UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Tesis Doctoral

El Compositor Valentín Ruiz López

Doctorando

Roberto Díaz Soto

Programa de Doctorado

Música en la España Contemporánea MCD 2005 – 00216

Oviedo 2012

Agradecimientos.

En primer lugar me gustaría dar las gracias a Valentín Ruiz por su colaboración, por su ayuda y por su entusiasmo; pero sobre todo me gustaría agradecerle todo lo que me ha enseñado a lo largo de las maravillosas entrevistas que hemos mantenido estos últimos años.

También me gustaría dar las gracias a la Doctora Marta Cureses, por sus valiosos consejos y por su incansable ayuda, sin la cual no habría podido concluir esta investigación.

Por último me gustaría agradecer a mi familia por todo el apoyo constante e incondicional que me han brindado a lo largo de estos años; pero sobre todo me gustaría dar las gracias a Vero y a Brais, que espero que algún día puedan perdonarme por todo el tiempo que les he robado.

Introducción

a. Marco de la tesis.

Se puede afirmar que el germen de la presente tesis doctoral se encuentra en los cursos realizados en el marco del Programa de Doctorado Interuniversitario con Mención de Calidad *Música en la España Contemporánea*, a raíz de los cuales nuestro interés por la música española de la segunda mitad del siglo XX comienza a ser creciente gracias a los conocimientos adquiridos en las sesiones formativas desarrolladas por los profesores de este programa, entre los que se encontraba la Dra. Cureses de la Vega, quien posteriormente sería de gran ayuda a la hora de encauzar la labor de investigación desarrollada en el D.E.A. y finalmente sería decisiva a la hora de seleccionar el tema en el que se centra este trabajo: Valentín Ruiz López.

Esta investigación se sustenta sobre tres pilares principales: el contexto histórico en el que se desarrolla la figura de Ruiz, su propia biografía y el análisis de su música. Dichos pilares representan una guía sobre la que poder enmarcar la propia investigación y a la vez desarrollar diversos aspectos de la música española de los últimos años, centrados en la figura de un solo compositor cuya trayectoria profesional y obra compositiva sobresalen en el contexto de su generación.

b. Estado de la cuestión.

El presente proyecto de tesis doctoral se centra en el estudio histórico – analítico de la obra completa del compositor jienense Valentín Ruiz López, así como en las singularidades de su actividad musical a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios del nuevo milenio.

A lo largo de los últimos años varias han sido las publicaciones que se han realizado sobre compositores españoles desde que la serie *Artistas Españoles Contemporáneos* viera la luz y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo comenzara a editar la colección de obras Ethos-Música coordinada por Emilio Casares. Algunos ejemplos de esta realidad son las obras de Tomás Marco Aragón: *Luis de Pablo*[1], *Cristóbal Halffter*[2] y *Carmelo Bernaola*[3]*;* José Luis García del Busto: *Luis de Pablo*[4],

[1] (1971). Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
[2] (1972). Colección artistas contemporáneos españoles. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
[3] (1976). Colección artistas contemporáneos españoles. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
[4] (1979). Madrid: Espasa – Calpe.

Tomás Marco[5] *y Joan Guinjoan: testimonio de un músico*[6]*;* Emilio Casares Rodicio:*Cristóbal Halffter*[7]*;* Ángel Medina: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*[8] y *Josep Soler. Música de la pasión*[9]*;* Lluís Gasser:*La música contemporánea a través de la obra de Josep Mª Mestres Quadreny*[10]*;* Francisco. J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*[11]*;*Víctor Andrés Pliego: *Claudio Prieto. Música Belleza y comunicación*[12]*;* Marta Cureses de la Vega: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*[13] y *Tomás Marco: La música española desde las vanguardias* [14]; Jesús Rodríguez Picó: *Xavier Benguerel: obra y estilo*[15]*;* Julia Esther García Manzano: *Gerardo Gombau, un músico salmantino para la historia*[16]*;* Llorenç Caballero Pàmies: *Xavier Montsalvatge: Homenaje a un compositor*[17]*;* Laura Prieto: *Claudio Prieto: notas para una vida*[18]*;* Pietat Homs Fornesa: *Joaquín Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*[19]; Juan Francisco de Dios Hernández: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*[20]*;* Noelia Ordiz: *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*[21].

Sin embargo, si se reduce el ámbito de aplicación a la investigación doctoral el número de trabajos es sensiblemente menor. Entre estos se pueden destacar las tesis doctorales de Marta Cureses: "González Acilu: en la frontera de la música y la fonética" (1993); Germán Gan Quesada: "La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos" (2003); Noelia Ordiz Castaño: "El compositor Jesús Villa Rojo: Estudio crítico de su pensamiento y obra" (2004); Ignacio José Valdés Huerta: "Joaquín Homs. Vida y obra (1906-2003)" (2005); María Teresa Catalán Sánchez: "El compositor Ramón Barce en la música española del siglo XX. Análisis y edición comentada de sus

[5] (1986). Universidad de Oviedo.
[6] (2001). Madrid: Fundación Autor.
[7] (1980). Universidad de Oviedo.
[8] (1983). Universidad de Oviedo.
[9] (1998). Madrid: I.C.C.M.U.
[10] (1983). Universidad de Oviedo.
[11] (1993/2001). Madrid: I.C.C.M.U. (2º ed.).
[12] (1994). Madrid: I.C.C.M.U.
[13] (1995/2001). Madrid: I.C.C.M.U. (2º ed.).
[14] (2007). Madrid: I.C.C.M.U.
[15] (2001). Barcelona: Idea Books.
[16] (2004). Diputación provincial de Salamanca.
[17](2005). Madrid: Fundación Autor. SGAE.
[18] (2006). Madrid: Fundación Autor.
[19] (2007). Madrid: Fundación Autor. SGAE.
[20] (2008).Madrid: Fundación Autor.
[21] (2008).Madrid: I.C.C.M.U.

escritos técnicos, estéticos y sociológicos esenciales" (2005); Rosa María Fernández García: "El compositor Joan Guinjoan" (2006); Esther Sestelo Longueira: "Antón García Abril: el camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo" (2006); Rubén Figaredo Fernández: "Juan Hidalgo: El sonido del gesto" (2007); José Zárate: "El lenguaje pianístico del grupo Nueva Música" (2007); Ana Pozo: "El compositor Miguel Alonso Gómez (1952-2002). Entre la reforma litúrgica y la vanguardia" (2009), entre otros.

Esto sucede a pesar de que existe una gran variedad de creadores, que se aglutinan en las últimas décadas en el contexto del panorama nacional en torno a diversas tendencias por lo que el radio de acción es lo suficientemente amplio, pero a pesar de ello no son muchos los que reciben la atención (desde el punto de vista de la investigación musical) que, atendiendo a sus méritos musicales, merecen.

También existen algunos libros que se centran en el panorama musical de forma más general, y no en un compositor en particular. Estos trabajos se extienden desde los primeros libros que Tomás Marco aporta a la causa: *Historia de la música española 6. Siglo XX*; *Música de la España contemporánea; Música española de vanguardia;* hasta algunos más recientes que no son de historia de la música española de forma directa pero son muy útiles a la hora de extraer datos necesarios para investigar el tema propuesto. En ellos, los datos de autores como Ruiz López quedan, sin duda, reflejados; sin embargo en ninguno se profundiza en las personalidades individuales, pues su orientación se enfoca hacia las grandes tendencias o movimientos compositivos y estéticos.

Además, es necesario tener en cuenta la importancia que representa el hecho de investigar sobre un compositor vivo, lo que realmente sólo se viene haciendo en los últimos tiempos. Esto es importante porque todas las conclusiones o datos más o menos incompletos o dudosos, pueden ser contrastados con el propio compositor, así como las posibles dudas o vacíos que se vayan descubriendo a lo largo del proceso de investigación encuentran nuevas vías de solución. Además, la propia visión que el compositor tiene de los años transcurridos ayuda a la tarea del investigador, ya que a pesar de que esa visión puede ser muy personal (e incluso poco objetiva) o no corresponderse necesariamente con la realidad por diversas cuestiones de apreciación,

no deja de ser un dato a tener en cuenta, pues procede de la propia fuente, del objeto de la investigación, y como tal se incorpora al proceso de documentación.

Todos estos estudios, bien tesis doctorales, bien publicaciones de difusión, se plantean desde diversos puntos de vista, todos ellos perfectamente complementarios. Así varios son los enfoques sobre los que se pueden presentar estos trabajos: histórico, analítico, crítico, estético… así como también puede surgir un enfoque interdisciplinar muy conveniente en el caso de algunos autores.

En el caso de nuestro objeto de estudio, el hecho de centrar la atención en una figura tan alejada del perfil habitual de los compositores formados durante la segunda mitad del siglo XX crea una cierta dificultad a la hora de presentar y de organizar el tema; pero, por otro lado, aporta un halo de originalidad a las líneas de investigación más frecuentes. Esta pudiera ser una de las aportaciones de la presente investigación: el hecho de versar sobre una figura poco común y poco estudiada hasta el momento, ya que prácticamente es un tema desconocido debido a la poca información preexistente sobre Valentín Ruiz.

El principal motivo por el que se realiza esta elección, y como ya se apunta en el párrafo anterior, es la originalidad que representa la figura de Ruiz López en el marco del panorama musical de la época, ya no solo por sus inicios o por sus diversas experiencias dentro del mundo musical, sino por su manera de concebir la música y de desarrollar las ideas sin ninguna atadura sujeta a modas preestablecidas, entendidas por él como pasajeras, o en el mejor de los casos como un simple recurso más que poder utilizar, con independencia del marco cronológico en el que se encuentre.

Por otro lado, se considera una labor importante el poner en valor el patrimonio musical existente en un país con tal diversidad musical como es España, bien sea a través de estudios genéricos, bien, como es este caso, a través de trabajos más concretos. También resulta necesario ir aportando datos al panorama nacional de los años recientes, que aunque ya es pasado, de alguna forma es un pasado aún en movimiento. Es decir, que aún no ha encontrado el reposo que el paso del tiempo proporciona para poder observar con detenimiento y con perspectiva la figura de este compositor (o cualquier otro) que no hace sino aportar su contribución personal al desarrollo de la música española de los tiempos actuales.

Desde este punto de vista, hay que tener en cuenta que contextualizar a un autor también significa explicar el escenario en el que se mueve, y por lo tanto éste debe ser investigado con cierta minuciosidad más allá de centrar la atención sobre el autor de manera aislada; además, de esta forma se aportan unos conocimientos a la hora de hablar de cualquier otro compositor español que se encuentre en unas circunstancias parecidas, ya que el contexto (que no la apreciación del mismo), aunque no necesariamente idéntico, puede ser muy similar, y esto por extensión se puede hacer efectivo en otros muchos compositores españoles de la segunda mitad siglo XX.

También conviene apuntar que Valentín Ruiz aporta un punto de vista musical bastante diferente al de sus compañeros, ya no tanto compañeros cronológicos como compañeros académicos, lo que por otra parte es normal debido a la diferencia de edad que con los segundos había y esta es una de las características más atrayentes de la figura de Valentín Ruiz, pues por edad pertenece a un marco temporal determinado y con esa idiosincrasia se desarrolla en sus primeros años. Sin embargo, el posterior enriquecimiento musical se produce en un ambiente que, por edad, no le corresponde, pero con el que llega a conectar de un modo diferenciador, y aprende a aprovechar, desde un punto de vista técnico-musical, cada una de las herramientas que se ponen a su alcance para desarrollar un lenguaje propio y original.

Poca es la información que realmente existe sobre este compositor pese a su ininterrumpida actividad hasta las fechas presentes, lo que se demuestra por la cantidad de obras que ha compuesto desde que en el año 2008 comenzasen los contactos para el desarrollo de este trabajo; algunas de ellas, principalmente las concluidas a partir del año 2009, sólo las hemos incorporado en el catálogo final, y no en el análisis previo en atención al marco cronológico que se ha establecido, y que fija su límite en el mencionado año 2009.

En ese sentido, la publicación más específica a propósito de Valentín Ruiz es el catálogo que sobre él publicó la Sociedad General de Autores y Editores en 1996, realizado por Alfredo González Serna[22]. El resto de la información que se puede encontrar sobre Ruiz es muy breve y corresponde a la entrada que se le dedica en el

[22](1996). *Valentín Ruiz. Catálogos de Compositores.* Madrid: SGAE.

Diccionario de Música Española e Hispanoamericana[23] a cargo de Ángel Medina; el capítulo existente en el reciente libro de la Dra. Marta Cureses de la Vega a propósito del aniversario del Concurso Internacional "Premio Jaén"[24]; o el comentario que Tomás Marco incluye en su libro de historia de la música española en el siglo XX[25].

Junto a estas referencias, se pueden encontrar notas breves y pequeñas biografías en los comentarios interiores de las ediciones de algunas de sus partituras para guitarra como *Seis Sonatinas* o *La guitarra española 1991*.

c. Objetivos y líneas de investigación.

Antes de comenzar con la propia labor de investigación han sido planteados una serie de objetivos que se pueden sintetizar de la siguiente manera.

El primero de ellos, y el más importante porque de él parten todos los demás, viene representado por el hecho de poner en valor la figura de Valentín Ruiz López, un compositor que desde el punto de vista histórico, estético, técnico y psicológico merece contar una investigación de estas características, en cuanto a la profundidad con la que debe ser tratada su obra como objeto de estudio. A raíz de este primer objetivo se despliegan otros dos. Por un lado, contextualizar la significación de sus aportaciones y presencia en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo pasado; y por otro realizar un análisis pormenorizado de su música.

La contextualización de un músico como Ruiz presentará diversas peculiaridades que se irán planteando dentro del marco más general de la creación sonora española que se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y a través de los diferentes compositores y tendencias con los que el jienense ha convivido.

El análisis de la música de Ruiz requiere una catalogación previa de su música, que además es otro de los objetivos que está estrechamente ligado al propio estudio del artista, así como una explicación de estas creaciones que integran su corpus creativo.

---

[23] Ángel Medina. "Valentín Ruiz López". (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. Director: Emilio Casares Rodicio. Vol. 9 p. 492.

[24] Marta Cureses de la Vega. (2008). *Premio de Jaén. Historia del Piano Español Contemporáneo. Vols. I y II*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

[25] Tomás Marco Aragón. (1983). *Historia de la Música española 6. El siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

El siguiente objetivo viene representado por la necesidad de explicar las principales características de la música de Ruiz. Evidentemente esto está también conectado con el objetivo anterior, ya que el análisis previo a la explicación de dichas características es imprescindible para alcanzar una plena comprensión de la obra de cualquier compositor.

El último objetivo, y también derivado del anterior, consiste en mostrar la evolución de esas características que han sido identificadas y explicadas previamente.

Todos estos objetivos se derivan del primero y fundamental: el estudio histórico – analítico de la producción musical de la figura de Ruiz, a partir del pertinente estudio de su música, así como del contexto en el que ésta se desarrolla. Por lo tanto, contextualización, análisis y descripción de su música, así como catalogación de la misma, es el triple frente sobre el que se desarrolla el estudio.

d. Fuentes.

A la hora de realizar este trabajo se han barajado una serie de fuentes de diferente carácter. Por un lado y como fuente de especial trascendencia, el propio compositor con el que se ha mantenido una fluida relación a través de diversas entrevistas llevadas a cabo durante los años de esta investigación.

Por otro lado, y a raíz de ese trato personal, se han incorporado a la investigación los manuscritos de la mayor parte de las obras analizadas en mayor profundidad, así como diversas grabaciones no comerciales facilitadas por el propio compositor con el objetivo de alcanzar una mejor comprensión auditiva de ciertas obras.

Desde un punto de vista más indirecto, la bibliografía manejada a lo largo de la investigación comprende libros y artículos de historia de la música, historia del pensamiento y de las ideas estéticas; material técnico de análisis, armonía, contrapunto; monografías de otros autores coetáneos; trabajos musicológicos; algunas tesis doctorales ya defendidas; así como ciertos artículos publicados en revistas y prensa musical especializada.

Apoyándose en una visión más general, existe una significativa cantidad de libros y artículos dedicados exclusivamente a la música española durante la segunda mitad del siglo XX (periodo que nos ocupa principalmente), así como varias obras de carácter

recopilatorio (enciclopedias, catálogos, diccionarios…) en las que aparece abundante información general sobre la gran mayoría de los compositores que se mencionan.

Algunos de esos libros son una importante fuente de información y sirven como estructuración del panorama musical español a lo largo de gran parte del siglo XX; este es el caso de algunos de los volúmenes escritos por Tomás Marco Aragón (Madrid, 1942) como *Música española de Vanguardia*[26], *Historia de la Música Española 6. El siglo XX* [27], *Historia general de la música*[28], *Pensamiento musical y siglo XX*[29], *Historia de la música occidental del siglo XX*[30] o *Historia cultural de la música*[31]. También contribuyen a esclarecer ciertos datos al respecto las obras de Rene Leibowitz[32], Pierre Boulez[33], Béla Bartók[34], Josep Crivillé[35], Ramón Barce[36], Ulrich Dibelius[37], Julio López[38], Manuel Valls[39], Javier Maderuelo[40], o Robert P. Morgan[41] entre otros.

Otros libros, sin embargo, presentan una visión de la música española a través de la figura de destacados artistas, este es el caso de los volúmenes escritos sobre Cristóbal Halffter[42], los volúmenes sobre Antón García Abril[43], los volúmenes escritos por Marta Cureses de la Vega sobre Agustín González Acilu[44] y Tomás Marco[45], el reciente libro

[26] (1970). Madrid: Guadarrama.
[27] *op. cit.*
[28] (1985). Madrid: Itsmo.
[29] (2002). Madrid: Fundación Autor.
[30] (2003). Madrid: Alpuerto.
[31] (2008). Madrid: Fundación Autor.
[32] Rene Leibowitz. (1957/1990). *Historia de la ópera.* Madrid: Editorial Taurus. (Trad. Amaia Bárcena).
[33] Pierre Boulez. (1975). *Boulez on Music Today*. London: Faber.
[34] Béla Bartók. (1979/1987). *Escritos sobre música popular*. México D.F. Editorial Melo S.A. (Trad. Roberto V. Raschella). (4ª ed. en español).
[35] Josep Crivillé i Bargalló. (1983). *Historia de la Música española 7. El folklore musical.* Madrid: Alianza Música.
[36] Ramón Barce. (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical.
[37] Ulrich Dibelius. (1988/2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal. (Trad. Isabel García Adánez).
[38] Julio López. (1988). *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural.* Barcelona: Editorial Anthropos.
[39] Manuel Valls. (1980). *La música actual.* Barcelona: Noguer.
[40] Javier Maderuelo. (1981). *Una música para los 80.* Madrid: Grasi.
[41] Robert. P. Morgan. (1991/1999). *La música en el siglo XX.* Madrid: Akal Música. (Trad. Patricia Sojo).
[42] Emilio Casares Rodicio: *Cristóbal Halffter;* op cit.
[43] Francisco J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*: *op. cit.*
[44] Marta Cureses de la Vega: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*; *op. cit.*
[45] Marta Cureses de la Vega: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*; *op. cit.*

sobre Jesús Villa Rojo[46], los títulos sobre Josep Soler[47] y Ramón Barce[48], Joan Guinjoan[49], Xavier Berenguel[50] Carmelo Bernaola[51], Claudio Prieto[52] o Ramón Barce[53] entre otros. Así como las obras sobre Julio Gómez[54] o Enrique Franco[55] que contribuyen a esclarecer aspectos trascendentales del panorama nacional desde puntos de vista que trascienden lo puramente musical. Dentro de este mismo ámbito están los libros que se centran en la figura de Joaquín Rodrigo, editados por Javier Suarez Pajares, y las circunstancias musicales españolas en los años 40[56] y en los años 50[57].

