) *Entrevista a José Luis Temes músico y escritor*. Alquibla <http://www.alquiblaweb.com/2015/06/25/entrevista-a-jose-luis-temes-musico-y-escriptor/>

¹⁷ Temes, J.L. (12 de marzo de 2022) <https://www.joseluistemes.com/biografia>

¹⁸ Palacios, M & Barber, Ll. (2010): *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Fundación Autor-SGAE.

debemos destacar que las iniciativas de creación de los grupos surgieron de compositores que buscaron de esta manera un vehículo a los modos de expresión que ellos mismos estaban experimentando en los citados foros y encuentros europeos (Marco, 1988). Debido a esta particularidad, en ocasiones fueron experiencias muy vinculadas al ideario estético de sus creadores.

2.2.2. Grupos Consolidados

BCN 216 nació en 1985 de la iniciativa conjunta del director y compositor Ernest Martínez-Izquierdo y del flautista David Albet. Si bien en la actualidad tiene un funcionamiento intermitente, durante gran parte de su trayectoria llegó a gozar de una cierta estabilidad, llegando a ser ensemble residente del Auditori de Barcelona, donde participaba de la programación de música contemporánea. Su formación fue siempre muy flexible atendiendo al programa a interpretar.¹⁹

Ensemble Sinkro es un grupo de música contemporánea con sede en Vitoria-Gasteiz, donde tiene su casa, en el Conservatorio de Música “Jesús Guridi” desde 1985, cuando se funda con Juanjo Mena como primer director. El grupo se encuentra enmarcado en el colectivo Espacio Sinkro que engloba a una editorial, un sello discográfico, un festival y el propio ensemble de música contemporánea. Su plantilla es variable acorde al programa y es destacado el trabajo con los medios electroacústicos y la colaboración con artistas de otras disciplinas como la danza y la pintura.²⁰

En 1987 nace el Grupo Cosmos 21 para dedicarse en sus orígenes principalmente a la música española. Fue fundado y promovido por Carlos Galán, Catedrático de Improvisación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y su orgánico parte de una plantilla estable, a saber: piano, violín, violonchelo, flauta, saxofón, clarinete y percusión. La agrupación se considera pionera en Europa en el planteamiento del concierto como un

¹⁹ BCN 216 (2022, 02 10). <http://bcn216.com/index.php?lang=2#ap1>

²⁰ Ensemble Sinkro, Espacio Sinkro (2021 02 20). <http://www.sinkrocores.espaciosinkro.com/es/>

espectáculo integral, en donde se tienen en cuenta aspectos extra musicales como el movimiento escénico, la iluminación o el vestuario.²¹ Adoptó desde sus inicios una ambiciosa política de grabaciones que ha permitido difundir la música de compositores, muchos de ellos asociados al mundo musical de Madrid, donde el ensemble radica.

El Grup Instrumental de Valencia se formó en 1991, y tiene su residencia habitual en Valencia, donde realiza su Temporada de Conciertos además de participar activamente en las programaciones de música contemporánea en España. Está dirigido por Joan Cerveró, y así mismos se definen como formación orquestal especializada en interpretación de la música de los siglos XX y XXI.²²

Su plantilla es bastante heterogénea, si bien y debido a su asociación con el potente círculo musical valenciano y sus teatros y auditorios, es habitual que se presente en formaciones similares a la orquesta de cámara. El aprovechamiento de estas sinergias coyunturales le ha permitido ser grupo residente de instituciones como el Institut Valencià d'Art Modern o del Festival Ensems (1991-2014)

Es una agrupación que ha gozado de una trayectoria poco común para las formaciones españolas en cuanto a su movilidad²³ y al reconocimiento de su trayectoria, al haber obtenido el Premio Nacional de Música en su modalidad de interpretación, el galardón más importante que puede obtener una agrupación instrumental en España.

Tres años más tarde surge otro de los ensembles más consolidados de la actualidad, el Plural Ensemble, fundado y dirigido en 1994 por Fabián Panisello. Se definen como un

²¹ Grupo Cosmos 21 (2021, 02 22). *Criterios*. <https://www.grupocosmos21.com/criterios.html>

²² Grup Instrumental de Valencia. (2022, 05 10). *Artistas*. <https://ensems.ivc.gva.es/es/artistas/grup-instrumental-de-valencia>

²³ Plural Ensemble se ha presentado en el Palacio de Bellas Artes y el Auditorio de la UNAM en México D.F., Teatro Odeón de Buenos Aires, Gran Teatro de La Habana, Festival A Tempo en Venezuela, Auditorio de Shanghai, Auditorio del Banco Central de Yakarta en Indonesia, Auditorium de Les Invalides en París, King's Place Concert Hall en Londres, Auditorio de San Pietro de Maiella (Nápoles), Teatro Olímpico de Roma, Sendesaal de la Radio de Bremen en Alemania, Ateneo de Bucarest en Rumania, Casa da Musica en Oporto, Centro Cultural de Belem en Lisboa, entre otros.

conjunto instrumental especializado en música de los S.XX y XXI²⁴. Tiene una actividad continuada derivada de su asociación con instituciones público o privadas que han apoyado su temporada de conciertos en Madrid y en el resto del país. Su plantilla es heterogénea, se establece en base a la programación y en su web cuentan con una base de datos de todo el repertorio interpretado a lo largo de su historia.

En 1995 se presenta en Zaragoza, la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza Grupo Enigma (OCAZENigma) por iniciativa de su director Juan José Olives. Tras su fallecimiento, ha tomado el testigo el joven director Asier Puga. Ha desarrollado una política de encargos muy importante y sus programas están conformados a través de un proceso de investigación musicológica muy notable. Ha contado desde su creación con el apoyo del Auditorio de Zaragoza, lo que le ha permitido establecer una temporada de conciertos estable en la ciudad, así como abordar programas más cercanos al formato orquesta²⁵.

A consecuencia de su configuración, más cercana a la orquesta de cámara, han sido comunes sus propuestas con otros repertorio mas cercanos al clasicismo y romanticismo. Sus proyectos más recientes se expanden en varias direcciones como una base de datos que indica de forma detallada las obras encargadas y estrenadas por la agrupación desde su fundación en 1995 hasta la actualidad o una plataforma de grabación, publicación y promoción de música contemporánea española de la propia agrupación²⁶.

En 1996 surge en La Coruña, el Grupo Instrumental Siglo XX, por iniciativa de Florian Vlashi, director del grupo y violinista de la Orquesta Sinfónica de Galicia. Sus miembros son instrumentistas de la propia orquesta y su campo de acción tanto en el repertorio como sus apariciones está muy ligado al ámbito cultural gallego. Tiene cierta

²⁴ Plural Ensemble (2022, 05 10) *Inicio*. <https://pluralensemble.com/pluralensemble/>

²⁵ Ocaz Enigma. (2022, 05 10) *Inicio*. <https://www.ocazenigma.com/>

²⁶ Grupo Instrumental siglo XX. (2022, 04 13). *Inicio*. <http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/>

predilección por el repertorio de la primera mitad del siglo XX, y su funcionamiento en la actualidad es intermitente²⁷.

En contraposición con los ensembles surgidos en los 60 y 70, estas agrupaciones, fundadas en los años 80 y 90, han conseguido una cierta estabilización gracias a ayudas públicas y privadas. También porque comparten de una manera u otra, una estrecha vinculación con algún teatro, festival, conservatorio u orquesta que les ha servido como soporte institucional. En este caso además, junto a los compositores, hay también un grupo importante de directores que toman la iniciativa en la creación de ensembles. Su configuración comienza a profesionalizarse, las agrupaciones y los repertorios son muy flexibles. (Civera, 2010, 68)

2.2.3. Nuevos Grupos para un Nuevo Siglo

En el 2000 se funda en Sevilla, Taller Sonoro, que continúa en funcionamiento en la actualidad²⁸. Tiene una programación regular, así como un festival propio, con conciertos en España, y una presencia regular en Europa y América Latina. Su plantilla es estable y está conformada por: flauta, clarinete, saxofón, piano, percusión, violín y violonchelo. El repertorio se centra fundamentalmente en compositores españoles. En ocasiones, ha participado de proyectos multidisciplinares, colaborando con agrupaciones especializadas en otros repertorios.²⁹ Es también destacable la publicación a través de la web, en formato digital de una revista sobre música de nueva creación.

Desde su nacimiento en 2005, Zahir Ensemble sirve como catalizador a un grupo de jóvenes y especializados intérpretes establecidos en la ciudad de Sevilla. Su fundador es su

²⁷ Grupo Instrumental siglo XX. (2022, 04 13). *Inicio*. <http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/>

²⁸ Taller Sonoro. (2022, 05 19). *Inicio*. <https://www.tallersonoro.com/>

²⁹ Tres Mirada sobre Machaut fue un proyecto que embarcó a los compositores José Manuel López-López, Elena Mendoza y José María Sánchez-Verdú en una propuesta que alternaba sus obras compuestas para la ocasión con las secciones de la Misa de Notre Dame de Machaut, interpretada por un grupo vocal especializado en repertorio medieval. https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-taller-sonoro-estrena-granada-y-sevilla-tres-miradas-sobre-machaut-200406010300-9621799517798_noticia.html

actual director, Juan García Rodríguez.³⁰, y en la actualidad organiza un festival propio que sirve para presentar propuestas de gran formato, donde han estrenado en España obras muy representativas del repertorio internacional³¹. Tiene una plantilla variable que le permite abordar una gran variedad de propuestas³².

Mixtour nace en 2010 en Barcelona gracias al empeño de Adrián Borredà, Pablo Rus, Gemma Goday, Víctor Triscolí y Jaime Fernández. Es un grupo formado por un colectivo de jóvenes intérpretes y compositores cuyo funcionamiento no representa la dinámica habitual. Su actividad se conforma en base a diferentes proyectos articulados en torno a una propuesta musical concreta. Esto es, la propia naturaleza y filosofía de la agrupación evita la temporada regular o programación “rutinaria” de sus conciertos³³.

Si bien su funcionamiento es irregular en los últimos años, con una caída en la continuidad de sus apariciones, su filosofía del todo original como un colectivo de músicos, compositores y directores en una jerarquía igualitaria y su funcionamiento por proyectos siempre diversos, es un nuevo modelo en las agrupaciones coetáneas y del reciente pasado.

Vertixe Sonora fundado en 2010, presenta una configuración muy similar en este caso a Mixtour por ser un colectivo flexible que se integra de solistas del ámbito de la música contemporánea en Galicia, pero que también se relaciona con artistas plásticos, sonoros, músicos de jazz, actores y artistas ligados a la danza. Tal como ellos mismos se definen, su propuesta:

Establece un constante diálogo e interacción con el pensamiento, la ciencia, la tecnología y otras formas artísticas desde una óptica cosmopolita, integradora y

³⁰ Zahir Ensemble (2022, 05 3). *Integrantes*. Director <http://www.zahirensemble.com/>.

³¹ Zahir Ensemble (2022, 05 3). *Integrantes*. Director <http://www.zahirensemble.com/>.

³² Zahir Ensemble (2022, 05 3). *Presentación*. <http://www.zahirensemble.com/>.

³³ Grup Mixtour (2022, 04 10). *Sobre el Grup Mixtour: El grup*. https://grupmixtour.com/el_grup/.

transcultural que no renuncia ni al rigor, ni a la transgresión ni al espíritu de vanguardia.³⁴

Colabora con el IGAS³⁵, y con el ISCM³⁶, como grupo que representa a España en sus asambleas e iniciativas organizadas desde la asociación³⁷.

CrossingLines fue creado en 2012 en Cataluña, en la actualidad funciona bajo la dirección artística del compositor Pablo Carrascosa. Durante las últimas temporadas, CrossingLines ha sido grupo residente en la Fàbrica de Creació Fabra i Coats de Barcelona y actualmente colabora en forma de residencia con la Funcació Phonos, institución catalana pionera en el ámbito de la música electroacústica y una de las más antiguas del mundo en la materia. Su plantilla está compuesta por voz, flauta, clarinete, saxofón, trombón, piano y percusión al que le son añadidos otros instrumentos en base al programa propuesto³⁸.

Todos ellos comparten un funcionamiento más dinámico y polivalente, con estructuras no tan asociadas a teatro o instituciones, lo que les ha conferido, una naturaleza más versátil. Una muestra de ello es su funcionamiento en base a una cierta jerarquía horizontal, esto es, agrupaciones que funcionan por proyectos y cuyo director musical puede cambiar acorde al programa o propuesta. Por otra parte, sus plantillas realizan el camino inverso. En efecto, debido al grado de especialización requerido para la interpretación de los repertorios, sus integrantes suelen estar definidos de forma muy precisa.

En todos ellos, la finalidad del grupo se ha diversificado de tal manera que su objetivo último no está tan circunscrito a la presentación de nuevas obras. En efecto, sus repertorios y propuestas se han diversificado y es común presentar música de épocas muy diversas y sin a

³⁴ Vértixe Sonora Ensemble (2022, 03 10). *Presentación*. <https://vertixesonora.gal/es/presentacion/>

³⁵ Fundado en el 2010, el IGAS — Instituto Galego de Sonoloxía es una plataforma para la experimentación sonora con la vocación de desarrollar proyectos interdisciplinares y promocionar colaboraciones internacionales que aúnen arte y nuevos medios y que participen activamente en un desarrollo racional y significativo de la tecnología de futuro. Uno de los objetivos fundacionales del IGAS es la divulgación de la música experimental y de creación de nuestro tiempo. IGAS (2002, 04 10). https://vertixesonora.gal/es/igs_es/

³⁶ ISCM is an international network of members from around fifty countries, devoted to the promotion and presentation of contemporary music - the music of our time. ISCM (2022, 04 10). <https://iscm.org/>

³⁷ ISCM. (2022, 04 10). <https://vertixesonora.gal/es/iscm-espana/>

³⁸ Crossing Lines Ensemble. (2022, 04 13). *Presentación*. <https://www.crossinglinesensemble.com/>

priori relación estética o musical. Además de tener entre sus objetivos la investigación en el acercamiento de la creación contemporánea a entornos poco habituales y una fuerte función social y de democratización de la cultura.

A este marco temporal pertenece el Ensemble Sonido Extremo del que hablaremos en el siguiente capítulo.

2.3 Un Caso Concreto: Diez Años de Ensemble Sonido Extremo

La principal fuente para la investigación del propio grupo, son en todo caso, los programas de mano y participaciones en cada concierto y festival. De esta manera podemos trazar una panorámica de la trayectoria del grupo. Desde su primer concierto hasta la actualidad podemos dividir su trayectoria en base a sus compromisos en diferentes festivales y a su vinculación con algunos colectivos que determinaron su quehacer histórico. Será a través de estas programaciones donde observaremos también cómo ha servido para la difusión de los creadores que han trabajado con el grupo.

2.3.1 *Fundación y Presentación del Ensemble (2010-2011)*

El 21 de marzo del 2010 se presentaba en su primer concierto en el marco del XV Ciclo de Música Sacra de Badajoz con el programa “O Cancioneiro de Elvas”³⁹. Músicas que iban del siglo XIII al XVI, eran revisitadas por compositores actuales como Birtwistle, Essl o Wuorinen. A su vez, el festival encargó a cuatro compositores extremeños que realizaran su propia visión del Cancionero de Elvas, manuscrito del siglo XVI fundamental para la música peninsular.

Su biografía en el programa de mano reflejaba la siguiente información:

El grupo Sonido Extremo se crea en el año 2009 con la intención de dar a conocer la música de nuestro tiempo atendiendo especialmente a los creadores extremeños. Su diversa formación: clarinete, flauta, saxofón, violín, viola, violonchelo, piano y percusión pretende atender a las más variadas creaciones actuales. Su primer proyecto O Cancioneiro de Elvas se presenta en Mérida y Elvas y busca construir puentes de unión entre el Alentejo y Extremadura a través de un patrimonio histórico y musical conjunto.⁴⁰

³⁹ XV Ciclo de Música Sacra de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa mano (21 de marzo de 2010). Badajoz

⁴⁰ *ibidem*

Como vemos su plantilla estaba formada por un equilibrio entre instrumentos de viento y cuerda, al que le eran añadidos el piano y la percusión. Se trata de una de las múltiples variaciones que sobre la plantilla *Pierrot* han ido surgiendo a lo largo de todo el siglo XX. Además en el caso que nos ocupa y en este primer momento, se conformó con un orgánico del todo original: a la versión más común de la plantilla *Pierrot*, se le añade no sólo la viola, sino también el saxofón.

De este texto y del propio programa del concierto podemos sacar una serie de conclusiones que como analizaremos más adelante, serán determinantes en la configuración de la propia naturaleza del grupo. Por un lado, la vinculación ya de forma temprana con los creadores extremeños, por otro, la elaboración de propuestas bien definidas a través de un hilo argumental y musicológico, y por último la atención al entorno cultural portugués.

Estos dos primeros puntos van a ser determinantes. En efecto, el grupo a través de sus postulados estéticos centrados en estos aspectos musicológicos, ha servido a los compositores para conformar propuestas estéticas y e indagar musicalmente en procedimientos como la intertextualidad. (Nommick, 2005)

En este primer momento, el grupo realizaba sus conciertos y propuestas sin un director musical fijo, aunque hasta la llegada del director musical y artístico, establecieran colaboraciones con algunos de ellos.

2.3.2. *Proyectos Iniciales y Vinculación con el Territorio (2011-2015)*

Los primeros años hasta la llegada de Jordi Francés como director artístico del grupo estarán marcados por la relación con dos instituciones fundamentales en la trayectoria del grupo, por un lado la Sociedad Filarmónica de Badajoz⁴¹ que acaba de crear un festival de música contemporánea, el Ciclo de Música Actual de Badajoz y por otro con la Asociación de

⁴¹ Sociedad Filarmónica de Badajoz (2021, 02 04) *Presentación*, <https://www.sfilarmonicaba.net/>. Consultado el 2 de junio de 2021

Compositores Extremeños⁴². De la colaboración de ambas instituciones surgen los conciertos y actividades que dan inicio a una actividad todavía incipiente y escasa en el número de conciertos al año. A través de los anexos de este trabajo que describen tanto la relación de obras como el histórico de conciertos de la agrupación observamos que los conciertos se realizan fundamentalmente en Extremadura y con compositores vinculados a este entorno geográfico.

En 2011 y por iniciativa de la Asociación de Compositores, el grupo participa en el XI Festival de Música Contemporánea de Tres Cantos con un programa monográfico de compositores extremeños que incluía cuatro estrenos⁴³. Se trata del primer concierto fuera de la región y único de ese año.

En 2012 participa en el Festival Ibérico de Música de Badajoz⁴⁴ con una propuesta que rescata y reconfigura su programa inicial aunque en torno a la idea del folclore y su actualización: el programa *Folk Songs*. En torno a las *Folk Songs* de Berio, el festival, encargó a seis compositores extremeños, una obra que tomara como base los Cancioneros Populares Extremeños, recopilados por etnomusicólogos como Bonifacio Gil o García Matos. Para este concierto colaboraron con la mezzo soprano Elena Gragera.

Ese mismo año participa, de nuevo gracias a la Asociación de Compositores Extremeños, en su primer concierto fuera de España. La Escola Superior de Música de Lisboa, acoge a Sonido Extremo en un concierto donde nuevamente interpretó obras y estrenos de compositores extremeños.⁴⁵

⁴² FAIC (2021, 02 04). *Presentación*, <http://www.compositoresfaic.com/asociaciones.php?idAsoc=5>. Consultado el 2 de junio de 2021

⁴³ FAIC (2021, 02 04). *Presentación*, <http://www.compositoresfaic.com/asociaciones.php?idAsoc=5>. Consultado el 2 de junio de 2021

⁴⁴ FAIC (2021, 02 04) *Presentación*, <http://www.compositoresfaic.com/asociaciones.php?idAsoc=5>. Consultado el 2 de junio de 2021

⁴⁵ Concertos ESML. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (21 de noviembre de 2012). Lisboa (Portugal)

Su vinculación conjunta a estas dos instituciones como decíamos, continuará dando sus frutos en las ediciones de 2012 y 2013 del Ciclo de Música Actual donde sigue realizando estrenos de compositores extremeños.⁴⁶

El año 2014, se configurará como bisagra en la trayectoria del ensemble. Con motivo de la conmemoración del Milenio del Reino de Badajoz, el ensemble ofrecerá un concierto con cuatro estrenos absolutos, realizados por encargo del XXXI Festival Ibérico de Música de Badajoz para celebrar esta efeméride que rememora la fundación del Reino Taifa de Badajoz⁴⁷. Este programa combina parte del repertorio ya estrenado y utilizado en sus propuestas en torno a las *Folk Songs* o el Cancionero de Elvas con los nuevos estrenos de compositores extremeños.

Aún en 2014, en el VI Ciclo de Música Actual⁴⁸, su programa incluye además de algunas obras interpretadas en temporadas pasadas nuevamente, el estreno de varias composiciones entre otras, la obra que nos ocupará el análisis en este trabajo: *Absolute!*, de Jesús Rueda.

Podemos destacar una línea similar a la iniciada en su primer concierto. Por un lado, programas como *Folk Songs*, muestran una clara voluntad investigadora y unificadora de creación de programas conformados como un relato. En este caso, los compositores con los que fue trabajado y estrenaron sus obras, debieron inspirarse en fuentes populares, para componer sus propuestas de una manera similar a la utilizada por Luciano Berio en sus *Folk Songs*. Por otro lado, continúa realizándose un trabajo muy estrecho con los creadores extremeños. En efecto, el corpus de obras escritas para el ensemble aumenta y lo convierte ya en época tan temprana en el principal vehículo para la difusión de la obras de los creadores de extremeños.

⁴⁶ IV Ciclo de Música Actual de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (30 de noviembre de 2012). Badajoz - V Ciclo de Música Actual de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (11 de diciembre de 2013). Badajoz

⁴⁷ XXXI Festival Ibérico de Música de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (14 de junio de 2014). Badajoz

⁴⁸ VI Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (30 de noviembre de 2014). Badajoz

Es interesante también destacar que muchas de las obras que se estrenan en proyectos anteriores, vuelven a ser programadas en ulteriores ocasiones.

La plantilla sigue conservando su configuración original, y las obras encargadas por las diversas instituciones para el grupo están conformadas por una amplia variedad de instrumentación: desde la agrupación completa, pasando por dúos, tríos o cuartetos. Como podremos observar en la catalogación de todo el repertorio generado en estrenos o interpretación, el saxofón tuvo desde sus inicios un papel muy destacado. Se cierra una etapa que se abre con la titularidad artística y musical de Jordi Francés.

2.3.3. *Nuevo Director, Nuevos Retos (2015-2018)*

La aparición del director artístico y musical ahondará aún más en la idea de conceptualización de programas, en base a criterios musicológicos y estéticos. Además de todo ello, la aparición cada vez más frecuente en diferentes festivales nacionales, y los encargos a compositores también de ámbito nacional, marcarán un cambio en la trayectoria del grupo.

El primer concierto con el nuevo director tuvo lugar en Badajoz a inicios de febrero de 2015, a través de un nuevo ciclo llamado Temporada Faic, auspiciado por la Federación de Asociaciones Ibéricas de Compositores⁴⁹ y por mediación de uno de sus socios: la Asociación de Compositores Extremeños. En este caso a la interpretación de obras de compositores extremeños se añadían las diferentes propuestas de compositores de otras asociaciones, en una suerte de panorámica nacional⁵⁰.

El año 2015 verá aparecer tres citas muy importantes en la trayectoria de la agrupación. Por un lado se presenta en Quincena Musical Donostiarra⁵¹, donde repite su

⁴⁹ Federación de Asociación Ibéricas de Compositores. (2022, 03 20). <http://www.compositoresfaic.com/faic.php?fecha=1633125600>

⁵⁰ Temporada Faic. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (2 de febrero de 2015). Badajoz

⁵¹ Quincena Musical de San Sebastián. (2022, 02 20). <https://www.festclasica.com/es/festivales/c/26-quincena-musical-de-san-sebastian.html>

programa *Folk Songs*⁵². Este festival que todos los años tiene lugar en verano es uno de los más antiguos del país y de Europa y la participación del ensemble representa hasta ese momento, un hito histórico para una agrupación instrumental de Extremadura. Ese mismo año, se presenta en la Xornadas de Música Contemporánea de Santiago de Compostela ⁵³ , en donde realiza estrenos de José Río-Pareja o Juan Cruz Guevara, por encargo del Centro Nacional de Difusión Musical. Por último tiene lugar su participación en Badajoz, en el VIII Ciclo de Música Actual de Badajoz ⁵⁴ , donde estrena *Sonidos Azueles* de José Manuel López-López por encargo del propio festival.

En 2016 junto a una última participación en la temporada de conciertos Faic⁵⁵ comienza a explorar otros formatos y propuestas antes no transitados.

En el Festival Internacional de Música de Trujillo⁵⁶, propone una versión escénica de la gitanería de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla. Esta obra, en su versión original para 15 músicos, fue realizada junto a la cantaora flamenca Celia Romero. También se inicia en el mundo de la performance y la improvisación con su programa “quehacer del lapso... un pacto con el silencio” en XI Ciclo de Música Contemporánea del Museo Vostell⁵⁷, un festival cuya programación tiene como nexo la búsqueda de un territorio fronterizo entre composición, improvisación e interpretación.

⁵² LXXVI Quincena Musical Donostiarra. Concierto inaugural. Programa de mano(1 de agosto de 2015). San Sebastián

⁵³ Xornadas de Música Contemporánea. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (15 de octubre de 2015) Santiago de Compostela

⁵⁴ VIII Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (17 de octubre de 2015). Badajoz

⁵⁵ Temporada Faic. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (11 de marzo de 2016). Badajoz

⁵⁶ VI Festival Internacional de Música Ciudad de Trujillo. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (6 de julio de 2016). Trujillo

⁵⁷ XI Ciclo de Música Contemporánea Museo Vostell. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (16 de septiembre de 2016) Malpartida de Cáceres

También de nuevo en el IX Ciclo de Música Actual, participa en una propuesta con estrenos absolutos encargados por el festival así como obras de compositores europeos como G. F. Haas, Gerard Grisey o John Cage⁵⁸.

2017 y su temporada que alcanza hasta mediados del siguiente año, se convierte en un año de proyectos de gran dimensión, por el orgánico de los programas y por la relación con instituciones como la Casa Velázquez o de nuevo por la participación en la Quincena Musical de San Sebastián.