Un tercer grupo de libros es el constituido por los volúmenes dedicados a la parte puramente técnica (análisis musical, armonía, ritmo, contrapunto…) de obras representativas de compositores españoles o mediante la explicación y desarrollo de técnicas que hayan sido utilizadas por éstos. Este grupo es más reducido que los anteriores, sin embargo se deben destacar las obras de Meyer y Cooper[58], Vincent Persichetti[59], Ernst Toch[60], J. Falk[61], Alois Hàba[62], Joel Lester[63] , Nicholas Cook[64], Anold Schoenberg[65], D. Ewen[66], Paul Hindemith[67], Walter Piston[68], Hugo Riemann[69],

---

[46] Noelia Ordiz: *Jesús Villa Rojo: la lógica del discurso*; *op. cit.*
[47] Ángel Medina: *Josep Soler: música de la pasión*; *op. cit.*
[48] Ángel Medina: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*; *op. cit.*
[49] J.L. García del Busto: *Joan Guinjoan: testimonio de un músico*; *op. cit.*
[50] Jesús Rodríguez Picó: *Xavier Benguerel: obra y estilo*; *op. cit.*
[51] Jesús Villa Rojo: *Carmelo Bernaola. Estudio de un músico*; *op. cit.*
[52] Laura Prieto: *Claudio Prieto: notas para una vida*; *op. cit.*
[53] Juan Francisco de Dios Hernández: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*; *op. cit.*
[54] Beatriz Martínez del Fresno. (1999). *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid: I.C.C.M.U.
[55] Enrique Franco. (2007). *Enrique Franco. Escritos.* Madrid: Fundación Albéniz.
[56] Javier Suarez Pajares. (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española en los años 40*. Valladolid: Glares Gestión Cultural.
[57] Javier Suarez Pajares. (2009). *Joaquín Rodrigo y la música española en los años 50.* Valladolid: Glares Gestión Cultural.
[58] Grosvernor Cooper y Leonard B. Meyer. (1960/2000). *Estructura rítmica de la música.* Madrid: Idea Books. (Trad. T. Paul Silles).
[59] Vincent Persichetti. (1961/1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical. (Trad. Alicia Santos Santos).
[60] Ernst Tocht. (1977/2001). *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma.* Barcelona: Idea Books. (Trad. Paul Silles).
[61] J. Falk. (1959). *Technique de la musique atonale.* París: Alphonse Leduc.
[62] Alois Hàba. (1979/1984). *Nuevo Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical. (Trad. Ramón Barce).
[63] Joel Lester. (1989/2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth).
[64] Nicholas Cook. (1994). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press
[65] Arnold Schoenberg. (1967/1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical. (Trad. A. Santos).
[66] D. Ewen. (1950). *The book of modern Composer*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

D. Mitchell[70], Charles Rosen[71], Humphrey Searle[72], B. Cattoi[73], Lluís Vergés[74], Javier Darias[75]o alguno de los libro escritos por Carl Dahlhaus[76], entre otros autores.

Dentro de este tercer grupo, en cambio, de lo que se dispone es de diferentes artículos versados en obras concretas, que si bien no siempre son obras dedicadas al compositor que nos ocupa, sí pueden facilitar datos de mucha utilidad sobre el lenguaje y las diversas técnicas que utiliza uno u otro compositor; además otras publicaciones no especializadas en música también han sido de gran ayuda a la hora de buscar referencias. Algunas de estas publicaciones que han sido consultadas son *Sonda*[77], *Cuadernos de Música Iberoamericana, Doce notas preliminares, Taller Sonoro, Revista de Occidente, Eufonía* o *Quodlibet.*

Además también han sido utilizados otros volúmenes relacionados tanto con la historia de España como con ciertos aspectos de la teoría de las generaciones sobre los que escribieron Pedro Laín, Ortega y Gasset o J. Petersen.

e. Principios metodológicos.

A la hora de realizar la presente investigación se han seguido diferentes líneas metodológicas debido a la variedad de puntos de vista desde los que será necesario enfocar este trabajo. Sin embargo, y en líneas generales, se pueden establecer tres principios básicos a través de los que se desarrollan todas las líneas metodológicas.

Por un lado el principio de mediación que existe entre la historia individual, en este caso la de Ruiz López, y el contexto en el que el compositor se desarrolla, bien tenido como contexto puramente social o como contexto artístico – intelectual. Este último será en el que más se profundice a lo largo del trabajo.

---

[67] Paul Hindemith. (1937/1942). *El arte de la composición musical.* Nueva York: Associated Music Publishers. (Trad. Mendel & Ortmann).
[68] Walter Piston. (1955/1984). *Orquestación*. Madrid: Real Musical. (Trad. Llorenç Barber).
[69]Hugo Riemann. (1943). *Armonía y Modulación.* Barcelona: Editorial Labor.
[70]D. Mitchell. (1972). *EL lenguaje de la música moderna.* Barcelona: Lumen.
[71] Charles Rosen. (2004). *Formas de sonata*. Barcelona: Idea Música. (Trad. Luis Romano Haces). (2º Ed.).
[72]Humphrey Searle. (1957). *El contrapunto del siglo XX: guía para estudiantes.* Barcelona: Vergara.
[73]B. Cattoi. (1978). *Apuntes de acústica y escalas exóticas.* Buenos Aires: Ricordi Americana.
[74] Lluis Vergés. (2007). *El lenguaje de la armonía*. Barcelona: Boileau.
[75]Javier Darias. (1986). *La armonía en el ciclo cerrado de cuartas.* Madrid: Editorial Quiroga.
[76] Carl Dahlhaus. (2009). *Analysis and Value Judgement. New York:* Pendragon Press. (Trad. Siegmund Levarie).
[77]Reedición en facsímil en 2009.

El segundo principio, y en cierta manera en franca contraposición con el anterior es el principio de generalización. Es decir, cómo articular de modo creíble y representativo dentro de la generalidad el contexto único en el que se desarrolla el compositor. Dicho contexto personal tiene ciertos puntos en común con el de otros sujetos (compositores) de su entorno pero sólo es válido al cien por cien para él mismo. Dicho de otro modo, dentro del pequeño universo que representa cada unidad (artística) existirán dos clases de rasgos: por un lado aquellos que unen a cada compositor al contexto determinado y aquellos otros que se encuentran más alejados del panorama dominante. Cuanto más acusados sean estos segundos mayor será la diferencia de dicho artista con la realidad que le rodea en cada momento.

El tercer principio sería el denominado principio de valor propio o autonomía. Es decir, la individualización del segundo principio, la profundización en los aspectos más íntimos del compositor, en este caso aspectos compositivo-musicales.

Para plasmar de una manera adecuada estos principios en el contexto de la investigación resulta necesaria la utilización de un análisis histórico que complete la correcta contextualización del autor, así como los elementos más relevantes del devenir musical de los años que sirven de contexto a su persona. La referencia a las principales figuras que de una forma u otra han tenido contacto con Ruiz López; la utilización de modelos descriptivos sobre las diversas tendencias musicales existentes en España y el desarrollo estético de la época quedan enmarcados en el desarrollo de una metodología propia del análisis histórico.

Este tipo de análisis debe ser necesariamente completado con el desarrollo de una metodología propia de la investigación biográfica ya que en este caso concreto es necesario desarrollar un perfil del compositor que ayudará a entender y a contextualizar las decisiones estético-musicales que éste vaya tomando a lo largo de su carrera musical.

Se trata, en este caso concreto, de una “historia de vida” enfocada desde un punto de vista cualitativo y en la que claramente se incorpora, como dato necesario, el contexto en el que el compositor se desarrolla. La historia de vida representa una dimensión particular dentro de la tipología biográfica, en la que el objeto de la investigación es la figura particular de un compositor, pero contextualizada en un marco temporal y en un entorno determinado.

Esta parte de la investigación se desarrollará muy próxima a lo que se denomina investigación narrativa (subárea de la investigación cualitativa) en la que la interacción con el propio biografiado será de vital importancia.

A estas dos variantes metodológicas será necesario añadir una tercera vía, que de alguna forma ha sido creada exprofeso para el desarrollo del análisis de la música de este autor en concreto. Dentro de este análisis propio se desarrollan diversas vertientes de tipo notacional, rítmica, armónica, estética… Siguiendo este camino la utilización de herramientas procedentes del estudio filológico-textual se antoja extremadamente útil a la hora de desarrollar el propio análisis sobre los borradores de las obras estudiadas (en algunos casos varios borradores sobre la misma pieza).

También ha sido necesaria la utilización de una metodología propia de la investigación archivística y documental a la hora de proceder a la catalogación de la música de Valentín Ruiz tanto con un criterio cronológico, como alfabético, así como la elaboración de un catálogo completo por géneros.

Capítulo I.

Contexto musical español: a partir de 1950.

"Dentro del artista se produce siempre un choque o reacción química entre su sensibilidad original y el arte que se ha hecho ya"

Ortega y Gasset

I.1 España: caminando hacia la nueva música.

A la hora de abordar el estudio de cualquier personalidad dentro del panorama artístico de las últimas décadas, resulta imprescindible un análisis descriptivo de la situación general, principalmente artística, en la que se ha venido desarrollando su creación. Desarrollo que vendrá marcado tanto por su vida social y académica como por el aspecto puramente artístico. Por ese motivo se hace necesario el análisis de las circunstancias económico-sociales, así como de los sucesos artístico-musicales, que determinan los puntos de interés del contexto en el que se inscribe el autor.

Mucho más útil resultará esto si se está hablando de los acontecimientos musicales que se desarrollan en España a partir de la década de los cuarenta (finales de dicha década, aproximadamente) y sobre todo de los cincuenta y sesenta, ya que son años de muchos cambios, la mayoría de ellos a gran velocidad y, además, éstos no siempre fueron asimilados por la sociedad en el momento de producirse. Sociedad que, si bien nunca tuvo una gran preocupación por la música de su tiempo, en general, estaba demasiado turbada por la situación social y económica que vivía el país como para tomar partido en las experiencias musicales que un grupo de artistas que, con mayor o menor suerte, estaban intentando llevar a cabo por aquel entonces.

En ocasiones muchas de estas "novedades" tuvieron que ver cómo pasaban varios lustros para poder ser aceptadas por el público, por las instituciones y por la propia historia.

Ni en un caso ni en otro se estuvo a la altura de las necesidades musicales en un primer momento, y no resultaría fácil sacar la vida musical española del atasco evolutivo en el que se encontraba en aquel momento.

I.1.1. Punto de partida: desmontando viejos principios.

I.1.1.1. Recuperar el tiempo perdido: la Generación del 51.

Desde el punto de vista social y económico la década de los cincuenta constituye la segunda etapa del régimen de Franco y en ella se llevarán a cabo una serie de cambios con respecto a lo sucedido en los años anteriores. Si algo define la situación económica de España será, por un lado, el inicio del desbloqueo económico que propicia ciertas medidas aperturistas y, por otro lado, unas acciones que representan todo lo contrario, es decir, ciertos mecanismos que iban dirigidos a contrarrestar las posibles consecuencias de ese aperturismo económico y que pudieran debilitar algunos sectores nacionales considerados claves por aquel entonces. Es decir, un movimiento de tira y afloja característico de esta década.

Sería en los años cincuenta cuando el inicio del cambio de la música española se muestra de una manera más clara. Dicho cambio se produjo de una forma repentina y desde cierto punto de vista incluso violenta, artísticamente hablando. La primera vanguardia musical presenta una ruptura que se materializa en varios campos. Por un lado el concepto de obra de arte en general y de música en particular se amplía sustancialmente. El modelo de obra cerrada deja paso al de *work in progress* y se habla, en algunos casos, de proceso, y no de obra terminada.

Desde el punto de vista estilístico las nuevas tendencias se suceden, y en muchos casos a gran velocidad. Si bien es cierto que en el caso español eso era normal, ya que llevaba cierta desventaja con respecto al panorama internacional y era necesario asimilar una cantidad de estéticas y de técnicas inusualmente cuantiosa en un espacio temporal muy breve.

Por último, en el ámbito técnico se producirá la tercera gran ruptura con la aparición de nuevos medios electrónicos y sobre todo de la cinta magnética, pues aunque en España las condiciones iniciales son casi precarias, muchos compositores harán un gran esfuerzo para avanzar dentro de este mundo musical completamente nuevo.

Estas novedades también se destacan en otros campos del arte, sobre todo en las artes plásticas, y es precisamente con ciertos artistas plásticos con quienes algunos músicos de la Generación del 51 se relacionarán de forma asidua, sobre todo con los

componentes del grupo madrileño El Paso. Al igual que el Grupo Nueva Música hará en 1958, El Paso se presenta con un manifiesto en el verano de 1957.

Los primeros pasos, durante estos años, se tuvieron que dar prácticamente a ciegas, ya que la desinformación de lo que sucedía en otros países, e incluso la falta de noticias fiables del entorno más próximo, era considerable. La desconexión entre los propios compositores nacionales fue una constante en la década anterior y seguirá estando presente en los primeros años de la década de los cincuenta.

Aunque la radio y el disco ya existían en la etapa anterior, e incluso la propia radio y el cine sonoro se habían generalizado en occidente en los años veinte[78], será a partir de ahora cuando jueguen un papel determinante[79]. Principalmente la radio, se convertirá en una baza muy importante en la evolución musical del país a partir de esta década (y sobre todo de la siguiente), realizando una imprescindible labor de difusión cultural[80]. Difusión que de otra forma difícilmente habrían logrado ciertas tipologías musicales.

Habría que esperar varios años hasta que un grupo de compositores recogiese el testigo que décadas atrás había sido tomado por la Generación de la República. Sería la denominada Generación del 51 la encargada de unir dos realidades musicales separadas por la situación de pobreza musical existente de la década de los cuarenta, aunque esto no implica que en los años cuarenta todos los compositores hayan permanecido en una situación estacionaria.

Una de las causas de que muchos compositores quisieran avanzar a toda costa fue la proliferación de diversas iniciativas comunes, siendo una de las características de esta abundancia de proyectos la ausencia de soporte alguno por parte de instituciones de carácter público, siendo las pequeñas sociedades privadas las que llevarán hacia adelante las principales actividades de las que entonces se nutre el panorama musical.

En Madrid por un lado el Ateneo y en Barcelona por otro Club 49, sin olvidar los institutos Francés y Alemán, contribuyeron en gran medida al desarrollo de la cultura

[78] En 1924 se crea en Barcelona la Asociación Nacional de Radiodifusión.
[79] Ya en 1933 se comunicó el resultado final de las elecciones por la radio, siendo este el inicio definitivo de su despegue como medio de comunicación de masas.
[80] V.V.A.A. (1999). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990).* Barcelona: Editorial Ariel.

musical de España de esos momentos. A estos proyectos seguirán otros como Alea, Música Oberta, Tiempo y Música, Grupo Koan, Diabolus in Musica…

Los socios del Club 49 estaban profundamente motivados por sus inquietantes intelectuales, y entre sus objetivos se encontraba el de promover actividades para la difusión de la creación contemporánea. Dentro de estos proyectos hay que destacar las actividades relacionadas con la música y sobre todo con la música de Jazz que tanto gustaba a sus miembros. Aquí aparecen compositores como Juan Hidalgo, Josep María Mestres Quadreny o Josep Cercós, entre muchos otros.

En Madrid será el Grupo Nueva Música el encargado de abanderar estos primeros intentos colectivos de revitalizar el panorama artístico. Fue fundado en el año 1958 por Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce[81] y Antón García Abril. Aprovechó, en buena medida el impulso del grupo El Paso, que fijaba su entorno en las artes plásticas, y que como ya se ha apuntado, se había presentado un año antes. De esta premisa ha surgido un intento de ver un paralelismo entre ambos grupos y más teniendo en cuenta que años después autores como Halffter o de Pablo han tenido gran relación con otros artistas como Antonio Saura, Lucio Muñoz o Manolo Millares, integrantes de El Paso por aquel entonces.

El año 1959 fue un año especialmente productivo para la música española. Primeramente se iniciaron los cursos del Aula de Música del Ateneo de Madrid. Aquí la sección musical estaba dirigida por Ruiz Coca y casi todos los integrantes del grupo Nueva Música participan en las diversas tareas necesarias para llevar a cabo el evento. Al año siguiente se crea en Barcelona Música Oberta con Mestres Quadreny como protagonista y Juan Hidalgo como principal impulsor; y en Madrid Luis de Pablo funda el ciclo Tiempo y Música.

Desde un punto de vista puramente estético, y en relación con el pensamiento musical, se puede afirmar que los compositores de esta época se centran en la creación de nuevos lenguajes, o dicho de otro modo, su preocupación es la de crear música que a la postre se constituya por sí misma en ejemplo de un lenguaje determinado, bien como modificación de uno ya existente; bien como nacimiento de algo totalmente nuevo. Pero

[81] Ángel Medina: *Ramón Barce: En la vanguardia musical española*; *op. cit.*

también puede verse, en la mayoría de los casos como un intento de ordenar, de crear un statu quo determinado dentro del panorama musical recién iniciado.

Esta reflexión debe ser tenida muy en cuenta ya que varios de estos músicos serán los encargados de formar a las siguientes generaciones de artistas, entre los que se encuentra Valentín Ruiz, y este tipo de planteamiento compositivo será, en parte, absorbido por muchos de esos alumnos.

Aunque si bien esto es verdad para la Generación del 51, los compositores de la generación que le sigue (en muchos aspectos coetáneos durante los sesenta) estarán más preocupados por la ideología musical en sí misma que por el propio lenguaje[82]. Esto es debido a que no tienen la necesidad de crear ningún lenguaje nuevo, lo que no significa que no lo hagan (algunos compositores fueron ávidos buscadores de nuevos caminos a través de los que dirigir su música), sino que se persigue una evolución a partir de lo que ya existe, por lo que el punto de partida será muy diferente y en la gran mayoría de los casos carecerán, dentro de su evolución musical, de un primer momento más académico fácilmente apreciable en sus primeras composiciones, cosa que por el contrario no le sucede a Ruiz López, en cuyo catálogo sí existen unas primeras piezas en las que la búsqueda de una identidad (compositivamente hablando) y la existencia de un academicismo más palpable lo conecta con algunos de estos creadores de la Generación del 51 (aunque no en la misma estética), y más si tenemos en cuenta que la presencia de alguno de ellos (García Abril) se presenta como importante durante la que fue su etapa formativa en los años setenta. Esta influencia del turolense sobre Ruiz López puede verse, sobre todo, en el aspecto melódico de sus composiciones.

A pesar de que sería prácticamente imposible encontrar un punto de encuentro entre todos los compositores que comienzan a desarrollar su actividad en esta época, sí se puede afirmar que en muchos casos los resultados han sido similares, han llegado a respuestas muy semejantes a través de preguntas muy diferentes, en algunos casos antagónicas, sin embargo, de alguna forma complementarias. Es decir aunque se pueden encontrar compositores tan diversos como el propio García Abril o Ramón Barce, ello no significa que de alguna manera todos realizasen una búsqueda común

[82] Tomás Marco Aragón. (1970). *Música de la España contemporánea.* Nº 508 Madrid: Publicaciones españolas. p. 30.

(que no conjunta) de caminos diversos sobre los que desarrollar la música española de aquella época.

Los años cincuenta servirán para volver a la senda musical, para retomar el pulso (a veces a marchas forzadas) de las corrientes artísticas del momento y comenzar a aportar una nueva visión sobre la vida artística de España. Si bien no se creará ninguna corriente totalmente uniforme, los compositores de esta avanzadilla que fue la Generación del 51 remarán todos en la misma dirección (aunque no de la misma forma), pero tal como ya se ha afirmado cada uno aportará elementos muy diferentes, así como enfoques diversos (atonalidad, serialismo, música electrónica, happening…) a la profunda reforma que estaba necesitando la música española de aquellos años cincuenta que pronto quedarán como un prometedor reencuentro con la realidad musical.

Si bien Valentín Ruiz no ha desarrollado su carrera como compositor en el seno de esta generación, a través de las enseñanzas de García Abril, su música está conectada con esa parte de los músicos que se decantaron por no renunciar a la melodía (ampliamente defendida por el propio García Abril en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando[83]) tal como se conocía y se situaron en un plano menos radical desde ese punto de vista.

Además Ruiz López se presenta como conocedor de algunos de los lenguajes utilizados por los compositores españoles en un primer momento como es el caso del serialismo; si bien no los desarrolla desde el punto de vista estético sí se planteará su utilización como una posibilidad más dentro del amplio abanico técnico a su disposición. De alguna forma esto es lo que en su momento hicieron algunos de los compositores de la Generación del 51, aunque sus objetivos fueron diferentes a los de Ruiz.

I.1.1.2. La vanguardia en acción: los años sesenta.

En lo que se refiere a los factores impulsores de los años sesenta, cabe afirmar que estos son muy similares a los de la década anterior. Al igual que a principios de la década de los cincuenta, la economía española va a mostrar, tras las medidas del verano de 1959 y de los meses posteriores, una extraordinaria capacidad de asimilación de las favorables condiciones del mercado internacional; además se producen unos

[83] Discurso “En defensa de la melodía”. 1982.

importantes aumentos de los márgenes de productividad. El proceso de acumulación de riqueza y crecimiento se va a ajustar, hasta el comienzo de los años setenta, al esquema dominante en la escena de los países de la O.C.D.E.

El desarrollo económico de esta década y principios de la siguiente, principalmente el período comprendido entre 1961 y 1973, vino marcado por un rápido crecimiento industrial y del sector servicios. Una de las consecuencias de la apertura económica al exterior fue un desmesurado aumento de las inversiones extranjeras, que llegaron sobre todo atraídas por los bajos salarios existentes en el país.

Desde el punto de vista social y tras los duros años de la posguerra en los que la sociedad española había quedado anclada a un modelo de sociedad arcaica, los años sesenta presenciaron un acelerado cambio social hacia una modernización de la sociedad, que ya se intuía pero no acababa de llegar nunca. Los principales rasgos de esta modernización social vinieron marcados, por un lado, por la masiva emigración rural a las ciudades y a Europa occidental. Más de un millón de españoles se desplazaron a Francia, Alemania, Suiza, Bélgica y otros países europeos.

Será, precisamente en esta década cuando se produzca el despegue definitivo de la música de vanguardia en España, si bien es cierto, que las artes plásticas y visuales más avanzadas han tenido mejor acogida que las artes musicales[84], por lo que hacer una asimilación entre ambos universos artísticos no sería del todo representativo, sobre todo desde el punto de vista musical, ya que en algunos círculos sociales aun se veía cierto tipo de música con mucha incomprensión. Como muestra de esa incomprensión, que sin dudas sufrían ciertas estéticas musicales, basta señalar el escándalo que se produjo con la interpretación de *5 Microformas,* de Cristóbal Halffter, por parte de la Orquesta Nacional los días 23 y 25 de febrero de 1961.

La verdadera revolución musical y artística llegaría al fin a finales de los años cincuenta y principalmente en los comienzos de estos años sesenta[85]. Como ya se ha mencionado en varias ocasiones y en palabras del propio Tomás Marco, "*…la Generación del 51 tenía como misión la conquista del tiempo perdido…*" y será en el cambio de década cuando esto se materialice de una forma más evidente.

[84] Tomás Marco Aragón: *Música española de vanguardia*; *op. cit.* p. 16.
[85] Tomás Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX; op. cit.* p. 208.

También es cierto que se produce una división entre los compositores en base a su manera de afrontar la modernización de la música española. A dicha división se refiere Tomás Marco en los términos de "composiciones de vanguardia" y "compositores de retaguardia"[86]. Sin duda esto hace referencia a las vías que cada uno toma a la hora de afrontar sus obras, ya que la actitud que se adopta hacia la situación musical de España en esos momentos era básicamente la misma, la de avanzar y recuperar el tiempo perdido lo más rápido que fuera posible. De todas formas esto ya se había intuido en la década anterior y el propio Tomás Marco tildaría de "moderados" a compositores como García Abril mientras que otros como Carmelo Bernaola serían encajonados en el grupo de los "progresistas".

Ciertos autores, por aquel entonces dando sus primeros pasos, como es el caso de músicos tan diversos como Jesús Villa Rojo, Calos Cruz de Castro, Arturo Tamayo, Joan Guinjoan o Tomás Marco, se incorporarán a la vanguardia española como jóvenes promesas a mediados de esta década[87].

En 1960 Luis de Pablo forma Tiempo y Música que será absorbida por el Sindicato Español Universitario (S.E.U.) en 1962[88]. Las actividades de este grupo se inaugurarán en 1961 y el primer concierto tuvo lugar en el Teatro María Guerrero el 30 de enero del mismo año con un programa de Henri Pousseur (*Quinteto a la memoria de Webern*), Mestres Quadreny (*Música de cámara nº 1*), Anton Webern (*Lieder op.8*), Luis de Pablo (*Comentarios sobre textos de Gerardo Diego*) y Pierre Boulez (*Música abierta* e *Improvisaciones I y II sobre Mallarmé*)[89].

También ese mismo año 1960 Josep María Mestres Quadreny funda en el seno de Club 49 los conciertos de Música Abierta. Esto daría pie a que en 1969 se formase el Conjunt Catalá de Musica Contemporania. Dicho conjunto fue dirigido por Kostantin Simonovitch, y aunque tuvo una labor muy importante sus actividades no se prolongaron demasiado en el tiempo.

[86] Tomás Marco Aragón: *Música española de vanguardia*; *op. cit.* p. 13.
[87] *Ibid.* p. 40.
[88] En el año 1952 los aproximadamente 3000 alumnos de grado superior de los Conservatorios de Música fueron obligados a afiliarse al S.E.U.
[89] Tomás Marco Aragón: *Música española de vanguardia*; pp. 224-225.

A principios de esta década aparecen los primeros trabajos seriales[90] de Luis de Pablo con *Radial* (1960) y *Cesuras* (1963), Cristóbal Halffter con *Microformas* (1960) y *Sinfonía para tres grupos instrumentales* (1963), Ramón Barce con *Canciones de la ciudad* (1960) o Carmelo Bernaola con *Superficie nº 1* (1961).También verán la luz las primeras obras de Tomás Marco: *Trivium* (1963) y *Schwann* (1966) muy en la línea del teatro musical experimental para llegar, en el mismo año, a *Jabberwocky* sobre textos de Lewis Carroll. A pesar de que ninguno de los principales maestros de Ruiz López ha utilizado la técnica serial, ésta se verá reflejada en algunos de los recientes trabajos del jienense, sobre todo en los últimos años.

En el año 1964 tiene lugar la I Bienal de Música Contemporánea Española. Ésta sólo se celebraría una vez y fue gracias al esfuerzo e interés mostrado por algunas personas como el propio Luis de Pablo que ejercía de director del acto. En Barcelona, Juventudes Musicales también crearía el Festival Internacional, marco de difusión de la música catalana de vanguardia, principalmente. Este organismo se había creado en 1952 y en 1974 fue declarado de utilidad pública por el Consejo de Ministros. Actualmente funciona como una confederación de unidades autonómicas menores esparcidas por toda la geografía española.

Será en ese mismo año de 1964 cuando Juan Hidalgo forme el grupo Zaj[91], del que forman parte, en un primer momento, Walter Marchetti (1931) y Ramón Barce (Madrid, 1928-Madrid, 2008).

Desde el punto de vista artístico esta experiencia fue de vital importancia para la época y para algunos autores, como Dick Higgins se referirán a ella como "el hecho cultural más importante producido en España desde la Guerra Civil"[92]. Al margen de estas opiniones, lo que sí supusieron las actividades del grupo fue un empuje definitivo para ciertas músicas de acción, así como para la música abierta, la música teatral y otras tendencias similares. Otros autores como Tomás Marco, Miguel Ángel Coria o Llorenç Barber (en 1973 formaría Actum) colaborarían en algunas actividades del grupo.

Estas experiencias estaban conectadas, de alguna manera, con el *happening* y con el movimiento *fluxus*. Las actividades del grupo poco a poco fueron perdiendo la carga

[90] Tomás Marco Aragón: *Pensamiento musical y siglo XX;* p. 337.
[91] *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* pp. 1077-1078.
[92] Estas palabras las escribe Dick Higgins en *A Zaj* Samples. Colección The Great Bear Pamphlets. Ed. Something Else Press.

provocativa y novedosa que tenían al principio y además las actividades de Hidalgo se fueron alejando cada vez más de lo que se puede llamar música y de alguna manera entran en el terreno de la "acción teatral".

Será también en esta década cuando se crea, en Madrid, el grupo Alea, dirigido por Luis de Pablo con el patrocinio de la familia Huarte. A través de este proyecto se realizarán toda una serie de conciertos, teniendo lugar la inauguración de los mismos el 13 de diciembre de 1965 con un programa formado por *For Grilly* de Franco Donatoni, *Kreuzspiel* de Karlheinz Stockhausen, *Estrofas* de Enrique Raxach, *Roulis-Tangege* de Tomás Marco y *Módulos I* de Luis de Pablo. Todas ellas dirigidas por José María Franco Gil, con la excepción de la obra de Tomás Marco que no tenía director[93].

Otra técnica común para ciertos compositores españoles durante esta década fue la utilización de elementos musicales preexistentes (citas y collage), como el caso de los motetes de Tomás Luis de Victoria utilizados por De Pablo en la obra *Módulos VI*, o el recuerdo a Edgar Vàrese en la obra *Líneas y puntos* de Cristóbal Halffter. Este tipo de procedimientos serán recurrentes a lo largo de todo el siglo, e incluso se pueden observar en la pieza *Fantasía Ludovico* escrita por Ruiz en el año 2002.

Otros autores más jóvenes, como Eduardo Polonio o Arturo Tamayo también han explorado estas técnicas con gran éxito. En este sentido destacan la obra *Apólogos*, del primero, estrenada en 1968, y *Compendium* del segundo. Otros compositores que exploraron esas técnicas en alguna de sus composiciones fueron Julián Llinás con la obra *Calendas breves* (1968) o Ángel Luis Ramírez con *Pieceoneju*.

Será también en la segunda mitad de los años setenta cuando se comiencen a desarrollar los aspectos fonéticos de los textos utilizados por los compositores, así como los elementos de "acción" (proceso de visualización de la música) que se incluyen dentro de las obras. González Acilu es un buen ejemplo de ello, en obras como *Dilatación fonética* y *Aschermittwoch*de 1967 y 1968 respectivamente se encuentra una utilización puramente fonética de un elemento textual.

También a mediados de esta década, Enrique Franco se encarga de diseñar, por así decirlo, lo que hoy se conoce como Radio Clásica. El 22 de noviembre de 1965 nacería

[93] Tomás Marco Aragón: *Música española de vanguardia*; p. 225.

bajo el nombre de "Segundo Programa" de RNE, después pasaría a denominarse Radio 2, y ya en 1994 Radio Clásica.

Las colaboraciones entre Radio Nacional de España y Valentín Ruiz se producirán con cierta asiduidad ya que fue la encargada de realizar grabaciones de muchos de los estrenos del compositor como *Concierto Bellver* o algunas de sus piezas para voz solista y orquesta.

En 1965 Joan Guinjoan funda el grupo Diabolus in Música dedicado a la difusión de la música contemporánea. Este proyecto nace el año anterior, con la vuelta de Guinjoan a Barcelona, como un club destinado a la divulgación de la música contemporánea auspiciado por el Colegio Mayor San Jorge donde se celebrarán una serie de conciertos[94].

De alguna manera a finales de esta década se hablará de una nueva generación, Generación del 67, si bien ese nombre no es aceptado por todos estudiosos de la materia si puede cumplir ciertos objetivos a nivel organizativo de un grupo de figuras, a la espera de ser bautizados con otro apelativo más aceptado, si es que ello procede. Sin embargo, algunos autores señalan la existencia de una generación entre ésta y la del 51, aunque de todas formas ambas estarán muy próximas[95]. En este sentido las diferencias entre los propios artistas coincidentes cronológicamente comienzan a acentuarse cada vez más, y en referencia al caso de esta investigación, esto es más evidente ya que la relación entre Ruiz, dedicado de lleno a la interpretación, y el resto de compositores más o menos coetáneas era inexistente y sus pasos discurrían por caminos ciertamente diferentes, por lo menos hasta que a mediados de los setenta aquel decida regresar a España para continuar con sus estudios musicales, aunque ya con una visión sobre la música muy diferente a la de sus compañeros.

En la segunda mitad de los años sesenta hacen sus primeras apariciones un grupo de compositores nacidos en torno a 1940, a los que Tomás Marco bautizará como "intergeneracionales"[96]. En algunos casos estos compositores participarán de las actividades de la Generación del 51, a la que están muy próximos (caso de Tomás Marco) y en otros seguirán por sus propias sendas.

[94] Rosa María Fernández García. (2001). *La obra del compositor Joan Guinjoan.* Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofia i Lletres. Departament d´Árt. pp. 26-27.
[95] Tomás Marco Aragón: *Música española de vanguardia*; *op. cit.* p. 103.
[96] Tomás Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* pp. 257-260.

Una de las cuestiones que diferencia a este grupo de la generación anterior, es que estos músicos ya nacen en los brazos del serialismo y/o la aleatoriedad, y en muchos casos carecen de una etapa tradicional, como sí pasa con la mayoría de los compositores de la Generación del 51. Y a pesar de que se encuentran en contexto en el que no es necesario realizar ninguna ruptura, ningún movimiento abrupto, ya que dicha ruptura ya estaba hecha (o por lo menso iniciada), sólo deben continuarla, y participar de la consolidación de los acontecimientos llevados a cabo por sus predecesores.

A finales de los sesenta se crea el Estudio Nueva Generación para dar a conocer las obras de los compositores más jóvenes. Estaba dirigido por Tomás Marco y es la consecuencia natural de un movimiento que giraba en torno al poeta argentino Julio Campal bajo el nombre de Problemática 63 (en un primer momento recibe el nombre de Problemática 62).

A través de los distintos sistemas de aleatoriedad e indeterminación (música flexible, música abierta, música móvil…) en esta década se asistirá a una progresiva liberación del marcado academicismo que suponía el serialismo integral, que poco a poco se había hecho con los mandos del proceso compositivo de la música.

En 1965 se crea la Orquesta de Radio Televisión Española, que a diferencia de la Orquesta Nacional que se circunscribía, básicamente, a Madrid, estaba pensada para llegar a un público de ámbito nacional a través de la propia radio y la televisión. Su director fundador fue Igor Markevitch. Entre otras batutas contó con los de Ros-Marbà, García Asensio, Odón Alonso, Sergiu Comissiona o Adrian Leaper.

Algunos de estos directores colaborarían en las interpretaciones de piezas escritas por Ruiz López, tal como es el caso de García Asensio quien también sería su maestro en la disciplina de Dirección de Orquesta.

En el año 1968 se forma el Grupo Sonda con Ramón Barce y Tomás Marco como cabezas más visibles. Como principal objetivo tenían el de difundir y cultivar las tendencias más avanzadas de la música de ese momento. Llegaron a editar una revista que contó al final de su vida con un total de siete números que se extenderán desde 1967 hasta 1974. En esta revista se pueden encontrar artículos sobre el panorama musical en otros países (Rumanía, Argentina, Checoslovaquia, Brasil…), reflexiones

estéticas y compositivas (a cargo de Tomás Marco, Ramón Barce, Horacio Vaggione, Jacobo Romano…), o análisis musicales (Ligeti, Barce, Homs…)[97].

El panorama de esta década se expande de una manera muy generosa y pone al alcance del compositor una serie de posibilidades musicales impensables sólo diez años antes. Aunque de manera precaria los medios electrónicos hacen su aparición y si bien en España sólo existían instalaciones como las de Alea (1964) y más tarde Phonos (1972/73), era posible viajar al extranjero para poder ampliar conocimientos, lo que sin duda propiciaba el entrar en contacto con otros ambientes y poder desarrollar la música con otros medios.

Las "acciones" musicales serán otro de los puntos fuertes de esta década, el concepto de obra musical se verá ampliado y los límites serán marcados por el autor, cuya labor será complementada con la del intérprete en algunas ocasiones.

Por último cabe señalar que las actividades colectivas crecen exponencialmente lo que demuestra una preocupación común y un intento colectivo de llevar la música española del momento a un estadio superior al que estaba situada por aquel entonces, es decir, salir del enclaustramiento y aislamiento que había seguido a la Guerra Civil y continuar con ese aperturismo (musicalmente hablando) que ya era palpable en la década anterior.

I.1.2. Nuevas posibilidades.

I.1.2.1. Consolidando los logros: los años setenta.

La sociedad de consumo, caracterizada por el acceso a más información y por una mayor movilidad, trajo, especialmente entre los más jóvenes, una nueva mentalidad que chocaba con el tradicionalismo del régimen, y como consecuencia se produjo la progresiva relajación en cuanto a la presencia de la Iglesia en todos los ámbitos de la sociedad de aquel entonces; nuevos hábitos de relación social y nuevas pautas de relación entre ambos sexos; nuevas modas, costumbres e indumentarias que llegaron, en muchos casos a través del turismo, como foco canalizador de las tendencias europeas.

Si hay un hecho que sobresale en toda esta segunda mitad de los años setenta ese es la redacción y proclamación de la Constitución Española. A las pocas semanas de su

[97] Marta Cureses de la Vega. (2009). "Sonda. Elogio de la Revista". Introducción e índices. Madrid: Ministerio de Cultura.

elección, las Cortes iniciaron los trabajos para la elaboración de tan importante documento, por lo que las Cortes elegidas en 1977 se convirtieron inmediatamente en Cortes Constituyentes.

Los años setenta constituyen el período donde se consolidan las experiencias y los lenguajes musicales iniciados años atrás. Sin embargo, desde algunas perspectivas, como sostiene Llorenç Barber[98], se puede ver un cierto proceso de anquilosamiento y una pérdida de ilusiones que provocan una merma en las comunicaciones con el exterior. No obstante, los hechos de estos años no sostienen una teoría tan pesimista como la esbozada por el compositor valenciano.

Entre 1970 y 1972 se desarrolla el primer grupo español de música electrónica en vivo, *Alea Música Electrónica Libre*, creado por Eduardo Polonio y que después formaría su propio laboratorio, *Diáfano*, primero en Barcelona y posteriormente, en 1996 lo traslada a Huelva.

En el año 1972 tienen lugar los Encuentros de Pamplona (del 26 de junio al 3 de julio), patrocinados por una familia de constructores navarros, los Huarte. Dichos encuentros estaban organizados por Luis de Pablo y el pintor-escultor José Luis Alexanco, y se presentan como una gran muestra de música contemporánea y del arte más avanzado del momento.

Desde el punto de vista artístico e intelectual estos encuentros siguieron unas líneas concretas que se pueden explicar de la siguiente manera[99]: no ofrecieron una única orientación estética; se exigía a las obras participantes "*ser espejo real del momento que les tocó vivir*". No se limitaron a la tradición artística occidental, evitando lo artificioso de la división entre las distintas culturas. Junto a espectáculos de raigambre occidental se ofrecieron otros de origen iraní, indio, vietnamita, africano, polinesio y de la América autóctona. Se mostraron propuesta de body-art, arte conceptual, land-art, diversos montajes sonoros con procedimientos electrónicos, recitales de poesía experimental, emisiones de música de diversos países… y así un largo etcétera. Además se realizarán una serie de conferencias para introducir al espectador en el mundo del arte más

[98] Marta Cureses de la Vega: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*; *op. cit.* p. 33.
[99] Francisco Javier Zubiaur Carreño. (2004). "Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular". Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Revista Anales de la Historia del Arte nº 14. pp. 251-267.

contemporáneo. Entre los conferenciantes estarán José María Moreno Galván, José Luis Alexanco o Luis de Pablo[100].

En 1973 se funda *Actum*, precisamente por iniciativa de Llorenç Barber. Debido al activismo del compositor y a los múltiples gestos de rechazo realizados a lo largo de los años, la iniciativa nace rodeada de un halo de denuncia social. La presentación oficial tiene lugar el 14 de enero de 1974 con un concierto celebrado en la sociedad El Micalet.

El grupo tuvo un rápido éxito y entre sus iniciativas más loadas se encuentran la agrupación de teatro, un grupo instrumental, una editora y un laboratorio de música electrónica que estaba dirigido por Josep Lluís Berenguer[101], denominado *Laboratorio Actum* y que se puso en marcha en 1975. Debido a varias causas, sobre todo de carácter financiero, en 1982 cesarían sus actividades.

También en 1973, se dan los primeros pasos para la creación del Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea, que durante toda una década se dedicó a la difusión de la música contemporánea española y mexicana. Dicha experiencia se haría realidad, por vez primera, en 1973 como consecuencia del trabajo de Carlos Cruz de Castro y Alicia Urreta (pianista y compositora mexicana). Este tipo de iniciativas, servía, sobre todo, para la difusión de la música española fuera de las fronteras del país, lo que no era sencillo ni habitual en aquella época. Este festival se celebraría hasta el año 1983, el de su última edición.

El germen de dicho festival fue el Festival de Música Hispana de México celebrado en los meses de agosto y septiembre de 1971 con la colaboración de Rodolfo Halffter. En los cuatro conciertos correspondientes se pudieron escuchar obras de Ramón Barce, Claudio Prieto, Agustín González Acilu, Josep Soler, Xavier Benguerel, Carles Santos, Eduardo Polonio, Carlos Cruz de Castro y Tomás Marco, entre otros.

La presencia de compositores españoles en México se mantendrá a lo largo de los años e incluso alguna de las obras de Valentín Ruiz, como es el caso de *Concierto de Bellver*, serían interpretadas en el país azteca.

En 1974 Mestres Quadreny funda el laboratorio de música electroacústica Phonos S.A. con los compositores Andrés Lewin-Richter y Lluís Callejo (1930-1987) que era

[100] Catálogo de la Exposición Encuentros de Pamplona celebrada en el MNCARS en 2009-2010.
[101] Marta Cureses de la Vega: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*; *op. cit.* p. 40.

ingeniero informático y experto en la creación de equipos electrónicos, y Rosa M. Quinto, que como gerente hizo posible el establecimiento del Estudio Phonos en una casa de la calle Santa Magdalena Sofía del barcelonés barrio de Sarriá. En 1975 se unirá al proyecto el chileno Gabriel Brncic que rápidamente se convertiría en el maestro de muchos de los compositores que por el estudio pasaron, ya que poseía una amplia formación, adquirida principalmente en Argentina.

La inauguración oficial se haría en primavera de 1975 invitando a los compositores de la recientemente creada Associació Catalana de Compositors (el 27 de febrero de ese mismo año).