La Casa Velázquez es una institución francesa que pensiona a jóvenes creadores de todo el mundo a una estancia de un año en Madrid⁵⁹. Una de las actividades es la realización de un concierto con las creaciones de sus pensionados, actividad que se realizó en el Museo Reina Sofía de Madrid en coproducción de la Serie 20/21 del CNDM⁶⁰. Esta propuesta permitió al ensemble trabajar con creadores e intérpretes argentinos, japoneses o peruanos.

En verano participa de nuevo en la Quincena Musical Donostiarra⁶¹, con su programa “Glosario de tiempos”, donde presenta algunas de las obras de compositores con los que ha establecido una fuerte relación.

Esta etapa se caracteriza por la diversidad de propuestas creativas. La relación con el mundo teatral, el inicio del trabajo sobre el campo de la performance y la improvisación, la propuesta pedagógica con los jóvenes músicos, o la relación con compositores de muy diversas latitudes, son muestra de ello y suponen un salto no tanto cuantitativo como cualitativo de la actividad del ensemble. La elección de los programas ya no está restringida a los creadores extremeños, ni tan siquiera a los españoles y cada propuesta aparece definida a

⁵⁸ IX Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (17 de octubre de 2016). Badajoz. En esta ocasión, la Sociedad Filarmónica de Badajoz encargó por motivo de su 20 aniversario, 4 obras que conmemoraron la efeméride a José Río-Pareja, Jesús Rueda, José María Sánchez-Verdú y Mauricio Sotelo.

⁵⁹ Casa de Velázquez (2022, 03 20). Presentación. <https://www.casadevelazquez.org/es/la-casa/presentacion/>

⁶⁰ Serie 20/21 Centro Nacional de Difusión Musical. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (22 de mayo de 2017) Madrid

⁶¹ LXXVIII Quincena Musical Donostiarra. Serie de música contemporánea. Programa de mano (1 de agosto de 2017) San Sebastián

través de un título que busca relacionar las obras a interpretar en torno a una idea (“Glosario de Tiempos” o “quehacer del lapso...un pacto con el silencio”).

La llegada del director musical imprime una metodología de trabajo y una filosofía propia que acerca a la agrupación a la dinámica de las agrupaciones profesionales. El ensemble interpreta al mismo tiempo las obras de compositores consolidados cuya música es frecuentemente programada en los festivales del resto de Europa como: Haas, Grisey, de Pablo, o Hurel.

El saxofón tiene un papel primordial en las programaciones, formando parte de la plantilla de cada uno de los encargos que le son encomendados al ensemble. En esta etapa además se consolida la relación con algunos de los compositores cuyas obras han sido más difundidas como la de José Rio-Pareja, en donde el saxofón tiene también un especial protagonismo. Especial relevancia adquiere la relación establecida con este último. Al estreno en 2015 de su obra *Estrellas Variables*, le siguió un año más tarde *Luminosa Azul* (2016).

Por último, sus conciertos cada vez tienen lugar en salas más prestigiosas como el Auditorio 400 del Museo Reina Sofía de Madrid, o el auditorio de Musikene en San Sebastián.⁶²

2.3.4. Consolidación y Pervivencia en Tiempos COVID-19 (2018-2020)

El año 2018 se inicia con una de sus propuestas más ambiciosas hasta la fecha, entre otros motivos por el orgánico involucrado. El proyecto *Winterreise* Shubert – Zender fue un proyecto pedagógico junto a la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid que fue presentado en el Museo Reina Sofía de Madrid y en Badajoz⁶³. Participaron 24 músicos, en una colaboración entre los miembros del Ensemble reforzados por los estudiantes de la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid. El tenor Gustavo Peña fue el solista, y la directora de

⁶² Vex anexo historial de conciertos

⁶³ Serie 20/21 Centro Nacional de Difusión Musical. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (18 de enero de 2017) Madrid

escena Susana Gómez, la encargada de presentar la obra en una versión dramatizada, semi escenificada.

La propuesta de escenificar el ciclo de canciones sobre textos de de Müller que compuso Schubert y que resignificó para orquesta de cámara, Hans Zender, fue un paso más en la exploración de los nuevos caminos para presentar la música de hoy. Además, participa de la exploración en los nuevos formatos y colaboración con otras disciplinas, que los nuevos ensembles nacidos con el cambio de siglo, han estado realizando recientemente tal como ha sido referido en el capítulo anterior.

El saxofón (soprano en este caso) es utilizado por Zender únicamente en el último de los lieder *Der Leiermann*, donde el compositor le atribuye un rol muy destacado. La escenografía y dramatización propuesta por la directora de escena, situó al saxofón fuera del escenario, significándole con una carga simbólica muy importante⁶⁴.

En 2018 es invitado a Ensems⁶⁵, el festival de música contemporánea más antiguo de España, donde presenta el programa *Il Canso Sospeso* con estrenos de Juan Arroyo o Raquel García Tomás así como colabora con la chelista francesa Jeanne Maisenhoute. En el marco de este concierto, tiene lugar el estreno absoluto del ciclo completo de *Saturnian Songs* del compositor peruano Juan Arroyo, con el que el grupo entró en contacto en el concierto de pensionados de la Casa Velázquez del año anterior.

También ese año participa en la final del XXIX Premio Jóvenes Compositores, concurso de composición de la SGAE, estrenando obras de cuatro compositores jóvenes, uno de ellos, Inés Badalo⁶⁶.

⁶⁴ Sobre el último lieder de Winterreise por Hans Zender, Mosterd refiere “The way the theme of death is presented in Zender’s Winterreise creates an alienating effect on both the performer and the listener. The metaphor of death in the last song, ‘Der Leiermann,’ is present in the way the feeling of emptiness is conveyed”. Mosterd, D. (2018). *Recomposing Schubert: Death in Hans Zender’s Schubert’s “Winterreise,” Eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester (1993)* [Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap]. Universiteit Utrecht

⁶⁵ XL Ensems. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (25 de abril de 2018). Valencia

⁶⁶ XXIX Premio Jóvenes Compositores SGAE/CNDM Madrid. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (26 de noviembre de 2018)

Por último recibe una ayuda de la Junta de Extremadura para implementar el proyecto musical y educativo ExtremActual: talleres, charlas y conciertos en entornos rurales de Extremadura para acercar el arte musical de nuestro tiempo⁶⁷

En 2019 estrenan obras de Nuria Giménez Comas, Raquel García Tomás e Inés Badalo en diferentes festivales. También consolidan su vinculación con instituciones educativas y universitarias. Se inicia la colaboración con el Concurso Jóvenes Músicos “Ciudad de Almendralejo” a través de la concesión del premio “Sonido Extremo”.⁶⁸

En Badajoz, en el contexto X Ciclo de Música Actual de Badajoz⁶⁹, participa junto al actor José Vicente Moirón, interpretando *Coming Together* de F. Rzewsky⁷⁰, y estrenando música de Inés Badalo, joven compositora extremeña con la que vienen realizando una fructífera relación artística y creativa. En la temporada siguiente pero aún en el año 2019 participa esta vez en el XI Ciclo de Música Actual de Badajoz donde estrena otra obra de la compositora Raquel García Tomás junto al *Kammerkonzert* de Ligeti⁷¹.

En Bilbao⁷², es invitado a estrenar música de Nuria Giménez Comas y participa por segunda vez en el seminario Hacia Nuevos Horizontes de Escucha, del departamento de

⁶⁷ Fundación Extremeña de la Cultura. (2022, 03 20).

Presentación.<https://fundacionextremenadelacultura.org/proyecto-extremactual/>
 “ExtremActual es un proyecto musical y educativo que pretende acercar el arte de creación musical de las últimas décadas a la región de Extremadura. Nuestro compromiso se centra no solamente en difundir el arte musical, sino en hacer más presente y democrático su valor facilitando el acceso mediante una labor pedagógica de calidad”

⁶⁸ Se trata de la colaboración en un proyecto con el Ensemble Sonido Extremo durante la temporada siguiente y diploma. Este premio se otorga a la mejor interpretación de música contemporánea (obras compuestas a partir de 1950).

⁶⁹ X Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (8 de marzo de 2019). Badajoz

⁷⁰ Rzewski, Frederic(n Westfield, MA, 13 de abril de 1938). Compositor y pianista estadounidense.

Latham, A. (2017). Diccionario enciclopédico de la música. Fondo de Cultura económica.

⁷¹ XI Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (9 de noviembre de 2019). Badajoz

⁷² X Ciclo de Música Contemporánea – Fundación BBVA. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (19 de diciembre de 2019)

Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura de la Universidad Carlos III con un concierto⁷³.

El año 2020, lastrado por las cancelaciones y aplazamientos de la pandemia, también fue el primer año que la agrupación consigue una importante subvención que promociona una gira de conciertos por España, Portugal y Francia así como la posibilidad de realizar encargos propios⁷⁴. Sólo pudo realizar un concierto en septiembre de 2020, y de nuevo invitado en el Ciclo de Música Contemporánea Museo Vostell.

Con motivo de todos estos aplazamientos, la agenda de 2021 alcanzó la actividad record de ocho conciertos en Almendralejo, Badajoz, Guarda (Portugal), Madrid (en dos ocasiones), Mallorca, Mérida y Segovia.

Esta última etapa, que puede definirse como de consolidación, viene aparejada por la continuidad de los proyectos anteriores: estrenos de nuevos creadores, colaboración con otras disciplinas artísticas y presentación del grupo en festivales de ámbito nacional. También por una nueva relación con el mundo académico y universitario, y el inicio de su colaboración en proyectos educativos y la promoción de los jóvenes compositores.

⁷³ Centro Centro. (2022, 03 20). Seminario Hacia nuevos caminos de la escucha. <https://www.centrocentro.org/musica/ensemble-sonido-extremo?fbclid=IwAR3X2VJVjqxjdIbAu0CJnMv-TSXLc1urCpvsC9Q8MY1at1dTtQ3OhDGVDN8>

⁷⁴ El encargo se realizó al compositor vasco Mikel Urquiza

3. Rol del Saxofón y Análisis de *Absolute!* de Jesús Rueda

3.1 Jesús Rueda

3.1.1. *Perfil Biográfico y Compositivo*

Casi 40 años nos separan de la primera obra del catálogo de Jesús Rueda. Un *corpus* formado por más 100 obras de todos los géneros: 10 sinfonías, 16 cuartetos de cuerda, una ópera, dos zarzuelas y una abundante obra para solo y música de cámara jalonan una trayectoria, también vital, entre España y Europa que ha hecho visible su aportación creativa en territorios y escenas de estos dos ámbitos y lo han convertido en referente de la composición española más activa y sugerente.

En este capítulo y a través de una clasificación en cuatro etapas será descrito un perfil biográfico y compositivo del creador. Estas etapas responden a una trayectoria articulada por diversos hitos a que juicio de este autor, permite la clasificación a efectos de este trabajo. La citada trayectoria por etapas ha sido verificada por el propio compositor que ha mostrado su conformidad al respecto.

De entre sus obras, destacaremos aquellas escritas para saxofón con anterioridad a la obra que nos ocupa en este trabajo: *Absolute!* Así, podremos obtener también una visión en perspectiva de cómo ha sido utilizado el ensemble así como el saxofón en su trayectoria compositiva con anterioridad a la obra que analizaremos.

Primera Etapa.

Años de Formación. El Conservatorio de Madrid y Luis de Pablo. Jesús Rueda nace en Madrid en 1961. Muy joven con tanto sólo 7 años, se inicia en el mundo de la música y comienza a estudiar acordeón:

Yo estudiaba en un colegio de curas vasco, el de los padres viatores, a la sazón contaba con siete años de edad, y fue el padre Goyo, Gregorio Esquivel, que tocaba el acordeón (y algo también la guitarra) e inició unas clases voluntarias después del

horario regular, el que me puso en contacto con la música. (Jesús Rueda en Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 159)

A este primer encuentro con la música a una edad temprana, le seguiría su formación en el Conservatorio de Madrid donde cambia el acordeón por el piano, trabajando primero con Joaquín Parra y posteriormente con Joaquín Soriano y Beata Montsavicius (Pérez. 2000). En sus estudios, se descubrió a un pianista especialmente dotado, como se puede observar en su extensa y virtuosa música para piano, aunque ya en 1980 comienza a interesarse en la composición e inicia su formación con el que fue su primer maestro: Luis de Pablo. Desde ese año asistió a los cursos de técnicas contemporáneas de composición que impartía De Pablo en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El magisterio con Luis de Pablo tuvo una especial influencia en el curso de su primera etapa, sus enseñanzas le atraen no sólo sus amplios conocimientos sino también por la manera de relacionar entre sí las diferentes disciplinas. Además de adquirir un bagaje técnico completo, entró en contacto con las músicas extraeuropeas, si bien en el caso de Rueda, esta sensibilidad hacia otras músicas de tradición no occidental derivó más bien hacia la exploración de músicas desligadas del mundo académico, hacia su acercamiento a las manifestaciones populares de arte⁷⁵.

1985. Un Año Crucial. El año de 1985 supone un punto de inflexión por variadas razones en la trayectoria compositiva y vital de Jesús Rueda.

A inicios de año asiste a un curso de composición que imparte De Pablo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde fruto del aprovechamiento se estrena *Microsecuencias* el considerado op.1 del compositor. Obra que explora la combinatoria rítmica, cercana al

⁷⁵ (...), y luego había otras clases paralelas que daba de Tradiciones musicales no occidentales o de tradición no occidental. Y ahí fue un despertar, un descubrimiento absoluto. Lo que pasa es que para él sí ha sido muy importante y lo ves en su música como él ha tomado muchísimos elementos de otras tradiciones. Yo reconozco que para mí no ha sido un punto de partida sino para abrir a lo mejor la escucha o la percepción o el conocimiento. Sin embargo, (..) para mí son más importantes otros elementos que son occidentales o no pero que sí están dentro de mi entorno y mi sociedad. Y me estoy refiriendo a manifestaciones populares de arte. Sea el jazz, o sea el rock o el pop. (...) (Rodríguez, 2014)

serialismo. Esta pieza la presentará a Luigi Nono el verano de ese año en los cursos de composición del Festival de Granada. Al maestro veneciano le llama la atención aspectos compositivos que relaciona con la música de Bach (Pérez, 2000). La relación con el resto de profesores de ese año, Manzoni y Gentilucci, así como el reencuentro con Nono en el verano del 88 dejará una marcada huella en el compositor: Al respecto nos dice:

Nono me hizo entrar en un mundo absolutamente espiritual: Nono vivía en algo que podríamos llamar el “plano sublime” de la realidad; lo cierto es que me reveló un mundo desconocido: explicaba cómo era el sonido que él buscaba, un sonido que viniera de la nada, en el vacío absoluto (...) Nono me transformó profundamente (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 163)

Ese año, también por intermediación de David del Puerto, conoce a Francisco Guerrero y comienza asistir a sus clases una vez por semana. En estos encuentros, coincide con un grupo de compositores que posteriormente han conformado un destacado grupo: Alberto Posadas, Jesús Torres, David del Puerto o César Camarero, todos ellos Premios Nacional de Música como él⁷⁶.

Con Guerrero se forma en un sistema de extrema rigurosidad constructivista y un interés por la geometría fractal. Desde el punto de vista musical, podríamos definir esta naturaleza fractal en la derivación de toda una obra y en su caracterización como parámetro integral y cuantificable a partir de un elemento interválico, rítmico o tímbrico mínimo (Quesada, 2020, Besada, 2019)⁷⁷.

Bajo su magisterio, trabajó sobre un variado campo de procedimientos, especialmente sobre su sistema compositivo basado en la combinatoria, pero también sobre “masas,

⁷⁶ “Conocí a Guerrero una primavera de 1985, me llevó a conocerlo David del Puerto, quien estudiaba composición con él ya de años atrás. David y yo nos habíamos conocido un poco antes, en el curso de composición que impartía Luis de Pablo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en los primeros meses de aquel año”. Rueda, J. (2007). Guerrero o la necesidad de un maldito. *Scherzo*, 217, pp. 126 – 129. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/152801>

densidades, formaciones, contrastes, construcciones de gran tamaño”. (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 165)

A través del interés despertado por el propio Guerrero, así como por el curso que realiza en el Gabinete de Música Electrónica de Cuenca con Horacio Vaggione, surge una especial atracción por la música electroacústica. Durante esta etapa, que alcanza hasta 1989, serán muy importantes estas enseñanzas y su catálogo reflejará todas estas cuestiones vinculadas a la experimentación con la electrónica, los ordenadores y el magisterio de Paco Guerrero.

El empleo del ordenador está muy presente ya por ejemplo en *Mármara* de 1985. *Yam* (1986), está compuesta a través del ordenador y aplicaciones Midi sobre un sintetizador en donde se aplican procedimientos de cuantización⁷⁸.

Sus experimentos con la electrónica posteriores al trabajo con Vaggione en Cuenca, darán sus frutos en diversas obras de este periodo como *Synthiludia*, o *Sobre un fondo de luto descolorido*, ambas de 1985 y ahora fuera de catálogo. *Fragmento Final* (1987) y *Voyager* (1988) son sus otras incursiones en el campo de la electrónica pura.

Los procesos de la combinatoria y la influencia de Guerrero se encuentran reflejados en obras como *Estancias* (1988) para grupo de percusión. Los *Estudios* para piano también denotan sus inquietudes matemáticas con las que desarrolla procedimientos propios para la composición. Sobre ellos, el compositor nos refiere:

(...) llegué a crear un programa de composición por fractales y a escribir piezas sobre conceptos matemáticos -como el Segundo estudio para piano (¡que está basado en el coseno hiperbólico inverso!) y en algunas obras electrónicas utilicé también programas de fractales (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 164)

⁷⁸ Franco, E. (2021, 03 07). *La imagen de la joven generación*. El País. https://elpais.com/diario/1987/06/01/cultura/549496814_850215.html?event_log=oklogin

Una de las últimas obras influidas por los procedimientos guerrerianos sería *Io* (1989) para violonchelo solo, que muestra no obstante un lenguaje más acusado y que vislumbra un cambio en la trayectoria de Rueda. En efecto, la música del compositor madrileño comienza a adquirir una personalidad propia dando paso a una segunda etapa donde abandona prácticamente sus incursiones en la música electroacústica. De forma progresiva otras influencias se deslizan en este periodo, como el magisterio siempre espiritual de Nono. Obras como *Estacionario* para piano y cinta (1989) y *Designio de Bruma* (1989) para flauta y electrónica en vivo y dedicada al propio compositor veneciano, así lo atestiguan.

Segunda Etapa.

1990-1995. Los Primeros Reconocimientos. Rueda inicia un camino propio jalonado por la obtención de varios premios de composición⁷⁹, lo que le permite adentrarse en la escena europea. Sus obras serán ahora encargadas y estrenadas en los principales festivales del viejo continente y pone a su música en conexión con la de sus colegas de generación.

Es el momento de la construcción de su lenguaje personal que a inicios de esta etapa aún permanece influido de la herencia guerreriana de los procedimientos de la combinatoria y la utilización de los ordenadores. Algunos ejemplos de ello los encontramos todavía en *Concierto de Cámara n°1* y en el *Cuarteto n°1*.

El *Concierto de Cámara n°1* combina secciones de trabajo sistemático de tipo combinatorio junto a soluciones más intuitivas y centradas en el trabajo tímbrico (Pérez, 1999).

De otra parte en palabras del propio Rueda, en su primer primer cuarteto “Ya no hay combinatoria, voy construyendo por secciones pero no están controladas por el proceso

⁷⁹ Entre otros, el otorgado por el Ayuntamiento de Madrid (1989), el Premio de la Sociedad General de Autores de España (1990 y 1991), el ICONS de Turín (1991), el Premio Forum, el Junger Komponisten (WDR) de Colonia (1992), el IRCAM (Ensemble InterContemporain commission) Reading Panel (1995) o el Premio Colegio de España de París (1996).

combinatorio, por una numerología, por matrices... “⁸⁰ No obstante, el control formal y el mundo sonoro reflejado en la proliferación de gestos nerviosos e irregulares nos recuerdan al mundo sonoro de su maestro. (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 169)

De esta etapa, su *Sonata n° 1* para piano, subtitulada “*Jeux d’eau*” (1990), establece características que definirán su música en posteriores estadios. Un aspecto importante será ya vislumbrado por el propio autor, “a partir de la Primera Sonata, retomo ciertos aspectos de la tradición que me interesan y que de algún modo, permanecían estigmatizados” (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 166).

Rueda conecta aquí con el pianismo de Liszt, Ravel (aludido directamente en el sobretítulo) o el último Scriabin. Observamos una escritura pianística que denota un conocimiento profundo y naturalizado del instrumento (no podemos olvidar que el propio compositor se formó como pianista) que emplea ciertos *topois* característicos como escalas, trémolos, trinos o pasajes de agilidad. Aun así, su escritura para piano no se adentra en las denominadas nuevas técnicas extendidas⁸¹. En palabras de Rueda:

Es lógico que la llamada “Generación de los Maestros” rompiera con todos esos topoi: tenían que inventar un mundo nuevo. Creo que hicieron bien, pero para ello se vieron obligados a sacrificar muchas de las posibilidades tradicionales que ofrecía el propio instrumento, sus condiciones intrínsecas (...) Creo que hoy podemos y debemos utilizar nuevamente los instrumentos de modo en el fueron concebidos, recuperar todas sus infinitas posibilidades, y no renunciar a todas las nuevas aportaciones que se nos ofrecen, en fin, todo aquello que nos sirva para edificar nuestro edificio sonoro” (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 164)

⁸⁰ Arias, J. (2010) *Jesús Rueda - String quartets* [CD]. Kairos

⁸¹ Denominaremos en este caso, y debido a la controversia del propio término, como ha sido referido por Vaes (2009) entre otros, y siguiendo la propuesta de Antequera (2015), aquellas maneras de tocar el instrumento no usuales o que desconozcan los instrumentistas al terminar su periodo de formación académica superior.

Su catálogo en este primer periodo se articula fundamentalmente en torno a la música de cámara con obras como *Una leyenda* (1990), *Mas la noche* (1991) o *Bitácora* (1992). Representan aún ejemplos de la influencia de Guerrero y otros referentes como Ferneyghough destacada aquí a través de un virtuosismo deslumbrante de gestos rítmicos nerviosos, líneas melódicas quebradas a través de la articulación o el contraste de registros.

Como derivación de sus investigaciones relacionadas con los fractales y la combinatoria de su etapa formativa, observamos uno de los procedimientos más importantes de su técnica compositiva: la autogeneración a partir de un material básico, esto es, el desarrollo de la música a partir de ella misma, la proliferación de la música desde sus unidades mínimas.

Para Rueda, el virtuosismo siempre ha sido considerado en su escritura “llevar al intérprete hasta sus límites confiere a la música una tensión particular (...) Yo también trabajo a veces en la misma línea” (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 165).

Resulta especialmente esclarecedor de estas consideraciones citadas anteriormente la traslación de estos aspectos a dos de sus obras a solo: *Vértigo* para flauta sola y *La Otra Zona* para sax y electrónica, ambas obras de 1992. Ambas comparten líneas sinuosas en un movimiento constante “como si fueran seres orgánicos en movimiento”⁸², a modo de un material siempre quebradizo y virtuoso.

Con *La Otra Zona*, el compositor inaugura su catálogo para saxofón. Encargada por Manuel Miján, su versión original para saxo y cinta fue trabajada con el propio Miján con el grabó las partes de electrónica en el laboratorio del CDMC⁸³:

En realidad casi se puede decir que es un dúo de saxofones, aunque haya sonidos sobre todo “samples” de sonidos muy diversos, pero la parte de cinta, la parte

⁸² Comunicación personal del autor en email

⁸³ El Laboratorio de Investigación Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea <https://www.musicadanza.es/es/fondos-documentales/fondos-de-musica/fondo-cdmc-liem/liem-historia-abreviada>

principal son solos de saxos del propio Miján. Es una obra mixta, en el cual el virtuosismo que deriva de la época de Guerrero está muy presente”⁸⁴

Esta disposición como un dúo, una hibridación entre el instrumento electrónico y el acústico, se encuentra reflejada en la edición de la propia partitura (Fig. 1).

Figura 1: *La otra zona*, (p. 6, partitura sin compases).

The musical score for 'La otra zona' (p. 6, partitura sin compases) is presented in a single system with multiple staves. The top staff is for Saxo alto en mi (Saxophone alto in E) and the bottom staff is for Cinta (Cinta). The score features complex rhythmic patterns, including quintuplets and decuplets, and dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, and *mp*. The score is written in a single system with multiple staves.

Fuente: González, J.E. (2022)

En 1994 escribe su primera obra orquestal *Fons Vitae*, donde Rueda traduce su interés por la literatura hispano-árabe y hebrea. Su inspiración la encuentra en el platonismo de los escritos de Ibn Gabirol. Se inicia entonces un catálogo, el orquestal, que posteriormente se afianzará y donde encontrará uno de sus más importantes vehículos de expresión.

1995-2000. Roma y París. Los cursos en Granada como Manzoni, Nono y Gentilucci fomentaron la atracción de Rueda por la música y cultura italianas. En 1995, fue becado por la Academia de Bellas Artes de Roma, ciudad en la que vivió finalmente hasta 1999. De

⁸⁴ Entrevista al compositor. Ver anexo

hecho, según Halbreicht “la música de Rueda ofrece una síntesis bastante fascinante de las influencias italianas y españolas con una exclusión casi total de las alemanas”.⁸⁵

Su interés en la música para piano persiste. Una de las obras compuestas durante su estancia en Italia sería los *24 Interludios* para piano. En palabras del compositor “un cuaderno de apuntes (...) una colección de gestos. Son piezas muy breves en los que he buscado desnudar la escritura” (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p.167). En su mayor parte, su inspiración viene de experiencias personales del autor y a lo largo de las piezas, desfilan, desde impresiones de la ciudad que le acogía, las dedicadas al nacimiento del hijo de algún amigo, u homenajes a la música y el arte antiguo (Seikilos) o compositores-pianistas (Listz o Prokofiev).

En los siguientes años, existe una creciente indagación en la armonía, los procedimientos de imitación y el trabajo motivico, como se puede apreciar en *Ítaca* (1996) o en el *Concierto de cámara nº 2 - “Duratón Oaks”* (1997). Aun residiendo en la Academia, escribe la referida *Ítaca*, para el ensemble *Pierrot* tradicional. A partir de material de una obra anterior como son los *Dos Sonetos* de 1993, Rueda continúa explorando un virtuosismo deslumbrante en cada uno de los instrumentos así como una dimensión cada vez más armónica en su material. En efecto, los gestos de virtuosismo instrumental siempre aparecen sostenidos sobre un tempo armónico más pausado, de tal manera que nunca encontramos una sensación de anarquía acústica, como podemos observar en las partes de clarinete, flauta, violín y violonchelo de la siguiente figura (Fig. 2)

⁸⁵ Halbreich, H. (2001) *Jesús Rueda - Chamber Works* [CD]. Col legno contemporary

Figura 2: *Ítaca*, (cc. 41-44).

Nota. Disposición de los instrumentos de parte superior a inferior de los pentagramas: Fl., cl., vln., vlc., pno.

Fuente: Editorial Suvini Zerboni

El *Concierto de cámara n.º 2* fue escrito siendo compositor residente de la Jonde. En palabras de Rueda:

[...] se trata de una obra principalmente temática, lo que en mi lenguaje de aquel momento supone ya una cierta novedad. La obra comienza con una frase –netamente melódica– encomendada al clarinete, que hace de hilo conductor y es a su vez, elemento generador de todo lo que sigue⁸⁶.

Es un verdadero concierto de cámara en el sentido de que ninguno de los instrumentos destaca por encima de los demás. Encontramos en esta obra aspectos novedosos en su procedimiento compositivo: por un lado una organización en varios movimientos, nada común hasta entonces en las obras de Rueda; por otro, una construcción en base a un tema, que sirve para elaborar todos los materiales. Es también interesante resaltar cómo el autor sigue indagando en los aspectos armónicos y este punto se refleja en el tratamiento del piano en el que encontramos una escritura mucho más vertical dando soporte armónico al resto de líneas instrumentales como demuestra la Fig. 3.

⁸⁶ Temporada 2009-2010 CDMC. Grup Instrumental de Valencia. Programa de mano. (8 de febrero de 2010). Madrid

Figura 3: *Concierto de Cámara nº 2*, (cc. 80-84).

Fuente: González, J.E. (2022)

Estos procedimientos son también comunes a otra obra como *Cadenza*, para piano y orquesta de cámara, fruto de un encargo del Ensemble Intercontemporaine a través del IRCAM, y escrita el mismo año.

Su estancia en Italia, así como la residencia como compositor de la Joven Orquesta Nacional de España a finales de la década de los noventa, acabaron por delimitar su personalidad musical y consolidaron una etapa de madurez que sobrevendría con el cambio de siglo.

Otras composiciones antes de finalizar el siglo son *El Viaje Imaginario*, para orquesta y con la que termina su residencia en la Jonde, así como *El Diario de Fausto* para violín y

viola, que comparten extramusicalmente homenaje a su maestro Francisco Guerrero. El grupo de discípulos a su alrededor, agrupó Francisco Guerrero, creo una suerte de escuela, cuyos alumnos han tomado caminos muy dispares aunque todos comparten la trascendencia formativa con él⁸⁷.

En 2001 estrena su *Concierto de Cámara nº3 “En el corral de comedias de Almagro”*, de la que hablaremos aquí en su versión para ensemble de saxofones y dúo de percusión. Se trata en efecto de su primera obra para conjunto instrumental en la que participan saxofones. El autor ya había tenido conocimiento del orgánico a través de los conciertos organizados en Madrid con motivo de las bienales Madrid- Burdeos⁸⁸. En el marco de esas actividades fue estrenado *Rhea* (Gan Quesada, 2020) de su maestro Guerrero, acontecimiento al que Rueda asistió.⁸⁹

La escritura para el instrumento se ciñe aquí a la transcripción del orgánico original: cuatro trompetas, dos trompas y dos trombones, que en su versión para ensemble de saxofones queda configurado por Rueda en: dos saxofones sopranos, dos saxofones altos, dos saxofones tenor y dos saxofones barítonos. Desde el punto de vista idiomático, el compositor utiliza el instrumento de manera tradicional adecuándose a los registros y articulaciones de la obra original sin añadir ninguna forma de articulación propia del saxofón.

Es interesante destacar dos aspectos en torno a la génesis de la obra: por un lado la composición original para grupo de metales y dos percusiones que fue encargo del Festival de Teatro Clásico de Almagro y su estreno en el Corral de Comedias, sede principal del festival. Por otro lado, una obra anterior, *Perpetuo Mobile* para clarinete bajo y marimba, cuyo material Rueda utilizaría en obras tan dispares como su primera sinfonía y uno de los movimientos de la obra que nos ocupa.

⁸⁷ Sobre el magisterio de Guerrero y su escuela, interesante estudio: García, E. (2016). La obra musical de David del Puerto, una postura estética de la postvanguardia. *Escritura e imagen*, 12, 211-245.

⁸⁸ Entrevista personal. Anexo entrevista.

⁸⁹ Entrevista personal. Anexo entrevista.

La particular disposición de los músicos en el Corral de Comedias de Almagro, determinó la escritura de tal suerte que el espacio escénico se configura como un elemento más de la construcción formal⁹⁰. Además, ello favoreció la utilización de géneros propios de la música para metal como la fanfarria del primer movimiento y la proliferación de recursos como imitaciones, cánones o fugatos, cuya audición espacial queda así amplificadas.

En este contexto arquitectónico no parece casual la utilización en el tercer movimiento, de un canon original del compositor francés del siglo XVII, Jacques Champion Chambonnières⁹¹. En el sexto movimiento, *Finale*, vuelve a utilizar el canon de Chambonnières, si bien ahora amplificado o aumentado para ser tratado en doble canon. En definitiva, la obra mantiene la posibilidad de una recreación que guarda relación por forma y fondo con el escenario donde fue estrenado.

El material reutilizado de *Perpetuo Mobile*, aparece en el quinto de los movimientos. Su inicio está configurado en torno a una idea de ostinato rítmico-melódico a cargo de las láminas, a ello le sucede una parte central que incorpora elementos del jazz, y finalmente una sección final donde surgen una sucesión de acordes suspendidos modulantes que a su vez guardan relación con algunos de los Interludios de piano (Fig. 4). El jazz irá ocupando progresivamente espacio en la música de Rueda y en su última etapa, se antoja una influencia significativa.

⁹⁰ EFE. (18 de julio de 2000). Jesús Rueda estrena una obra musical en honor de la Comédie. *El País*. https://elpais.com/diario/2001/07/18/espectaculos/995407212_850215.html?event_log=oklogin

⁹¹ Chambonnières, Jacques Champion, Sieur de (m París, 1672). Compositor francés. Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.

Figura 4: *Concierto de cámara n.º 3* (cc. 61-63).

Fuente: González, J.E. (2022)

Este movimiento, ejemplifica aspectos señalados por Román Castillo y que son habituales en su música de cámara. “Por un lado, la sensación de evolución, de tránsito; por el otro, la de detención, contemplación. Los espacios predilectos de Rueda -ya lo hemos dicho- de algún modo ya estaban ahí, aunque evocados con medios más escuetos”⁹².

Tercera Etapa.

1999-2000. *La Llegada a los Grandes Géneros.* Con la entrada en el nuevo milenio su trayectoria profesional alcanza diversos reconocimientos que lo consolidan como uno de los compositores más importantes del panorama español. En efecto, en el año 2004, con 43 años, se le concede el Premio Nacional de Música.⁹³

De esta época es la creación de Música Presente, un grupo integrado por compositores e intérpretes con intereses y preocupaciones comunes. El colectivo no tuvo permanencia en el tiempo, aunque reflejó las inquietudes de una generación que entonces abogaba por una nueva manera de crear más heterogénea y abierta a todo tipo de influencias.

⁹² Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. London Sinfonietta. Programa de mano (23 de enero de 2006). Madrid

⁹³ Ministerio de Cultura y Deporte. (2022, 20 marzo). Premio Nacional de Música. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/artesescenicas/premios/pn-musica/presentacion.html>

Con el cambio de siglo, podemos observar una afirmación de un lenguaje sonoro personal, asimiladas y naturalizadas las influencias de su época de formación que poco a poco se encaminarán a una progresiva clarificación de los elementos musicales.

Es el momento de afianzamiento de algunos procedimientos compositivos ya experimentados como la autogeneración que a su vez guarda relación con su manera de construir la música formalmente. Aunque como veíamos ha utilizado recursos como el tematismo (*Concierto de Cámara n°2*) y la estructuración tripartita, su planteamiento formal está más ligado a una disposición más libre en el que el “el material se transforma de acuerdo a sus propia reglas, tiene su propia vida, puede acabar en algo que no tiene nada que ver con el planteamiento inicial: la música es un viaje” (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 171)

Es también el momento de la mirada hacia los géneros y formaciones tradicionales como la sinfonía y el cuarteto de cuerda.

En 2003 y 2004 escribe su segundo y tercer cuarteto. El cuarteto de cuerda se convierte en el vehículo de expresión preferente y nos permite analizar en perspectiva el lenguaje compositivo de Rueda. Los 14 años que van del Cuarteto n°1 al n°3 representan un crisol de influencias, un muestrario técnico y estético con idas y venidas, que asume el discurso como un viaje desde un punto de partida. El propio Irvine Arditti, que grabó sus tres primeros cuartetos, refiere “Estos tres cuartetos podrían haber sido escritos por tres personas diferentes”.⁹⁴

La música para cuarteto en el catálogo de Rueda ha adquirido tal significación que le ha llevado a escribir 16 cuartetos hasta la fecha, muchos de ellos por estrenar. El cuarteto es el instrumento predilecto de Rueda en el mundo de la música de cámara y una de las motivaciones que le ha llevado a ello, se encuentra en la mirada al pasado, a la tradición.

⁹⁴ Rueda, J. (2010). String quartets [CD]. Alemania: Kairos

[...] creo que es muy vivificante el hecho de retomar el pasado, y no sólo por razones prácticas (...) sino por el oficio que da escribir para las formaciones históricas: un cuarteto es un conjunto que se ha formado buscando una nueva finalidad que yo definiría como “pura” (...) Por eso me remito al cuarteto: sus modos de expresión son los de toda su historia, desde los primeros momentos de su creación. Las formaciones históricas perviven porque el tiempo las ha salvado y la ha salvado porque funcionan extraordinariamente bien” (Jesús Rueda en Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p.168)

Después de un titubeante inicio con el mundo orquestal, la sinfonía tiene un peso importante en su producción y se convierte en otro instrumento de sus inquietudes musicales. Si el cuarteto era el instrumento predilecto en el plano camerístico, en el plano orquestal, lo es la sinfonía.

La sinfonía es, para mí, el territorio más ambicioso en el que puedo aunar todos los procedimientos compositivos. Es como una suma de todo el pensamiento musical, y además es autoreferente, esto es, que no está sometida a un texto, a un libreto, a un programa, etcétera, sino que se refiere a sí misma; son materiales que se autoreferencian, que van desarrollándose cuando se combinan, que se observan a sí mismos. Me parece que ahí alcanza la sinfonía esa totalidad, lo que para Wagner era la ópera, porque era teatro y música, para mí lo es la sinfonía.⁹⁵

En efecto, tras *Fons Vitae* (1994) y *Viaje imaginario*, “*Francisco Guerrero in memoriam*” (1998), escribe su *Sinfonía n° 1*, “*Laberinto*” (2000). En el año 2002 inicia la orquestación de *Iberia* de Isaac Albéniz, un proyecto en que tomó el testigo de su profesor Francisco Guerrero, y que consolida su experiencia como orquestador. El regreso a la tradición sinfónica se reafirma con el estreno de la *Sinfonía n° 2* “*Laberinto*” (2001) y *Sinfonía n° 3* “*Luz*” (2006)

⁹⁵ Cánovas, S. (2021, Marzo 23). *Historia de la sinfonía, Un viaje por la historia a través de la música*. <https://www.historiadelasinfonia.es/author/sergio/#Entrevista%20a%20Jes%C3%BAs%20Rueda>

Junto con los cuartetos, el mundo de la sinfonía se convierte también en sumatorio de los aspectos extramusicales que interesan al compositor. El límite, el infinito, el absoluto, el viaje son ideas y conceptos sobre los que el autor ha reflexionado en el campo sinfónico que por sus condiciones intrínsecas de orgánico y duración han resultado adecuadas en este medio para Rueda. En el plano puramente musical ha sido destacado por autores como Ford (2005) la imaginación y creatividad a la hora de combinar los sonidos de la masa orquestal con medios “tradicionales”.

A esta época pertenecen también algunas composiciones como las *Love songs* (1999). Originalmente escritas para violín y piano, comparte con los *Interludios*, un trasfondo biográfico. Son composiciones dedicadas y escritas para recordar algún sentimiento de amistad. “son canciones de amor, pero sin voz y sin texto, que aspiran a expresar algo que está allá del texto” (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 170)

El propio autor transcribió las cinco primeras piezas para otros instrumentos incluido el saxofón. Las dos últimas y más recientes, no han sido concebidas ya para el violín, sino que originalmente han sido compuestas para saxofón y vibráfono (Fig. 5), la sexta (2019) y para chelo y piano, la séptima (2021)

Figura 5: *Love Songs n° 6* (cc. 1-4).

a Julia Aguilera González

Love Song n.6

"Julia"

Jesús Rueda
2019

Saxofón contralto

Vibráfono

♩ = 54

pp

pp

p

pp

p

pp

p

soft st.

P

* Péd.

* Péd.

* Péd.

Fuente: González, J.E. (2022)

También de esta época es su única ópera, *Fragmento de Orfeo* (2005). En estos años, es reseñable su valiosa aportación al repertorio de piano. Obras como *Mephisto* (1999) o

Sonata n° 2 para piano, “*Ketjak*” (2005), ahondan en el tratamiento del instrumento de herencia romántica de nuevo con Franz Liszt y Chopin de trasfondo. Para Rueda:

Y luego, de repente, aparecen Chopin y Liszt como nacidos por generación espontánea: es otro mundo. Son músicos que, a estas alturas, conservan toda su frescura. En Chopin no hay una sola nota que no sea memorable. Liszt es una música de la complejidad, pero Chopin es el camino recto entre A y B. ¿De dónde vienen? Yo no lo entiendo: son músicos que parecen de otra planeta (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p. 165)

El Jazz. El jazz comienza a tener una influencia importante en su música. Su presencia, que ya vislumbramos en obras tempranas como como *Sinamay* (1991), se vuelve más palpable en la última etapa del compositor. Si bien los aspectos rítmicos ya han sido señalados en el *Concierto de Cámara n°3* a través de *Perpetuo Mobile*, serán los aspectos armónicos donde más comienza a dejarse intuir esta influencia.

En Rodríguez (2015) ha sido destacado no sólo en el análisis de su Cuarteto n.2 sino también en la prolija entrevista, en donde el autor refiere la importancia que ha tenido esta dimensión vertical. Esta apertura a otras músicas, compartida por otros autores de generación, ha sido estudiada por Pérez (2010) o Arias (2002)

No sólo aquellos parámetros vinculados al ritmo y armonías propias del jazz han sido aprehendidos por Rueda. El magisterio de pianistas como Bill Evans u Ornette Coleman ha influido en aspectos formales y de organización del discurso que serán sobre todo reseñables en su última etapa compositiva. Así lo refleja el propio autor:

El jazz está más presente en la armonía y quizás también en cierto swing. Hay cosas muy importantes del jazz en realidad: por ejemplo para mí Bill Evans es como Beethoven. Tiene unas grabaciones suyas a principios de los años 60, dos sesiones que grabó en muy poco tiempo que se llaman The Solo Sessions. Se quedaron tiradas

porque a los productores no les interesaron mucho, y para mí son impresionantes. Y esas grabaciones me han influido mucho en la estructuración del discurso, en ciertos hoquetus, en contrarritmos, en silencios repentinos.⁹⁶

Cuarta Etapa.

Mutismo y Experimentación. La tercera Sinfonía supone el final de una época, a partir de ahí, por lo que sea, dejó de escribir música. Es cierto que en los próximos años va a haber un periodo de experimentación, voy a probar en muchas líneas pero sin llegar a resolver nada, de hecho es que hay montañas de obras comenzadas pero luego nunca resueltas.⁹⁷

Este extracto de la entrevista realizada a Rueda, presenta un punto de articulación en la trayectoria compositiva de Rueda. Es cierto que ya desde 2005, el compositor se centra en la actividad docente, sobre todo en el Conservatorio Superior de Música de Aragón en Zaragoza, etapa que se prolongará hasta 2014. Así, desde el año 2007, año de finalización de la *Tercera Sinfonía*, se observa una etapa de mutismo voluntario, su producción se reduce a unas pocas obras que se sitúan en una línea experimental. Obras como *Sex machine* (2007), *Extreme voice* (2008), sin estrenar o *Requiem* (2012) son muestra de ello.

L'Infinito, un Precedente. Una obra de este periodo, llama nuestra atención. Su orgánico y propuesta musical funciona a modo de antesala de su producción ulterior: *L'Infinito* (2007). Es una música ya totalmente alejada de los gestos veloces y nerviosos tan habitual en su música de cámara y en el que se hacen evidentes ciertos aspectos que serán muy importantes en la música de la última etapa. Después de un sucinto análisis, destacamos algunas consideraciones.

En su primera sección, un intervalo de séptima descendente funciona como elemento articulador (Fig. 6). El intervalo sirve como generador para construir una melodía de timbres

⁹⁶ Entrevista personal. Anexo

⁹⁷ Entrevista personal. Anexo

entre los diversos instrumentos. Esta melodía aparecerá siempre arropada por una disposición armónica sugerida a través de sonidos mantenidos por los diferentes instrumentos, aunque con predominio del saxofón en su primera sección.

Figura 6: *L'Infinito* (cc. 7-11).

The musical score for 'L'Infinito' (measures 7-11) features the following instruments and parts:

- B♭ Cl.:** Melodic line with triplet markings and a red box highlighting a phrase in measure 7.
- Sx.:** Labeled 'Intervalo generador' and 'Soporte armónico'. It provides harmonic support with sustained notes and a red box in measure 11.
- Vln.:** Violin part with dynamics like *pp* and *p*. A red box highlights a phrase in measure 11.
- Vlc.:** Viola part with dynamics like *pp* and *p*.
- Pno.:** Piano part with dynamics like *pp* and *p*. A red box highlights a phrase in measure 11.

The score includes various musical notations such as triplets, dynamics, and articulation marks. A vertical line is drawn through the score, and a diagonal line is drawn from the top left to the bottom right.

Fuente: González, J.E. (2022)

Esta disposición armónica, como se observa en el piano de la siguiente figura (Fig. 7), es más evidente en la segunda sección donde además se confía en el violín los valores largos que dan soporte a modo de bordón. Se invierte el gesto melódico (ahora es ascendente) y se evita deliberadamente la melodía de timbres por una línea principalmente confiada al violonchelo.

Figura 7: *L'Infinito* (cc. 37-39).

The musical score for measures 37-39 of *L'Infinito* is presented in five staves. The instruments are B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Saxophone (Sx.), Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Piano (Pno.). The score features intricate rhythmic patterns, including triplets and slurs, with dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*. The piano part includes 'leo' markings and asterisks, indicating specific performance instructions. The overall texture is dense and complex, reflecting the 'agitated' rhythmic figuration mentioned in the text.

Fuente: González, J.E. (2022)

Una tercera sección es más estática, aunque la figuración rítmica sea más agitada, el ritmo armónico se atenúa, y el valor largo que no ha dejado de aparecer en todas las secciones es aún más evidente y se postula como verdadero articulador de toda la obra, quizás en alusión al propio concepto del Infinito.

Es interesante reflejar de *L'Infinito* algunos aspectos que la conectan con su música pasada aunque también la sitúan mirando hacia el futuro: su naturaleza armónica o la deliberada restricción de los registros, con predominio por los graves son algunos ejemplos. Esto último confirma una manera de utilizar los instrumentos, ya alejada de la exploración de los límites de su música pasada⁹⁸.

Los Nuevo Caminos. Esta etapa de experimentación y de silencio auto impuesto se corta de forma radical a partir de 2014, año en que se inicia la escritura del ciclo por él

⁹⁸ “He utilizado extremos. En mi época y durante muchos años el trabajo era límite, se buscaba escribir o muy grave o muy agudo. La cuestión al final es que esos instrumentos se han construido en un registro óptimo en el cual funcionan. Es cierto que es muy interesante utilizar esos registros pero para mí sinceramente se me ha vaciado el significado de los sonido extremos porque creo que está desnaturalizado el sonido, donde el instrumento tiene un sonido con más armónicos, es un determinado registro, a partir de ahí va cambiando” Entrevista personal. Anexo

denominado *Absolution*⁹⁹, conformado por *Your Story* (2014), *Absolute!* (2014), *The Messenger* (2015) y *Persiles* (2016). Son un grupo de obras centradas en una plantilla similar: flauta, clarinete, saxofón/trompa, vibráfono, violín, viola, violonchelo y piano.

En relación con el estreno de la última de las piezas, el compositor nos refiere:

El discurso sonoro de estas piezas parte de procedimientos análogos: un módulo de varios compases, una cadena de acordes enlazados, sujeto, contrasujeto, y una variedad de recursos rítmicos y tímbricos que se suceden casi simultáneos a lo largo de la obra, pero que aparecen y desaparecen produciendo paisajes y perfiles diferentes. Una enorme variedad a partir de la unidad.¹⁰⁰

En efecto, ya son evidentes todos los elementos que caracterizarán la última etapa compositiva del autor. No se oculta la simetría ni el interés por la unidad, la repetición, la influencia del jazz dentro de sus posibilidades formales y principalmente armónicas y una utilización incluso minimal de los materiales. Para Rueda se trata de una “búsqueda de desnudez, de despojarse sobre todo de elementos constructivos que tú los cogieras como muy sólidos y también porque los has heredado tus maestros y de la Historia y que en ti no funcionan” (Fernández, 2014, p. 163)

En lo referido al orgánico, se produce un cambio paradigmático en la utilización del ensemble *Pierrot*. Es interesante constatar las reflexiones al respecto que el propio autor nos lanza en Ford, A. & Téllez, J.L. (2006) y en Fernández (2014) así como los apuntes de Del Castillo (2006) u otros autores en diversos notas al programa o textos. Así Del Castillo en 2006 citaba:

⁹⁹ “Absolution es un proyecto musical que tiene su origen en 2014. Está pensado para la formación camerística de Sonido Extremo (flauta, clarinete, saxo, violín, viola, cello, percusión y piano). Son cuatro piezas: Your Story, Absolute!, The Messenger y Persiles. A estas obras se añade Badajoz Philharmonic Extreme, obra encargo de la Sociedad Filarmónica de Badajoz para conmemorar su aniversario”. Carta del compositor al Ensemble Sonido Extremo

¹⁰⁰ El compositor habla. (2021, 04 24). *Entrevista al compositor*.
https://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas/jesus-rueda_514.zhtm

Decididamente, la música de cámara al estilo contemporánea se le queda pequeña a Rueda, ya sea porque no le ofrece todos los recursos y posibilidades técnicas que necesita, ya sea simplemente por eso, por una cuestión de espacio. Es como si, para Rueda, los trayectos cortos de cámara funcionaran de una forma y las grandes distancias de otro. A diferencia de otros compositores, Rueda no parece concebir la música de cámara como el escenario primordial que luego se ensancha hasta convertirse en una orquesta gigante (...) ¹⁰¹

En efecto en esta etapa anterior, para el autor, el ensemble *Pierrot* o *Dérive*, es un ejemplo de la ortodoxia creada por Boulez y otros a partir de Darmstadt y que acabó por crear una sonoridad característica que Rueda intentaba evitar refugiándose en las agrupaciones tradicionales del siglo XIX (Ford, A. & Téllez, J.L. 2006, p.168).

Por otro parte el propio autor refleja una reflexión similar en Fernández (2015)

“De hecho, durante muchos años, desde los noventa hasta mediando los 2000, me sentía inútil para escribir música de cámara, o sea “no encuentro la fórmula, no sé como enfrentarme a ello”. El resultado, pues oyendo a lo mejor obras de cámara compositores que yo admiro pues dices “ojalá pudiera tener yo la facilidad de poder escribir con pocos elementos”. Me sentía acomplejado. Entonces en la cámara siempre me he sentido más desvalido o más inútil a la hora de enfrentarme. Bueno, era una percepción. Así como por ejemplo el ensemble característico del siglo XX que es el *Pierrot* con flauta, clarinete, violín, violoncello, piano, siempre me he sentido un inútil. No puedo enfrentarme a eso (...) (p.132)

En efecto, para quien esto escribe y tal como refleja el propio pensamiento musical del autor, ha sido la coyuntura del ensemble *Pierrot* y sus características, el vehículo en el

¹⁰¹ Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. London Sinfonietta. Programa de mano (23 de enero de 2006). Madrid

que Rueda ha podido realizarse en la búsqueda de la clarificación de los elementos musicales así como la experimentación de otros procedimientos en su escritura musical.

Es interesante destacar la utilización de procedimientos compositivos investigados en su ciclo *Absolution* en el campo de la música para ensemble y luego trasladados al campo sinfónico. Algunos de ellos, son referenciados por el propio autor a través de sus escritos: Así sobre la *Cuarta Sinfonía* (2017) “La Cuarta surge entonces de ideas experimentadas con el ensemble, es como un ensemble orquestado”¹⁰². Las notas al programa del estreno de la *Quinta Sinfonía* (2018) señalan directamente “Una de las secciones toma la idea de una obra llamada *Absolute!*, que escribí hace unos años, y que recrea en cierta forma el efecto Doppler”¹⁰³

Por último, la literatura para piano y el cuarteto de cuerda, continúa siendo explorada por el autor, como uno de sus vehículos preferido de expresión junto con la sinfonía. A los tres primeros cuartetos escritos hasta 2007, se le han añadido 15 cuartetos más en apenas 9 años lo que da muestra por un lado de la prolijidad del autor así como de su preferencia por este territorio en la música de cámara. Para el piano, y de forma similar, entre otras piezas, un conjunto de tres sonatas se han añadido al corpus pianístico, refrendando la preferencia de Rueda por aquellos géneros ligados con la tradición.

A través de una trayectoria compositiva de casi 40 años, la música de Rueda ha realizado un viaje con múltiples paradas. Un transcurso a través del cual se ha producido una evolución en algunos parámetros como la armonía, el ritmo o la melodía, aunque algunas intenciones o búsquedas, no hayan sufrido modificaciones.