El estudio se trasladó en 1987 a la Fundación Miró de Barcelona, donde llevaban celebrándose anualmente los conciertos Phonos, que constituían el foro adecuado para presentar la producción reciente de obras de otros estudios españoles y de otros estudios a nivel internacional, haciendo hincapié en la faceta espectáculo, entendiendo éste como una mezcla perfecta de cinta y acción (instrumentista, conjunto instrumental, audiovisual, ballet, etc.).

En noviembre de ese mismo año, Villa-Rojo creó LIM (Laboratorio de Interpretación Musical) junto a Esperanza Abad y Rafael Gómez Senosiaín, a través del cual realizaron una importante labor de difusión de la música actual en todas las tendencias experimentales, tanto de compositores españoles como de otros países.

El LIM nació con el propósito de profundizar en el estudio e interpretación de la música de nuestro tiempo[102]. Desde 1975, el LIM viene realizando un festival o ciclo de conciertos anual, dedicado a la investigación, nuevas aportaciones compositivas e interpretativas y a la difusión de la música del siglo XX (ahora también del siglo XXI). Estas actividades han servido de base para otros ciclos y festivales.

El natural aspecto pionero de la música vanguardista ha llevado unido el compromiso en la presentación de varios cientos de estrenos, primicias en España y en el extranjero, de un cuantioso número de partituras, en muchos casos, escritas por sus autores, expresamente para el grupo.

[102] Marta Cureses de la Vega. (1996). *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Madrid: Editorial Alpuerto. pp. 9-16.

El año 1975 aun vería el nacimiento de un nuevo proyecto: se forma el Grupo Glosa, que estaba compuesto por compositores que interpretaban únicamente su propia música. Entre ellos se encuentran el madrileño Alfredo Aracil, Pablo Riviere, Francisco Guerrero o Tomás Garrido.

En 1976 (22 de noviembre) se crearía la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (A.C.S.E.); Ramón Barce fue uno de los fundadores y el primer presidente.Sólo un año antes se había creado ala A.C.C. (Associació Catalana de Compositors).

En el caso de Cataluña la asociación comenzó con un número reducido de socios (catorce) y entre sus prioridades estaba la de intercambio de información musical contemporánea con otras entidades similares, así como la de establecer ciertas relaciones con otros organismos para fomentar la edición musical.

En cuanto a la A.C.S.E., sus esfuerzos se centraron en conseguir una mayor difusión de la música española en los medios nacionales, así como conseguir mayor representación y peso en ciertas instituciones como la Sociedad General de Autores.

En 1976 también se forma el Grup Instrumental Catalá con Carles Santos y Mestres Quadreny como cabezas visibles[103]. Un año más tarde se creará G.E.M.E. (Grupo Experimental de Música Electrónica) en Madrid alrededor de Javier Maderuelo, Javier G. Álvarez, Emiliano del Cerro y Francisco Guerrero.

También en esta década Javier Darias funda la ECCA (Escuela de Composición Contemporánea de Alcoi) en la que se desarrolla una intensa actividad compositiva que llega hasta nuestros días.

En el año 1978 se ponen en marcha los ENSEMS, en el entorno de la música valenciana, festival dedicado a la creación musical contemporánea, cuyas ediciones llegan hasta la actualidad. ENSEMS es el festival más antiguo de España dedicado a la música actual. Desde su creación ha sido foro de encuentro del público más variado en torno a los principales creadores e intérpretes nacionales e internacionales.

[103]Marta Cureses de la Vega. (2002). *Història Música Catalana, Valenciana i Balear Vol. 5*. Barcelona: Edicions 62.

Por ENSEMS han pasado compositores como Luis de Pablo, Francisco Guerrero, Tomás Marco, Franco Donatoni, Ivo Malec, Yoshihisa Taïra, Pascal Dusapin, José Manuel López López o Gavin Bryars. Todos los años el festival presenta varios estrenos absolutos, muchos de ellos fruto de encargos directos a los compositores. Centrado básicamente en la música de cámara, ENSEMS también suele tener al menos un concierto orquestal y actividades didácticas paralelas.

Otro de los proyectos que se pondría en marcha a finales de los años setenta (1978), en este caso por Llorenç Barber, será el Taller de Música Mundana; Fátima Miranda y Alfredo Carda se unirán al proyecto.

En el ámbito catalán merece ser mencionada la labor desarrollada en Deutsches Kultur Institut (Instituto Alemán de Cultura) entre 1972 y 1979 bajo la dirección del Doctor Hebel.

Así pues, los años setenta representan uno de los períodos más activos de la reciente música española. Es en esta época cuando más iniciativas de tipo musical se llevan a cabo, se multiplican los conciertos, las conferencias y se estrenan una cantidad importante de nuevas composiciones. Uno de los elementos que diferencia a los músicos de esta época con las generaciones anteriores fue la gran preparación intelectual que poseían, tal como apunta la Dra. Cureses, casi sin precedentes[104].

Este panorama propició un desarrollo como nunca antes se había conocido, y si a esto se le une el hecho de que en la sociedad se produjo un vuelco espectacular en favor de otras actividades artísticas (por diversos motivos que no corresponde a esta investigación el entrar a valorarlos), se comprende el avance tan animado que ha tenido la música española, sobre todo en la segunda mitad de esta década.

Será a lo largo de la segunda mitad de esta década de los setenta cuando Ruiz López retome el contacto con el panorama compositivo español, primero para terminar sus estudios y posteriormente para iniciar su carrera como compositor ya que a lo largo de estos años asistiremos al estreno de sus primeras obras. Además resulta necesario puntualizar que sus primeros pasos compositivos se encuentran bastante alejados de la vanguardia electrónica que se apuntaba a través de las iniciativas anteriormente

[104] Marta Cureses de la Vega: *Tomás Marco. La música española desde las* vanguardias; *op. cit.* p. 31.

descritas; por el contrario sí se encontraba más conectado con ciertos compositores más en la línea de Orff o Bartók y sus contribuciones al proceso compositivo.

I.1.2.2. En plena libertad: los años ochenta.

Será en esta década cuando España se incorpora plenamente al panorama internacional como un país democrático más. El ingreso en la O.T.A.N. (1982), en la C.E.E. (1986) y en otras instituciones propiciarán un cambio, una salida hacia el exterior, una vía de diálogo y por lo tanto, de alguna manera, de enriquecimiento.

El crecimiento de esta época se concretó en una ambiciosa política de inversiones públicas en infraestructuras favorecida por la transferencia de fondos procedentes de la Unión Europea. Los servicios educativos, sanitarios y de pensiones crecieron de forma notable, siendo sufragados por un sistema fiscal relativamente progresivo. Por primera vez se podía hablar de un Estado del Bienestar en España.

La década de los ochenta se abriría con un gran acontecimiento para la música, ya que en 1980 se realiza por vez primera el Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea en España, recibiendo esta vez el respaldo de numerosas instituciones tanto españolas como mexicanas, si bien es cierto que muchas de ellas ya habían colaborado en anteriores ediciones. En contrapartida, en 1983 se celebraría la última edición de este festival, coincidiendo con su décimo aniversario.

Los conciertos tuvieron lugar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid donde se escucharon obras de Francisco Cano, Llorenç Barber, Alicia Urreta, José Antonio Alcaraz, Carlos Cruz de Castro, Agustín González Acilu y Mario Lavisa, así hasta un total de diez conciertos, el último de ellos como homenaje a Rodolfo Halffter. Las actividades se completaron con algunas conferencias y mesas redondas sobre temas de máxima actualidad musical.

En 1983 el compositor asturiano Avelino Alfonso funda el grupo Quasar Gem en colaboración con Begoña Enguita y Manuel Álvarez para la difusión de música nueva, actividad que continuó manteniendo desde el Ateneo Obrero de Gijón.

También en 1983 ven la luz otros proyectos colectivos como la Mostra de Música Contemporánea Catalana; el Grupo Círculo, dirigido por José Luis Temes; el Gabinete

de Música Electrónica en Cuenca y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

El C.D.M.C. nació de la mano del compositor Luis de Pablo, que sentía la urgencia de dar continuidad a muchas de las iniciativas comenzadas en la década anterior. Fue bajo la dirección de Tomás Marco (a partir de 1985), cuando se convirtió en una unidad estable del Ministerio de Cultura, lo estabilizó jurídicamente, y permaneció al frente del C.D.M.C. cerca de una década. En ese periodo, el centro adquirió los rasgos y los medios que han durado hasta hoy. Destaca la creación del Festival de Música de Alicante (1985) y el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical, LIEM (1989).

Entre sus directores (siempre un compositor español salvo la etapa breve de José Luis García del Busto) han estado Luis de Pablo, Tomás Marco, Jesús Villa-Rojo, Consuelo Díez y Jorge Fernández Guerra. Hace escasas fechas ha sido suprimido con el cambio de titularidad del Ministerio de Cultura y sus funciones han sido absorbidos por el C.N.D.M. (Centro Nacional de Difusión Musical).

Entre las diversas formas en las que dicho centro trata de promover la música actual se encuentra la habitual práctica de encargar obras nuevas a los compositores; entre otros Valentín Ruiz también ha recibido encargos de esta institución a raíz de los que han nacido piezas como *Canción Báquica*.

Por iniciativa de un grupo de compositores alrededor de Phonos se decidió crear en 1985 una asociación de acuerdo con los patrones internacionales y adherirse a la Confederación Internacional de Música Electroacústica (C.I.M.E.) con sede en el estudio GMEB de Bourges, Francia. Esta Asociación se legalizó en 1987. Su primer presidente, Eduardo Polonio, dio un fuerte impulso a esta idea, aglutinando compositores de toda la geografía española y creando el festival Punto de Encuentro, que se viene celebrando en diversos ciudades de la geografía española, y sirve de foro donde se presentan las últimas creaciones electroacústicas de los compositores españoles, y a la vez sirve de escenario para exponer nuevos recursos tecnológicos, un verdadero punto de encuentro.

Los años ochenta han resultado una época propicia para la creación de diversos estudios de música electrónica. Algunos de ellos dentro de un ámbito más puramente académico, como es el caso del estudio del Conservatorio de la Comunidad de Madrid

creado en 1988 por Daniel Zimbaldo y Consuelo Díez; del departamento de composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, creado oficialmente en 1988 por Zulema de la Cruz; el estudio del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, inaugurado en 1990 bajo el asesoramiento de Gabriel Brncic, aunque sus primeras producciones musicales datan de 1993; el estudio del Conservatorio Superior de Música de Málaga que inicia su andadura con unos cursos impartidos por el propio Brncic en 1988, sin embargo su equipamiento no se produciría hasta diciembre de 1990; o el estudio habilitado en el Conservatorio Profesional de Música Padre Antonio Soler en San Lorenzo del Escorial creado por Eduardo Armenteros.

A estos hay que añadir el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza, inaugurado en 1989 de acuerdo con un proyecto de Daniel Ríos, que depende del Aula de Cultura, y se utiliza tanto como estudio de grabación como para impartir clases de música electroacústica; las primeras obras musicales que salen propiamente de este centro datan de 1992.

Las iniciativas de carácter privado también proliferan, destacando las de Eduardo Armenteros, en San Lorenzo de El Escorial; José Miguel Martínez y Pilar de la Vega en Madrid en 1992, muy dedicados a música de películas; Mercé Capdevila en 1983, ya con producciones de este mismo año; Coclea (José Manuel Berenguer), con resultados palpables a partir de 1985; Rafael Díaz en Málaga; Digimedia (Gregorio Jiménez Payá) en Valencia; Sergi Jordá Puig en Barcelona, con producciones desde 1989; Juan Antonio Lleó en Madrid, con producciones desde 1982; Alfred Marín Vila también en Valencia, con producciones desde 1989; Joaquín Medina-Villena en Granada, con producciones desde 1989; Midipolis (Eduardo Bautista) en Madrid; Jep Nuix (1955-1998) en Barcelona, a partir de 1985; Alberto de la Oliva en Granada, establecido en 1988 y Prakuñá-Taller Ur (Doénado, el Ur) en Barcelona, establecido en el año 1989.

Otra iniciativa colectiva que surge en esta época data de 1986, y fue durante el transcurso del II Festival de Música Contemporánea de Alicante cuando se plantea la idea de crear una Confederación Española de Asociaciones de Compositores Sinfónicos (C.E.A.C.S.), aunque en ese momento las posturas no llegarían a acercarse del todo.

Los ENSEMS valencianos de 1988, ya muy consolidados, reunieron a un notable grupo de compositores bajo el interesante tema “Métodos y sistemas de composición”.

Además, los textos y ponencias surgidos de estos encuentros fueron publicados, con lo que podían ser accesibles a un mayor número de interesados y la difusión de lo allí expuesto no se reducía a un cerrado círculo de iniciados.

Algunos autores como Francisco Guerrero, desarrollarán parte de su actividad basándose en tendencias de nueva complejidad, fractales u otros medios ciertamente intrincados, con los que alcanzar nuevas formas de expresión. Piezas como el ciclo *Zayin* (siete piezas para cuerda a solo, dúo o cuarteto) compuesto entre 1983 y 1997 o la obra orquestal *Sahara* de 1991 son una buena muestra de esta tendencia.

Si para algo sirvió la década de los ochenta, musicalmente hablando, fue para reconfirmar la recuperación de la música española y constatar que el "tiempo perdido" del que se habló en los años cincuenta ya estaba sobradamente recuperado. Sin embargo y por desgracia, las instituciones y una parte importante del público todavía seguían mostrando una falta de confianza hacia este tipo de música.

Oportunidades brindadas por instituciones públicas como el CDMC o festivales y concursos con carácter privado eran utilizadas por compositores como Valentín Ruiz para dar a conocer sus primeros trabajos como compositores, así como para observar de cerca la evolución de otros compositores que por aquel entonces también comenzaban.

I.1.3. Última parada: hacia el nuevo siglo.

I.1.3.1. Nueva complejidad/simplicidad: los años noventa.

A partir de los años noventa, pero de alguna forma ya se observaba en la década anterior, se dan todos los pasos hacia una híperdiversificación de la música. Las tendencias se suceden y los compositores echan mano una y otra vez de elementos que se creían agotados, aunque en ocasiones se demostrará que no lo estaban tanto, simplemente era necesario darles otra utilidad, en muchos casos diferente a la original. En el panorama internacional uno de los abanderados de esa nueva complejidad será Brian Ferneyhough (1943) entre otros muchos.

Otra consecuencia de esta situación de liberalización de medios y estéticas, es la libertad con la que los compositores afrontan todo tipo de obras, con lo que son permeables a cualquier influencia, lo que conlleva en muchas ocasiones la imposibilidad de afiliación a una u otra corriente estética, o por lo menos a que dicha filiación se observe de forma

clara. Ésta dependerá exclusivamente de la obra de la que se trate y no ya del autor y de sus circunstancias generales.

Esta libertad de "medios" se puede observar en las obras escritas por Ruiz sobre todo a partir de la segunda mitad de la década. No existe temor a mezclar elementos procedentes de técnicas diferentes, aunque estas ya hubiesen sido superadas.

Como cada movimiento produce uno de la misma magnitud y en sentido contrario, en reacción a esa marabunta de tendencias y de avances técnicos, y en muchos casos también estéticos, se contrapone lo que se dio en llamar nueva simplicidad, por analogía lingüística y por contraposición a ciertas tendencias musicales (complejidad vs. simplicidad).

La mayor parte de los autores asociados a la nueva complejidad son herederos directos de las vanguardias seriales que ocuparon gran parte de las décadas anteriores. Esta complejidad está orientada en el sentido lógico y estructural sobre todo. Boulez y Xenakis serán las influencias que se muestran de una forma más patente entre los compositores que se pueden asociar a este recorrido.

En el panorama del panorama español Francisco Guerrero (1951-1997) sería uno de los máximos representantes de esta nueva complejidad, como ya se ha apuntado. El empleo de procedimientos matemáticos y de geometría fractal son dos de sus señas de identidad. Descendiente directo de Xenakis (en un sentido musical), una segunda característica de su música será la extrema dificultad de la escritura de la misma y también de interpretación.

Como apunta Tomás Marco[105], la música de Guerrero es una de esas músicas que normalmente se declaran inejecutables, aunque realmente sí se pueden ejecutar, eso sí, llevándola hasta el límite de las posibilidades del intérprete y de la propia interpretación. En obras como *Zayin* (para trío de cuerda), *Coma Berenices* (para orquesta) o *Ariadna* se pueden observar las características principales que emanan de la música de Guerrero.

En ningún caso se puede afirmar que Ruiz se viera influenciado por esta ultra complejidad, ya que uno de sus posicionamientos más claros lo constituye el rechazo frontal hacia la innecesaria complejidad en la música.

[105] Tomás Marco Aragón. (2007). *La creación musical en el siglo XXI.* Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. p. 42.

Otra de las influencias que se puede ver en algunos de los jóvenes compositores de esta época que se decidieron a explorar el camino de la complejidad es la de Luis de Pablo. Carlos Satué (1958) con obras como *Tiamat, Cygnus X-1, Sirma, Ruta de Mandelbrot* o *Concierto para violín y orquesta* o el nombrado Alberto Posadas han sido permeables a la influencia del compositor bilbaíno.

Josep Soler[106] también supondrá una clara referencia para jóvenes compositores como Albert Sardá (1943) con la ópera de cámara *El año de gracia* o las piezas orquestales *Xaloc* y *Kouroi*; Agustí Charles (1960) con obras como *Seven looks* y *Concierto para orquesta*; Benet Casablancas (1956) con *Set scenes de Hamlet*; Jesús Rodríguez Picó (1953) con piezas como *Sinfonía nº 1, Americana, Noces de Cadmos et d´Harmonie* o la ópera *Paradis de les muntanyes*; y Ramón Humet (1968) con *4 cuadros de Turner* y *Tres nocturns* son claros deudores, en diversos aspectos, de las enseñanzas del catalán.

Dentro de esta estética se aprecian ciertas tendencias hacia la música multimedia y la utilización de las muchas posibilidades que el desarrollo de la informática comienza a poner sobre la mesa de trabajo de los compositores. A partir de ahora este tipo de trabajos ya se pueden abordar sin la necesidad de un equipamiento que rara vez estaba disponible, sobre todo lejos de los dos centros neurálgicos de la composición española (Madrid – Barcelona).

Otros compositores, por el contrario, han ido desarrollando su estética y sus herramientas de trabajo a través de la navegación por varias tendencias diferentes de las que iban aprovechando las características que se consideraban apropiadas para cada pieza. Este es el caso Jacobo Durán Loriga (1958) que destaca con obras como la ópera *Timón de Atenas* o las piezas orquestales *Spa* y *Canto de Mallick*.

Aunque con una estética claramente diferente, esta postura es fácilmente asimilable a la de Valentín Ruiz, ya que el jienense utiliza, sin ningún tipo de prejuicio estético, un gran abanico de recursos en sus composiciones.

En una línea en la que se ve un carácter más investigador se desarrollan las compositoras Consuelo Díez (1958) con piezas como *Pasión cautiva* y *Verde y negro* y Mercedes Zavala (1963) con *El hilo y la trama, El océano sin nombre* o *Apoteosis nocturna de Andoar*.

[106] *Josep Soler: música de la pasión; op. cit.*

José Ramón Encinar (1954) con su ópera *Fígaro* o la obra *Mise en scène*; Enrique Macías (1958-1995) con *Les Adieux, Clamores y alegorías* y *Duplo*; Manuel Balboa (1958-2004) con las piezas *Sinfonía nº 1, Rapto de la indiferencia, Hércules en Brigantia* o la ópera *El secreto enamorado*; Xoán Viaño (1960-1995) *In memoriam G.C.* y *Metamorfosis*; Xavier de Paz (1963) con *Sentado sobre un golfo de sombra, O mencer dos soños, Auga de estrelas* y *Das ausencias I*; Víctor Rebullida (1963) con las piezas *Movimiento para orquesta, Madrid 1808* y *A través del sueño*; César Cano (1960) con *Clinamen* y *Te Deum*; Emilio Calandín (1958) con *tramas* e *Introducción y cántico*; José Antonio Orts (1955) con *Transparencias* y *Tiempo atrapado*; José Manuel López López (1956) destacando entre sus piezas *A tempo, Anatta, Concierto para violín* o la ópera titulada *La noche y la palabra*; Daniel Roca (1965) con *Cuarteto nº 2* y la obra orquestal *ArtefActum 33*; Juan Manuel Ruiz (1968) con *Dies Irae* y el monodrama *Exergo*; Carlos Galán (1963) con piezas como *Ryoan, Magna* o *Inti Wata*; José María Sánchez Verdú (1968); o José García Román (1945) con obras como *Sinfonía nº 4, El nuevo sol del mundo* o *De civitate aquae*, serán otros ejemplos en los que se observa la capacidad de un compositor para llevar más allá, a través de la investigación, los recursos que se ponen en sus manos, si bien esto está realizado por cada autor de una forma personal.