¹⁰² Entrevista personal

¹⁰³ Temporada 19/20. Orquesta Nacional de España. Programa de mano (19 de enero de 2020). Madrid

3.1.2. *Absolute!*

Una Introducción. La pieza que nos ocupa fue encargada por la Sociedad Filarmónica de Badajoz para ser estrenada por el Ensemble Sonido Extremo en el marco del VIII Ciclo de Música Actual de Badajoz¹⁰⁴. Su plantilla se corresponde a la plantilla *Pierrot* más el saxofón, en una combinación muy equilibrada entre la familia de la cuerda: violín, viola, violonchelo; y el viento: flauta, clarinete y saxofón alto. Vibráfono y piano complementan el orgánico en una función más armónica

Absolute!, inaugura ciertamente un nuevo lenguaje musical. A través de esta obra, Jesús Rueda experimentará muchos de los procedimientos que posteriormente serán habituales en sus obras sinfónicas o para cuarteto de cuerda. El compositor ha definido este lenguaje compositivo en varias ocasiones cuando se le ha presentado la ocasión: “módulos repetitivos a la manera de un edificio en el que se abren o cierran ventanas permitiendo observar, u ocultar, fragmentos del mismo discurso. Importa la claridad y transparencia del resultado sonoro”¹⁰⁵

Absolute! presenta una estructura tripartita. La delimitación de cada una de las partes, está claramente reflejada en base a la utilización de diferentes materiales: muy agitados en las secciones A y C y mucho más estáticos en la sección B. La sección C contiene una coda con un material que contrasta con la propia sección.

Detallamos las diferentes secciones para pasar a analizar de forma pormenorizada cada una de ellas

¹⁰⁴ VI Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (30 de noviembre de 2014). Badajoz

¹⁰⁵ XVI Festival Internacional de Música de Tres Cantos. Sax-Ensemble. Programa de mano (8 de octubre de 2016). Tres Cantos, Madrid

Tabla 1: Esquema formal de *Absolute!*

SECCIONES		COMPASES
Sección A		1-111
Sección B		112-158
Sección C	C1	159-218
	C2	219-243

Fuente: González, J.E. (2022)

Sección A

Proceso Compositivo y Formal. Toda esta primera sección está construida indefectiblemente sobre un material deliberadamente minimal y unitario. Un par de acordes enlazados funcionando a modo de tensión y distensión configuran una estructuración modular del material. Llamaremos módulo siempre al encadenamiento de estos dos acordes que a lo largo de toda la sección son repetidos, y que aparecerá completo en 66 ocasiones. El encadenamiento es la norma general en la sección, esto es, se encuentra construida en base a la repetición deliberada de este proceso. Para evitar la monotonía, a cada módulo se le añaden una amplia variedad de recursos rítmicos, tímbricos, armónicos y expresivos.

Observaremos todos estos recursos de forma pormenorizada para tener una perspectiva global de su construcción, pero antes detallaremos la propia naturaleza del encadenamiento armónico que conforma el módulo.

Encadenamiento Armónico. Un primer elemento por destacar será su falsa naturaleza cadencial, esto es, está formado por una combinación o alternancia entre tensión y distensión y aunque es una armonía tonal, los acordes no representan la funcionalidad que les es propia. Durante los cuatro primeros compases nos encontramos el modelo básico de este encadenamiento que ahora pasamos a describir. El encadenamiento está formado por dos acordes, que aquí (Fig. 8) se ven representados en su forma más simple. Denominaremos a estos dos acordes, como Acorde A y Acorde B.

Figura 8: *Absolute!* (cc. 1-4).

Violin: *pp* sul tasto, *f* sul pont., *pp* sul tasto, *f* sul pont.

Viola: *pp* sul tasto, *f* sul pont., *pp* sul tasto, *f* sul pont.

Cello: *pp* sul pont., *f* sul tasto, *pp* sul pont., *f* sul tasto.

Fuente: Edición del autor

El Acorde A está basado en un acorde sobre La mayor, como aparece en la figura anterior. Al inicio se dispone habitualmente en su segunda inversión lo que subrayaría esta falsa naturaleza cadencial a la que nos referimos. Como parte del proceso compositivo, el compositor variará este acorde bajo formas muy diversas. Por ejemplo, con la segunda o la sexta añadida al acorde. (Fig. 9)

Figura 9: *Absolute!* (cc. 29-32).

Fl. *p*

Cl. *f* *p*

Saxo a. *p*

Viola: *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Ph. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Vln. *sf* *f* *p* *sf* *f* *p* *sf* *f* *p*

Vla. *sf* *f* *p* *sf* *f* *p* *sf* *f* *p*

Cell. *sf* *f* *p* *sf* *f* *p* *sf* *f* *p*

Fuente: González, J.E. (2022)

También con la séptima añadida, en este caso en modo menor del propio acorde como en el caso de la figura 10

Figura 10: *Absolute!* (cc. 49-52).

The image shows a page of a musical score for the piece "Absolute!". The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo. a.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The music is in common time (C) and features a variety of dynamics and articulations. A red box highlights a specific passage in the Piano part, which consists of a series of chords. The text "Acorde A- Modo menor con séptima" is written above the Piano part, indicating the nature of the chords. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

Fuente: González, J.E. (2022)

El Acorde B por su parte tiene una fisonomía aún más variada y puede presentarse en multiplicidad de formas. Está basado en un acorde de dominante no funcional y tiene una naturaleza dinámica. Destacamos aquí algunos ejemplos de su utilización siempre variada. (Fig. 11)

Figura 11: *Absolute!* (cc. 12-18).

The musical score for 'Absolute!' (measures 12-18) is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone 2 (Saxo 2), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Cell.), and Piano (Pn.). The piano part is particularly detailed, showing two instances of 'Acorde B' highlighted with red boxes. The score includes various dynamic markings such as *sf*, *f*, *pp*, *p*, and *mf*, along with performance instructions like 'normale'. The piano part also features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Fuente: González, J.E. (2022)

Podemos sintetizar indicando que Rueda efectivamente colorea o modifica estas armonías presentadas durante los primeros compases, añadiendo durante toda la sección notas a priori ajenas a la disposición armónica.

Tabla 2: Acordes A y B

ACORDE	TIPOLOGÍA	NATURALEZA
Acorde A	Acorde sobre La Mayor:	Estático
Acorde B	Acorde de séptima	Dinámico

Fuente: González, J.E. (2022)

Similar procedimiento aunque con una reducción mayor de los elementos armónicos en las sucesiones armónicas, nos encontramos tanto en *The Messenger* como en *Persiles*. En el caso de *The Messenger* (Fig. 12), cuatro acordes que al igual que en *Absolute!* se ven alterados por modificaciones pero que en lo sustancial no modifican su naturaleza.

Figura 12: *The Messenger* (cc. 1-4).

The musical score for *The Messenger* (measures 1-4) is presented in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 66$. The score is divided into four measures, each corresponding to a chord: Acorde 1, Acorde 2, Acorde 3, and Acorde 4. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Starts with *pp* dynamics. The second measure is marked *simile*. The third measure is marked *accel. molto*.
- Clarinete:** Starts with *pp* dynamics. The second measure is marked *simile*.
- Corno:** Starts with *pp* dynamics and a *+ sempre* marking. The second measure is marked *simile*.
- Vibráfono:** Starts with *pp* dynamics. The second measure is marked *simile*.
- Piano:** Starts with *pp* dynamics. The second measure is marked *simile*.
- Violín:** Starts with *pp* dynamics. The second measure is marked *simile*.
- Cello:** Starts with *pp* dynamics.

Fuente: González, J.E. (2022)

En el caso de *Persiles*, su primera sección está construida indefectiblemente y sin ninguna modificación por una sucesión de cuatro acordes.

Volviendo a la obra que nos ocupa, podemos indicar que la primera vez que se presenta la sucesión armónica, lo hace en la cuerda y con una combinación de *sul tasto* y *sul ponticello*. El viento aporta un color similar al añadirse al encadenamiento a través del sonido con aire. Hasta el compás 14 el encadenamiento de estos dos acordes tiene un carácter eminentemente rítmico con gradaciones en el volumen. En el compás 9 en las líneas del piano

y el vibráfono se inicia un procedimiento que observaremos a lo largo de toda la sección y guarda relación, según palabras del compositor¹⁰⁶, con el efecto Doppler¹⁰⁷.

Trasladado al campo de la escritura musical, Rueda desarrolla este efecto a través de la repetición de una célula rítmica o un gesto melódico a la vez que de forma progresiva disminuye el volumen del mismo. Si la fuente que produce el sonido no se desplaza (como en el caso de unos músicos dispuestos en un escenario), sólo a través de la reducción progresiva del sonido repetido, puede producirse tal efecto. Utilizaremos en este caso la terminología del propio autor al referirse a este procedimiento compositivo, sin entrar a valorar la idoneidad exacta.

Esta técnica se nos antojará fundamental en toda la obra por varios motivos: uno de ellos porque al ser utilizada en bloque en todas las líneas instrumentales genera un contraste entre los materiales, por otro, porque al ser utilizada de forma continuada, cuando es utilizada sólo en algunas líneas instrumentales, realza aquellas en las que no aparece, de tal manera que focaliza la atención sobre éstas.

Observamos que puede aparecer a través de cualquier configuración rítmica, familia instrumental, tesitura o cualquier otro parámetro. Precisamente la variedad de texturas en la que es dispuesta permite que no sea percibida como un elemento repetitivo., sino siempre cambiante y dispuesto a sorprender al oyente. De todo ello, presentamos aquí un ejemplo compartido por casi la totalidad del ensemble (Fig. 13)

¹⁰⁶ Nos referiremos aquí siempre a la terminología empleada por el propio compositor para describir esta técnica compositiva.

¹⁰⁷ Cambio en la frecuencia observada de una onda debido al movimiento relativo de la fuente y del observador (<https://diccionario.raing.es/es/lema/efecto-doppler-0>)

Figura 13: *Absolute!* (cc. 29-31).

Fuente: González, J.E. (2022)

Hasta el compás 16, los encadenamientos de los módulos se producían a través de un plano interno principalmente vertical, con tendencia a la homofonía en las diferentes líneas instrumentales, aunque con estratificación en la textura rítmica por familias instrumentales. Desde el compás 17 se yuxtaponen de forma progresiva a estos bloques rítmicos verticales, unas líneas horizontales de diversa fisionomía.

La complementariedad entre las líneas o elementos instrumentales verticales y horizontales y sus múltiples modificaciones se convertirá en el elemento definitivo que construye la sección y la práctica totalidad de la obra. Por ello, abordaremos a continuación, la naturaleza de cada uno de estos elementos o gestos verticales y horizontales que conforman el material principal de la obra.

Elementos Verticales. Por elementos verticales, designaremos los gestos principalmente armónicos y con tendencia a la homorritmia. Su función será siempre resaltar el encadenamiento armónico, tanto el acorde A como el B. Pueden presentarse de múltiples maneras en el aspecto rítmico, aunque siempre contruidos en base a ostinatos de las respectivas células que lo conforman (Fig. 14)

Figura 14: *Absolute!* (cc. 24-27).

The image displays a musical score for the piece 'Absolute!' (measures 24-27). The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into four measures. Red boxes highlight specific vertical elements in the Flute, Clarinet, Saxophone, and Cello parts. A central text box reads 'Elementos verticales Diversas configuraciones'. The score features dynamic markings like *f*, *sf*, and *p*, and includes slurs and accents.

Fuente: González, J.E. (2022)

Su naturaleza proto armónica, en relación con el encadenamiento, está destacada porque siempre estarán constituidos de las notas de la conformación del acorde en ese módulo, y nunca con notas ajenas a él que pueden aparecer en otras líneas y elementos. El efecto Doppler siempre aparece también sobre estas líneas.

Elementos Horizontales. Por elementos horizontales designaremos a aquellos que generan un contraste con los verticales en cuanto su propia configuración. Los encontramos de dos tipos:

1. Gestos dinámicos: Elementos con mucho dinamismo contruidos en su mayor parte con figuraciones rítmicas veloces y saltos interválicos amplios que contrastan con la dimensión armónica de los elementos verticales. Destacan en su configuración, que suelen incidir en su altura sobre algunas de las notas del acorde establecidas por los elementos verticales. En el ejemplo de esta figura, sobre la segunda y la sexta del Acorde A

Figura 15: *Absolute!* (cc. 24-26).

The image displays a musical score for the piece 'Absolute!' (measures 24-26). The score is arranged in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo a.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pi.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The piano part (Pi.) is highlighted with a red box, and a label 'Segunda y sexta añadidas' points to the second and sixth notes of the chord. Below the piano part, the text 'Acorde A' is written. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation markings like *pizz.* (pizzicato). The measures are numbered 24, 25, and 26.

Fuente: González, J.E. (2022)

2. Gestos de relieve: tendrán una fisionomía siempre cambiante y proliferan de diversas maneras. Comparten con los elementos anteriores una interválica siempre amplia. Los encontramos de dos tipos:

1. Texturales; gestos melódicos muy marginales tratados de modo secundario como elemento que colorea los encadenamientos armónicos

Figura 16: *Absolute!* (cc. 54-59).

The musical score for Figure 16 consists of four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone 2 (Saxo 2), and Trombone (Tb.). The score is in 2/4 time and features a 'Gesto de relieve textural' highlighted in a red box. The Flute and Clarinet parts show melodic lines with slurs and dynamic markings (p). The Saxophone 2 part has a melodic line with slurs and dynamic markings (p). The Trombone part has a rhythmic accompaniment with dynamic markings (mf, p, f).

Fuente: González, J.E. (2022)

2. Melódicos; Dentro de esa naturaleza más lineal se presentan diferentes tipos aunque comparten siempre en su configuración una interválica muy extensa, así como una rítmica totalmente heterogénea y nunca repetitiva de sus elementos consustanciales en contraste con los otros elementos horizontales y verticales. Esto es, en tanto que línea instrumental y elemento horizontal de los módulos, será repetido al igual que el resto de elementos, pero su fisionomía no responde al ostinato de células de una u otra naturaleza. En este sentido su comportamiento responde al de una línea melódica variada de menor o mayor extensión. Siempre que aparecen no están afectados por el efecto Doppler por lo que la escucha es siempre focalizada. Estableceremos 5 tipos de gestos de relieve melódicos en base a su extensión.

1) Gesto de relieve melódico (Fig.17) Configuración más elemental y que sirve de generador de los demás. Aquí lo observamos en viola y violonchelo

Figura 17: *Absolute!* (cc. 39-42).

The image displays a musical score for the piece *Absolute!*, measures 39 to 42. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo a.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The time signature changes from common time (C) to 3/4 time at measure 40. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various dynamics such as *sf* (sforzando), *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The Viola and Cello parts feature a melodic relief gesture, which is highlighted by a red rectangular box. This gesture consists of a series of notes with a dynamic marking of *mf* and a slur over them. The Viola part also includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The Cello part includes an *arco* (arco) marking. The score also includes markings for 'wind sound' and 'normale' for the woodwinds.

Fuente: González, J.E. (2022)

2) Gesto de relieve melódico (Fig.18): gesto que responde a una fisionomía híbrida entre los elementos verticales, en cuanto a su función armónica y su aparición en diferentes líneas instrumentales armonizado, y horizontal melódico en cuanto a que no obedece a un ostinato rítmico. También como con los elementos horizontales nunca se ve afectado por el efecto Doppler lo que refuerza su adscripción definitiva a los gestos de relieve melódicos.

Figura 18: *Absolute!* (cc. 42-43).

The musical score for Figure 18 consists of three staves: Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The time signature is 3/4. The first two measures are marked 'pizz.' (pizzicato) with dynamics 'f' and 'p'. The third measure is marked 'arco' (arco) with a dynamic of 'mf'. The final measure, highlighted by a red box, is marked 'arco' with a dynamic of 'f' and features a triplet of eighth notes in all three parts.

Fuente: González, J.E. (2022)

3) Gesto de relieve melódico (Fig. 19): gesto que se verá sometido a múltiples transformaciones y que de forma global será el más utilizado por el compositor. Podemos indicar que deriva a través del proceso autogenerativo utilizado por Rueda desde el inicio de su trayectoria compositiva, del primero de los gestos de relieve melódico: el descrito en la figura 17

Figura 19: *Absolute!* (cc. 49-51).

The musical score for Figure 19 consists of four staves: Piano (Pn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The time signature is 3/4. The Piano part features sixteenth-note patterns with dynamics 'f' and 'p'. The Violin and Viola parts feature sixteenth-note patterns with dynamics 'f' and 'p'. The Cello part, highlighted by a red box, features a triplet of eighth notes with an 'arco' marking and a dynamic of 'f'.

Fuente: González, J.E. (2022)

4) Gesto de relieve melódico. (Fig. 20)

Figura 20: *Absolute!* (cc. 54-59).

The musical score for Figure 20 shows a melodic relief gesture in the Saxophone and Cello parts. The score is for the piece *Absolute!* (measures 54-59). The instruments shown are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo a.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cello). The gesture is highlighted in red boxes in the Saxophone and Cello parts. The text "Gesto relieve melódico" is written above the piano part, with a line pointing to the gesture. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *sf*, and *p-p*.

Fuente: González, J.E. (2022)

5) Gesto de relieve melódico. (Fig.21)

Figura 21: *Absolute!* (cc. 71-73).

The musical score for Figure 21 shows a melodic relief gesture in the Clarinet part. The score is for the piece *Absolute!* (measures 71-73). The instruments shown are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo a.), and Vibraphone (Vib.). The gesture is highlighted in a red box in the Clarinet part. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *f*. The text "normale" is written above the Clarinet part. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *f*.

Fuente: González, J.E. (2022)

Observamos que cada elemento melódico puede modificarse atendiendo al acortamiento de los compases y a la combinación de compases regulares e irregulares y como hemos destacado anteriormente, en ningún caso se verán afectados por las variaciones de volumen del efecto Doppler, lo que indudablemente, le aporta una naturaleza ciertamente melódica.

Tabla 3: Clasificación de elementos verticales y horizontales.

ELEMENTOS HORIZONTALES	Gestos dinámicos	Elementos dinámicos contruidos con figuraciones rítmicas veloces y saltos interválicos amplios que contrastan con la dimensión armónica de los elementos verticales	
	Gestos de relieve	Texturales	- Gesto marginal - Contorno melódico mínimo
		Melódicos	- Contorno melódico - Interválica muy extensa - Rítmica heterogénea nunca repetitiva de sus elementos - Fisionomía no responde al ostinato de células de una u otra naturaleza. - Nunca aparece afectado por efecto Doppler.
ELEMENTOS VERTICALES	- Gestos principalmente armónicos - Resaltar encadenamientos - Configuración rítmica en base a ostinatos de las respectivas células que lo conforman		

Fuente: González, J.E. (2022)

En efecto, la combinación de los elementos verticales y horizontales en los módulos, ofrece una multiplicidad de texturas durante toda la sección. Esto es, la utilización de estos elementos intercambiables, yuxtapuestos o alternos, a lo largo de todo el módulo o sólo durante una parte del encadenamiento armónico, ofrece una textura siempre cambiante pero siempre unitaria a través de la repetición.

Ejemplos muy diversos más o menos heterogéneos los encontramos a lo largo de toda la sección como observamos en la siguiente figura

Figura 22: *Absolute!* (cc. 1-4).

The image displays a musical score for the piece 'Absolute!' (measures 76-77). The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax. a.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The music is in 3/8 time and features dynamic markings such as *p*, *f*, and *sf*. The score is annotated with blue and red boxes highlighting specific musical elements. A legend on the right side of the score identifies these as 'Elementos horizontales' (horizontal elements) in red and 'Elementos verticales' (vertical elements) in blue. The text 'Diversidad de texturas.' is written above the legend.

Fuente: González, J.E. (2022)

Otro de los elementos que aportará siempre variedad a la unidad de los encadenamientos armónicos será la diversa extensión del módulo. Sobre el módulo básico de dos compases en 4/4 establecido al inicio, en el cual A es un compás y B otro, serán introducidas continuas variaciones. Éstas pasan por el acortamiento rítmico de uno u otro de los elementos, dilatándose o contrayéndose el tempo armónico a conveniencia.

Desde el punto de vista estructural una serie de elementos articulan la sección. Estos elementos funcionan como puntos de reposo en la dinámica siempre repetitiva. Podemos encontrarlos en los compases 56-60 y 76-77. Ambos puntos comparten el reposo rítmico, el aligeramiento de la textura instrumental y la utilización de la variante menor del Acorde A. La llegada a estos puntos de reposo no presenta ninguna característica diferencial del

continuo proceso de variación de los elementos rítmicos, texturales o de la combinatorio entre elementos verticales y horizontales.

Tabla 4: Esquema formal de la sección A.

SECCIÓN	COMPASES
A1	1-55
	56-60. Punto de reposo
A2	61-75
	76-77. Punto de reposo
A3	78-111

Fuente: González, J.E. (2022)

Instrumentación. Desde el punto de vista de la instrumentación, observamos al inicio una utilización diferenciada por familias instrumentales. Así tanto los instrumentos de viento como los de cuerda aparecen en bloques, dejando al vibráfono y al piano un carácter más armónico.

No obstante, estos parámetros de textura instrumental pronto se ven también afectados por la variación al igual que los demás elementos.

La construcción en bloques y modular de la sección y de toda la obra en Rueda no deja mucho lugar para el tratamiento contrapuntístico de los instrumentos aunque sí podemos observar ciertos perfiles concretos para cada uno de ellos. La utilización del compositor de algunos instrumentos asociados a ciertos de los elementos horizontales o verticales ofrece una singularización de cada uno, esto es, como ejemplo, la flauta nunca es utilizada en los elementos horizontales melódico. Siempre alterna su utilización entre los elementos verticales armónicos y los elementos horizontales de perfil rítmico en la mayoría de las ocasiones con grandes saltos interválicos. Por ello, el predominio en la utilización de unos elementos sobre otros ofrecerá a la fuerza una caracterización de los instrumentos y el protagonismo que el compositor le confía. Pasaremos ahora a observar más detenidamente el papel del saxofón en su relación con los demás instrumentos

Saxofón. En el caso del saxofón, el elemento menos utilizado es el vertical. Predomina su utilización en los elementos horizontales y sobre todo en los elementos horizontales melódicos, en donde a la par que el violonchelo adquiere mayor relieve. Reflejamos esta confianza del compositor hacia el saxofón a la hora de ejecutar las melodías en otra de las obras del ciclo escritas originalmente para saxofón, *Persiles*. En efecto, en un contexto muy rítmico y con una construcción similar a *Absolute!* en su naturaleza modular, al saxofón le es confiada una melodía que contrasta con la textura rítmica y puntillista del resto del ensemble.

Figura 23: *Persiles* (cc. 189-196).

The image shows a musical score for measures 189 to 196 of the piece *Persiles*. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Violin (Vib.), Piano (Pno.), Viola (Vh.), and Cello (Vc.). The Alto Saxophone part is highlighted with a red rectangular box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *arco* and *pizz.* (pizzicato). The time signature changes from 3/8 to 2/4 and back to 3/8.

Fuente: González, J.E. (2022)

Volviendo a la obra que nos ocupa, es también muy significativo la utilización del saxofón durante las transiciones de la sección. En estos pequeños descansos, como quiera además que son dos apenas en toda la sección, el saxofón ocupa un papel destacado a través de la exposición de la melodía, siendo el único de los instrumentos al que se le confía una de

las múltiples variaciones del gesto de relieve melódico. Aquí podemos observarlo, aligerada la textura instrumental, a través del ejemplo siguiente. (Fig. 24)

Figura 24: *Absolute!* (cc. 54-60).

The image displays a musical score for the piece 'Absolute!' (measures 54-60). The score is organized into three sections: 'Módulo' (Module), 'TRANSICIÓN' (Transition), and another 'Módulo'. The instruments included are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo a.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Cello (Cell.), Piano (Pn.), and Vibraphone (Vib.). The score shows various musical notations, including dynamics (p, mf, sf), articulation (accents), and phrasing. A red box highlights a specific passage in the Saxophone part during the transition section, which is noted with a 'p' dynamic. The score is attributed to González, J.E. (2022).

Fuente: González, J.E. (2022)

También es muy interesante destacar los compases 96,102 y 105, donde el compositor introduce a través del saxofón un elemento nunca antes aparecido justo después de uno de los momentos de mayor densidad a modo de evidente sorpresa. Estos compases en concreto tienen la originalidad de representar el encadenamiento en el menor espacio, esto es, el tiempo armónico se acorta sensiblemente. El motivo por otro lado está coloreado a través de los trinos y el *slap*, elementos nunca antes aparecidos en toda la sección. Aquí lo observamos en su primera aparición a través de la siguiente figura.

Figura 25: *Absolute!* (c. 96).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Saxophone (Saxo a.). The score is for measures 96 and 97. The Flute part consists of eighth-note patterns. The Clarinet part features sixteenth-note runs with a '5' fingering. The Saxophone part, highlighted with a red box, plays a rhythmic pattern of eighth notes with a '5' fingering, marked with dynamics *f*, *fz*, and *slap*.

Fuente: González, J.E. (2022)

En el balance de registros, el saxofón es utilizado fundamentalmente en el registro grave en la familia del viento madera (Fig. 26)

Figura 26: *Absolute!* (cc. 67-68).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Saxophone (Saxo a.). The score is for measures 67 and 68. All three instruments play a rhythmic pattern of eighth notes with a '5' fingering. The Flute and Clarinet parts are marked with dynamics *f* and *p*. The Saxophone part, highlighted with a red box, is also marked with *f* and *p*.

Fuente: González, J.E. (2022)

También en el contexto completo del ensemble, donde suele estar por tesitura emparejado con la viola y principalmente con el violonchelo. Ello se pone de relieve además en sus intervenciones al doblar al chelo en la ejecución de los elementos melódicos más elaborados (Fig. 27)

Figura 27: *Absolute!* (cc. 76-80).

The image shows a musical score for the piece *Absolute!* from measures 76 to 80. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo a.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pn.), Violin (Vln.), Viola (Via.), and Cello (Cell.). The Saxophone and Cello parts are highlighted with red boxes. A diagonal line is drawn across the Violin and Viola staves, indicating they are not played in this section. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, sf), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fuente: González, J.E. (2022)

La utilización de este registro grave junto con el viento no parece casual según las propias consideraciones del autor, “creo que lo refuerza, notas que ha crecido el grupo con sólo un instrumento, no sólo por la densidad y la flexibilidad del registro”¹⁰⁸

Y no será privativo de *Absolute!*, sino que también observamos este balance instrumental en *Persiles* (Fig. 28)

Figura 28: *Persiles* (cc. 98-99).

The image shows a musical score for the piece *Persiles* from measures 98 to 99. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Alto Saxophone (Alto Sax.). The score features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The Flute and Clarinet parts are in the upper register, while the Alto Saxophone part is in the lower register. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fuente: Edición del compositor

¹⁰⁸ Entrevista personal. Ver Anexo

o en otra obra como *Badajoz Philarmonic Extreme* (Fig. 29), ambas pertenecientes al ciclo *Absolution*.

Figura 29: *Badajoz Philarmonic Extreme* (cc. 109-111).

Fuente: Edición del autor

Las técnicas extendidas no son evitadas por el compositor en el saxofón, todo lo contrario, puesto que están integradas de forma natural con el resto del orgánico. Su objetivo responde a una cierta coloración del sonido sin otra intención de generar un material. “Las técnicas extendidas las he empleado como lo puede hacer Holst o Bartok, es decir, utilizándolas como un efecto, que como yo lo entiendo, pero construir objetos sonoros así “a la radio France” para mí ya es otra disciplina que yo llamo Ars Sonora”¹⁰⁹

Sección B. Un puente de dos compases con material de la sección que termina nos conduce a la segunda sección. Si bien podemos observar ciertos elementos que guardan relación con la sección anterior, como la utilización del acorde A del encadenamiento armónico, nos encontramos con un espacio poco formalista, de carácter improvisado¹¹⁰

Es una sección estática en la que predominan texturas que tienden a la fragilidad y a lo huidizo, conseguidas principalmente a través de técnicas extendidas tanto en el viento, en la cuerda y en vibráfono. Es determinante el mundo de las resonancias, cierta reminiscencia, esto es, los elementos guardan relación con los materiales del pasado a modo de recordatorios. Estas reminiscencias, interpoladas dentro del tempo lento escogido por el

¹⁰⁹ Entrevista personal. Ver Anexo

¹¹⁰ Comunicación del compositor por email

autor, son simplemente sugeridas y en su construcción fragmentada no guardan una relación evidente a priori.

Un ejemplo de ello lo observamos en la reminiscencia del efecto Doppler y la actividad rítmica a través de los tresillos de los compases 119 y siguientes que observamos en la figura 30.

Figura 30: *Absolute!* (cc. 119-121).

The figure displays a musical score for five instruments: Vibraphone (Vib.), Piano (Pn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The score is annotated with several key features:

- Vibraphone (Vib.):** The first staff shows a trill pattern in the first measure, highlighted with a red box and labeled "Temple Block". The dynamic marking is *f*.
- Piano (Pn.):** The second staff features a trill pattern in the second measure, highlighted with a red box and labeled "muted" and *f*. Above this staff, the text "Reminiscencia efecto Doppler" is written.
- Violin (Vln.):** The third staff shows a trill pattern in the second measure, highlighted with a red box and labeled "pizz." and *f*. The dynamic marking is *p*.
- Viola (Vla.):** The fourth staff shows a trill pattern in the second measure, highlighted with a red box and labeled "pizz." and *f*. The dynamic marking is *p*.
- Cello (Cell.):** The fifth staff shows a trill pattern in the second measure, highlighted with a red box and labeled "pizz." and *f*. The dynamic marking is *p*.

Arrows indicate relationships between the instruments: one arrow points from the Piano staff to the Vibraphone staff, and another points from the Piano staff to the Viola and Cello staves.

Fuente: González, J.E. (2022)

También a través de los *sforzando* del viento, como se observa en la figura 31 que mostramos a continuación.

Figura 31: *Absolute!* (cc. 151-152).

The musical score for 'Absolute!' (pages 151-152) is in 3/4 time. It features a woodwind section (Flute, Clarinet, Saxophone), a string section (Violin, Viola, Cello), and a piano. The woodwinds play a melodic line with 'biab' markings and dynamic markings of *pp* < *p* >. The strings play a rhythmic pattern with 'x4 in diminuendo' and dynamic markings of *mf* and *p*. The piano part features complex chords and textures with dynamic markings of *mf* and *p*. The score is marked with 'Acorde A' and 'Acorde B' in red.

Fuente: González, J.E. (2022)

La influencia del jazz, tal como hemos descrito a través de nuestro estudio de la trayectoria musical del compositor, se refleja en esta sección, siempre a través de la sensibilidad del compositor. Hemos considerado desde inicio y también aseverado por el propio compositor, acerca del carácter improvisado de la sección. Ello lo observamos a través de dos elementos principalmente:

- 1) El discurso o trayecto fragmentado, con texturas que varían continuamente, y que para el compositor guardan relación, con el ambiente musical de pianistas del jazz como Thelonious Monk o Bill Evans;¹¹¹
- 2) A través de una armonía no funcional, una especie de armonía tímbrica¹¹² en el que cada agregado se encuentra desligado de cualquier funcionalidad.

¹¹¹ Entrevista personal. Ver Anexo

Desde el punto de vista formal, a pesar del referido carácter improvisatorio de la sección, podemos establecer las diferentes secciones:

Tabla 5: Esquema forma de la sección B.

SECCIONES	COMPASES	CARACTERÍSTICAS - PROCEDIMIENTOS
B1	cc. 112 - 133	- Elementos del acorde A y B en suspensión (cc. 112-118) - Fragmentación material anterior - Puente con acordes en cuerda - Nuevo material armónico, viento con material reminiscente de sección A
B2	cc. 134 - 146	- Textura estratificada. Cuerda, viento y piano diferentes taleas rítmica, vibráfono reminiscencia del acorde A - Retorno sección del recordatorio del efecto Doppler (cc. 142 - 146)
B3	cc. 147 - 158	- Armonía tímbrica no funcional, viento recordatorio elementos verticales de sección A (compases 7 y siguientes) y cuerda textura por puntos - Puente hacia tercera sección. Armonía no funcional (cc. 155 - 158)

Fuente: González, J.E. (2022)

Sección B1. Sobre una sonoridad creada a través de los armónicos naturales, los acordes A y B aparecen sugeridos por el vibráfono y el piano. El viento colorea las resonancias a través del trino de timbres. A continuación una fragmentación del material anterior en la cuerda, da pie a otra de las reminiscencias en este caso entre el piano y el vibráfono que recuerda el efecto doppler. Ello podemos observarlo de nuevo a través de la figura 31.

Un puente en la cuerda con los dos acordes del agregado conduce de nuevo al material ambiental anterior con un nuevo color armónico

¹¹² Tipo de armonía en que cada agregado es usado primordialmente por la belleza o adecuación de su sonoridad para los deseos del compositor, más que por cualquier tipo de obligación funcional. Enrique Blanco. (2022, 05 12) Apuntes sobre el siglo XX. <https://al246.wordpress.com/>

Sección B2. A continuación, tres taleas rítmicas diferenciadas en cuerda, piano y viento se superponen (Fig. 32). Aparecen coloreadas a través del aire en el sonido de los vientos, el *toneless* en la cuerda y el mutado del piano. Sobre este tapiz, el vibráfono despliega los sonidos en las láminas a través del arco, de una de las variantes del acorde A de la sección primera (el que aparece con la sexta añadida). En toda la sección, el sonido de los instrumentos se produce de forma no habitual, la utilización de las técnicas extendidas en este particular acrecienta la reminiscencia del material inicial de la sección primera.

Figura 32: *Absolute!* (cc. 136-139).

The figure displays a musical score for four instruments: Saxo a., Vib., Pn., and Vln. The Saxo a. staff is labeled 'Talea C' in blue. The Vib. staff is labeled 'Acorde A' in red and is enclosed in a red rectangular box. The Pn. staff is labeled 'Talea A' in blue and has the word 'muted' written above it. The Vln. staff is labeled 'Talea B' in blue. The score shows rhythmic patterns for each instrument across four measures.

Fuente: González, J.E. (2022)

En compases 142 – 146 se produce un retorno al material con efecto Doppler, que desemboca en un agregado similar a una dominante no funcional¹¹³ como se podemos observar en la siguiente figura.

¹¹³ Comunicación del autor por email

Figura 33: *Absolute!* (cc. 143-147).

Armonía suspendida
Dominante no funcional

Fuente: González, J.E. (2022)

Sección B3. Volvemos aquí a la idea de armonía tímbrica. Sobre este agregado, el viento a través del *bisbigliando*, los *sforzando* y la homorritmia, rememora los elementos verticales de la sección A. El tempo armónico se ha detenido completamente y todo gira a este agregado. Los últimos 4 compases, modifican la textura y vuelven los armónicos a la cuerda.

Saxofón. La escritura del saxofón a priori no reviste especial significación en esta sección. Participa de todos los elementos reminiscentes al igual que el resto de los instrumentos, y al igual que los demás, su sonoridad está siempre producida a través de articulaciones o modos de tocar no habituales.

No obstante, podemos destacar cierta asimilación con la cuerda en algunos gestos tímbricos, como en los sonidos con aire y *frullatos*, trasunto de los trémolos de armónicos y *sul ponticellos*, o los *slaps* en imitación de los pizzicatos (Fig. 34).

Figura 34: *Absolute!* (cc. 119-123).

The musical score for 'Absolute!' (measures 119-123) is presented for six instruments: Saxo a., Vib., Pn., Vln., Vla., and Cell. The score includes various performance instructions such as *mp*, *f*, *p*, *sul pont. molto*, *pizz.*, *arco*, *legat*, and *normale*. Red circles and boxes highlight specific passages: a saxophone passage starting with *mp* and a vibraphone passage with *f* and triplets. A diagonal line connects the saxophone and vibraphone parts.

Fuente: González, J.E. (2022)

Por otro lado, también aparece en bloque con el viento madera donde ocupa el registro más grave en el balance sonoro. Su papel, alternando la participación de gestos, vuelve a ser un híbrido entre el viento y la cuerda.

Sección C. La tercera sección está compuesta a su vez por dos partes que denominaremos C1 y C2. La primera sección corresponde a los compases 159 a 218, la segunda sección desde el compás 219 hasta el final, compás 243.

Tabla 6: Esquema formal de la sección C.

SECCIONES	COMPASES
C1	cc. 159 - 218
C2	cc. 219 - 243

Fuente: González, J.E. (2022)

Sección C1. Su construcción inicial es muy similar a la primera sección, comparte con ella una construcción en módulos a través del encadenamiento de los mismos acordes, A y B, así como los procedimientos que aportan variedad a la repetición continua de estos elementos.

De forma global, su primera parte es una sección en continua agitación rítmica, muy veloz, donde si bien el tempo armónico es tratado igual que en la primera sección (con el acortamiento y alargamiento de cada uno de los acordes del encadenamiento), en las figuraciones rítmicas abunda un material siempre muy dinámico rítmicamente.

Respecto a los elementos reconocibles tanto verticales como horizontales, en la medida en que se repiten y que de esta manera pueden ser clasificados, observamos que en contraste a la sección primera, no encontramos un elemento definido que responda a la fisionomía de una melodía. En efecto, no hay ningún gesto o elemento melódico que reúna tal característica, en buena medida, para no interrumpir la dinámica siempre agitada de la sección. Hemos podido clasificar cuatro elementos constructivos atendiendo a la siguiente descripción:

1) Elementos fundamentalmente armónicos y de pulsación rítmica. De dos tipos:

A) Elementos más sencillos como:

1.) Figuración rítmica simple (Fig. 35)

Figura 35: *Absolute!* (c. 174).

Fuente: Edición del autor

2.) *Ostinato* rítmico sobre una misma nota. (Fig. 36)**Figura 36:** *Absolute!* (c. 199).

Nota: Pent. superior, fl.; pent. medio, cl.; pent. inferior, sax.

Fuente: González, J.E. (2022)

B) Elementos más elaborados como:

- 1.) Un despliegue del acorde en distintas figuraciones rítmicas: en el caso de esta figura en tresillo de corcheas. (Fig. 37)

Figura 37: *Absolute!* (c. 196).

Nota: Pent. superior, cl; pent. inferior, sax.

Fuente: González, J.E. (2022)

- 2.) Una combinación de semicorcheas en la cuerda. (Fig. 38)

Figura 38: *Absolute!* (c. 196).

Nota: Pent. superior, vln.; pent. medio, vla.; pent. inferior, vlc.

Fuente: González, J.E. (2022)

Ambos elementos tienen una doble función: armónica y rítmica, consolidando los encadenamientos y resaltando el movimiento continuo sin pausa alguna.

2) Figuraciones rítmicas muy veloces. Podemos encontrarlas de dos tipos:

A) A modo de continuo en intervalos. Es un apéndice del epígrafe anterior, su función es resaltar la armonía aportando dinamismo rítmico y variedad (Fig. 39).

Figura 39: *Absolute!* (c. 167).

Fuente: González, J.E. (2022)

B) Por grados conjuntos. Gesto confiado principalmente al viento madera. También en la cuerda pero por movimiento descendente (Fig. 40).

Figura 40: *Absolute!* (c. 183).

Fuente: González, J.E. (2022)

Su aparición está siempre asociada a espacios de mayor densidad textural y funcionará junto a los gestos descendentes de la cuerda como transición a la última sección, precipitando los acontecimientos por la proximidad de la cadencia.¹¹⁴

3) Gesto Doppler. Tomado directamente de la sección A (Fig. 41)

Figura 41: *Absolute!* (cc. 198-199).

Fuente: González, J.E. (2022)

¹¹⁴ Enrique Blanco. (2022, 05 12) Apuntes sobre el siglo XX. <https://al246.wordpress.com/>

- 4) Gesto melismático. De gran virtuosismo y en el registro agudo de la flauta, único que podría tener la consideración de línea melódica. La aplicación de gradaciones de volumen independientes del resto de líneas de cada módulo, le confiere una cierta naturaleza expresiva (Fig. 42)

Figura 42: *Absolute!* (c. 170).



Fuente: González, J.E. (2022)

A modo de síntesis, en esta tabla referimos todos los elementos con los que el compositor construye la sección:

Tabla 7: Clasificación de elementos de la sección C.

ELEMENTOS	TIPOLOGÍA Y CARACTERÍSTICAS
1) Elementos armónicos y de pulsación rítmica	A. Sencillos - Rítmica simple (A1) - <i>Ostinato</i> rítmico (A2)
	B. Elaborados - Despliegue del acorde (B1) - Combinación de semicorcheas (B2)
2) Figuraciones rítmicas veloces	A. Intervalos disjuntos a modo de continuo
	B. Por grados conjuntos
3) Gesto Doppler	- Variadas formas
4) Gesto melismático	- Expresivo - Virtuoso - Solamente en flauta

Fuente: González, J.E. (2022)

Resulta interesante destacar cómo este tipo de construcción del material se presta a una escucha multifocal, esto es, es un mismo objeto pero visto en múltiples perspectivas aunque siempre mutando. Reflejamos aquí lo referido en nuestra entrevista¹¹⁵ por el compositor donde reflexiona sobre la visualización de una escultura de Calder¹¹⁶ como fuente de inspiración en *Absolute!* El movimiento de las formas suspendidas en el aire, siempre cambiantes aunque siempre unidas, reflejaría para el autor una cierta traslación de esta construcción modular.

Saxofón. Aunque podamos encontrar también aquí cierta preponderancia de algunos elementos sobre algunos instrumentos, la naturaleza agitada de la sección no ofrece concreción. Los elementos se precipitan y los diferentes instrumentos participan de cada uno de ellos.

A este respecto, el saxofón participa de todos los elementos utilizados por el compositor a través de los diferentes módulos, si bien, su papel está principalmente destinado al soporte armónico y rítmico aunque también participa de las figuraciones más veloces junto al clarinete y flauta.

De nuevo, la utilización de la tesitura más grave de su extensión refuerza el registro grave del ensemble junto a viola y violonchelo. En efecto, el registro agudo apenas es explorado, y predominan las notas más graves del instrumento.

La utilización de *slap* como articulación diferenciadora resulta muy interesante aquí al establecer una analogía con la cuerda y su equivalente: el pizzicato Bartok. Podemos observarlo claramente en los compases 170 y siguientes, así como en las otras ocasiones en las que se da esa situación cc. 186-188 y cc. 194-197 (Fig. 43)

¹¹⁵ Anexo entrevista

¹¹⁶ Alexander Calder (Lawton, Pennsylvania, 1898 - Nueva York, 1976) es uno de los escultores más influyentes del siglo XX - <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/a-z/calder-alexander>

Figura 43: *Absolute!* (cc. 194-196).

The image shows a musical score for the piece 'Absolute!' from measures 194 to 196. The score is arranged in a system with eight staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Saxo a.), Vibraphone (Vib.), Piano (Pn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Cell.). The Flute part features complex rhythmic patterns with slurs and dynamic markings of *p* and *f*. The Saxophone part has a series of eighth notes with a 'slap' marking circled in red. The Piano part has a driving eighth-note accompaniment. The Violin and Viola parts play arpeggiated chords. The Cello part has a 'pizz Bartok' marking circled in red. The score includes various articulation marks such as slurs, slaps, and accents, and dynamic markings like *p* and *f*.

Fuente: González, J.E. (2022)

Como podemos observar, a la utilización del slap en el saxofón, responde el violonchelo a continuación con el pizz Bartok en una suerte de juego entre las articulaciones.

Sección C2. La sección C2 con la que finaliza la obra, se inicia en el compás 219 aunque aparece yuxtapuesta con la anterior a partir de una transición desde el compás 214. Desde ese compás, el viento madera ofrece, sobre el despliegue agitado de la cuerda, la sucesión del encadenamiento que vehicula toda la obra. Y lo presenta en su configuración más simple posible, esto es, con una disposición cerrada de las voces y sin ninguna nota añadida a la naturaleza triádica elemental: un acorde mayor sobre La (de nuevo en segunda inversión) y un acorde disminuido sobre Si (Fig. 44)

Figura 44: *Absolute!* (cc. 214-217).

Fuente: González, J.E. (2022)

De forma global, la sección contrasta con su predecesora en su estatismo, poniéndose de relieve una dimensión mucho más vertical que horizontal de los elementos. A este respecto y como en la sección B, no podemos hablar de una armonía funcional. La naturaleza de los agregados o sonidos resultantes de la combinación de todos los instrumentos vuelve a guardar relación con el mundo del jazz y su ambigüedad armónica. La indicación de carácter, *comme una carezza* (como una caricia), es la única en toda la obra, y ciertamente predispone a un cierto ambiente más introspectivo.

La armonía definitivamente se asienta como un elemento fundamental en la escritura de Rueda en esta etapa. La exploración armónica también se observa en el resto de obras del ciclo *Absolution* y como ya hemos referido en el capítulo anterior es una característica definitoria no sólo del ciclo sino de toda la etapa compositiva (Rodríguez, 2014).

El contorno instrumental de la sección no ofrece casi ninguna caracterización puesto que el material está dispuesto a modo de pequeñas inflexiones melódicas que funcionan como apoyaturas siempre en una dimensión vertical. En este sentido es interesante destacar la textura conseguida a través de una cierta melodía de timbres en esas pequeñas inflexiones.

También gradaciones que aportan un elemento expresivo a la sección aunque siempre dentro de un ambiente *calmo*.

Saxofón. La utilización del saxofón está plenamente integrada en la sección, siempre en el registro utilizado por el compositor a lo largo de toda la obra. En efecto, ocupa el registro más grave de los instrumentos de viento y en un lugar intermedio entre la viola y el violonchelo.

Destacaremos de toda la sección, el único momento en el que se rompe ciertamente la dimensión vertical y que prelude la homofonía de los cuatros compases finales (Fig. 45). Se trata de la inflexión melódica del saxofón, de los compases 238-239. Y destacamos esta intervención por dos motivos: por un lado, por la aparición de un mordente sobre la nota real en el compás 238, único en toda la sección, y por otro, porque se trata de la única y excepcional intervención no doblada por ninguno de los otros instrumentos.

Además de todo ello, se encuentra ocupando el espacio inmediatamente final, antes de la homofonía que hemos referido de los últimos compases, a modo de epílogo de toda la sección. Inferido de todas estas observaciones, podemos destacar la fisionomía del todo expresiva del fragmento y la utilización concreta del saxofón para ello.

Para Rueda, como ya hemos venido detallando a lo largo de estas páginas y como queda reflejada en nuestra propia entrevista, el mundo del jazz está muy presente desde hace años. Esta presencia y su asociación con el saxofón no parece del todo significativa¹¹⁷. Aún así, no podemos negar en base a su tradicional asociación con el jazz (Pérez, 2015)¹¹⁸, a la particular fisionomía del motivo y al contexto armónico en el que está dispuesto, que esta relación aunque sólo motivada por la intuición, según el autor, pueda vislumbrarse en este momento concreto.

¹¹⁷ Sobre el jazz y el saxofón en *Absolute!* “(...) quizás el saxofón en su totalidad no tiene un papel relevante, aunque quizás sí de forma intuitiva” Entrevista personal del autor. Anexo

¹¹⁸ Trabajos como el de Pérez Ruiz, analizan pormenorizadamente esta asociación tradicional del instrumento con el jazz y como ello se ha vertido en la música de repertorio clásico

Figura 45: *Absolute!* (cc. 235-240).

The musical score for 'Absolute!' (measures 235-240) is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 235-240. Dynamics: *f*, *pp*, *f*, *pp*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 235-240. Dynamics: *pp*, *f*, *pp*.
- Saxophone (Saxo a.):** Measures 235-240. Dynamics: *f*, *f*, *pp* (highlighted in a red box), *f*.
- Vibraphone (Vib.):** Measures 235-240. Dynamics: *f*, *f*, *pp*.
- Piano (Pn.):** Measures 235-240. Dynamics: *f*, *pp*, *ff* (triplets), *p*, *pp*.
- Violin (Vln.):** Measures 235-240. Dynamics: *f*, *pp*, *f*, *p*.
- Viola (Vla.):** Measures 235-240. Dynamics: *f*, *pp*, *f*, *p*.
- Cello (Cell.):** Measures 235-240. Dynamics: *f*, *pp*, *p*, *pp*.

The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and a triplet in the piano part. A red box highlights a specific passage in the saxophone part.

Fuente: González, J.E. (2022)

4. Conclusiones

Cualquier investigación que pretenda iluminar alguna parcela de conocimiento antes no explorada debe asumir los riesgos y a la vez las sorpresas que puede deparar el propio proceso.

La experiencia y el desarrollo de esta disertación han mostrado los posibles caminos que ulteriores investigaciones pueden emprender. Ciertamente las agrupaciones denominadas como ensemble, están ocupando un papel muy destacado en los últimos cincuenta años y se han convertido en verdaderas generadoras del espacio contemporáneo musical como así demuestra la muy reciente bibliografía que comienza a investigar sobre estos aspectos. Es interesante constatar en este punto, la extensa bibliografía que al respecto de su repertorio y configuración observamos en el mundo de la música antigua o históricamente informada, y lo relativamente escasa acerca de la agrupación ensemble.

También a colación de lo apuntado, no podemos dejar de lado y asumir las lagunas que se pueden observar en esta investigación y que posteriores trabajos podrían asumir. Quiero poner la atención en este respecto e insistiendo sobre la configuración del orgánico, a la posibilidad de una exploración más sistemática de las diferentes agrupaciones encaminadas al repertorio contemporáneo que alcance una dimensión global. Nos referimos también a indagar sobre la propia fundamentación teórica del ensemble aquí limitada a una significación conceptual. Ello permitiría tener una noción más clara de en qué consiste o qué es un ensemble de música contemporánea. Tras ello, podríamos observar las características que definen, los puntos en común que unen a las diferentes agrupaciones y así alcanzar una idea más completa del asunto.

Sobre este propio trabajo referiremos algunas de las conclusiones alcanzadas en base a la problemática planteada y los objetivos descritos.

De una parte, y analizando el rol del saxofón en el ensemble a través de la música de Jesús Rueda, han sido definidos, además de las características que determinan la escritura del mismo y su relación con el ensemble en la música de Rueda, otros aspectos que se antojan ciertamente relevantes. A través de la pesquisa encaminada a su trayectoria vital así como por la propia entrevista realizada, se ha constatado que su música se ha visto influida por la propia configuración del ensemble, de tal suerte que su lenguaje compositivo, se ha abierto a un nuevo camino estético.

Ello se ha producido a partir del estreno de su obra *Absolute!* y este nuevo lenguaje ha permeado el resto de su producción musical siempre en continua evolución. Como quiera que este aspecto no se encontraba originalmente entre los objetivos de mi investigación, constato con sorpresa los destinos que puede comportar un trabajo de investigación y humildemente me siento afortunado de haber puesto el foco sobre este aspecto que juzgo relevante en la carrera de uno de los compositores vivos más destacados del panorama musical español.

De otra parte, toda aquella investigación dirigida a observar la trayectoria del Ensemble Sonido Extremo permite llegar a una serie de conclusiones. Tras haber sido realizada una panorámica de los ensembles más destacados en España y analizada la trayectoria y evolución del Ensemble Sonido Extremo a través de sus conciertos y actividades, se han podido establecer los siguientes puntos.

1. Programas Conformados Siguiendo un Hilo Conductor- Musicológico

El Ensemble Sonido Extremo tuvo desde sus inicios una idea concreta acerca de la configuración de propuestas programáticas. Un concierto podía o debía presentar un relato que encaminara el conjunto de las obras a interpretar. Las experiencias iniciales partieron de O Cancionero de Elvas, y su reverso Folk Songs-Cancionero Popular Extremeño. Esta manera de articular los conciertos ha continuado a lo largo de los años y se ha visto

potenciada con la llegada de Jordi Francés, el director artístico y musical. Títulos como “Glosario de tiempos”, “quehacer del lapso...”, “Cinco Miradas” o “Danza, ritual y tradición” jalonan las propuestas presentadas en los diferentes festivales. Una de sus últimas biografías, en el XIII Ciclo de Música Actual de Badajoz, sintetiza esta reflexión: “Sonido Extremo es un ensemble comprometido con la cultura y el arte y su difusión por medio de la música actual. Desde sus inicios, busca un modelo de concierto próximo al relato, donde las obras propuestas dialogan formando un todo unitario que aporta una visión particular de un universo concreto”.

2. Relación Artística con Compositores

El funcionamiento prolongado en el tiempo de la agrupación ha posibilitado una relación artística con algunos de los compositores cuyos trabajos han evolucionado en base al trabajo conjunto. Citaremos aquí dos casos.

La obra *Saturnian Songs* del compositor peruano Juan Arroyo, tuvo su estreno absoluto en el Festival Ensems en 2018. No obstante, uno de sus movimientos fue estrenado por Sonido Extremo en 2017 dentro del concierto de los pensionados de la Casa Velázquez. En este espacio de tiempo fue significativa la relación entre el grupo y Sonido Extremo para la realización final de la obra: un experimento sobre la hibridación del chelo con la electrónica y el propio ensemble. Durante ese lapso de tiempo entre el estreno de uno de sus movimientos y su configuración final, se produjeron diversos encuentros entre compositor, intérpretes, solistas y director que conformaron el resultado final.