Por otro lado, y como contrapartida, se abre paso la denominada nueva simplicidad como reacción al sobrecargado panorama que ha dejado el serialismo y sus herederos directos, en un intento de arrojar luz sobre las complejas técnicas compositivas, aunque no necesariamente de una forma unilateral y en la misma dirección, ya que son muchos los elementos sobre los que se puede ejercer esa simplificación, y no necesariamente tiene por que ejercerse sobre todos ellos. Por ello es fácil encontrarse con obras en las que ciertos elementos sufren una reducción/simplificación muy visible y sin embargo otros continúan dentro de un rango ciertamente complejo.

Generalmente se tiende a identificar la nueva simplicidad con el minimalismo, lo que no es del todo correcto debido al amplio panorama que se despliega en paralelo a aquel. Algunos autores como Hans Emons apuntan tres características principales de esta nueva simplicidad[107].

[107] V.V.A.A. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados).* Sevilla: Editorial Doble J S.L. p. 224.

Por un lado la simplificación de la expresión hacia una transformación minimalista y gradual de la densidad de la textura. Como una especie de tendencia hacia la infinitud, sin desarrollo ni dirección. La segunda característica a la que apunta Emons es la repetición, sustitución gradual, ampliación o reducción aritmética de los modelos melódicos y rítmicos. Por último añade que se produce una inversión del tabú de la consonancia. Ésta deja de estar perseguida por primera vez en muchos años.

Siguiendo los caminos de esta nueva simplicidad en la España de esta época aparecen los nombres de Pilar Jurado (1968) con obras como *Ablatthanablatha* o *Yggdrasil*, entre otras.

Otro fenómeno que se dará en la música de las últimas décadas será el de la intertextualidad. Este fenómeno recibirá varios nombres dependiendo de quién y cómo lo utilice. En el caso de España está muy extendido el término "músicas sobre músicas"[108]. Este tipo de corriente consiste en realizar reelaboraciones de materiales musicales, en este caso, materiales ya preexistentes.

Como ya se ha apuntado es un camino que muchos compositores decidieron explorar en su momento. En el caso de Valentín su punto de mira se colocó sobre el vihuelista español Alonso Mudarra y su obra *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*.

Dentro de este esquema también se situaría lo que Tomás Marco denomina "transvanguardia"[109] que no es otra cosa que aquellos compositores que han militado en la vanguardia o tienen un profundo conocimiento de ella, pero discurren por unos caminos paralelos a ella, y por lo tanto fuera de la vanguardia. No la ignoran pero siguen teniendo ciertas conexiones con la tradición. Entre los autores ya consagrados y que se iniciaron en épocas anteriores, Manuel Castillo (1930-2005) es un buen ejemplo de ello con obras como *Cinco sonetos lorquianos, Sinfonietta en homenaje a Manuel de Falla* o *Danzarina en una Catedral*.

De alguna manera también se puede decir que Ruiz se encuentra en ese caso, ya que en ningún momento ignora las tendencias que le rodean a lo largo de su carrera, sin

[108] Tomás Marco Aragón: *La creación musical en el siglo XXI*; *op. cit.* pp. 79-80.
[109] *Ibid.* p. 81.

embargo la mayor parte de esos lenguajes no consiguen hacerse un hueco dentro de su estética habitual anexionada a ciertos aspectos más tradicionales.

Dentro de las nuevas generaciones hay que destacar a José Luis Turina (1952), que aunque algunos autores le ponen la etiqueta de "metavanguardia"[110] encajaría en la descripción anterior ya que no ha cesado de innovar, aunque no necesariamente dentro de los caminos marcados por la vanguardia oficial, y a la vez ha sido mucha su preocupación la tradición española. Su obra *Concierto para piano y orquesta* es un ejemplo de ello.

Jesús Villa-Rojo también será un ejemplo de acercamiento a ciertos materiales históricos como en las piezas *Glosas a Sebastián Durón, Canta pájaro lejano, Passacaglia y cante* o la pieza *Recordando a Falla.*

En una posición similar se encuentra el sincretismo de formas, es decir la asimilación de ciertas formas tradicionales al servicio de la música más moderna. Algo similar había hecho Alban Berg al presentar en su ópera *Wozzeck* donde un lenguaje novedoso se mezcla con ciertas estructuras formales del pasado (suite, sonata, fuga, fantasía…).

Si se atiende al fenómeno de músicas sobre músicas, que está claro que responde a una tipología de intertextualidad musical, se observa a lo largo de toda la historia de la música cómo músicas de épocas anteriores eran utilizadas una y otra vez para crear con ellas, o a partir de ellas, nuevas composiciones.

Sin embargo esas manipulaciones (glosas, diferencias, variaciones…) no son de la misma índole que las desarrolladas por el fenómeno de la música sobre música. La composición *Sinfonía* (1968) de Luciano Berio (1925-2003) se puede considerar como la pieza que inaugura esta corriente[111]. En ella utiliza elementos del *Andante* de la *Sinfonía nº 2* de Mahler.

En un punto de vista más experimental se encuentran las obras de Rafael Díaz (1943) *Libro para guitarra* y *Concierto Andaluz*; *Concierto para trombón y conjunto instrumental* o *Concierto para saxofón y conjunto instrumental* de Juan Cruz Guevara (1972); *Sinfonía Aralar* o *Akelarre* de Tomás Marco (1942); *Menaje, Tocata vieja en tono nuevo* o *Sinfonía nº 1* de Carlos Cruz de Castro (1941); *En torno al sur* o *Soledad*

[110] *Ibid.* p. 85.
[111] *Ibid.* p. 97.

de Zulema de la Cruz (1958); la ópera *El acomodador*, o la obra orquestal *Sinfonía breve* de Javier Jacinto (1968); *Movimiento sinfónico,* y la utilización de instrumentos antiguos con un uso más moderno en *Un nuevo siglo para Don Quijote* de Juan Medina (1971).

Otro grupo de compositores españoles han desarrollado algunas de sus obras entre la utilización de técnicas tradicionales y otras más modernas. En este sentido se da un cierto eclecticismo técnico. Será este el ámbito en que se mueven Manuel Seco de Arpe (1958) con la serie *Conciertos de la Senda* y el oratorio *Reyes Magos*; Leonardo Balada (1933) con obras como la ópera *Colón y Zapata* o con la pieza orquestal *Sombras*; Salvador Brotóns (1959) con la obra orquestal *Virtus* o el concierto para guitarra *Mare Nostrum*; Delfín Colomé (1946) con *Concierto Clásico* o *Sonata*, por citar solamente unos pocos.

Otro de los caminos a seguir fue la denominada polifonía de estilos (distinta del collage aunque tiene algunos elementos comunes) que no es otra técnica que la de utilizar diferentes estilos dentro de una misma pieza, haciéndolos coexistir de manera que realcen las cualidades de la pieza. Esto se sitúa en la línea de lo anterior pero focalizando la atención en el ámbito del estilo.

La relación entre el texto y la música se ha dado a lo largo de toda la historia de la música sin embargo los términos de esa relación han cambiado radicalmente. Hoy en día la relación entre música y texto se considera en un sentido intertextual y el texto es tratado como un material sonoro más. Uno de los pioneros en España de la investigación fonética fue Agustín González Acilu (1929) en obras como *Aschermittwoch, Arrano beltza, Libro de los Proverbios, Dilatación fonética* o la obra *Oratorio panlingüístico.*

Durante la época de la posmodernidad las relaciones entre la música y la pintura son más obvias de lo que lo habían sido con anterioridad. Entre otros Mestres Quadreny se relacionaría con Tàpies; Joan Guinjoan con Ponç; Cristóbal Halffter escribió *Tiempo para espacios* sobre Chillida, Sempere, Rivera y Lucio Muñoz, y también se inspiró en Goya en su obra *Pinturas negras*; Carmelo Bernaola en su pieza *Mixturas* colabora con Muñoz; Tomás Marco habilita su obra para guitarra sobre el pintor alicantino Eusebio Sempere.

Otro binomio productivo fue el de la música con la ciencia, sobre todo con la física y las matemáticas. Ya se ha citado a Francisco Guerreo y el uso que este hacía de las matemáticas y de la geometría fractal. También Halffter introdujo la serie Fibonacci en su obra *Fibonacciana* para flauta y orquesta. El propio Tomás Marco utiliza fractales (y también series de Fibonacci en *Anábasis*) en la obra *Anatomía fractal de los ángeles*.

Además de las matemáticas también se introdujo el uso de la física del caos o de los fenómenos no lineales. Prueba de ello es la obra de Tomás Marco *Sexta Sinfonía.*

Otros fenómenos de intertextualidad se dieron en el plano técnico (sistemas, escalas…). En este sentido hay que destacar a Teresa Catalán, Ramón Barce y sobre todo a Javier Darias (1946).

Otro tema a tratar dentro del panorama musical actual es el de la interculturalidad. Generalmente se entiende por interculturalidad al producto nacido del contacto entre dos (o más) culturas[112]. En un plano menor se debe hablar también de interculturalidad interna, que básicamente se presenta en tres frentes diferentes: el jazz, el flamenco y la música comercial. En este sentido se debe destacar a Joan Albert Amargós (1950), en algunas de sus obras se pueden encontrar elementos tanto de jazz como de flamenco, folclore o rock. Representación de ello son las piezas *Cantata de la terra, Concert del Sud* y la ópera de títeres *Euridice*.

Este tipo de influencias, aunque de una forma muy sutil, podrán también verse en algunas de las obras de Valentín Ruiz, sobre todo en el plano rítmico y también ciertas reminiscencias melódicas sobre sus raíces andaluzas.

A lo largo de esta década se observan ciertas revoluciones en algunos aspectos musicales. Al contrario de como sucedió en otras épocas, estas revoluciones no solo afectan a la armonía, sino que melodía, timbre, ritmo y otros parámetros se ven afectados. En algunos casos para reutilizar elementos desechados por otras técnicas de vanguardias anteriores, y en otros para seguir avanzando en nuevas concepciones y alcanzando nuevas metas, sobre todo en cuanto a sonoridades.

Otro de los aspectos que conviene tener en cuenta es que durante mucho tiempo la vanguardia se ha movido dentro de un recinto ciertamente limitado, es decir, dentro de los mismos parámetros. Esto ha impedido, de alguna forma, y en algunos casos, que no

[112] *Ibid.* p. 123.

haya sido posible divisar nada fuera de esos parámetros que se entendían como vanguardia[113]. Además a esto hay que añadir que por parte de algunos compositores sólo se consideraba vanguardia los ideales que ellos mismos exponían en sus obras, rechazando de plano cualquier otra posibilidad o variación tanto técnica como estética.

La última puntualización que se puede hacer al respecto de esta época es que el concepto de "belleza" (musicalmente hablando) se amplía considerablemente. Bien es cierto que es un concepto muy diferente, en algunos casos, al de épocas anteriores, sin embargo es mucho menos restringido, lo que abre un abanico de posibilidades en muchos aspectos.

I.1.3.2. Un futuro incierto: el siglo XXI.

A lo largo de los primeros años del siglo XXI el mundo, y España no iba a ser menos, se sigue globalizando a pasos agigantados, encaminándose hacia una sociedad global o como apuntó Marshall McLuhan hacia una "aldea global". La información viaja a través de los medios (ya sean escritos, visuales, radiofónicos, informáticos…) a una velocidad de vértigo. Ahora cualquier suceso que ocurra en el rincón más alejado de la tierra es conocido en el otro extremo casi al instante.

Esta hipervelocidad de comunicación tiene su lado positivo, que lo hay, pero también una vertiente claramente negativa. Por una parte es posible conocer todas las tendencias, novedades, estéticas y actitudes sin necesidad de realizar grandes desplazamientos; buscar entre grandes cantidades de información hasta encontrar lo que uno considere necesario para el desarrollo de una tarea en cuestión. Los resultados de disponer de tal cantidad de posibilidades por fuerza tienen que ser diferentes según la utilización que de ésta se haga.

Pero desde otro punto de vista, y totalmente contrario a lo que pueda parecer, el hecho de poder acceder a todo lo que pasa en el mundo produce un contagio por imitación, ya que es frecuente ver como los pocos modelos originales que existen son copiados sistemáticamente sin importar ni su calidad ni su funcionalidad. Algo difícil de entender si tenemos en cuenta que la mayor parte de las pautas a seguir se han roto y por lo tanto es posible abrir nuevos caminos sin causar demasiada consternación social. Y como ya se ha apuntado lo que terminó ocurriendo es que lo novedoso pasó por encima de lo

[113] *Ibid.* p. 22.

original, es decir, es más importante realizar un trabajo nuevo, ciertamente fresco, a que dicho trabajo sea original, y por lo tanto aporte algo al campo en el que se circunscriba.

Este tipo de afirmaciones no son aplicables a la música de Ruiz López, ya que en los pocos años que han trascurrido de siglo XXI sus composiciones han ido evolucionado en la línea en la que ya apuntaban en la década anterior, sin importar demasiado las diferentes tendencias que lo rodeaban.

Desde el punto de vista musical se produce una distinción entre arte musical (arte de combinar los sonidos en el tiempo) y arte sonoro, donde la música no necesariamente desempeña un papel principal, y en ocasiones ni siquiera secundario.

Otro elemento cambiante a lo largo de estos últimos años, y que tiene su punto álgido en esta década es el del sonido. Que sonidos se utilizan y cuáles no, es una dicotomía que ha ido cambiando a lo largo de la historia de la música occidental. Pero no ha sido hasta hace poco cuando se han introducido de forma general los ruidos (si dejamos a un lado ciertas experiencias aisladas de principios de siglo), es decir los sonidos no musicales. Los primeros experimentos comenzarían en los instrumentos de percusión y con máquinas diseñadas para la ocasión. La electrónica y la informática han multiplicado las posibilidades. Posteriormente la aparición de la cinta magnetofónica cambiaría el panorama radicalmente: música concreta, música electrónica y poco más tarde música electroacústica.

La introducción de la informática y de la electrónica más avanzada en el mundo musical no supone, necesariamente, la adhesión a las corrientes más vanguardistas, ya que estos medios pueden ser utilizados dentro de estéticas muy diferentes y con finalidades distintas. Aunque también es necesario afirmar que hubo compositores, como es el caso de Valentín Ruiz, que no desarrollaron sus composiciones a través de este tipo de medios, por otra parta, muy habituales.

Conviene puntualizar que en España la mayor parte de los compositores que abordaron este campo del desarrollo sonoro, provienen de la música electrónica. Algunos ejemplos de ellos son Llorenç Barber (1948) y sus piezas *Concierto para papel*, *Alberomundo*, *Tintinabula* o numerosas instalaciones de campanólogos en varias ciudades; Fernando Palacios (1952) también utilizará materiales poco convencionales como los instrumentos de plástico y otras iniciativas con el Grupo Piolín; Eduardo Polonio (1941)

con obras que son eminentemente electroacústicas como la ópera *Uno es el cubo* o los espectáculos *Hoy comemos con Leonardo* y *Dulce mal;* Julio Sanz (1965) con las obras *Piedra encantada* y *Intususpección*; José Manuel Berenguer (1940) con *On nothing* y *Expanded Piano Concerto*; José Iges (1951) con *Ciudad resonante, Spoken Madrid, El diario de Jonás, Modos de contar* o *La ciudad del agua*.

El teatro musical también ha utilizado otras fuentes sonoras. Un caso muy especial es el de Carles Santos (1940) con obras como *Tramuntana Tremens, La pantera imperial, Sama samaruck, Ricardo y Elena* o *Asdrúbila*.

Otra vía que se desarrolla en estos últimos años es la de la tecnología multimedia, en la que se utilizan elementos de la música, literatura, lenguaje, artes plásticas, video-arte…Emparentada, de alguna forma con el multimedia, está la instalación sonora. Sucede también que algunos proyectos multimedia están directamente relacionados con el mundo del videoclip y ciertos elementos de la música de consumo.

Casi todos los fenómenos y tendencias ocurridas en los últimos quince o veinte años no se suceden sino que se solapan y se producen una sincronía entre ellos, por lo que no se puede observar una evolución, o un traspaso de unos a otros, sino una coincidencia temporal de casi todos ellos. Por esto no es extraño ver como obras sucesivas del mismo autor son totalmente diferentes tanto en sus planteamientos como en sus resultados.

Para el futuro Tomás Marco apunta en su libro *La creación Musical en el siglo XXI*[114] que una de las preocupaciones de los compositores a la hora de crear las obras venideras será el aspecto psicológico y físico de cómo se escuchan las obras, es decir como son percibidas por el público, cuyo rol ha cambiado radicalmente durante estas últimas décadas del siglo XX y principios del XXI.

Habrá una atención focalizada en el público, ya no como elemento activo como se utilizó en el happening u otras tendencias, sino como elemento receptor, indagando en como un sonido, una textura, un ritmo es percibido y sentido por aquel que se encuentra fuera del proceso creador-trasmisor.

En general la música de estos años se dirige hacia una mixtura extrema. Como ya se comentaba anteriormente el creador tiene una cantidad de medios y de información a su alcance como nunca antes había tenido, y la combinación es un resultado natural de

[114] *Ibid.* p. 189.

todo ello. Esta mezcla, de alguna manera interdisciplinar, provocará que el creador necesite una formación más general (en el mundo artístico y multimedia), y no tan específica como hasta ahora. De momento eso sucede en muy pocos casos. Salvando las distancias, será necesario convertirse en un artista total a la imagen del Renacimiento, donde un artista no sólo pintaba, o esculpía, sino que también era arquitecto, inventor, matemático… sin embargo, en esta época rara vez iba incluido un fenómeno tan complejo como el de la creación musical.

Cada vez más, será necesario tomar las obras por separado y no como conjunto de creación de un compositor determinado, ya que cada obra constituirá un universo en sí misma, y en ocasiones un compositor no llegará a repetir el método de composición empleado en una obra, en otra posterior, con lo que hallar cierto tipo de enlaces, o de puntos comunes entre la producción de un músico va a resultar ciertamente difícil.

La historia de la música del siglo XXI se convertirá en una historia de las obras, de los logros puntuales que un creador alcanza en una pieza determinada y no ya de las metas alcanzadas por un compositor a lo largo de su carrera, y mucho menos de las hazañas colectivas de una u otra generación. Al igual que el historiador austríaco Lorenz reivindicará la historia de los hombres frente a la de las ideas, el siglo XXI se contará la historia de la obras frente a la de sus creadores.

En este sentido resulta curioso observar como en el seno de las composiciones de Ruiz López se produce casi un fenómeno inverso. El jienense, que en épocas pasadas se caracterizaba por el eclecticismo (dentro de su propia estética), se vuelve cada vez más homogéneo en sus procesos compositivos.

I.2. Apuntes para una teoría de las generaciones.

Una vez esbozado el panorama musical español de las últimas décadas, así como algunas de las conexiones que se establecen con Valentín Ruiz, resulta necesario encajar su figura dentro del complejo marco de nombres, fechas, obras y tendencias artísticas. Para ello será necesario aplicar algunos de los conceptos enunciados a lo largo del siglo XIX y sobre todo el XX a raíz de los diferentes intentos por establecer una teoría de las generaciones válida para ayudar a la mejor comprensión del desarrollo de la humanidad. Dicho camino no ha sido fácil, y de hecho han sido necesarios numerosos intentos hasta alcanzar una primera teoría realmente útil y completa.

Tal y como afirma Julián Marías en una de sus obras de referencia en el tema[115], la idea de generación tiene dos caminos bien diferenciados; por un lado uno de largo recorrido como visión genealógica; y otro mucho más breve, tomando ésta, desde un punto de vista científico. Será sobre todo a partir del segundo tercio del siglo XX cuando esta segunda visión de lo que es o debe ser una generación, cobre mayor importancia y trascendencia dentro del ámbito histórico y filosófico.

Las primeras apariciones del término "generación" se pueden encontrar en el *Antiguo Testamento*, así como también en el mundo semítico y en poetas helénicos como Homero y Herodoto, pero una buena muestra de la utilización de este concepto se encuentra en el *Nuevo Testamento*, en el Evangelio según San Mateo, al hacer referencia a la genealogía de Jesucristo (Mateo, I, 1-17).

Incluso hoy en día, son muy pocas las personas que desconocen su significado y muchas las que utilizan a menudo este término, aunque no siempre con el mismo contenido. Sin embargo la utilización que de esta palabra se realiza tiene más que ver con un tipo de medida histórica (visión genealógica) que con una agrupación humana en base a otro tipo de criterios, si bien, cabe mencionar que ya Homero contempla la historia humana como una sucesión de generaciones[116].

A pesar de que el término generación tiene diversas acepciones, dos son las direcciones principales en las que apunta este vocablo. Por un lado el hecho de "generar" o "engendrar" y por otro, el que interesa en la presente investigación, el concepto de "sucesión".

Dejando a un lado las diversas utilizaciones que el término generación haya podido tener a lo largo de la historia, el principal escoyo, que se manifestará a lo largo de las disertaciones de los estudiosos de este tema será el relacionado con el aspecto temporal de una generación, para lo que se deberá establecer una razonada franja temporal en base a unos criterios tomados con la mayor precaución posible, y dichos criterios deberán ser aplicables en toda su extensión y generalidad sin intentar convertirlos en dogmas cuya contradicción o imposibilidad de aplicación total implique el rechazo de una u otra figura dentro del grupo en cuestión.

[115] Julián Marías. (1949/1967). *El Método histórico de las Generaciones.* Madrid: Editorial Revista de Occidente S.A. (4ª Ed.).
[116] *Ibid.* p. 214.

A lo largo de las diferentes épocas muchos historiadores y filósofos tomaron la media de duración de la vida humana como unidad de medida histórica. Lo que se conoce como "interpretación biológica" del término y que va en contra de la "interpretación histórica" que realizará, principalmente la escuela alemana. Así para Hecateo de Mileto[117] una generación duraría cuarenta años; para Helánico de Lesbos[118] esta cifra se reduciría a treinta años y Eforo de Cime[119] comulga con la idea de Herodoto[120], el cual afirmaba que cada cien años existían tres generaciones. Estas cifras, o similares, se repetirán en la medida en que los estudiosos tomen como punto de partida una visión genealógica.

Otra posibilidad es sin duda asociar el término generación a las diferentes edades del hombre, como harán algunas teorías, sin embargo si se sopesan las distintas interpretaciones que a lo largo de la historia se le da a la edad de una persona (infancia, edad adulta, vejez…) se puede observar fácilmente que estas van cambiando con las épocas, ya que hoy en día no se considera anciano a una persona con sesenta años, ni hace un siglo se era un infante con quince años. Esta visión está, sin duda, relacionada con uno de los significados de generación: "engendrar", es decir, con el concepto de genealogía.

Sin embargo todas estas concepciones hacen referencia, de alguna manera, a la vida individual, pero el hombre desde que nace, forma parte de una sociedad, que ya existía y que seguirá existiendo una vez haya finalizado su vida, por lo tanto ésta (la sociedad) también debe ser tenida en cuenta a la hora de establecer el concepto "generación", y mucho más para establecer dicho concepto desde un punto de vista histórico que es realmente el objeto de este capítulo, para posteriormente situar a la figura central de este trabajo, Valentín Ruiz López, dentro de la generación que por sus afinidades y criterios históricos, previamente establecidos, le corresponda en mayor o menor medida.

Como ya se ha apuntado en líneas anteriores, será ya en el siglo XX cuando la preocupación por el concepto generacional sea mayor, pero el punto de partida de dicho interés debe ser buscado en el siglo inmediatamente posterior, el siglo XIX.

[117] Historiador griego. (550 a.C. – 476 a.C.)
[118] Historiador griego del siglo V a.C.
[119] Historiador griego del siglo IV a.C.
[120] Historiador y geógrafo griego. (484 a.C. – 425 a.C.)

En dicho siglo XIX, y a pesar de los intentos, no llegó a desarrollarse una auténtica teoría de las generaciones. Para que eso ocurriera habría que esperar al siglo XX, aunque el desarrollo de una verdadera teoría no significa que la misma fuese aceptada por todos.

Como desde el punto de vista histórico el tema a plantear es un concepto relativamente nuevo, se pueden seguir concierta facilidad los distintos pasos y las diversas direcciones tomadas a lo largo de su proceso de formación, así como las diversas anomalías y desencuentros que se produjeron en dicho proceso.

Una de estas anomalías viene representada por el hecho de que los diversos autores que en estos años han tratado el tema no han tenido en cuenta a sus predecesores, y mucho menos a sus coetáneos, ya que siempre partían de razones más o menos personales, lo que hace muy difícil realizar un estudio histórico de dicho proceso.

A lo largo de los últimos ciento sesenta años se han realizado varios intentos de establecer una teoría de las generaciones válida a todos los efectos. Desde que Auguste Comte en los años 1839 y 1852 hubiese inaugurado, de forma más o menos seria, la preocupación[121] por dar una explicación a la formación de las diversas generaciones, han sido muchos y de muy variada índole los filósofos, escritores y pensadores que han intentado con mayor o menor éxito elaborar dicho texto.

I.2.1. El siglo XIX, germen del concepto.

Dentro de las teorías expuestas a lo largo del siglo XIX, o dicho de otro modo, antes de la teoría presentada por Ortega y Gasset (Madrid, 1883–Madrid, 1955), será necesario destacar a ciertos pensadores como Auguste Comte, Stuart Mill, Justin Dromel, Jean-Louis Giraud, Cournot, Giuseppe Ferrari, Gustav Rümelin, Wilhelm Dilthey, Leopold von Ranke u Ottokar Lorenz.

Esta cantidad de autores que se han preocupado del tema contrasta con lo ocurrido en el siglo XX, como el propio Julián Marías reconoce[122], serán solamente cinco los ensayos realizados sobre este tema que alcancen una profundidad sobre el mismo aceptable. El trabajo del francés François Mentré[123], los de los alemanes Karl Mannheim[124], Julius

[121] *Ibid.* p. 29.
[122] *Ibid.* p. 28.
[123] François Mentré. (1920). *Les générations sociales.* París: Editorial Bossard.

Petersen[125] y Engelbert Drerup[126] y el del español Pedro Laín Entralgo[127]. Además, claro está del trabajo de Ortega y Gasset.

Auguste Comte (Monpellier, 1798–París, 1857) es, casi con toda seguridad, el primero en preocuparse por tratar de aclarar el complejo tema de las generaciones. Complejo porque es posible que haya tantas teorías, o puntos de vista, como opiniones al respecto.

Una de las causas de esta preocupación se puede encontrar en el interés que Comte ha demostrado por la sociedad. Dentro de sus dos obras principales se pueden hallar numerosas referencias a las generaciones, pero no llega a establecer qué es una generación, aunque sí establece los mecanismos mediante los cuales se operan las variaciones en la sociedad. Para ello dispone ciertos factores: por un lado, y como factor decisivo presenta la muerte; como segundo factor presenta la cuantificación de la vida; y como tercero la articulación de la misma en diversas edades. Sin embargo, lo importante en sus teorías es que Comte se da cuenta que esa idea de generación transciende lo genealógico, deja de ser individual para ser social.

A pesar de tener el campo abierto por el hecho de ser el primero en acercarse al concepto histórico de generación, no será Comte el que establezca un número de años necesarios para acotar la duración temporal de una generación. Sin embargo resulta destacable el hecho de que separe la parte inicial y la parte final de la vida humana como elementos de iniciación y de final, dejando la parte central como la socialmente útil, o de plena actuación social, algo que no sucede al principio ni al final de la vida humana.

Esto es una realidad que será presentada por otros autores posteriores, que siendo más concretos establecerán los períodos centrales de la vida humana como los verdaderamente productivos y por tanto como los únicos significativos a la hora de establecer márgenes temporales y además, y esto es lo importante, cuantificarán dichos períodos.

---

[124] Karl Mannheim. (1928). "Das problem der Generationen".Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie, 7. Jahrg., Hefte 2-3, 1928.
[125] Julius Petersen. (1930). *Die literarischen Generationen*. Berlín: Junker u. Dünnhaupt.
[126] Engelbert Drerup. (1933). *Das Generationsproblem in der grichischen und griechischrömischen Kultur*. Paderborn: Schöningh.
[127] Pedro Laín Entralgo. (1945). *Las Generaciones en la historia*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

El primer sucesor de Comte, de quien recibe el interés por el tema, fue su alumno John Stuart Mill (London, 1806–Avignon, 1873). En su famoso libro *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive* de 1843 dedica varias páginas al tema de las generaciones, pero sin llegar a una conclusión final de manera clara y sólida. Dichas ideas hacen explicita referencia a lo ya expuesto por Comte cuatro años antes.

Una de las ideas que Mill desarrolla es el hecho de buscar la causa de una situación social en el emplazamiento temporal inmediatamente anterior, aunque es consciente del desafío que representa el enumerar las leyes que rigen dichas situaciones. A diferencia de otras posturas, esta idea representa una visión dinámica desde el punto de vista histórico, ya que se puede entender la sociedad como una sucesión de situaciones (disposiciones sociales) diferentes, de fenómenos que se sustituyen los unos a los otros.

También explica cómo no todos esos cambios son igual de abruptos ni de perceptibles, y cuando uno de ellos se distingue claramente de los demás estamos ante una especie de relevo generacional, es decir, un nuevo grupo de personas[128] sucede al anterior conjunto al mando de la sociedad. Este tipo de conceptos están directamente relacionados con el intento de encontrar las leyes del progreso por parte de los pensadores franceses; sin embargo el error de éstos consistía en creer que dichas leyes tenían un carácter natural y no empírico como así defiende Stuart Mill. Además dentro de su exposición sobre el tema, introduce la importante consideración de que la influencia que una generación recibe de las distintas generaciones que le preceden es cada vez más decisiva.

Siguiendo los pasos del positivismo de Comte y Mill se hallan dos filósofos que sí dieron respuesta a algunas de las cuestiones que tanto Mill como Comte dejaron sin resolver. Por un lado Emile Littré (1801-1881) quien considera que cada siglo tiene cuatro generaciones, es decir una cada 25 años, pero introduce la peculiaridad de que operan tres de estas generaciones a la vez: los ancianos, los adultos y los jóvenes. Además señala cuatro edades de la vida humana individual, y no tres como hacía Comte. A dichas edades le corresponden cuatro estados: industrial, moral, estético y científico[129]. En este autor se aprecian dos conceptos muy importantes; por un lado el ya introducido concepto de la división de la vida humana y la priorización de ciertos

[128] El concepto de grupo de personas irá variando a lo largo de los autores y a lo largo de los años.
[129] Emile Littré. (1859). *Paroles de philosophie positive*. Paris: Adolphe Delahays.

períodos de la misma, y por otro lado el de coincidencia temporal activa de varias generaciones.

Émile Durkheim (1858-1917), representante tardío de la sociología positivista, añade la idea de la influencia de unas generaciones sobre otras. Dicha influencia irá en relación a la velocidad del cambio social que se produce en cada momento histórico. Explicando que cuanta menor influencia recibe una generación de otra mayor es la velocidad con la que se produce dicho cambio social[130].

El siguiente paso hacia el despeje definitivo de las sombras que hasta el momento amenazan el concepto de generación y que impiden dar respuesta a muchas de las preguntas importantes sobre el tema lo daría Justin Dromel (1826-¿?). Dromel, a diferencia de Comte, Mill u otros, pertenece al mundo de las fechas, dinastías y estadísticas[131]. Era abogado y publicista político y sus teorías sobre las generaciones se extraen de un libro publicado en 1861 bajo el título de *La loi des révolutions. Les générations, les nationalités, les dynasties, les religions.* En el segundo de los volúmenes será donde aborde el tema de las generaciones.

Él distingue tres clases de evoluciones: las evoluciones individuales, que serán regidas por la ley de las generaciones; las evoluciones nacionales que serán regidas por dos leyes, la de las nacionalidades y la de las dinastías, y por último habla de la evolución humanitaria regida por la ley de las religiones. A esto le sigue una importante aclaración, y puesto que lo que realmente resulta decisivo en la marcha de la humanidad es el individuo, será la ley de las generaciones de la que dependa todo el sistema.

Su principal preocupación quedó representada por la duración de la vida, pero no de la vida física, si no de la vida política y social, y para ello pone como fecha de comienzo los veintiún años, y establece el final en los setenta. Sin embargo no se conformará con una división tan simple, si no que establece varios períodos bautizados como nacimiento (hasta los 21 años); mayoría de edad (desde los 21 hasta los 25 años); fase de progreso (desde los 25 hasta los 40); vida política (desde los 40 hasta los 65) y cese de la actividad (desde los 65 hasta los 70).

[130] Émile Durkheim. (1893). *De la división du travailo social*. París.
[131] Julián Marías: *El Método histórico de las Generaciones*; *op. cit.* p. 39.

Dromel verá como factor decisivo a la muerte, sin embargo esta no actúa de golpe y por lo tanto las generaciones no se sucederán unas a otras de una manera brusca, si no de una forma gradual, ya que es así como considera que actúa la muerte, y para que una generación deje paso a la siguiente no hace falta eliminar su existencia, simplemente se necesita que esté en minoría. Este concepto de mayoría – minoría simplemente representa a la opinión pública, y todo sistema tiene su validez mientras la opinión pública (mayoría) lo respalde.

Para poder argumentar sus teorías echará mano de la estadística y comprobará que en la Francia que le toca vivir los dos grupos más grandes de población están representados por los hombres de entre 25 y 41 años por un lado, y los comprendidos entre 42 y 65 por otro. Esta desigualdad en la cantidad de años, 16 frente a 23 se justifica por las fases de ascenso hacia el poder (16 años) y el hecho de mantenerse en posesión de dicho poder y luego descender de esa posición. Por lo tanto la duración de las generaciones debe ser de 16 años ya que es el tiempo que la generación joven utiliza para ascender. Esto representa el período que la generación adulta está en el poder hasta que comienza su etapa de descenso.

Dromel resumirá su ley de las generaciones en cuatro principios[132] que se pueden enumerar de la siguiente manera. En el primero se afirma que el predominio de una generación dura unos dieciséis años, tras los cuales le sucede en el mando una nueva generación, es decir, la siguiente, que de alguna forma ya existía. El segundo principio de Dromel aclara que durante el ejercicio de una generación, la siguiente se educa políticamente y critica a la anterior. El tercero afirma que el ideal social de una generación es superior y en cierto modo contradictorio con el de la precedente. El último de ellos hace referencia a que la obra de cada generación es especial, única, uniforme y exclusiva.

La teoría de Dromel, como bien apunta Julián Marías, tiene diversos fallos, pero desde el punto de vista de esta investigación (intento de establecer algunos principios generales) lo que realmente representa un foco de interés es que Dromel se centra exclusivamente en la vida política, y en concreto en la política democrática, existente en Francia en esa época, lo que disminuirá sensiblemente el campo de acción de su teoría.

[132] *Ibid.* p. 43.

Sin embargo se debe poner en valor el intento de cuantificar los años que dura una generación (alrededor 15 ó 16), aunque toda su teoría toma como punto de partida este dato, y desarrolle aquella para poder justificar dicha cifra.

Será necesario citar un precedente anterior a Dromel al respecto de la cifra de quince años: el naturalista e historiador francés Jean-Louis Giraud (1753-1813). Giraud fue el primero en interpretar las generaciones como promociones humanas que se suceden en el manejo y en la gestión de los asuntos generales de la sociedad. Aunque Dromel no lo cita, y es poco probable que lo hubiese conocido, otros estudiosos de la época como Louis Benloew sí se hacen eco de las teorías de Giraud.

Aun en el siglo XIX, el también francés Antoine Augustin Cournot (1801-1877) tratará en su obra *Considérations sur la marche des idées et des événements das les temps modernes* (escrito en 1868 y publicado en 1872) de eliminar lo arbitrario de las divisiones generacionales que hasta el momento se habían realizado, así como intentar descubrir el sentido del siglo como unidad histórica. Para ello recoge la idea de que en un siglo se suceden tres generaciones (aunque no todos los autores hasta la fecha estaban de acuerdo en eso) y añade algunas puntualizaciones al respecto de cómo se suceden dichas generaciones. Unos años antes, en 1859, Littré ya había dividido el siglo en cuatro generaciones, acercándose más a la cifra de Dromel.

Para comenzar, Cournot señala que las tres generaciones que se establecen a lo largo de un siglo interactúan entre sí (igual que Littré), ya que la generación naciente recibe la "educación" y/o influencia de la generación presente, y esta a su vez está siendo influenciada por los miembros de la generación anterior que de una manera u otra aun no han perdido toda su capacidad de interactuar con la sociedad, y por lo tanto conservan el potencial de ejercer cierto influjo. El principal fallo de Cournot fue intentar adecuar su idea de generación al concepto de siglo, para lo que se dejó guiar exclusivamente por los hechos históricos.

Las teorías del italiano Giuseppe Ferrari (1812-1876) tendrán ciertas conexiones con el pensamiento francés de corte positivista influenciado por Comte. El interés por el estudio de las generaciones surgirá en él a raíz de su preocupación por determinar los períodos políticos. Dos de sus obras, *Histoire de la raison d´Etat* (París 1860) y *Teoria dei periodi politici* (Milán 1874) son las que centran su atención sobre el tema

generacional. Será en el segundo de los libros mencionados en el que desarrolle estas ideas apenas esbozadas en este primer trabajo señalado.

Para Ferrari el elemento clave es la generación, ya que ésta repite el mismo drama en todas las épocas, por lo tanto definirla y acotarla es imprescindible desde el instante en que la considera como causante del movimiento elemental de la historia. Es necesario puntualizar que el italiano habla de generación política y no material, ya que sus estudios van en esa dirección, por lo que es necesario, para establecer su concepto, que en dicha generación política o histórica, exista una colaboración en las mismas empresas a llevar a cabo.

Al igual que ya sucedió con otros pensadores, Ferrari propone que se realice el cómputo en relación a la duración de la vida política, que queda cuantificada en unos treinta años (los que realmente se valoran como productivos dentro de la vida humana en otras teorías), y señala que los hombres especialmente longevos pertenecen a dos generaciones, e incluso llega a afirmar que si un hombre pudiese vivir dos mil años cada treinta años se vería obligado a empezar de nuevo, desde el punto de vista generacional.

A la hora de adscribir a una persona a una u otra generación simplemente se basa en la cantidad de tiempo que haya convivido con los hombres que realmente hayan propiciado los cambios políticos de esa época, ya que sin actividad política no se pueden cambiar los gobiernos y solamente serán los hombres decisivos los que realicen esta tarea. Algunos de estos conceptos serán retomados por Gasset aunque éste no seguirá la misma línea.

Los primeros esfuerzos alemanes por tratar de establecer una teoría de las generaciones sólida han venido desde tres campos diferentes: la estadística, la filosofía y la historia. El primer caso es el de Gustav Rümelin (1815-1889), cercano tanto a Dromel como a Ferrari. Su ensayo *Über den Begriff und die Dauer einer Generation* (Tübingen 1875) ahonda en el concepto y en la duración de una generación. Este alemán distinguió dos vertientes de la palabra generación, por un lado la de "*hombres actualmente vivos*" y por otro "*la distancia entre ascendientes y descendientes como medida de tiempo*". Este último coincide con el concepto genealógico de generación que ya había sido descartado desde el punto de vista científico útil para la investigación histórica.

Para entender la postura de Rümelin es necesario saber que cuando habla de padres sólo se refiere a los varones y no a la media de edad entre hombres y mujeres, en cambio en los hijos no hace esa distinción de sexo. Por otra banda sus teorías sólo se ven reflejadas en sociedades monógamas y civilizadas, no abarca la totalidad de las tipologías sociales.

En términos estadísticos precisos, establece que la duración de una generación es la media de edad del matrimonio de los hombres, más la mitad de la duración media de la fecundidad de los matrimonios; además se debe añadir un año que es el tiempo que suele transcurrir desde que el matrimonio se hace efectivo hasta el nacimiento del primer hijo. Una vez dicho esto conviene aclarar que los resultados variarán de unos países a otros hasta en siete años, por lo que su teoría tiene difíciles aplicaciones de carácter general.

Además de estas observaciones, Rümelin aborda el concepto generacional desde el punto de vista histórico afirmando que un siglo es una magnitud temporal que rebasa la vida natural de un hombre y que el concepto generación se presenta mucho más natural y comprensible para el ser humano.

Con la llegada de Wilhelm Dilthey (1833-1911) se abre un nuevo camino hacia el concepto de generación. Junto a la aportación de Comte desde la perspectiva de la vida social, Dilthey aborda el concepto generacional desde el punto de vista de la vida humana. La idea generacional aparece a lo largo de su vida en diversos textos[133]: *Novalis* (1865), *Die dichterische und philosophische Bewegeng in Deutschland 1770-1800* (1867), *Das Leben Scheiermachers* (1876-70) y en la obra *Über das Studium der Geschichte der Wissenschaften vom Menschen, der Gesellschaft und dem Staat* (1875).

Una de las primeras afirmaciones que hace al respecto de las generaciones es que éstas están influenciadas, desde el punto de vista intelectual, por innumerables factores. Sin embargo, a pesar de reconocer esta realidad, los agrupa en dos segmentos: por un lado los relacionados con el patrimonio intelectual acumulado que la nueva generación se encuentra durante su período de formación seria, y por otro lado, una vez asimilado lo anterior, Dilthey menciona como segundo factor a las condiciones “de la vida circundante”, de las relaciones que forman la sociedad en esos momentos.

[133] *Ibid.* p. 60.