La relación con José Río Pareja se remonta a 2015 cuando el grupo estrenó *Estrellas Variables*. Un año más tarde y también en Badajoz, el grupo estrenaría *Luminosa Azul* (2016). En su conjunto, junto con otras obras del compositor forma parte de un ciclo de composiciones con títulos relacionados con los cuerpos celestes, principalmente diferentes

tipos de estrellas variables y surgen del interés del compositor en componer a partir de una serie de analogías entre diversas propiedades de la luz que se observan en estos objetos estelares y el sonido. Este ciclo de piezas ha sido destacado por el propio autor a través de diversas publicaciones y entrevistas y se ha consolidado como una parte importante del quehacer estético y musical del propio compositor.

3. Formación, Apoyo a Jóvenes Músicos y Creadores y Democratización del Arte

Contemporáneo

El trabajo con los jóvenes compositores pensionados de la Casa Velázquez o la participación en el concurso de composición de jóvenes creadores de la Sgae; el proyecto *Winterreise* con los alumnos de la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid, la realización del proyecto ExtremaActual y la colaboración con un concurso de jóvenes intérpretes a través de la concesión de un premio al mejor intérprete de música contemporánea, atestiguan que el Ensemble Sonido Extremo, ha servido como herramienta para la creación contemporánea y su difusión así como vehículo para democratización de la cultura. Este punto lo conecta en cuanto a su naturaleza con otros ensembles del país, como ha sido constatado en la panorámica realizada sobre los grupos españoles creados a partir del nuevo milenio. Observamos la polivalencia de la agrupación en cuanto a sus cometidos, destacando que no sólo es un “instrumento” que ejecuta la música que se le escribe, sino que ha llegado a convertirse en una herramienta para la creación contemporánea.

5. Bibliografía y grabaciones

Páginas Web

- BCN 216. (2022, 02 10). <http://bcn216.com/index.php?lang=2#ap1>
- Cánovas, S. (2021, 03 23). Historia de la sinfonía, Un viaje por la historia a través de la música. <https://www.historiadelasinfonia.es/author/sergio/#Entrevista%20a%20Jes%C3%BAs%20Rueda>
- Casa de Velázquez (2022, 03 20). *Presentación*. <https://www.casadevelazquez.org/es/la-casa/presentacion/>
- Centro Centro. (2022, 03 20). *Seminario Hacia nuevos caminos de la escucha*. <https://www.centrocentro.org/musica/ensemble-sonido-extremo?fbclid=IwAR3X2VJVjxjdIbAu0CJnMv-TSXLc1urCpvsC9Q8MY1at1dTtQ3OhDGVDN8>
- Crossing Lines Ensemble. (2022, 04 13). *Presentación*. <https://www.crossinglinesensemble.com/>
- El compositor habla. (2021, 04 24). *Entrevista al compositor*. https://www.elcompositorhabla.com/es/biblioteca-entrevistas/jesus-rueda_514.zhtm
- Enrique Blanco. (2022, 05 12) Apuntes sobre el siglo XX. <https://al246.wordpress.com/>
- Ensemble Sinkro, Espacio Sinkro (2021 02 20). <http://www.sinkrocores.espaciosinkro.com/es/>
- FAIC (2021, 02 04). *Presentación*, <http://www.compositoresfaic.com/asociaciones.php?idAsoc=5>. Consultado el 2 de junio de 2021
- Federación de Asociación Ibéricas de Compositores. (2022, 03 20). <http://www.compositoresfaic.com/faic.php?fecha=1633125600>

- Gann, K. (2022, 06 12). *Pas Mon Ami Pierrot*. <https://www.kylegann.com/PC120727-PasMonAmiPierrot.html>
- Galán Sampere, E. M. (2021, 06 2) *Entrevista a José Luis Temes músico y escritor*. Alquibla <http://www.alquiblaweb.com/2015/06/25/entrevista-a-jose-luis-temes-musico-y-escritor/>
- García del Busto, J.L. (2022, 06 14). Jesús Villa Rojo, Setenta aniversario. Scherzo. Nº 249 (febrero 2010). <https://scherzo.es/hemeroteca/febrero-2010/>
- Grupo Instrumental siglo XX. (2022, 04 13). *Inicio*. <http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/>
- Grup Instrumental de Valencia. (2022, 05 10). *Artistas*. <https://ensems.ivc.gva.es/es/artistas/grup-instrumental-de-valencia>
- Grup Mixtour (2022, 04 10). *Sobre el Grup Mixtour: El grup*. https://grupmixtour.com/el_grup/
- Grupo Cosmos 21 (2021, 02 22). *Criterios*. <https://www.grupocosmos21.com/criterios.html>
- ISCM (2022, 04 10). <https://iscm.org/>
- Martínez, D. (2022, 05 12). Conversar en el sosiego (I): Jesús Villa-Rojo. Mundoclasico.com. <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=2dbfd141-2b2f-4e85-b783-688f9b288b5b>
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2022, 04 04). *Premio Nacional de Música*. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/artesescenicas/premios/pn-musica/presentacion.html>
- Laboratorio de Investigación Musical. (2022, 04 04). <https://www.musicadanza.es/es/fondos-documentales/fondos-de-musica/fondo-cdmc-liem/liem-historia-abreviada>
- Ocaz Enigma. (2022, 05 10). *Inicio*. <https://www.ocazenigma.com/>

- Plural Ensemble. (2022, 05 10). *Inicio*. <https://pluralensemble.com/pluralensemble/>
- Plural Ensemble (2022, 05 10). *Inicio*. <https://pluralensemble.com/pluralensemble/>
- Quincena Musical de San Sebastián. (2022, 02 20).
<https://www.festclasica.com/es/festivales/c/26-quincena-musical-de-san-sebastian.html>
- Robin, W. (2022, 06 21). *Moondrunk for a Century: A History of the Pierrot Ensemble*. NewMusicBox. <http://www.newmusicbox.org/articles/moondrunk/>.
- Sociedad Filarmónica de Badajoz (2021, 02 04) *Presentación*,
<https://www.sfilarmonicaba.net/>. Consultado el 2 de junio de 2021
- Temes, J.L. (2022, 05 10). *Biografía*. <https://www.joseluistemmes.com/biografia>
- Taller Sonoro. (2022, 05 19). *Inicio*. <https://www.tallersonoro.com/>
- Vértice Sonora Ensemble (2022, 03 10). *Presentación*.
<https://verticesonora.gal/es/presentacion/>
- Zahir Ensemble (2022, 05 3). *Integrantes*. Director <http://www.zahirensemble.com/>.

Programas de mano

- Castillo del, G. (2006). Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. London Sinfonietta. Programa de mano (23 de enero de 2006). Madrid
- Concertos ESML. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (21 de noviembre de 2012). Lisboa (Portugal)
- IV Ciclo de Música Actual de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (30 de noviembre de 2012). Badajoz - V Ciclo de Música Actual de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (11 de diciembre de 2013). Badajoz
- LXXVI Quincena Musical Donostiarra. Concierto inaugural. Programa de mano (1 de agosto de 2015). San Sebastián

- LXXVIII Quincena Musical Donostiarra. Serie de música contemporánea. Programa de mano (1 de agosto de 2017) San Sebastián
- Martín, L. (2010). Temporada 2009-2010 CDMC. Grup Instrumental de Valencia. Programa de mano. (8 de febrero de 2010). Madrid
- Pérez, B. (2020). Temporada 19/20. Orquesta Nacional de España. Programa de mano (19 de enero de 2020). Madrid
- Serie 20/21 Centro Nacional de Difusión Musical. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (18 de enero de 2017) Madrid
- Serie 20/21 Centro Nacional de Difusión Musical. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (22 de mayo de 2017) Madrid
- Temporada Faic. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (2 de febrero de 2015). Badajoz
- Temporada Faic. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (11 de marzo de 2016). Badajoz
- VI Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (30 de noviembre de 2014). Badajoz
- VI Festival Internacional de Música Ciudad de Trujillo. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (6 de julio de 2016). Trujillo
- VIII Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (17 de octubre de 2015). Badajoz
- X Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (8 de marzo de 2019). Badajoz
- X Ciclo de Música Contemporánea – Fundación BBVA. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (19 de diciembre de 2019)

- XI Ciclo de Música Actual. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (9 de noviembre de 2019). Badajoz
- XI Ciclo de Música Contemporánea Museo Vostell. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (16 de septiembre de 2016) Malpartida de Cáceres
- XL Ensems. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (25 de abril de 2018). Valencia
- XVI Festival Internacional de Música de Tres Cantos. Sax-Ensemble. Programa de mano (8 de octubre de 2016). Tres Cantos, Madrid
- XXIX Premio Jóvenes Compositores SGAE/CNDM Madrid. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (26 de noviembre de 2018)
- XV Ciclo de Música Sacra de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa mano (21 de marzo de 2010). Badajoz
- Jornadas de Música Contemporánea. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (15 de octubre de 2015) Santiago de Compostela
- XXX Festival Ibérico de Música de Badajoz. Ensemble Sonido Extremo. Programa de mano (14 de junio de 2014). Badajoz

Publicaciones

- Arias, J (2010). *Jesús Rueda - String quartets* [CD]. Kairos
- Antequera, M. C. A. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español* [Tesis doctoral, Facultad de Letras y de la educación de la Universidad de La Rioja]. Portal de la investigación – Universidad de La Rioja.
- Arias-Bal, J. (2002) *Reflexiones sobre la textura y los procedimientos formales ejemplificados en la música española de los nacidos en torno a 1960*. DEA, Universidad Complutense de Madrid

- Asensio Segarra, M. (2012). *El saxofón en España (1850 – 2000)* [Tesis de doctorado de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad de Valencia]. RODERIC.
<https://roderic.uv.es/handle/10550/37052>
- Besada, J. L. (2019): Math and Music, Models and Metaphors: Alberto Posadas ‘Tree-Like Structures’, *Contemporary Music Review*, 38/1-2, pp. 107-131.
- Brett, P. (1961). The English Consort Song, 1570–1625. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 88, pp. 73-88. doi:10.1093/jrma/88.1.73
- Bimberg, S. (1987). Investigations on the change of attitudes towards contemporary music. *Bulletin of the council for research in music education*, 91, pp. 6-9.
- Civera, A. (2010). *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural*. Econcult.
- Collins, S. (2019). What was Contemporary Music?: The New, the Modern and the Contemporary in the International Society for Contemporary Music (ISCM). edited by Bjorn Heile and Charles Wilson. *The Ashgate Research Companion to Modernism in Music*. Ashgate.
- Cureses, M. (1998) La música contemporánea en la Educación Secundaria. *Aula abierta*. 71. pp. 211-232
- Cureses, M. (coord.) (1985). *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España*. Ethos-Música
- Cureses, M. (1996). *LIM 85-95: una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Editorial Alpuerto.
- Dromey, C. (2012). *The Pierrot Ensembles: Chronicle and Catalogue, 1912-2012*. Plumbago
- Fernández, R.(2006). *La obra del compositor Joan Guinjoan* [Tesis Doctorals, Universitat Autònoma de Barcelona] Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/5194>

- Fesch, G. (2019). *Os Impasses da Música Contemporânea. Estudo qualitativo pluriperspetivado em contexto de ensemble* [Tesis de doctorado en Sociología, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. U.Porto Repositorio aberto.
<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/125963>
- Gan, G. (2020). Francisco Guerrero (1951-1997): una invitación a la escucha. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (221), pp. 527-548.
- García, E. (2016). La obra musical de David del Puerto, una postura estética de la postvanguardia. *Escritura e imagen*, 12, pp. 211-245.
- Ginesi, G. (2018). *Seguir el discurso. La entrevista en profundidad en la investigación musical*. Sociedad de Etnomusicología.
- Halbreich, H. (2001) *Jesús Rueda - Chamber Works* [CD]. Col legno contemporary
- Ivey, J. E. (1968). The Contemporary Performing Ensemble. *College Music Symposium*, 8, 120–128. <http://www.jstor.org/stable/40373228>
- Keller, H. (1955). 'Contemporary' Music. *The Musical Times*, 96(1345), pp. 131-132.
- Latham, A. ed. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura económica.
- Lopes, F. (2018). *Investigação Científica e Trabalhos Académicos*. Edições Sílabo
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo para la Cultura y las Artes de México y Escola Superior de Música de Catalunya.
- Nommick, Y. (2005). La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. *Revista de musicología*, 28, N°1, pp. 792-807.
- Marco, T. (1988). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Alianza Música.
- Marco, T. (2003). *Historia de la música occidental del siglo XX*. Editorial Alpuerto.

- Marín, M. Á. (2018). Challenging the Listener: How to change trends in classical music programming. *Resonancias*, 22(42), pp. 115-130.
<https://doi.org/10.7764/RES.2018.42.6>
- Martínez, F. (2011). *El saxofón en la obra de Luis de Pablo* [Tesis de doctorado en Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid]. Biblos-e Archivo.
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/13070>
- Mateos, D. (2011). Amenazas a la educación y el consumo de la música clásica contemporánea. Eufonía. *Didáctica de la música*, 53, pp. 34-41.
- Menger, P. (1983). *Le paradoxe du musicien*. Flammarion
- Mosterd, D. (2018). *Recomposing Schubert: Death in Hans Zender's Schubert's "Winterreise," Eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester (1993)* [Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap]. Universiteit Utrecht
- Noé, G., & Vicente, J. (2011). El grupo Actum (1973-1983). Pioneros de la música experimental en Valencia. *Archivo de Arte Valenciano*, nº92, pp. 421-442.
<https://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/74450/3910476.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Palacios, M & Barber, Ll. (2010): *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Fundación Autor-SGAE.
- Pérez, B. (2009). Notas al programa del estreno de Islas. Concierto celebrado el 23 de febrero de 2009 dentro de la Temporada del CDMC 2008-2009.
<http://www.docenotas.com/?mediateca=islas-parte-1-jesus-rueda>
- Pérez, B. (2010). Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa. *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, pp. 427-446.

- Pérez, B. (2000). Rueda Azcuaga, Jesús. Casares, E. (ed). *Diccionario de la música española e hispanoamericana, vol. IX*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), pp. 459- 462.
- Pérez, B. (2011). Tradición y comunicabilidad: el Concierto de cámara (2005) de Fabián Panisello. *Musiker*, 18, pp. 141-169.
- Pérez-Ruiz, A. (2009). *Influencia del Jazz dentro del repertorio clásico de Saxofón más representativo del siglo XX* [Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València]. Riunet, Repositorio UPV. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/4337>
- Ruiz-Alejos, U. (2016). *El saxofón en la obra del compositor José María García Labora: su música en el contexto de generacional de los compositores de los años setenta en España* [Tesis de doctorado en Filosofía y Letras, Universidad de Castilla La Mancha, Toledo]. RUIdeRA - Repositorio Universitario Institucional de Recursos Abiertos de la Universidad de Castilla-La Mancha. <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/10932>
- Seoane, S. (2019). *El saxofón en las bandas de música gallegas en el siglo XIX* [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. E-Prints Complutense. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59357/>
- Simms, B. R & Peyser, J. (Ed.). (2006). *The orchestra: a collection of 23 essays on its origins and transformations. Twentieth – Century composers return to the small ensemble*. Hal Leonard Corporation
- Simms, B. (2014). The Pierrot Ensembles: Chronicle and Catalogue, 1912–2012 by Christopher Dromey. *Notes*. 71. 308-309. 10.1353/not.2014.0145.
- Téllez, J. L. & Ford, A. (2006). *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*. Fundación Autor.

- Vaes, L. (2009). *Extended piano techniques. In Theory, History and and Performance Practice*, [Faculty of Humanities, Leiden University]
<https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/15093>

Grabaciones en formato discográfico

- Francés, J. y Ensemble Sonido Extremo (2018). *XXIX Premio Jóvenes Compositores*. [Grabación sonora]. Fundación SGAE – CNDM.
- Francés, J. y Ensemble Sonido Extremo (2017). *Juan Arroyo – Lucas Fagin – Keita Matsumiya* [Grabación sonora]. Casa de Velázquez.

Piezas con grabaciones en línea de Ensemble Sonido Extremo

- Apodaka, D. (2021). *Riflessi Sul Ghiaccio*. https://soundcloud.com/user-379866607/riflessi-sul-ghiaccio-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
- Arroyo, J. (2018). *Saturnian Songs* <https://www.youtube.com/watch?v=OTSnA0fGJQw>
- Badalo, I. (2022). *Terra Ignota*. <https://www.youtube.com/watch?v=Mqy2jIO2IO8>
- Badalo, I. (2022). *Glosas*. <https://www.youtube.com/watch?v=CrPlyR8o0Dw>
- Badalo, I. (2019). *Evanescence latir*. <https://www.youtube.com/watch?v=PyBNwjbOCog>
- Escalera, R. (2018). *Espejismo volátil*. https://soundcloud.com/rom-n-gonz-lez-escalera/03-espejismo-volatil?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

- Fagín, L. (2018). *Psyche-Damage*. https://soundcloud.com/user-326495091/psyche-damage-lucas-fagin?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
- González de la Rubia, D. (2013). *Ritemis*.
<https://www.youtube.com/watch?v=OEYnH1cHdQU>
- López López, J. M. (2015). *Sonidos azules*. https://soundcloud.com/user-326495091/sonidos-azules-for-bass-sax-and-ensemble-jose-manuel-lopez-lopez?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
- Lozano, M. (2014). *Aftasí*. <https://www.youtube.com/watch?v=dYEFHmFil0E>
- Lozano, M (2014). *Aurora Polaris*. <https://www.youtube.com/watch?v=Wi1xwwDgnbU>
- Matsumiya, K. (2017). *Concertino pour guitare et ensemble*.
<https://www.youtube.com/watch?v=o7OSccb77CM>
- Megías, S. (2021). *Popurrí cuplé*. <https://www.youtube.com/watch?v=y5tZJNVuJOs>
- Peña (de la), J. I. (2012). *Suflé, pepitoria, leche merengada*.
<https://www.youtube.com/watch?v=-aHnUHf6VsE>
- Quintanilla, M. (2015). *Pretexto*. <https://www.youtube.com/watch?v=V5vTDK6ULuA>
- Río Pareja, J. (2015). *Estrellas Variables* https://soundcloud.com/user-326495091/estrellas-variables-jose-rio-pareja?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
- Rueda, J. (2014). *Absolute!* https://www.youtube.com/watch?v=RR6bUJAV8_Q
- Varios compositores. (2021). *Aula de (Re)estrenos (114): Compositores sub-35 (IX)*.
https://www.youtube.com/watch?v=_udoxKB1ogs

6. Anexos

6.1. Base de Datos de Obras Estrenadas por Ensemble Sonido Extremo

PRIMERA INTERPRETACIÓN	COMPOSITOR	OBRA	ESTRENO	PLANTILLA	MINUTOS	SAXO
2010	Wuorinen, Charles	<i>Bearbeitungen ueber das Glogauer Liederbuch</i>		fl,cl,vn, vlc	7'	
	Risueño, Antonio	<i>Quodlibet (Cancionero Elvas)</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno,	6'	Sí
	Essl, Karlheinz	<i>O rosa bella</i>		Fl, cl, ob (sax sopr), vln, vla, vlc	12'	Sí
	Birtwistle, Harrison	<i>Ut heremita solus</i>		Fl, cl, vla, vlc, perc	7'	
	Lara, Francisco	<i>Elvas Tears (Canciones de Elvas)</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	10'	Sí
	de la Peña, José Ignacio	<i>Nadie se duela (Cancionero Elvas)</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	8'	Sí
	Kroll, Georg	<i>Felix namque es</i>		Fl, cl, ob (sax), vln, vla, vlc, perc, pno	9'	Sí
2011	González de la Rubia, Domingo	<i>Ritemis</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno	5'	
	Rojo, Salvador	<i>Juegos</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc	7'	Sí
	Fontán, María José	<i>Jardín Interior</i>		Fl, vla, perc, pno	7'	
	Quintanilla, María	<i>Pretexto</i>	Sí	Cl, sax, vln, vlc, perc, pno,	7'	Sí
	Gordillo, Jerónimo	<i>Vértigo</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc,	7'	Sí

				pno		
	de la Peña, José Ignacio	<i>Suflé, pepitoria, leche merengada</i>	Sí	Sax, perc, pno	10'	Sí
2012	Quintanilla, María	<i>Si quieres que vaya a verte</i>	Sí	Voz, vln, vla, vlc, pno	2'	
	González de la Rubia, Domingo	<i>Eres como la rosa</i>	Sí	Voz, fl, cl, vln, vla, vlc, perc, pno	6'	Sí
	Fontán, María José	<i>Dime niña hermosa</i>		Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc	3'	Sí
	Fontán, María José	<i>Entre líneas</i>	Sí	Cl, sax, vln, pno	5'	Sí
	Novel Samano, Francisco	<i>Un segador segando</i>	Sí	Voz, fl, cl, vln, vla, vlc, perc, pno	7'	
	De la Peña, José Ignacio	<i>Mariquita</i>	Sí	Voz, fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	2'	Sí
	Gordillo, Jerónimo	<i>Canción popular: Ya se van los quintos madre</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, pno	6'	Sí
	Pérez, Iluminada	<i>Duerme niño, duerme</i>	Sí	Sax y perc	5'	Sí
	Muñoz, Enrique	<i>Homenaje a Román Alís</i>		Sax, vln, pno	6'	Sí
	Berio, Luciano	<i>Folk songs</i>		Voz, fl, cl, vla, vlc, arp, 2 perc	25'	
	Vega, Laura	<i>Laberintos</i>		Cl y pno	10'	
	Gordillo, Jerónimo	<i>Bagatela I</i>	Sí	Cl, sax, vln, pno	5'	Sí
	Mariné, Sebastián	<i>Dances</i>		Cl, vln, pno	15'	
Biveinis, Karolis	<i>Tres Sketches</i>		Cl, sax, vln, pno	6'	Sí	
2013	Landeira, Víctor	<i>Passacaglia</i>	Sí	Fl, cl, vln, vlc, pno	8'	
	Álvarez, Ylenia	<i>Sykanex</i>		Sax, perc	9'	Sí
	Muñoz, Enrique	<i>Objetos en la oscuridad</i>		Fl, cl, sax, vl, vlc, pno	9'	Sí
	De la Peña, José Ignacio	<i>Nudos</i>	Sí	Cl, sax	7'	Sí
	De la Rubia,	<i>Satiniana Graçenca</i>		Fl, cl, sax, vln, vlc, pno	12'	Sí

	Domingo					
	Gordillo, Jerónimo	<i>Bagatela II</i>	Sí	Cl, sax, vln, perc, pno	4'	Sí
2014	De la Peña	<i>Ata el nudo que te desata</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, perc, pno	10	Sí
	Badalo, Inés	<i>Impromptu</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, perc, pno	8'	Sí
	Lozano, Marta	<i>Aurora Polaris</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno	8'	
	Lozano, Marta	<i>Aftasi</i>	Sí	Cl, sax	8'	Sí
	Rueda, Jesús	<i>Absolute!</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	15'	Sí
	Novel Samano, Francisco	<i>Cuaderno de Bitácora</i>	Sí	Vln, vlc, pno	15'	
2015	Román, Alejandro	<i>Homenaje a Bartok</i>		Cl, vln, vlc, pno	10'	
	Pérez, Iluminada	<i>Zrénoi</i>		Vln, vlc, pno	7'	
	Navarro, Gonzalo	<i>De la materia en ascenso</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, perc, pno	8'	Sí
	Sardá, Alberto	<i>Quatorze maneras de sentir la pluja</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno	10'	
	Terrón, Alicia	<i>Cuatro piezas</i>		Sax, pno	12'	Sí
	Mosquera, Roberto,	<i>Perfil nocturno II a</i>		Fl, cl, vlc, pno	9'	
	Mosquera, Roberto,	<i>Perfil nocturno II b</i>		Fl, cl, vlc, pno	7'	
	Muñoz, Enrique	<i>Ropa vieja</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	5'	Sí
	Río-Pareja, José	<i>Estrellas variables</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	10'	Sí
	Boulez, Pierre	<i>Dérive I</i>		Fl, cl, vln, vlc, perc, pno	6'	
	de Pablo, Luis	<i>Música para Mario</i>		Fl, cl, vln, vla, vlc, pno	8'	
Soutullo, Eduardo	<i>As the spirit wane</i>		Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, pno	10'	Sí	

	Cruz-Guevara, Juan	<i>Res-Novae</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, pno	9'	Sí
	López-López, José Manuel	<i>Sonidos Azules</i>	Sí	Sax solo, fl, sax, trp, tpa, trb, perc, 2vln, vla, vlc, cb, pno	15'	Sí
2016	Sánchez Cañas, Sebastián	<i>La princesa de Baleares. Bolero</i>		Cl, sax, vln, perc, pno	8'	Sí
	Muñoz, Enrique	<i>Belai</i>		Cl, vln, pno	6'	
	Vallés, Víctor	<i>SoBACHta</i>		Cl, pno	8'	
	A. Iriarte, Guillermo	<i>Estampa Naive n°9</i>		Sax, pno	5'	Sí
	Lozano, Marta	<i>Aljibe</i>		Sax, pno	8'	Sí
	Strauss II, Johan/ Arnold Schoenberg	<i>Lagunen - Walzer, Op.411</i>		Acc, pno, 2vln, vla, vlc	8'	
	Strauss II, Johan/ Arnold Schoenberg	<i>Kaiser - Walzer, Op.437</i>		Fl, cl, acc, pno, 2 vln, vla, vlc	12'	
	Debussy, Claude/ Benno Sachs	<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>		Fl, cl, acc, pno, 2 vln, vla, vlc	12'	
	De Falla, Manuel	<i>El amor brujo</i>		Voz, fl, ob, tpa, trp, pno, 4vln, 2vla, 2lvc, cb, perc	28'	
	de Mey, Thierry	<i>Palilalie</i>		Libre	8'	Sí
	Xenakis, Yannis	<i>Mika</i>		Vln	8'	
	Cage, John	<i>Toy piano suite</i>		Pno	10'	
	Donatoni, Franco	<i>Clair</i>		Cl	8'	
	Hurel, Philippe	<i>Loops</i>		Fl	12'	
	Bettison, Oscar	<i>Vamp</i>		Fl, cl, perc	11'	
	Haas, Georg Friedrich	<i>Tria ex uno</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno, perc	15'	
	Sotelo, Mauricio	<i>Plaza Alta</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, pno, perc	5'	Sí
Río-Pareja, José	<i>Luminosa azul</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, pno,	7'	Sí	

				perc		
	Rueda, Jesús	<i>Badajoz Philharmonic Extreme</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, pno, perc	5'	Sí
	Sánchez-Verdú, José María	<i>Jardín de piedra</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, pno, perc	5'	Sí
	Cage, John	<i>Atlas eclipticalis</i>		Variable		Sí
	Grisey, Gérard	<i>Stèle</i>		2perc		
	Webern, Anton	<i>Quartett op.22</i>		Cl, sax, vln, pno	7'	Sí
	Ibarrondo, Félix	<i>Obsidienne</i>		Cl, sax, vln, pno	10'	Sí
	García, Voro	<i>Sueños que se bifurcan</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno	13'	
2017	Matsumiya, Keita	<i>Concertino</i>	Sí	Guit solo / fl, cl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc	13'	Sí
	Fagín, Lucas	<i>Psyche-damage</i>	Sí	Cl, trp, guit, vln, cb, perc, pno	12'	
	Arroyo, Juan	<i>Saturnian Songs (2 movt)</i>	Sí	TanaCello solo / fl, cl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc	17'	Sí
	Hurel, Philippe	<i>...à mesure</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno, perc	15'	
2018	Schubert/Zender	<i>Winterreise</i>		Voz solo / Orq cámara	55'	Sí
	Rueda, Jesús	<i>Love Songs</i>		Sax, pno	7'	Sí
	Sánchez-Verdú, José María	<i>Schattentheater II</i>		Sax, pno	5'	Sí
	Ishii, Maki	<i>Black Intention III</i>		Pno	12'	
	Cage, John	<i>Suite for toy piano</i>		Pno	7'	
	Iriarte, Guillermo	<i>Cinco tocatas desde el término medio</i>		Pno	7'	
	Reich, Steve	<i>New York Counterpoint</i>		Sax-elec	12'	Sí
	Andriessen, Louis	<i>Worker's Union</i>		Variable	15-20'	Sí
Murail, Tristan	<i>Treize couleurs du soleil</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno	14'		