Una de las primeras explicaciones que establece se basa en la coincidencia temporal de ciertos intelectuales como Schegel, Schleiermacher, Humboldt, Hölderlin, Tieck, Fries Novalis, Schelling, Hegel o Wackenroder, pero aunque reconoce las diferencias entre ellos, así como la falta de contacto, busca el sentido unitario desde el punto de vista de que todos ellos luchaban contra las "caducas" ideas de sus predecesores: Nicolai, Huber o Schütz.

Una vez rebasados los primeros intentos, en el año 1875 llegará a una definición de generación mucho más precisa. En torno al pensamiento de Dilthey se establecen dos nociones de generación. Por un lado en el sentido de noción métrica de la vida humana, cuantificable estadísticamente. En este sentido establece una duración de treinta años. Desde otro punto de vista se observa el concepto generación como la relación de contemporaneidad (como sinónimo de coetaneidad) de un grupo de individuos.

Estas dos interpretaciones del concepto generación están en Dilthey conectadas, y de ellas se desprende que concibe la generación como un estrecho círculo de individuos, es decir, como un grupo. Sin embargo se desprende una incapacidad manifiesta de Dilthey para comprender la vida colectiva, ya que él se centra principalmente, para establecer sus ideas sobre el tema, en la vida humana individual.

No será hasta la aparición de Leopold von Ranke (1795-1886) cuando un historiador se haga cargo de la empresa de llevar a buen término el concepto de generación, ya que hasta el momento las aportaciones conceptuales eran mínimas y generalmente quedaban sin concretar.

El único texto de Ranke en el que aparece la idea de las generaciones es un párrafo de 1874 del apéndice definitivo de su libro de 1824 *Geschichte der romanischen und germanischen Völker im 15. und 16. Jahrhundert.* El párrafo es realmente breve y del él se puede extraer dos conceptos importantes, que sin embargo estaban por desarrollar, por un lado que las generaciones se enlazan entre sí y que dentro de ellas existen unas figuras más importantes que son las que mediante sus luchas antagónicas producen el proceso de evolución.

Ottokar Lorenz (1832-1907) discípulo de Ranke y coetáneo de Dilthey planteo el tema generacional con mayor amplitud que su maestro, aunque partiendo de él. La obra en la que aborda el tema consta de dos volúmenes que llevan por título *Die*

Geschichtswissenchaft in Hauptrichtungeen und Aufgaben kritisch erörtert (Berlín 1886) y *Leopold von Ranke, die Generationslehre und der Geschichtsunterricht* (Berlín 1891) respectivamente. Sobre todo en el segundo volumen, el historiador austríaco expone sus ideas acerca del tema de las generaciones, como se ha dicho, partiendo de las breves ideas de su maestro.

Una de sus ideas consiste en que es necesario reivindicar la historia de hombres frente a la historia de ideas, y esto sólo se consigue mediante la genealogía ya que el hombre histórico es producto de su genealogía en relación a la masa de sus contemporáneos. Incluso llega a afirmar que la genealogía es la verdadera doctrina futura de las ciencias históricas. Pero para ello es necesario ver el lado cualitativo de la genealogía y por eso la teoría de las generaciones necesita de la genealogía para ser lo más exacta posible.

Dicho de otro modo, la genealogía ayudará de manera precisa a establecer las generaciones, para, una vez aclarado el panorama general, se puedan calcular los fenómenos históricos que cada una de ellas lleva a cabo. Para que ello se produzca de esa manera habrá que comprobar que la evolución histórica realmente coincide con la evolución genealógica. Esto traerá asociado que el historiador deberá desarrollar una doble tarea; por un lado determinará las personas que pueden dar su nombre a las generaciones y por otro lado deberá desarrollar la serie de las generaciones desde la generación inicial.

Lorenz resumirá sus conclusiones en cuatro puntos[134]:

1. La medida temporal objetivamente fundada de todos los acontecimientos históricos es el siglo.
2. El siglo es meramente una expresión cronológica de la co-pertenencia espiritual y material de tres generaciones humanas.
3. Para la larga serie de acontecimientos históricos, que será necesario que se sometan a investigación, el siglo será una unidad de medida demasiado pequeña; tres generaciones son un lapso de tiempo demasiado breve.
4. Como unidad de medida inmediatamente superior se presenta, por tanto, los períodos de trescientos y seiscientos años, o sea, tres veces tres y tres veces seis generaciones.

[134]*Ibid.* p. 72.

Aunque Lorenz, al igual que los anteriores, no da una definición definitiva de generación, si expresa una posibilidad: *"…la suma de los hombres que el período de un tercio de siglo actúan conjuntamente en occidente…"*[135].

A pesar de las muchas críticas que ha recibido por su conato de definición, sobre todo por reducirla a las sociedades monógamas (occidentales), ya que al aspirar a ser una ley histórica debería ser universal, Lorenz responde con algunas ideas interesantes entre las que se debe destacar la idea de que una generación no se distingue de la siguiente por una fecha matemática, si no por la llegada y desaparición de las ideas que le son propias.

Realmente estas aportaciones no consiguieron formular una teoría de las generaciones sólida, pero sí que aportaron una serie de ideas que en mayor o menor medida serán aprovechas por algunos de los pensadores del siglo XX. Dichas ideas están en base al mecanismo de la variación histórica por generaciones (Comte); a la idea de generaciones como equipos humanos que se adueñan de la sociedad (Mill); a la duración de una generación en quince años (Dromel, Benloew, Giraud); o al esbozo de la estructura de la generación (Dilthey).

I.2.2. El siglo XX, Ortega, la nueva interpretación.

Aun contando con los intentos de ciertos autores, se antojaba necesario que la filosofía y muchos de sus conceptos y entramados intelectuales diesen algunos pasos hacia adelante para poder formular de una manera contundente la ansiada teoría de las generaciones. En el momento en el que intelectualmente (desde el punto de vista conceptual) estuvieron a disposición del pensador ciertas herramientas, la teoría de las generaciones surgió sin hacerse esperar demasiado tiempo.

Sería el madrileño José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-Madrid, 1955) el primero en formular una teoría de tal calado que por primera vez merecía tal apelativo. Sin embargo éste no lo hizo de manera directa, es decir de una manera independiente, ya que su concepto generacional es fruto de la teoría general de la realidad histórica y social, o dicho en palabras de Julián Marías, es fruto de una concepción sistemática de la realidad. Entre 1914 y 1943 han ido apareciendo en los distintos escritos de Ortega,

[135] *Ibid.* p. 72.

todos y cada uno de los elementos que conforman su teoría sobre las generaciones[136]. De todos los escritos que Julián Marías enumera, dos de ellos son considerados vitales para dicha teoría *El tema de nuestro tiempo* (1923) y *En torno a Galileo* (1933).La primera idea de cierta entidad al respecto de las generaciones la formula Ortega en el libro de 1923, correspondiente al capítulo que lleva por título "La idea de las generaciones".

Uno de los conceptos que ayuda a aclarar la teoría de Ortega es el presente en algunos planteamientos vertidos por los sociólogos, y es que éstos diferenciaban entre vida individual y vida colectiva o social, para lo segundo, incluso bastaba con que varios individuos convivieran. Esto llevó a Ortega a plantear la existencia de un tercer estado, el de la "interindividualidad", que se producía cuando varios individuos coexistían pero como tales individuos y no como sociedad. Esto llevaría a distinguir tres momentos, y no sólo dos como apuntaban la gran mayoría de los sociólogos: el individuo, los individuos y la sociedad. Otro elemento que marcará la situación de cada uno, es la circunstancia personal, lo que llevará a la coexistencia de diversos mundos dentro de uno general. Teniendo en cuenta que desde el punto de vista histórico el mundo de cada uno es su generación.

Uno de los primeros conceptos que introduce Ortega para proceder a sus explicaciones es el de relacionar el hecho de que exista una historia mediante un proceso de variación continua de las vidas humanas[137]. Y desde ese punto de vista el presupuesto principal es el de tratar de comprender, por medio de dicha historia, las variaciones humanas. Estas variaciones sólo serán trascendentes si afectan a muchos individuos y no sólo a unos pocos.

Dicho esto, establece dos clases de variaciones, las trascendentes, que son más profundas, y otras secundarias y por lo tanto más leves. A raíz de esto Ortega establece el concepto de "sensibilidad vital" como noción imprescindible en la historia para comprender una época determinada. Además, cabe apuntar que esas variaciones que sí son trascendentes vendrán traídas por un grupo reducido de "individuos egregios". Dichas minorías serán las elegidas para guiar a las masas.

[136] *Ibid.* pp. 90-92.

[137] José Ortega y Gasset. (1965) *En torno a Galileo: esquema de las crisis.* Madrid: Espasa-Calpe S.A. Colección Austral volumen extra. p. 41.

Estos conceptos de "masas" y "minorías" serán utilizados por Ortega como elementos funcionales[138] a la hora de establecer su teoría y de una manera u otra implican el contacto entre los individuos trascendentes (superiores) de una generación y otros de corte más mediocre (muchedumbre vulgar).

Llegados a este punto, establece que se presentará como generación cada una de las variaciones de la sensibilidad vital que sean decisivas. Ya que una generación no pueden ser solamente la minoría selecta, si no que es necesaria la convivencia con la masa, como un cuerpo social íntegro y formado[139].Este concepto representa el punto de partida de la teoría que, en diversos pasos, irá desarrollando Ortega.

De todo esto la lectura que se puede hacer es que unas generaciones nacen de otras, y que la generación nueva, recién llegada, se encuentra el entorno en el que se ha estado moviendo la anterior. Esto produce un doble trabajo[140] para la generación emergente que por un lado tiene que recibir toda la herencia de la generación anterior y por otro lado debe dejar fluir todo su sentir y espontaneidad. Además, Ortega añade la urgencia de distinguir entre coetaneidad y contemporaneidad, ya que el primero de los conceptos será utilizado en el siguiente estadio de su definición de generación: *"el conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia es una generación"*[141]. Según esta definición el concepto de generación solamente implicaría tener la misma edad y tener algún contacto vital.

Para Ortega contemporaneidad simplemente implica vivir en el mismo tiempo, aunque no se tenga relación alguna; coetaneidad implica algún tipo de contacto. Añade a este concepto que dentro del mismo tiempo cronológico existen tres tiempos internos diferentes y que esto es lo que provoca el movimiento de la historia, ya que si todos fuéramos contemporáneos la historia se detendría[142].

Aquí cabe puntualizar que edad no se toma como una fecha determinada, no se presenta como edad biológica, si no sería imposible establecer una generación, ya que como ellos mismos puntualizan nacen personas cada segundo. Ortega toma ese concepto como

[138] José Ortega y Gasset. (1955). *El tema de nuestro tiempo.* Madrid: Espasa-Calpe S.A. Colección Austral. Volumen 11. (11ª edición). pp. 12-13.
[139]*Ibid.* p. 15.
[140]*Ibid.* p. 17.
[141] José Ortega y Gasset: *En torno a Galileo: esquema de las crisis*; *op. cit.* p. 48.
[142]*Ibid.* p. 48.

trayectoria vital humana, como una zona de fechas[143]. Es decir no se toma edad desde el punto de vista genealógico, como algo matemático, sino como algo vital[144]. Este concepto conviene ser aclarado para mejor comprensión de la ideas de edad que Ortega intenta trasmitir.

Para comprender el concepto de "edad" se puede tomar la división en cinco edades diferenciadas de los seres humanos, períodos, cada uno, de quince años, siendo consciente de que para algunas personas el último período será mayor a la cifra propuesta debido a su longevidad. *Niñez* (no hay actuación histórica), *juventud* (se recibe del contorno, se aprende), *iniciación* (se comienza a actuar, época de gestación), *predominio* (época de gestión) y *vejez* (supervivencia histórica). Estas "edades" están realmente tomadas como modos de vivir más que como cifras o tiempos cronológicos.

Esto conduce a que si tenemos en cuenta que la vida no es si no lo que tenemos que hacer y en cada etapa hay un quehacer diferente[145], serán las dos etapas de eficacia histórica (acción real), gestación y gestión, las que tendrán verdadera importancia porque el mundo que ese han construido (que han hecho) es el único que está vigente, y lo está de tal forma que ambos están enfrentados. Estas dos generaciones serán contemporáneas, pero no coetáneas, y tampoco se sucederán sino que se solaparán y esto es, según Ortega, lo decisivo en la idea de las generaciones[146].

Ortega también distingue dos tipos de cambio histórico: cuando cambia algo en el mundo y cuando es el mundo el que cambia[147]. Además puede ser que se produzca una crisis histórica en el trascurso de esos cambios, que acontece cuando la sucesión habitual de unas convicciones por otras parecidas se interrumpe, y el hombre se queda sin convicciones. Una nueva generación planteará los pensamientos con plena claridad de nuevo para volver aponer en marcha el mecanismo de evolución, ésta recibirá el nombre de "generación decisiva". Aquí se apunta claramente al concepto de cambio abrupto, agresivo que Dromel había desechado, sin embargo sólo se contempla como posibilidad. Otra cuestión que no se debe olvidar es que la vida es múltiple y que las generaciones afectan a la totalidad el planeta.

[143] *Ibid.* pp. 52-53.
[144] *Ibid.* p. 52.
[145] *Ibid.* p. 62.
[146] *Ibid.* p. 66.
[147] *Ibid.* pp. 43-44.

Otro dato importante que Ortega suscribe es que será de vital importancia conocer la serie de las generaciones, ya que sin ella no podremos saber si dos personajes, aunque próximos, pertenecen o no a la misma generación.

A la hora de establecer cuánto va a durar cada generación (tomada como realidad funcional histórica), se debe observar que la actuación plenamente histórica de los hombres dura treinta años, pero divididos éstos en dos etapas de quince años cada una, por lo tanto la vigencia real de cada generación es de quince años, ya que esta cantidad de tiempo es la que se permanece en el poder (etapa de gestión), eso sí, en lucha con la generación siguiente que lo tomará una vez pasado su etapa de gestación. Dicho de otro modo, una generación es una franja temporal de quince años durante la cual una cierta forma de vida (vida social) está vigente. Una vez sustituida por otra, será la nueva generación la que estará en el poder. Por lo tanto quince años sería la unidad concreta de la cronología histórica.

El último punto esencial de esta teoría analítica estará planteado en los conceptos ya mencionados de masa y minoría. Ambos grupos tienen una función clara dentro del todo social, y no se pertenece a uno u otro a capricho, sino que eso dependerá de la función que cada uno desempeñe. Para poder realizar esa confrontación existirá una masa que insiste en las ideas establecidas y una minoría vanguardista, que si bien no necesariamente las rechaza de plano (en ocasiones sucede), no está conforme con ellas. Dicho enfrentamiento no implica que ambos grupos pertenezcan a generaciones diferentes, sí habrá una discronía entre ambos, pero sólo afecta a los individuos y no a la sincronía del grupo.

A la hora de diferenciar las distintas generaciones, Ortega habla de altitud de colocación de una generación con respecto a otra, esto lo identifica con “diferencia de nivel vital” y la variación del mismo es lo que marca pertenecer a una u otra generación próxima[148].

Además de la teoría de Ortega, otras exposiciones han sido desarrolladas a lo largo del siglo XX, sobre todo a cargo de pensadores alemanes, aunque estos no han sido los únicos.

[148] *Ibid.* p. 72.

Será François Mentré uno de los primeros en preocuparse por el tema de las generaciones en el siglo XX. Su pensamiento está, sin lugar a dudas, influido por Cournot. Incluso le dedicó su obra titulada *Les générations sociales* (1920).En la primera parte de la obra realiza un seguimiento de todas las teorías expuestas sobre el tema hasta Lorenz, para pasar, en la segunda parte, a exponer sus ideas a cerca de las generaciones. Realizará una distinción entre generaciones familiares (genealógicas) y generaciones sociales (históricas). Definiendo estas últimas como un grupo de hombres pertenecientes a familias diferentes, cuya unidad resultará de una mentalidad particular, y cuya duración comprende un período determinado[149].

Para Mentré la base de toda teoría de las generaciones debe ser psicológica, lo que quiere decir que la diferencia entre una generación y la siguiente, o la anterior, está en su psicología, o utilizando sus propias palabras, en sus creencias y en sus deseos[150]. Este concepto será completado con una nueva definición en la que asegura que una generación es una manera de sentir y de comprender la vida, que si bien no tiene porque ser necesariamente opuesta a la anterior, si es diferente[151]. En este sentido el concepto generacional aparece como una hipótesis de trabajo, que más allá de su certeza, resulta útil ya que introduce orden y claridad en los hechos. Además considera indiscutible que la generación es una realidad biológica, y en ella se mezclan la realidad psicológica y la social totalmente condicionadas por aquella[152].

La mayor parte de las aportaciones alemanas a la preocupación sobre el tema de las generaciones en el siglo XX se encuentran en una franja breve de tiempo, entre 1926 y 1933. Una de las aportaciones más relevantes es la de Wilhelm Pinder. Con motivo del homenaje a Volkelt, Pinder trató el tema de las generaciones en la obra titulada *Kunstgeschichte nach Generationen. Zwischen Philosophie und Kunst. Johann Volkelt zum 100. Lehrsemester dargebracht* (Leipzig 1926). Posteriormente estas ideas fueron maduradas en un segundo libro del mismo año, titulado *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlín 1926).Su aplicación de la idea de generación se encuentra muy ligada al tema del arte. Por otra parte es escéptico con respecto a las

[149] François Mentré: *Les générations sociales*; p. 464.
[150] *Ibid.* p. 172.
[151] *Ibid.* p. 304.
[152] *Ibid.* pp. 462-463.

explicaciones psicológicas y apela, para poder entender el concepto de generación, al concepto aristotélico de entelequia[153].

La idea principal de su pensamiento sobre el tema está en torno a los conceptos de contemporaneidad y de coetaneidad, es decir, en la distinción entre ambas realidades. También puntualiza que en todas las generaciones conviven hombres de distintas edades que abracan todo el rango de la vida, desde los más jóvenes hasta los más ancianos, y que este es uno de los puntos fundamentales que debe recoger la teoría de las generaciones. Pinder concluye que la misma época es percibida de forma diferente desde un punto de vista personal de cada individuo, y que aunque uno vive con sus coetáneos y con personas de distintas edades, cada una de esas personas viven desde su punto de vista personal y por lo tanto diferente.

También hablará de un ritmo de generaciones[154], aunque se refiere a un ritmo diferente al biológico. Para salvar la realidad de que cada minuto se producen nacimientos y por lo tanto cada minuto habría una generación (o miles de ellas) expone que frente a esa continuidad existe la discontinuidad de los nacimientos ilustres. Debido a esto Pinder se ve obligado a definir las generaciones en relación a agrupaciones de grandes figuras, lo que produce una irregularidad de los intervalos, lo cual representa un grave problema en el desarrollo de su teoría. En esencia su teoría carece de conceptos básicos como son los de vida colectiva, vigencia y zona de fechas.

Junto a Pinter, el historiador de la literatura Julius Petersen es el teórico alemán más destacado dentro del tema de las generaciones. En el año 1926 ya dedica al tema un capítulo de su libro *Die literarischen Generationen*. Muchas de las ideas aquí expresadas aparecen en trabajos posteriores. Su primera preocupación se centra en el hecho de que una gran variedad de disciplinas utilizan el concepto de generación, y sin embargo lo hacen de formas muy diversas, por lo que considera indispensable el hecho de establecer un concepto unívoco, una expresión general que responda a las necesidades habituales de cada una de las disciplinas que, en uno u otro momento, tienen necesidad de ese concepto.

[153] En la filosofía de Aristóteles, fin u objetivo de una actividad que la completa y la perfecciona.

[154] Wilhelm Pinder. (1946). *El problema de las generaciones en la historia del arte en Europa.* Buenos Aires: Editorial Losada. (Trad. D.J. Voglemann). p. 65.

Su punto de partida son los hechos que se pretenden ordenar sin tener una teoría previa. Descarta todos los elementos que han sido introducidos en el tema por otros pesadores como Comte, Mill o Ferrari; y descarta de plano que una generación signifique todos los que tiene la misma edad, así como la aplicación de una idea cronológica de generación. Para superar esta última concepción establece el concepto de "tiempo interior".

Petersen también establece ocho factores que intervienen en la formación de una generación en su obra más destacada *Die Literarischen Genarationen en Philosophie der Lieratuwissenschaft* (Las generaciones literarias en filosofía de la ciencia literaria), 1930, sin embargo cae en diversas vaguedades. Estos ocho factores[155] pueden resumirse de la siguiente manera:

1. Herencia.
2. Fecha de nacimiento.
3. Elementos educativos.
4. Comunidad personal.
5. Experiencias generacionales comunes.
6. Caudillaje.
7. Lenguaje generacional.
8. Agotamiento de la generación anterior.