		<i>couchant</i>				
	Kokoras, Panayotis	<i>Friction</i>		Fl, cl, vlc, pno	9'	
	Badalo, Inés	<i>Trigramas</i>		Vln, vlc, pno	12'	
	García-Tomás, Raquel	<i>Tiempo suspendido – Estudio sonomecánico noº1</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, perc, pno	8'	Sí
	Valdivia, José Luis	<i>Gouache</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	14'	Sí
	Badalo, Inés	<i>Evanescente Latir</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, perc, pno	9'	Sí
	García Escalera, Román	<i>Espejismo Volátil</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	10'	Sí
	Gómez Chao, Hugo	<i>Límites del Negro</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	7'	Sí
2019	Magrané, Joan	<i>L'argent com viu</i>		Sax solo / Fl, cl, vln, vla, vlc, perc, pno	14'	
	Badalo, Inés	<i>Iridiscencia</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vla, vlc, perc, pno	8'	Sí
	Rzewski, Frederich	<i>Coming together</i>		Variable	Variable	Sí
	Lazkano, Ramón	<i>Hatsik 3</i>		Cl, sax, vln, pno	6'	Sí
	Lim, Liza	<i>Inguz</i>		Cl, vlc	6'	
	Kagel, Mauricio	<i>rrrrrrr...5 Jazz Stücke</i>		Cl, sax, vln, pno	9'	Sí
	Bernal, Alberto	<i>Elogio de lo ausente</i>		Pno	11'	
	Río-Pareja, José	<i>Carácter</i>		Cl, vln, vlc, pno	10'	
	Torres, Jesús	<i>Pentesilea</i>		Fl, cl, vln, vlc, pno	10'	
	Badalo, Inés	<i>Glosas</i>		Fl, cl, vlc, perc, pno	9'	
	Parra, Héctor	<i>Trío con piano n.º 1, «Wortschatten»</i>		Vln, vlc, pno	8'	
Giménez-Comas,	<i>Notturmo II</i>	Sí	Cl, vln, vlc, perc	7'		

	Nuria					
	Mendoza, Elena	<i>Díptico I</i>		Cl, sax, vlc, perc, pno	6'	Sí
	Mendoza, Elena	<i>Díptico II</i>		Cl, sax, vlc, perc, pno	6'	Sí
	Lanza, Mauro	<i>The skin of the onion</i>		Fl, cl, vln, vlc, perc, pno	10'	
	Schnittke, Alfred	<i>Septett</i>		Fl, 2cl, vln, vla, vlc, clave	16'	
	Ligeti, György	<i>Kammerkonzert</i>		Fl, 2cl, ob, tpa, trb, clave, pno, 2vln, vla, vlc, cb	20'	
	García-Tomás, Raquel	<i>Look, sweetie, I found my old projector! (... and a bunch of movies)</i>	Sí	Fl, cl, sax, vln, vlc, perc, pno	14'	Sí
2020	Frank, Peter	<i>Paradigm</i>		Perf, batidora	8'	
	Young, La Monte	<i>Compositions n° 7</i>		Variable		Sí
	Lucier, Alvin	<i>Opera with Objects</i>		Variable		
	Stockhausen, Karlheinz	<i>Tierkreis</i>		Variable		
	Riley, Terry	<i>Dorian Reeds</i>		Sax-elec	15'-20'	Sí

6.2. Histórico de Conciertos del Ensemble Sonido Extremo (2010-2020)

Nº	LUGAR Y FECHA	PROGRAMA	ESTRENOS ABSOLUTOS /CON SAXO	OBRAS/ OBRAS CON SAXO	PLANTILLA
1	<p>XV Ciclo de Música Sacra de Badajoz.</p> <p>Salón Noble de la Diputación, Badajoz</p> <p>21 de marzo de 2010</p>	<p>- Charles Wuorinen: <i>Bearbeitungen ueber das Glogauer Liederbuch</i></p> <p>- Antonio Risueño: <i>Quodlibet</i> (Cancionero Elvas) *</p> <p>- Karlheinz Essl: <i>O rosa bella</i></p> <p>- Harrison Birtwistle: <i>Ut heremita solus</i></p> <p>- Francisco Lara: <i>Elvas Tears</i> (Canciones de Elvas) *</p> <p>- José Ignacio de la Peña: <i>Nadie se duela</i> (Cancionero Elvas) *</p> <p>- Georg Kroll: <i>Felix namque es</i></p>	3/3	6/5	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc
2	<p>XI Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos.</p> <p>Casa de la Cultura, Tres Cantos.</p> <p>23 de octubre de 2011</p>	<p>- María José Fontán: <i>Jardín Interior</i></p> <p>- Jerónimo Gordillo: <i>Vértigo</i> *</p> <p>- Domingo González de la Rubia: <i>Ritemis</i></p> <p>- María Quintanilla: <i>Pretexto</i> *</p>	4/4	6/4	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc

		<ul style="list-style-type: none"> - José Ignacio de la Peña: <i>Suflé, pepitoria, leche merengada</i> * - Salvador Rojo: <i>Juegos</i> * 			
3	<p>XXIX Festival Ibérico de Música de Badajoz.</p> <p>Teatro López de Ayala, Badajoz</p> <p>4 de junio de 2012</p>	<ul style="list-style-type: none"> - María José Fontán: <i>Dime niña hermosa</i> * - Jerónimo Gordillo: <i>Ya se van los quintos</i> * - Domingo González de la Rubia: <i>Eres como la rosa</i> * - Francisco Novel Samano: <i>Un segador segando</i> - María Quintanilla: <i>Si quieres que vaya a verte</i> * - José Ignacio de la Peña: <i>Mariquita</i> * - Iluminada Pérez: <i>Duerme niño, duerme</i> * - Luciano Berio: <i>Folk Songs</i> 	7/5	8/5	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc
4	<p>Escola Superior de Música de Lisboa.</p> <p>21 de noviembre de 2012</p>	<ul style="list-style-type: none"> - José Ignacio de la Peña: <i>Suflé, pepitoria, leche merengada</i> - Salvador Rojo: <i>Juegos</i> - Jerónimo Gordillo: <i>Vértigo</i> - Domingo González de la Rubia: <i>Ritemis</i> 		7/5	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc

		<ul style="list-style-type: none"> - María Quintanilla: <i>Pretexto</i> - Enrique Muñoz: <i>Homenaje a Román Alís</i> - María José Fontán: <i>Jardín Interior</i> 			
5	<p>IV Ciclo de Música Actual de Badajoz – Temporada FAIC.</p> <p>Salón Noble de la Diputación, Badajoz</p> <p>30 de noviembre de 2012</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Sebastián Mariné: <i>Dances</i> - Karolis Biveinis: <i>Tres Sketches</i> - Jerónimo Gordillo: <i>Bagatela I *</i> - Laura Vega: <i>Laberintos</i> - Enrique Muñoz: <i>Homenaje a Román Alís</i> - María José Fontán: <i>Entre líneas *</i> 	2/2	6/4	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc
6	<p>V Ciclo de Música Actual de Badajoz – Temporada FAIC.</p> <p>Biblioteca de Extremadura, Badajoz.</p> <p>11 de diciembre de 2013</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Víctor Landeira: <i>Passacaglia</i> - Ylenia Álvarez: <i>Sikanex</i> - Marta Lozano: <i>Aurora Polaris</i> - Enrique Muñoz: <i>Objetos en la oscuridad</i> - José Ignacio de la Peña: <i>Nudos *</i> - Domingo González de la Rubia: <i>Satiniana Graçenca</i> - Jerónimo Gordillo: <i>Bagatela I y II *</i> 	3/2	7/6	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc

7	<p>XXXI Festival Ibérico de Música de Badajoz.</p> <p>MEIAC, Badajoz</p> <p>14 de junio de 2014</p>	<p>- José Ignacio de la Peña: <i>Ata el nudo que te desata</i> *</p> <p>- Marta Lozano: <i>Aftasi</i> *</p> <p>- Inés Badalo: <i>Impromptu</i> *</p> <p>- Francisco Lara: <i>Elvas Tears</i></p> <p>- María José Fontán: <i>Jardín Interior</i></p> <p>- Jerónimo Gordillo: <i>Bagatelas I, II, III</i> *</p> <p>- Mauricio Sotelo: <i>Muro...: Sarai</i></p>	4/4	7/6	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc
8	<p>VI Ciclo de Música Actual</p> <p>Biblioteca de Extremadura, Badajoz</p> <p>30 de noviembre de 2014</p>	<p>- Jerónimo Gordillo: <i>Vértigo</i></p> <p>- Francisco Novel: <i>Cuaderno de bitácora</i> *</p> <p>- Mauricio Sotelo: <i>Muro...: Sarai</i></p> <p>- Francisco Lara: <i>Elvas Tears</i></p> <p>- Georg Kroll: <i>Felix namque es</i></p> <p>- Jesús Rueda: <i>Absolute!</i> *</p>	2/1	6/5	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc
9	<p>Temporada FAIC.</p> <p>Conservatorio Superior de Música, Badajoz</p>	<p>- Iluminada Pérez: <i>Zrénoi</i></p> <p>- Roberto Mosquera: <i>Perfil Nocturno II a y II b</i></p> <p>- Alicia Terrón: <i>Cuatro piezas</i></p>	1/1	6/2	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc

	1 de febrero de 2015	<ul style="list-style-type: none"> - Alejandro Román: <i>Homenaje a Bartok</i> - Gonzalo Navarro: <i>De la materia en el ascenso *</i> - Alberto Sardá: <i>Quatorze maneras de sentir la pluja</i> 			
10	LXXVI Quincena Musical de San Sebastián	<ul style="list-style-type: none"> - Enrique Muñoz: <i>Ropa vieja *</i> - María José Fontán: <i>Dime niña hermosa</i> - Jerónimo Gordillo: <i>Ya se van los quintos</i> - Domingo González de la Rubia: <i>Eres como la rosa</i> - María Quintanilla: <i>Si quieres que vaya a verte</i> - José Ignacio de la Peña: <i>Mariquita</i> - Luciano Berio: <i>Folk Songs</i> 	1/1	7/5	Voz solo / Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc
11	VII Ciclo de Música Actual. Teatro López de Ayala, Badajoz 13 de octubre de 2015	<ul style="list-style-type: none"> - Jesús Rueda: <i>Absolute!</i> - José Río-Pareja: <i>Estrellas variables *</i> - Pierre Boulez: <i>Dérive 1</i> - Luis de Pablo: <i>Música para Mario *+</i> - José Manuel López-López: <i>Sonidos azules *</i> 	2/2	5/3	Sax solo / Cl, fl, sax, tpa, trp, trb 2vln, vla, vlc, cb ,pno, perc
12	Xornadas de música contemporánea	<ul style="list-style-type: none"> - Luis de Pablo: <i>Música para Mario</i> 	1/1	6/4	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc

	Santiago de Compostela. 17 de octubre de 2015	<ul style="list-style-type: none"> - Jesús Rueda: <i>Absolute!</i> - Eduardo Soutullo: <i>As the spirit wanes</i> - José Río-Pareja: <i>Estrellas variables</i> - Pierre Boulez: <i>Dérive 1</i> - Juan Cruz-Guevara: <i>Res-Novae *</i> 			
13	Temporada FAIC Biblioteca de Extremadura, Badajoz 11 de marzo de 2016	<ul style="list-style-type: none"> - Sebastián Sánchez Cañas: <i>Bolero</i> - Enrique Muñoz: <i>Belai,</i> - Victor Vallés: <i>Sobachta</i> - Guillermo A. Iriarte: <i>Estampa Naive</i> - Marta Lozano: <i>Aljibe</i> 		5/3	Cl, sax, vln, pno
14	Festival Internacional de Trujillo Jardines de La Viña, Trujillo 6 de julio de 2016	<ul style="list-style-type: none"> - Johann Strauss II / Arnold Schoenberg: <i>Lagunen - Walzer, Op.411</i> - Claude Debussy / Benno Sachs <i>Prélude à l'arès-midi d'un faune</i> - Johann Strauss II / Arnold Shoenberg: <i>Kaiser - Walzer, Op.437</i> Manuel de Falla: <i>El amor brujo</i> 			Fl, cl, ob, tpa, trp, acc, pno, 4vln, 2vla, 2vlc, cb, perc

		Versión original para 15 instrumentos			
15	XVIII Ciclo de Música Contemporánea Museo Vostell Malpartida. Museo Vostell. Malpartida de Cáceres 23 de septiembre de 2016	Thierry de Mey: <i>Palilalie</i> Improvisación 1 Yannis Xenakis: <i>Mika</i> Improvisación 2 John Cage: <i>Toy piano suite</i> Improvisación 3 Franco Donatoni: <i>Clair</i> Improvisación 4 Philippe Hurel: <i>Loops</i> Improvisación 5 Oscar Bettison: <i>Vamp</i>			Cl, fl, vln, pno
16	VIII Ciclo de Música Actual de Badajoz. Teatro López de Ayala, Badajoz 17 de octubre de 2016	- Georg Friedrich Haas: <i>Tria ex uno</i> - Mauricio Sotelo: <i>Plaza alta</i> * - Gérard Grisey: <i>Stèle</i> - José María Sánchez-Verdú: <i>Jardín de piedra</i> * - John Cage: <i>Atlas Eclipticalis</i> - Jesús Rueda: <i>Badajoz Philarmonic Extrem</i> *	4/4	7/5	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc

		- José Río-Pareja: <i>Luminosa azul</i> *			
17	LXXVIII Quincena Musical de San Sebastián. Musikene, San Sebastián 18 de agosto de 2017	- Anton Webern: <i>Quartett</i> op.22 - José María Sánchez-Verdú: <i>Jardín de piedra</i> - José Río-Pareja: <i>Luminosa azul</i> - Georg Friedrich Haas: <i>Tria ex uno</i> - Félix Ibarrodo: <i>Obsidienne</i> - Voro García: <i>Sueños que se bifurcan</i>		6/4	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc
18	Series 20/21 Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, Madrid 22 de mayo de 2017	- José Manuel López-López: <i>Sonidos azules</i> . Sax solo y ensemble - Keita Matsumiya: <i>Concertino</i> . Guitarra solo y ensemble * - Lucas Fagín: <i>Psyche-damage</i> * - Philippe Hurel: <i>...à mesure</i> - Juan Arroyo: <i>Saturnian Songs</i> . TanaCello solo y ensemble: * I. Sonrí / Sollozo II. Sonidos negros	3/2	5/3	Guitarra solo, Saxo solo, TanaCello solo / Cl, fl, sax, tpa, trp, trb, 2vln, vla, vlc, cb ,pno, perc
19	IX Ciclo de Música Actual de Badajoz.	Franz Schubert / Hans Zender : <i>Winterreise</i> , op. 89, D 911/Eine komponierte Interpretation für Tenor und		1/1	Voz solo / 2fl, 2cl, 2ob, 2fg, sax, acc,

	Palacio de Congresos de Badajoz 27 de enero de 2018	kleines Orchester; Texto de Wilhelm Müller			guit, arp, tpa, trp, trb 2vln, vla, vlc, cb, 4perc
20	Series 20/21 Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, Madrid 29 de enero de 2018	Franz Schubert / Hans Zender : <i>Winterreise</i> , op. 89, D 911 /Eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester; Texto de Wilhelm Müller		1/1	Voz solo / 2fl, 2cl, 2ob, 2fg, sax, acc, guit, arp, tpa, trp, trb 2vln, vla, vlc, cb, 4perc
21	Seminario “Hacia nuevos horizontes de escucha” Centro Centro, Madrid 24 de mayo de 2018	- Jesús Rueda: <i>Love Songs</i> - José María Sánchez-Verdú: <i>Schattentheater II</i> - Maki Ishii: <i>Black Intention III</i> - John Cage: <i>Suite for toy piano</i> - Guillermo Alonso Iriarte: <i>Cinco tocatas desde el término medio</i> - Steve Reich: <i>New York Counterpoint</i>		6/3	Sax, pno
22	Proyecto “ExtremaActual” Auditorio del Complejo Cultural Santa María, Plasencia	- Louis Andriessen: <i>Worker's Union</i> - John Cage: <i>Atlas Eclipticalis</i> - Tristan Murail: <i>Treize couleurs du soleil couchant</i>		7/3	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc

	15 de febrero de 2018	<ul style="list-style-type: none"> - Panayiotis Kokoras: <i>Friction</i> - José María Sánchez-Verdú: <i>Schattentheater II</i> - Inés Badalo: <i>Trigramas</i> - Guillermo Iriarte: <i>Cinco toccatas desde el término medio</i> 			
23	<p>Proyecto “ExtremaActual”</p> <p>Museo Pérez Comendador-Leroux, Hervás</p> <p>16 de febrero de 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Louis Andriessen: <i>Worker's Union</i> - John Cage: <i>Atlas Eclipticalis</i> - Tristan Murail: <i>Treize couleurs du soleil couchant</i> - Panayiotis Kokoras: <i>Friction</i> - José María Sánchez-Verdú: <i>Schattentheater II</i> - Inés Badalo: <i>Trigramas</i> - Guillermo Iriarte: <i>Cinco toccatas desde el término medio</i> 		7/3	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc
24	<p>Proyecto “ExtremaActual”</p> <p>Centro Cultural La Merced, Llerena</p> <p>17 de febrero de 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Louis Andriessen: <i>Worker's Union</i> - John Cage: <i>Atlas Eclipticalis</i> - Tristan Murail: <i>Treize couleurs du soleil couchant</i> - Panayiotis Kokoras: <i>Friction</i> 		7/3	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc

		<ul style="list-style-type: none"> - José María Sánchez-Verdú: <i>Schattentheater II</i> - Inés Badalo: <i>Trigramas</i> - Guillermo Iriarte: <i>Cinco toccatas desde el término medio</i> 			
25	<p>Proyecto “ExtremaActual”</p> <p>Cámara Agraria, La Nava de Santiago</p> <p>18 de febrero de 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Louis Andriessen: <i>Worker's Union</i> - John Cage: <i>Atlas Eclipticalis</i> - Tristan Murail: <i>Treize couleurs du soleil couchant</i> - Panayiotis Kokoras: <i>Friction</i> - José María Sánchez-Verdú: <i>Schattentheater II</i> - Inés Badalo: <i>Trigramas</i> - Guillermo Iriarte: <i>Cinco toccatas desde el término medio</i> 		7/3	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc
26	<p>XL Ensems</p> <p>Palau de la Música, Valencia</p> <p>25 de abril de 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> - José Río-Pareja: <i>Luminosa azul</i> - Georg Friedrich Haas: <i>Tria ex uno</i> - José Río-Pareja: <i>Estrellas variables</i> - Juan Arroyo: <i>Saturnian Songs</i>. TanaCello solo y 	1/1	5/4	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc

		<p>ensemble (estreno de la versión completa)</p> <p>- Raquel García Tomás: <i>Tiempo suspendido – Estudio sonomecánico noº1*</i> para ensemble y vídeo Sincronizado</p>			
27	<p>Series 20/21 XXIX Premio Jóvenes Compositores 2018 Fundación SGAE – CNDM</p> <p>Auditorio 400, Madrid</p> <p>26 de noviembre de 2018</p>	<p>- José Luis Valdivia Arias: <i>Gouache</i> *</p> <p>- Inés Badalo López: <i>Evanescente Latir</i> *</p> <p>- Román González Escalera: <i>Espejismo Volátil</i> *</p> <p>- Hugo Gómez-Chao Porta: <i>Límites del Negro</i> *</p>	4/4	4/4	Cl, fl, sax, vln, vla, vlc, pno, perc
28	<p>X Ciclo de Música Actual</p> <p>Teatro López de Ayala, Badajoz.</p> <p>8 de marzo de 2019</p>	<p>-Tristan Murail: <i>Treize Couleurs du soleil couchant</i>, para ensemble y electrónica</p> <p>-Joan Magrané: <i>L'argent com viu</i>, concertino para saxofón soprano y ensemble</p> <p>-Inés Badalo: <i>Iridiscencia</i> *</p> <p>-Frederic Rzewski: <i>Coming together</i>, para recitador y ensemble</p>	1/1	4/2	Recitador, Sax Solo / Fl, cl, sax, vln, vlc, bomb, perc, pno
29	<p>Seminario “Hacia nuevos horizontes de escucha”</p> <p>Centro Centro, Madrid</p>	<p>- Ramon Lazkano: <i>Hatsik 3</i></p> <p>- Liza Lim: <i>Inguz</i></p> <p>- Mauricio Kagel: <i>rrrrrrr...5 Jazz Stücke</i></p>		6/2	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno,

	16 de mayo de 2019	<ul style="list-style-type: none"> - Alberto Bernal: <i>Elogio de lo ausente</i> - José Río-Pareja: <i>Carácter</i> (III - Rapsodia) - Jesús Torres: <i>Pentesilea</i> 			
30	<p>X Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea – Fundación BBVA</p> <p>Edificio San Nicolás, Bilbao</p> <p>17 de diciembre de 2019</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Inés Badalo: <i>Glosas</i> - Hèctor Parra: <i>Trío con piano n.º 1, «Wortschatten»</i> - José Río-Pareja: <i>Luminosa azul</i> - Núria Giménez Comas: <i>Notturmo II*</i> - Elena Mendoza: <i>Díptico</i> - Mauro Lanza: <i>The skin of the onion</i> 	1/0	6/2	Cl, fl, sax, vln, vlc, pno, perc
31	<p>X Ciclo de Música Actual</p> <p>Teatro López de Ayala, Badajoz.</p> <p>9 de noviembre de 2019</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Alfred Schnittke: <i>Septett</i> - György Ligeti: <i>Kammerkonzert</i> - Raquel García-Tomás: <i>Look, sweetie, I found my old projector! (... and a bunch of movies) *</i> - Raquel García-Tomás: <i>Tiempo suspendido - Estudio sonomecánico nº1</i> 	1/1	4/2	Fl, 2cl, ob, sax, tpa, trb, pno, clv, perc, 2vln, vla, vlc, cb
32	XXII Ciclo de Música			6	Cl, fl, sax, vln, vlc,

	<p>Contemporánea Museo Vostell Malpartida.</p> <p>Museo Vostell, Malpartida de Cáceres</p> <p>18 de septiembre de 2020</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Peter Frank: <i>Paradigm</i> - John Cage: <i>Conferencia sobre algo</i> (fragmento 1) - La Monte Young <i>Composition 7</i> - Thomas Tallis: <i>If ye love me</i> - John Cage: <i>Conferencia sobre algo</i> (fragmento 2) - Alvin Lucier: <i>Opera with Objects</i> - Improvisación - Juan Vásquez: <i>Con qué la lavaré</i> - John Cage: <i>Conferencia sobre algo</i> (fragmento 3) - Alberto Bernal: <i>Elogio de lo ausente</i> - Karlheinz Stockhausen: <i>Tierkreis</i> - John Cage: <i>Conferencia sobre algo</i> (fragmento 4) - Terry Riley: <i>Dorian Reeds</i> 			<p>pno,</p>
--	--	--	--	--	-------------

6.3. Transcripción de la Entrevista a Jesús Rueda

Entrevista a Jesús Rueda realizada el 13 de marzo de 2022 en su domicilio particular en Madrid

Apartado Ensemble

Javier González Pereira - La sinfonía, el cuarteto y la música para piano parecen ser los tres pilares compositivos de un tiempo a esta parte en tu catálogo, sin embargo la escritura para el ensemble *Pierrot* (con o sin saxo) ha estado presente de forma continuada, ¿qué soluciones o qué posibilidades encuentras en la propia formación?

Jesús Rueda - El ensemble *Pierrot* es el orgánico que en algún modo nos encontramos más activo en mi generación. Evidentemente hay más música de cámara, más formaciones, pero esa es la que más se acerca a la música de creación y por tanto la que tiene más movilidad, más flexibilidad.

Las otras formaciones, pongamos caso el cuarteto de cuerda, son formaciones de siglos de existencia y que además viene generada por un repertorio muy amplio, y claro parece que la nueva música tuviera que identificarse con algún tipo de formación camerística propia y yo creo que es el caso, además con una pieza tan emblemática como el *Pierrot*. Si lo pensamos un poco, el heredero directo de esa formación sería Boulez y el *Le marteau sans maître*, el propio Boulez marca el destino, (tampoco es que conozca muy la historia de esa formación). Yo creo que ese ensemble tomará más vida a partir de los años 70, además hay obras escritas para esa formación por compositores de mucho de peso del siglo XX.

Entonces, por un lado, es la formación en la que yo me voy a formar, porque además está muy vehiculada, funciona muy bien, es muy flexible. A los conciertos a los que asistes en tu época de estudiante, en la mayor parte, es precisamente para esta

formación. Digamos entonces que la influencia y el peso es muy directo, muy fuerte, y además es lo que te piden, es la formación que siempre es sugerida en los encargos

J. G. P - ¿De qué manera ello incide en tu música?

J. R - Es la música que escuchas, con la que te identificas. Oyes habitualmente la música creada para ese ensemble y todo ello va tomando cuerpo dentro de tu espacio sonoro. También por ese repertorio más nuevo, donde escuchas recursos, combinaciones instrumentales, modos de componer, modos de uso de los instrumentos, mundos expresivos... Nos encontramos un abanico enorme. En definitiva lo determina sí o sí, y por mucho que tú pienses que estás aportando algo diferente, que por otro lado es lo que también quiere un joven cuando se adentra en el mundo de la creación, en realidad es muy difícil, es decir, se ha escrito tanta música para ese ensemble, que tenías la sensación de que todo estaba hecho.

J. G. P - ¿Qué puedes decirnos cuando te enfrentas a la escritura para ensemble en este aspecto?

J. R - Sin duda el propio ensemble marca un modo de trabajo, porque si lo pensamos es como la reducción de la orquesta, quitando quizás lo metales, es reducirlo a un mundo mínimo. También te permite, ya que no tiene peso, que es muy ligero, trabajar con procedimientos más virtuosos, eso claro no te lo permite la orquesta. El mundo de los solistas te da la posibilidad de llegar mucho más lejos que la escritura de la orquesta cuyo el trazo es mucho más grueso.

Es cierto que el ensemble te permite, no sé si llamarlo, cierta abstracción, cierto intimismo, posiblemente igual que la orquesta puede producir una cantidad de decibelios y no sólo eso, el propio sonido es invisible pero lo sientes, porque golpea tu cuerpo. Y claro una orquesta, y sobre todo la orquesta enorme hay una parte muy física del sonido que está ahí. En este caso, en un ensemble de solistas, la escritura te permite llegar más lejos y alcanzar ciertos límites que la orquesta no te permitiría.

J. G. P - ¿Cómo ha cambiado la música en tu trayectoria a través de la escritura para ensemble?

J. R - Ha cambiado mucho claro, pero a lo mejor incluso a la hora de enfrentarme al mundo instrumental. Es cierto que la música de cámara no me resulta fácil, no lo sé por qué.

J. G. P - Tanto en tu entrevista con Miguel Rodríguez como en el trabajo de Ford lo refieres precisamente...

J. R - Tal vez porque el pensamiento sonoro es una cosa y luego cómo tienes que aplicar eso al mundo instrumental camerístico, otra. No sabría decir pero tenía siempre la sensación de que no funcionaba, posiblemente lo quería decir es que no había encontrado el modo más próximo a la idea sonora. Es cierto que ha cambiado mucho, recuerdo los primeros momentos, en los años 80, en la época de estudios con Paco Guerrero. Aunque ya había escrito otras obras antes de empezar a trabajar con él, su magisterio cambió mucho mi modo de pensar y posiblemente eso lo hizo más difícil, no sé por qué, tal vez por el modo compositivo, por el tratamiento instrumental. En aquella

época el tratamiento instrumental solía ser un poco histriónico, es decir, te movías en todos los límites posibles: límites de registro, límites de rítmica, de tempo etc. y sobre todo en la estructuración y en la mensuración. Y todo eso, crea una tensión en la que mi música en aquel tiempo terminaba resolviéndose, en una especie de crisis sonora.

Recuerdo que todo además debía ser muy asimétrico, en el momento que hubiera una simetría o una pequeña repetición de una célula desencadenaba en una crisis. Todo esto no obstante evoluciona, pero no tiene que ver con el ensemble sino con el pensamiento musical. Aquella era una música más de escuela, si se quiere decir así.

Luego con los años, la música va tomando su propio espacio, tiempo. Llego un momento que digamos empiezo a añorar la simetría, me parecía algo necesario. Casi te diría la sensación que se puede tener al observar algunas manifestaciones del Renacimiento. Recuerdo mi época antes incluso de mi estancia en Italia, visitaba ciudades como Bolonia, Florencia... y entrabas en un patio diseñado por Brunelleschi o algún arquitecto del Renacimiento, notaba como algo en mí cambiaba, una extraña sensación. Algo surgía, una especie de orden al que yo no podía dar respuesta, yo no sabía qué era aquello. Con los años he entendido que eso se llama proporción y que esa proporción se siente, se nota y se manifiesta. De hecho, en mi caso muy particularmente porque tengo una especie de síndrome de simetría que no soporto. Es decir, no puedo ver un cuadro torcido, cosas de estas... y que además todo tiene que estar en línea... Y bueno esto lo que quiere decir, es que yo añoraba una simetría.

Es verdad que vivíamos en la época de la incertidumbre, la de Niels Bohr, Planck, Heisenberg... Y que todo eso te llevaba por así decirlo al espín del electrón, de un vamos a llamar “desorden cuántico” pero ese mundo yo ya lo entendía en mi formación, y yo buscaba y necesitaba ese otro orden del que hablaba.

J. G. P - Permíteme un inciso, paradójicamente tu época de formación con Paco Guerrero, ¿no auspiciaba una metodología muy rigurosa, un orden muy concreto a la hora de escribir?

J. R - Absolutamente radical y además con riguroso cumplimiento de toda esa combinatoria bien estructurada, es cierto eso es simetría. Pero cuando te hablaba de Renacimiento, quizás estaba buscando un tipo más euclidiano, si quieres, de sentimiento. Claro, todo ese hipeorden, no olvidemos que su definición de “random”, ruido, alea, en realidad es una extrema complejidad; ahí es donde se cierra el círculo. Una extrema complejidad, como pasaba en la época del serialismo integral, al final se aproxima mucho al ruido en realidad. Es difícil encontrar un orden, aunque lo haya, pero lo está. En ese sentido, ese extremo radical, rigurosísimo modo de trabajo te acercaba más al ruido que lo que yo buscaba.

J. G. P - A este respecto hay una diferencia entre tu tercera sinfonía (2007) y tu cuarta (2017). Hay un lapso de 10 años. Ese cambio se ha producido en ese periodo de 10 años y ha coincido con la escritura para ensemble: *Absolute, Your Story...* ¿Crees entonces que la escritura para ensemble ha contribuido en el cambio de tu pensamiento musical, y que este cambio se ha extrapolado al terreno de lo sinfónico como hemos referido acerca de la diferencia entre la 3ª y la 4ª Sinfonía? ¿El orgánico lo ha determinado o ha sido una casualidad?

La 3º supone el final de una época, a partir de ahí, por lo que sea, dejo de escribir música. Es cierto que en los próximos años va a haber un periodo de experimentación, voy a probar en muchas líneas pero sin llegar a resolver nada, de hecho es que hay montañas de obras comenzadas pero luego nunca resueltas.

Todas esas pruebas algunas son para ensemble, una de ellas *Insenbility*, acabada, que será la matriz previa de lo que luego será *Your Story*. *Insenbility* en realidad es una experimentación de elementos que luego voy a trabajar posteriormente y sí el pensamiento en realidad era camerístico por que la orquesta la había cerrado, la 3º me agotó y no veía mucha salida en cuestiones orquestales.

Y ese es el primer arranque, al inicio del año 2014 cuando tengo ese encargo para *Your Story*. Creo que sí que es la formación, el ensemble el que me sirve para vehicular nuevos experimentos, nuevas experiencias. La 4º surge entonces de ideas experimentadas con el ensemble, es como un ensemble orquestado

J. G. P - Ya hay procedimientos que surgen de esas obras de ensemble entonces

J. R - Aunque *Your Story* sea la obra que rompe el silencio, *Absolute!* es la primera, es el cambio, es el momento donde todas esas técnicas que se exploran con más libertad.

Apartado Saxofón

J. G. P - ¿Qué espacio crees que tiene en tu música el saxofón? ¿Qué es lo que más te interesa de sus posibilidades?

J. R - *La otra Zona* fue mi primer contacto con el saxofón. Manuel Miján me pidió una pieza, él siempre estuvo muy disponible, la quería con electrónica y planteé que la parte de electrónica fuera con partes pregrabadas de fragmentos de la obra. Estuvimos grabando en el CDMC, cuando estaba Adolfo Núñez, allí creamos la cinta. En realidad casi se puede decir que es un dúo de saxofones, aunque haya sobre todo “samples” de

sonidos muy diversos, pero la parte de cinta, la parte principal son solos de saxos del propio Miján.

Es una obra mixta, en el cual el virtuosismo que deriva de la época de Guerrero está muy presente. En esa época hay una estrecha relación entre Burdeos y Madrid, la música de aquí se escuchaba allí y viceversa. Yo estuve en el estreno de *Rhea* de Guerrero y conocí a Londeix.

Sé que se ha tocado luego más veces, Andrés Gomis creo que la hizo en los 90. Boileau me pidió luego una edición para saxo sólo sin electrónica, lo que hice fue editar la parte de saxo para crear un continuo. Ese fue el comienzo de entrar en el mundo instrumental del saxofón, y ver sus posibilidades enormes, ya no sólo de registro, de agilidad, de poder, en definitiva esa flexibilidad dinámica.

J. G. P - Es curioso que en tu musica orquestal no hayas utilizado nunca el saxofón, ¿a qué se debe?

J. R - Si te llamas Maurice Ravel puedes hacer lo que quieras, o si te llamas Berio, ¡pues también! Siempre te dicen, procura no pasarte de aquí porque si no hay que contratar refuerzos. Lo que hace Berio por ejemplo es muy interesante, él prescinde de los fagotes e introduce los saxofones. John Adams también lo hace en algunas obras orquestales. En Berio funciona muy bien, es un instrumento tan potente que refuerza ese sector de las maderas. En definitiva si a mí me dicen que la orquesta lleva saxofón, yo encantado pero claro en España no es el caso. Estamos en una época de adelgazamiento de los recursos.

Apartado Absolute!

J. G. P - Tras un periodo de silencio creativo, es la escritura de obras para ensemble lo que principalmente rompe ese periodo de inactividad. De ahí surgen un grupo de piezas por ti denominado como tetralogía: *Your Story*, *Absolute!*, *The Messenger* y *Persiles*. ¿Consideras que era el momento de escribir para la agrupación? ¿O fue una casualidad?

J. R - Yo creo que las dos cosas, por un lado surgieron una serie de encargos para cámara en ese momento, pero por otro lado, creo que yo tenía necesidad de salir de la miniatura.

Cuando se encarga algo conviene que tenga una duración adecuada para el conjunto del concierto, entonces normalmente nos solemos mover en esos minutajes de 10', etc. y entonces, quería que fuera algo más grande. (Ahora por ej el formato se ha ido alargando y ahora por ejemplo me muevo en minutaje mucho más amplio.)

J. G. P - ¿Había una planificación acerca de esta tetralogía o fue algo a posteriori?

J. R - No había una idea previa, pienso que me gustaría tener un conjunto de obras más grande que conformasen un todo, de ahí surge *Absolution*.

La idea de una hora quizás planeaba por mi cabeza, me cuadró en definitiva. Podría haber metido quizás *L'Infinito*, pero tenía una duración más breve. También es verdad que yo tiendo a la colección en general, a agrupar: Los interludios, las *Love Songs*, los cuartetos... la idea de colección aparece. En definitiva, congregar las cuatro obras para definir un corpus.

J. G. P - *Absolute!* como otra pieza anterior *L'Infinito*, tienen títulos que aluden a esa idea de inefabilidad de la que has hablado en entrevistas en otras ocasiones, ¿qué podemos encontrar en realidad de esos vínculos en *Absolute!*? ¿Cuál es el origen del título?

J. R - Sabes, a veces con los títulos, no hay una idea previa, no pienso voy a hacer una obra que se llame *Absolute!* y debe tener todo un mundo concreto, no, muchas veces los títulos surgen por flash, no sé porqué me vino *Absolute!*, es a posteriori. Puede tener una conexión pero en verdad no lo sabría resolver, responde a un momento. En ocasiones sí que tiene que ver con esa inefabilidad, recuerdo hace muchos cuando lei una de las novelitas de Balzac: *La obra maestra desconocida* o *La búsqueda del absoluto*. No tanto la idea de lo absoluto como idea porque es muy difícil definirlo, pero por ejemplo la idea de la completitud o la completud, depende de como se diga en relación por ejemplo con Gödel, el científico austriaco, que tiene varios teoremas, y el segundo es el teorema de la completitud.

Quizás me encuentre más próximo a esta idea pero también por una necesidad, me interesa mucho la idea de lo completo, de lo total, quizás por eso también la exclamación. ¡A lo mejor fue un momento de subidón también porque quizás era la primera obra en mucho tiempo que terminaba después de muchos años de silencio!

J. G. P - Pero *Your Story* es anterior.

J. R - Es del mismo año, lo que pasa es que *Your Story*, es el título de una fantástica pieza de Bill Evans. En este caso es un título que interpela, te señala. Muchas veces los

títulos se deben a cuestiones momentáneas, que te gustan sin más. Digamos entonces que la obra no ha surgido en definitiva de un título.

J. G. P - En las notas al programa de la Orquesta Nacional de España, donde se interpretó tu 5ª sinfonía mencionabas: “Una de las secciones toma la idea de una obra llamada *Absolute!*, que escribí hace unos años, y que recrea en cierta forma el efecto Doppler”, ¿qué espacio ocupa *Absolute!* dentro de tu catálogo o de tu escritura en perspectiva?

J. R - *Absolute!* es un cambio total, Por ejemplo *Your Story* lo considero también como un momento de materialización de todos esos años previos. La idea de repetición transformada, osea de bucle, que puede ser más más corto o más largo y con eso cambias completamente los ritmos, se materializa en *Your Story*.

En *Absolute!* seguimos con este concepto de repetición, pero esa idea de simetría “Rinascimentale” se asienta ahí. Los juegos de espejo, la claridad. Pero una claridad visible, porque por ejemplo puede haber mucha simetría en el cuarteto de Nono, y además las ves con las indicaciones del propio autor en la partitura, pero no se entiende nada en definitiva. Sin embargo, tenía en ese momento y creo que sigo teniendo la necesidad de sentirlo, como esas proporciones de las que hablábamos antes de Brunelleschi.

Pero quizás el detonante llegó viendo una escultura de Calder, de la que cuelgan esas figuras que están como flotando. Esa escultura va girando y todas esas formas definidas se van combinando y van creando según su movimiento formaciones diversas; y de repente se mezclaron todos esos elementos: la repetición, la simetría, Calder, Doppler... y de ahí surge. ¿Más simetría y más claridad?, pues dos acordes, en realidad es una cadencia, un cadencial que no se acaba nunca. Creo además que esos dos acordes

venían de una canción Michael Jackson, aunque no lo recuerdo muy bien, la influencia podría venir de cualquier sitio...: ¡¡Michael Jackson con Calder!!

J. G. P Como en tu obra donde utilizas *Bad Guy* de Billy Elish, no recuerdo bien

J. R - ¡Sí! Eso fue uno de los cuartetos, en el quinto creo. En definitiva que marca muchísimo lo que vendrá después, *The Messenger*, *Persiles*, la cuarta sinfonía... Para mí fue momento importantísimo, ahora ya no escribo así, pero dio lugar a un nuevo mundo para mí.

J. G. P - ¿De qué manera se fraguó el encargo?

J. R - De repente llegó el encargo de la Sociedad Filarmónica de Badajoz para el Ciclo de Música Actual y fue muy importante y más en aquel momento que salía del silencio. Necesitaba autoafirmarme, y la posibilidad de poder avanzar en otras cosas. Me puse a escribir para la formación de entonces: violín, viola, violonchelo, clarinete, flauta, saxofón, percusión y piano. Me dieron libertad para escoger la plantilla sobre el total del grupo pero a mí me apetecía escoger la plantilla completa.

Recuerdo el coger determinadas células interválicas para los rebotes, para ese efecto Doppler. Buscaba una especie de tránsito entre las figuras de Calder, es decir, de este movimiento que primero se mueve más rápido y luego se va ralentizando, y ese efecto lo conseguía con la dinámica y luego también con la afinación.

Fue una experiencia muy gratificante, todo ese sufrimiento que para mí era el trabajo de cámara, de repente se transformaba en felicidad según iba trabajando. Me empecé a sentir cómodo y creo que eso se nota en la música, busqué también más polaridad armónica y de los elementos que basculan a lo largo de la pieza, que se

entendiesen y fuesen claros; ya no buscaba una variación constante como quizás previamente, donde me encaminaba a que todo fuera muy asimétrico, donde me preocupaba en que los elementos no se repitieran.

J. G. P - Hablando en otras entrevistas sobre el ciclo *Absolution*, cuando te han preguntado sobre *Persiles*, has descrito las músicas de este periodo como un edificio en el que se abren o cierran ventanas permitiendo observar, u ocultar, fragmentos del mismo discurso.

J. R - Pero claro, *Absolute!* es como la búsqueda, *Persiles* y *The Messenger* son la consolidación de este camino.

Esto que comentas lo siento sobre todo en la 4ª Sinfonía. La descripción sería como que tú tienes un edificio con varios pisos, y cada piso es una pista diferente de audio. Y tú ahora puedes abrir las diferentes ventanas de cada piso y encontrarte con el material pero en distintos momentos, combinándose los diversos momentos de cada pista. Claro que hay un trabajo previo para que haya una cierta complementariedad, para que se interpolen muy bien. Por eso tú puedes abrir y cerrar las ventanas y siempre va a funcionar la combinación de esas pistas. Pero el material es siempre el mismo, sigue hacia adelante con lo mismo y tú eres el que decide si en un momento determinado lo paras o lo pones.

Saxofón y Absolute!

J. G. P ¿Qué particularidades destacarías o te llaman la atención del papel del saxofón dentro de este orgánico *Pierrot*? ¿Hay alguna obra de similar plantilla que te haya

influido a la hora de escribir tu primera obra, (en este caso *L'Infinito*) y particularmente *Absolute!?*

J. R - Creo que añadirle el saxo al ensemble *Pierrot* le da un cierto color y una estructura, una construcción bastante diferente. Creo que lo refuerza, notas que ha crecido el grupo con sólo un instrumento, no sólo por la densidad y la flexibilidad del registro.

Aparte que creo que por su propia historia, al ser un instrumento relativamente nuevo, el intérprete ha introducido límites insospechados en el ensemble que antes no existían. No olvidemos que los saxofonistas son muy músicos muy completos, con una formación muy sólida y con unos repertorios que quizás el resto de músicos del ensemble no tienen.

En estos últimos años lo he podido observar en los diferentes concursos en los que he estado de jurado, siempre suele haber uno o varios saxofonistas que consiguen algún tipo de premio. Muchas veces además, en este tipo de concursos, observas como los músicos de otras formaciones, parecen más rígidos a la hora de salir al escenario, parece que no piensan en todo lo que significa tocar en concierto ¡y los saxofonistas parece que lo tienen muy claro desde el principio!

J. G. P - En estos casos de escritura para ensemble, ¿ha tenido en cuenta un trabajo previo con el saxofonista, como ocurre por ejemplo con su música para piano y su relación con Sukarlán o Ituarte o con la percusión con Miquel Bernat?

J. R - En este caso no hubo trabajo previo, lo trabajé como un instrumento más dentro de su registro y dentro del viento madera. Con los años me he ido volviendo más idiomático con los instrumentos, lo trabajé hermanado con la flauta y el clarinete.

J. G. P - Lo habitualmente llamado nuevas técnicas extendidas que engloba diversos aspectos de la posibilidades del saxofón, como los multifónicos, las variadas formas de articulación o aquellos efectos que modifican el timbre, ¿qué interés suscitan en tu manera de escribir para saxofón dentro del ensemble?

J. R - Durante algún tiempo sí que lo trabajé, en nuestros tiempos se llamaban efectos. En mi última etapa en el Conservatorio de Madrid, incluso reparé que había una asignatura que se llamaba así “Nuevas técnicas extendidas”, yo no estaba de acuerdo, para mí siempre ha formado parte de la orquestación y no entiendo que tenga una asignatura propia, no lo veo así. Es verdad que históricamente nos encontramos ya a principios de siglo con ejemplos como el de Holst en *The Planets* con el *Col legno* para representar las armas, o en Bartok que en realidad es un *pizzicato* más fuerte de lo habitual y que choca luego la cuerda sobre el tasto, pero en realidad son extensiones de procedimientos instrumentales propios. Tengo una teoría sobre esto y es también lo que me motiva a ir hacia donde voy.

En Radio France en la época de Pierre Henry y Schaeffer se empieza a crear con la música electroacústica, que todavía no tiene osciladores, pero bueno ya se empieza a crear la grabación de los objetos sonoros. En los tiempos actuales, todo esto ha crecido mucho y se ha introducido en la composición plenamente pero yo personalmente creo que esto forma más parte del *Ars Sonora*. Para mí *Ars Sonora* es otra fuente sonora, nunca mejor dicho, pero yo no la introduzco dentro de lo que es la música. ¿Por qué? El

hombre primitivo emula a la naturaleza: con reclamos a los pájaros y a los animales... Pero realmente este hombre cuando crea un pequeño instrumento, es cuando empieza a hacer música. Cuando crea un sonido sintético, cuando da tonos, que no existe en la naturaleza; y la relación que producen esos sonidos entre sí y su frecuencia es lo que crea un mundo que para mí es abstracto, y que supongo que para el hombre antiguo también, y eso era la música. Mi sensación entonces es que el *Ars Sonora* lo que pretende es emular a la naturaleza, se aleja del mundo abstracto para emularla, y se aleja de la música. Pero bueno yo soy un antiguo, ya lo sabemos... Las técnicas extendidas las he empleado como lo puede hacer Holst o Bartok, es decir, utilizándolas como un efecto, que es como lo entiendo, pero construir objetos sonoros así “a la radio France” para mí ya es otra disciplina que yo la llamo *Ars Sonora*.

Lo importe en definitiva es que para mí la música es abstracta, es decir, que el hombre primitivo que genera un tono con un trozo de hueso, ha creado un sonido sintético que no se refiere a la naturaleza, sino que empieza a crear algo sintético y abstracto.

J. G. P - La utilización del registro sobre agudo en tus obras de esta trilogía con saxofón y especialmente en *Absolute!*, no es desde luego significativa. (Apenas una sola nota en toda esa música escrita). ¿Hay una relación en ello a cierta clarificación y a los recursos que sí que son perceptibles como la repetición de motivos? ¿Existe algún interés concreto en no extender el registro del instrumento al sobreagudo?

J. R - He utilizado extremos. En mi época y durante muchos años el trabajo era límite, se buscaba escribir o muy grave o muy agudo. La cuestión al final es que esos instrumentos se han construido en un registro óptimo en el cual funcionan. Es cierto que

es muy interesante utilizar esos registros pero a mí sinceramente se me ha vaciado el significado de los sonidos extremos porque creo que está desnaturalizado el sonido. Donde el instrumento tiene un sonido con más armónicos, es un determinado registro, a partir de ahí va cambiando. Mi concepto de música no se mueve tanto en el registro, es decir, no pienso me voy a mover en este registro concreto etc. no, para mí la música es el intervalo, al menos en esta etapa, el fonema para mí es el intervalo.

J. G. P - El virtuosismo ocupa un lugar destacado en tu manera de escribir. ¿De qué manera exploras este aspecto en tu escritura para saxofón?

J. R - Por ejemplo en *La Otra Zona*, se encuentra en la velocidad de notas, es prodigiosa.

En esa época buscaba crear sonidos orgánicos, imagínate como si fueran insectos moviéndose y que se van recombinando todos en itinerarios y trayectos. Es cierto que con los años, aunque mi música sigue siendo difícil, la voy adelgazando un poco, me voy dando cuenta de la extrema complejidad. Tantas voces funcionando al mismo tiempo, es muy trabajoso...

Había entonces un concepto de adornos, notas que se están moviendo en torno a, por eso te decía que ahora para mí lo importante es el intervalo, y lo que ensucia todo aquello, lo estoy eliminando para buscar un poco más de claridad. De algún modo mi música siempre ha sido muy densa, con tantos "layers", tantos adornos y tanta recarga, no se facilita a la comprensión del discurso. He pasado de aquello orgánico, muy biológico del algún modo, a una especie de ascetismo lineal que evita muchas de esas cosas.

J. G. P - Es cierto le ocurre a muchos compositores de tu generación. Todos curiosamente alumnos de Guerrero: entonces muy densos y ahora su música se está adelgazando.

J. R - Claro, procedemos de una escuela muy “heavy”. Visto en la distancia, ya no sólo por la severidad de los tratamientos estructurales y conceptuales, también por la agresividad en la que hemos crecido, en la que nos hemos hecho como compositores. Y yo creo que ha sido muy interesante, porque has visto mucho límites, en la escuela de Paco, claro hemos visto muchas cosas. Y entonces cada uno ha tirado para el monte como ha podido, pero le hemos visto las orejas al lobo...

J. G. P - El jazz es una influencia muy activa en tu música prácticamente desde mediados de los 90, ¿de qué manera crees que está vertida esta influencia en un instrumento como el saxofón en obras como *Absolute!*?

J. R - El jazz está más presente en la armonía y quizás también en cierto swing. Hay cosas muy importantes del jazz en realidad: por ejemplo para mí Bill Evans es como Beethoven. Tiene unas grabaciones suyas a principios de los años 60, dos sesiones que grabó un muy poco tiempo que se llaman *The Solo Sessions*. Se quedaron tiradas porque a los productores no les interesó mucho y para mí son impresionantes. Esas grabaciones me han influido mucho en la estructuración del discurso, en ciertos hoquetus, en contrarritmos, en silencios repentinos. Es decir, es un mundo absoluto, y en *Absolute!*, en su armonía hay mucho del jazz ahí, aunque quizás el saxofón en su totalidad no tiene un papel relevante, quizás sí de forma intuitiva.

J. G. P - Para Sonido Extremo has escrito dos obras como son *Absolute!* y *Badajoz Philarmonic Extreme*, ¿de qué manera ha determinado tu escritura para saxofón dentro del Ensemble Sonido Extremo?

J. R - El saxo tiene una presencia especial quizás por la relación personal que tenemos tú y yo. En ese momento yo sí quería que tuviera un especial papel pero recuerdo que tú me dijiste que preferías que no.

El saxo mantiene el conjunto, es un instrumento que aparte de puede moverse en registro e extremos, tiene una misión fundamental de soporte. Yo creo que le da ese apoyo y está presente en todos los registros, en todas las dinámicas, en los procesos más ágiles y o virtuosos y en los momentos más cimentarios. En definitivo el saxo para mí es importante.

J. G. P - En *Persiles* y *Absolute!* has utilizado el saxo alto, ¿por qué motivo?

J. R - Podría haber sido también el tenor, quizás por miedo al desequilibrio dinámico, preferí el saxo alto. De cara a la prevención, para equilibrar el balance preferí el alto en ambos casos. El saxo como te decía antes es un instrumento muy poderoso y pensé que sería mucho más manejable utilizar el alto en este caso.