Otro estudioso alemán que también se ocupó del tema fue el sociólogo Karl Mannheim que en 1928 publicó la obra *Problem der Generationen*. Sin embargo esta obra, tal y como apunta Julián Marías, tiene un contenido más crítico que teórico. Su planteamiento apunta a dos posibles lecturas al respecto del concepto de generación por un lado el más biológico atendiendo a la duración de la vida; y por otro uno más historicista que hace referencia al tiempo interior. En el segundo caso la duración de las generaciones se presenta como algo irregular ya que en su duración influye de forma definitiva la magnitud de las fuerzas históricas actuantes en el proceso.

Además Mannheim distingue tres aspectos dentro del ámbito sociológico de la generación. Por un lado el ámbito local de generación (sólo posibilidades potenciales); la conexión de la generación (añade vínculos concretos) y por último la unidad de la

[155] Julius Petersen. (1946). *Las generaciones literarias, en filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura económica. pp. 164-188.

generación que corresponde a un grupo ligado por relaciones personales dentro de la conexión mencionada.

Desde un punto de vista totalmente diferente ha planteado el tema el romanista Eduard Wechssler. Sus ideas parten de las de Dilthey, dichos conceptos han sido expuestos en dos artículos titulados *Die Generation als Jugendgemeinschaft* y *Das Problem der Generationen in der Geistesgeschichte* de 1927 y 1929 respectivamente. La idea central de su teoría es la de "comunidad juvenil", ya que para él la fecha de nacimiento no es decisiva, aceptando como trascendente la fecha de la aparición histórica. También señala que la aparición de una generación depende del agotamiento de la anterior, renovación histórica, lo que excluye toda regularidad. Para él las generaciones se suceden a intervalos irregulares e imprevisibles.

Otro autor que resulta necesario mencionar es el filólogo clásico Engelbert Drerup, que aborda la cuestión en su libro *Das Generations-problem in der griechischen und griechisch-römischen Kultur* (Paderborn 1933). La idea de este autor es aplicar el concepto de generación al mundo antiguo y sólo la introducción de su obra recoge algunos elementos teóricos que pueden ser de utilidad para este tema. En general se puede decir que recoge la idea de que tres generaciones instituyen un período de tiempo que se aproxima al siglo. Aunque acepta pequeñas variaciones temporales y en relación a sus intereses acepta la posibilidad de que existan pequeñas discordancias entre las generaciones políticas, artísticas, sociales…

A todos estos intentos de establecer una teoría de las generaciones durante el siglo XX, se le presentan dos reproches realizados por dos de los grandes pensadores de ese siglo. Así Benedetto Croce (1866-1952) en la obra *Teoria e storia della storiografia* (1917) recrimina que la periodización que se intenta demostrar resulte exterior y artificial y que sólo se base en la evolución individual o en la psicología.

Y también el filósofo e historiador holandés Johan Huizinga (1872-1945) en su obra *Problemas de la historia de la cultura* (1929) establece que para él resulta un problema que las generaciones se tomen de tres en tres porque en realidad la primera de ellas será la segunda en otra terna y también la tercera. Considera que esta periodización resulta un tanto arbitraria y en ningún momento piensa que las generaciones respondan a articulaciones reales de la historia.

En España dos son los factores que han llevado a que se estudie más que en otros lugares el tema de las generaciones. Por un lado la importancia de la Generación del 98 y por otro la teoría de Ortega, que realmente constituye la primera teoría de la historia. Después de Ortega, el primero que se ocupó de manera seria del problema de aclarar el concepto de generación y establecer una teoría propia fue Pedro Salinas (1891-1951) que intentó aplicarlo a la mencionada Generación del 98 en el artículo aparecido en *Revista de Occidente* en diciembre de 1935[156] "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98".

El propio Salinas comenta que su artículo intenta esclarecer que aquello a lo que Azorín había llamado generación, se correspondía con el concepto histórico de generación que se había desarrollado hasta el momento por la historiografía literaria alemana.

En el trabajo titulado *Sobre sociedad e historia* de 1939 se ocupó José Gaos (1900-1969) del problema de las generaciones. Su propósito era el de utilizar el concepto para una misión de carácter histórico muy concreta. Para él las generaciones son unidades estructuradoras de la historia.

En el año 1944 María Luisa Caturla (1888-1984) en su obra *Arte de épocas inciertas* se sirve de ciertas partes de la teoría de Ortega para detenerse en la parte de la articulación concreta de las generaciones. Un año más tarde será Alonso Zamora (1916-2006) quien intenta la aplicación del concepto generacional a un tema literario: la lírica española del siglo XVI. En un discurso en la Universidad de Santiago de Compostela se propone sustituir la división de los poetas de dicho siglo en escuelas (salmantina y sevillana) por la agrupación en generaciones. Para ello se escuda en la aparición del tema generacional en la historiografía alemana del siglo XIX y en la teoría de Ortega.

Otra obra mucho más meditada que la anterior es la de Francisco Ayala (1906-2009) en su obra *Tratado de Sociología* (Volumen II)[157]. Afirma que la generación es la unidad histórica más elemental y por lo tanto un concepto de suma importancia en la sociología[158].También rechazará la interpretación genealógica de las generaciones por considerarla imposible; no así la cifra de quince años que se maneja para cada

[156] Pedro Salinas. (1935). "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98". Revista de Occidente núm. CL. pp. 249-259.
[157] Francisco Ayala. (1947). *Tratado de Sociología. vol. II: Sistema de la sociología.* Buenos Aires: Editorial Losada. pp. 152-181.
[158]*Ibid.* p. 152.

generación. Sin embargo en sus intentos de aplicar la teoría de Ortega incurrirá en diversos errores.

Sin lugar a dudas la obra más extensa y profunda, excepción de la de Ortega, de cuantas se escribieron desde España en esta época fue la de Pedro Laín Entralgo (Urrea de Gaén, 1908-Madrid, 2001). Ha sido el primer español que ha escrito un libro sobre las generaciones, ya que Ortega no ha hecho un libro sobre ese tema stricto sensu. Laín se interesó por este tema a raíz de la consecución de un trabajo sobre Menéndez Pelayo, y también a partir de su estudio sobre Generación del 98. Se sintió en la necesidad de aclarar ciertos aspectos de lo que es una generación, así como otros conceptos adyacentes. De estas preocupaciones y/o dificultades nació el libro *Las generaciones en la historia*[159] en el año 1945.

Muchas de esas teorías parten ampliamente de los textos de Ortega, a pesar de que lo acusa de excesivo biologismo historiológico[160]. Sin embargo esta crítica no está del todo justificada ya que Ortega utiliza estas palabras (biología, biológico…) como sinónimos de ciencia de la vida y además distingue entre vida biográfica y vida biológica. Realmente para Laín la generación no es una categoría histórica, si no un suceso histórico que se puede describir. Las distintas generaciones no se distinguirán entre sí por lo que hacen sino por el modo en que lo hacen.

De todas estas elucubraciones y explicaciones expresadas a lo largo de más de cien años se pueden vislumbrar una serie de elementos más o menos comunes a muchos de los autores nombrados. Desde luego estos lugares comunes no constituyen una teoría en sí misma y algunos ni siquiera son los elementos más importantes dentro de las ideas anteriormente desarrolladas, pero sí llama la atención que a lo largo de los años se repitan en más de una ocasión.

I.2.3. Conceptos generales.

De todas las ideas anteriormente expuestas, algunas de ellas excluyentes, otras simplemente contradictorias entre sí, resulta necesario extraer una serie de conceptos que pretenden ayudar al desarrollo de esta investigación y así poder establecer unas bases conceptuales claras y sobre todo útiles a la hora de contextualizar a Valentín Ruiz

[159] Pedro Laín Entralgo: *Las Generaciones en la historia*; *op. cit.*
[160] *Ibid.* p. 227.

López. Dichos elementos para nada pretenden ser una teoría generacional con carácter rapsódico, sino una simple ayuda a la hora de clarificar el material expuesto y servir de base al desarrollo contextual de esta investigación. Esto último ya era apuntado por Mentré como motivo principal a la hora de establecer sus teorías sobre las generaciones, es decir, que lo único que pretendía es establecer conceptos que le ayudasen a ordenar y clarificar los acontecimientos sobre los que versaban sus estudios.

En este caso los acontecimientos se reducen a una figura de la música española de la segunda mitad del siglo XX, pero será necesaria su correcta ubicación en el discurrir de dichos acontecimientos para así lograr entender con la mayor claridad posible ciertas situaciones y ciertos elementos que se presentan a lo largo de un trabajo de estas características.

I.2.3.1. Algunas precisiones.

Una vez abordadas y explicadas las posturas de las principales personalidades que a lo largo del siglo XIX y del siglo XX han intentado llenar el vacío existente en lo que al tema de las generaciones se refiere, se pueden extraer de todas ellas unos conceptos que resultarán valiosos para esta investigación. La mayor parte de los conceptos a utilizar vendrán de la mano de Gasset, ya que realmente fue el único (junto a Laín) que realizó una teoría independiente y autónoma, tomada como unidad intelectual en sí misma.

Sin embargo, otros autores como Auguste Comte, Stuart Mill, Justin Dromel, Jean-Louis Giraud, Cournot, Giuseppe Ferrari, Gustav Rümelin, Wilhelm Dilthey, Leopold von Ranke, Ottokar Lorenz, François Mentré, Karl Mannheim, Julius Petersen, Engelbert Drerup o el propio Laín Entralgo han aportado elementos realmente útiles a la hora de establecer un concepto generacional claro y aplicable de una forma general.

Una de las primeras barreras que aparece en el desarrollo de la teoría generacional es que muchos autores siguen asimilando el concepto generación con el hecho genealógico. Aunque poco a poco se van separando como dos realidades diferentes e incluso en el siglo XX Mentré diferencia entre generaciones históricas y generaciones genealógicas, y algunos como Lorenz volverán a insistir en un punto de vista genealógico para poder reivindicar la historia de los hombres frente a la historia de las ideas. En el otro lado, Comte será el primero en darse cuenta de que el concepto de

generación tiene que ir más allá que la pura genealogía, y además lo trasforma de individual en un elemento social.

Justin Dromel dará un paso más e indica que el sistema social depende del devenir generacional, y Ferrari apunta en este sentido al afirmar que la generación es decisiva en el trascurrir de la historia, sin embargo él sólo se refiere a la generación política. Es decir, movimientos históricos desde las generaciones, por lo tanto éstas son innegables y trascendentales. Será Giraud el que avance en el estudio y dé el paso definitivo, al considerar a una generación como la responsable de la gestión social de una época determinada. A la hora de afrontar este apartado, y como no podía ser de otra forma, Ortega también rechazará el punto de vista genealógico, y para ello argumenta que la vida humanan tiene cinco fases, de las cuales sólo dos tienen trascendencia histórica (gestación y gestión).

Otro paso hacia delante a la hora de establecer una teoría duradera fue la división de los conceptos de coetaneidad y contemporaneidad por parte del alemán Pinder. En esa dirección, Dilthey afirmará que no será necesario que los posibles miembros de una generación tengan contacto entre ellos, y Petersen rechaza que generación signifique los que tienen la misma edad, si no que habla de hombres que se encuentran dentro del mismo sistema de vigencias.

Para Ortega la contemporaneidad sólo implica vivir en el mismo tiempo aunque no se tenga contacto alguno. Confirma su punto de vista argumentando que siempre hay dos generaciones funcionando ala vez, y sin embargo no son coetáneas, sino contemporáneas, ya que no están en el mismo sistema de vigencias ni en la misma posición social, como ya se había afirmado.

Poco a poco, y ya desde los primeros acercamientos a los conceptos generacionales se va prescindiendo de los momentos iniciales y finales de la vida de los hombres. Comte elimina, a la hora de contextualizar una personal, su etapa inicial y su etapa final, dejando sólo el período central como relevante socialmente hablando. Dentro de esa idea no se toma como trascendente lo que un grupo de hombres hace, ya que en la mayor parte de las épocas históricas se hace lo mismo, lo que diferencia a unas de las otras es cómo se hace, cómo se llevan a cabo las ideas que permanecen vigentes para una u otra generación.

Otra cuestión que con el paso de los años va quedando clara es que las generaciones no se suceden, desde el punto de vista temporal, sino que el final de una coincide con el principio de la siguiente y así sucesivamente. En ese sentido apunta Ortega al decir que las generaciones no se suceden, sino que se solapan.

Aunque muchos autores están de acuerdo en esto, ya no lo están tanto en el número de generaciones que pueden funcionar al mismo tiempo. E. Littré será el primero en hablar directamente de la coincidencia temporal de varias generaciones (los ancianos, los adultos y los jóvenes). Dromel al apuntar que las generaciones se suceden escalonadamente sugiere que en un espacio temporal más o menos breve existe dicha coincidencia generacional, como así afirma en uno de sus principios. Según Ranke las generaciones se enlazan entre sí, por lo que se retoma la idea de Dromel desde otro punto de vista. Ortega introducirá una novedad al respecto y es el concepto de "interindividualidad" (coexistencia de varios individuos sin formara una sociedad), quedando así tres estados: el individuo, los individuos y la sociedad.

El hecho de que exista una cierta coincidencia generacional, independientemente del número de ellas que lleguen a coincidir, implica, como no podía ser de otra forma, una cierta influencia. Esta influencia es explicada por los estudiosos desde diversos puntos de vista. Mill pondrá la primera piedra en este sentido al darse cuenta de que una situación determinada es, en todo o sólo en parte, consecuencia de la situación inmediatamente anterior. Las personas que actúan en un momento histórico determinado son responsables de sus consecuencias, y por tanto también influirán en las personas que les sucederán inmediatamente después. Si se tiene en cuenta eso se puede llegar a afirmar que la historia se presenta como una sucesión de situaciones sociales.

Sigue en la misma línea Lorenz, que explica que para que una generación sea sustituida por otra será necesario que las ideas que llevaron a la primera al poder desaparezca y esto no se produce de repente. A consecuencia de ello la convivencia de varias generaciones es innegable, lo que varía es el tiempo que estas llegan a permanecer y la posición que ocupará cada una en la sociedad.

Cournot también apunta a la influencia que recibe la generación más joven de la que ostenta el poder durante su etapa de formación. Dilthey se refiere a esa influencia como patrimonio intelectual acumulado. Ortega secunda el hecho de que unas generaciones nacen de otras, y de la influencia de éstas sobre aquellas, ya que la nueva generación se

encuentra, les guste o no, con el panorama social que había creado la generación anterior.

El hecho de coincidir y el concepto de sucesión crean ineludiblemente un conflicto, una lucha por el poder entre la generación que lo ostenta y la generación emergente que le gustaría ostentarlo y para ello no duda en atacar las ideas vigentes dándolas por obsoletas y caducas. El tiempo que dure esa lucha será el que permanezcan esas dos generaciones, sin embargo esto no implica que la lucha haya acabado, sino que simplemente cambia uno de los contendientes y, por supuesto, la posición del que se queda, que pasa de atacar el sistema establecido a defender el que él mismo establece.

Uno de los puntos más espinosos de establecer una teoría concreta de las generaciones es el tema de la duración de cada una de ellas. Las posturas han variado de manera ostensible desde que Comte plantea la cuantificación de la vida y su división en edades sin especificar la cantidad de años.

Emile Littré afirma que en cada siglo hay cuatro generaciones por lo que propone una división de 25 años. Dromel sería el primero en poner sobre la mesa una cifra cercana a los 15 años. Habla de que 16 años son los que una generación se mantiene en el poder, sin embargo en esta afirmación sólo se contemplan actos políticos y sociales. Por su parte Cournot aumenta la cantidad y afirma que son tres las generaciones que se suceden en un siglo. Ferrari se desmarcará de la operante cifra de los 15 años, al hablar de período de 30, y estas, a su vez, agrupados en otros mayores de hasta 500 años.

Aunque Lorenz no habla claramente de lo que debe o no durar una generación, sí afirma que la medida de la historia debe ser el siglo, y en él se encontrarán tres generaciones. Engelbert Drerup también apunta a esta división del siglo en tres partes. Ortega a la hora de decidir cuánto debería durar una generación tiene en cuenta el período de actividad social (histórica) productiva de los hombres. Éste es de unos 30 años en el que se suceden dos etapas de quince años cada una, por lo que una generación durará esa cantidad de años.

A la hora de intentar aclarar la duración de las generaciones se introducen diversos conceptos en los que apoyar las distintas visiones sobre el tema. Por un lado se establece la noción de mayoría-minoría relacionados con el ortegiano concepto de “hombres egregios”. Esto sirve para explicar que dentro de la misma generación no

todos los individuos realizan las mismas funciones. Dicho de otro modo, no todos los hombres tendrán la misma significación. Dromel será el primero en apuntar esa dualidad dentro una generación, aunque no en los mismos términos. Ranke también confirma la teoría de que dentro de cada grupo existen unas figuras más importantes que otras. Y finalmente Ortega retomará este concepto de masas y minorías acuñando la mencionada idea de "hombres egregios", los cuales serán encargados de guiar a las masas. En la misma línea Pinder habla de "nacimientos ilustres", que marcan cada una de las generaciones.

Otro de los elementos importantes a la hora de desarrollar una teoría admisible viene representado por el cómo se producen los cambios y porqué. Mill también será el primero en apreciar que no todos los cambios sociales (sucesos históricos) son de la misma magnitud. Sin embargo Dromel no contempla la posible brusquedad en el cambio, ya que para él la muerte es el factor decisivo y ésta actúa poco a poco sobre los hombres de una generación, por lo que los cambios siempre serán progresivos.

Ortega hablará de dos tipos de variaciones (cambios), trascendentes y secundarias. Y a la hora de entender esas variaciones será necesario el concepto de "sensibilidad vital", es decir el modo de percibir la sociedad, cuando este cambia es que la sociedad ha cambiado. Para él, los cambios bruscos (variaciones trascendentes) se realizan cuando la sociedad se queda sin convicciones y debe esperar a que una nueva generación aporte las suyas, sin que se produzca un cambio gradual, sino abrupto. La generación decisiva será la encargada de realizar esto.

Por último algunos autores se han atrevido a forzar una definición de generación, sin embargo esta difícilmente se ajusta a todos los parámetros posibles. Rümelin será de los primeros en atreverse a crear una definición de generación, y lo hace desde dos puntos de vista: "*hombres actualmente vivos*" y "*la distancia entre ascendientes y descendientes como medida de tiempo*". La siguiente definición será aportada por Lorenz cuando afirma que una generación es *"…la suma de los hombres que el período de un tercio de siglo actúan conjuntamente en occidente…"*, pero una vez más ésta sólo se puede aplicar a las sociedades occidentales.

Ortega presentará, en un primer momento, como generación cada una de las variaciones de la sensibilidad vital que se presenten como decisivas. Aunque propondrá una

segunda definición "el conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia es una generación".

I.2.3.1.1. Principios básicos de adscripción generacional.

Como se ha expuesto anteriormente, el concepto generación no es algo que se pueda definir de una manera unívoca, sino que se han establecido ciertos matices a lo largo de la historia y se han introducido ciertos conceptos que ayudan a definir lo que una generación es, o debe ser. Para proceder a identificar la generación en la que se encuadra la figura motivo de esta investigación se tomará como base los diversos conceptos enumerados y explicados en el punto anterior.

Los siguientes conceptos no son, de ningún modo, excluyentes entre sí, y el hecho de que alguno de ellos, en un momento o individuo puntual no se cumpla, no quiere decir, ni mucho menos, que no se puede aplicar el concepto generacional en su totalidad a ese individuo o grupo de individuos, ya que como es bien sabido, la adscripción a una estética musical o a otra puede realizarse fuera de los plazos en la que dicha estética se desarrolla con más fuerza, y eso por sí mismo no te excluye/incluye en una generación determinada.

Por un lado cabe puntualizar que la generación que se está intentando identificar es la que corresponde a la que sucede a la Generación del 51, para ello, partiendo de los conceptos de "generación decisiva", "cambio abrupto" y "sensibilidad vital" se puede afirmar que después de la Guerra Civil se produce una desmantelación de todas las vigencias existentes hasta el momento y la sucesión natural que debería haberse producido desde la Generación de la República hasta la que optara a sucederla (incluida la convivencia entre ambas) queda completamente destruida. Como diría Ortega, la sociedad se ha quedado sin convicciones y será necesario esperar a la generación que desde la nada (entiéndase sin continuidad) comience a construir un nuevo sistema de vigencias.

Esto es comentado tanto en España como fuera de nuestras fronteras en multitud de libros y artículos en la misma medida que el francés Pierre Boulez (Montbrison, 1925)

en 1945 hablaba de partir sin ningún punto de referencia previo[161]; el propio Tomás Marco hablará de catapultar a la música española a la velocidad adecuada[162].

La generación decisiva, la que rompe con lo anterior y establece unas nuevas ideas, parece estar claro que es la mencionada Generación del 51, sin embargo el objetivo de este trabajo es establecer la generación de Valentín Ruiz López (con las peculiaridades que ello comporta).Aquí se abren dos vías; por un lado que pertenezca a la nombrada Generación del 51 o que por el contrario se establezca en la generación que la precederá.

Para ello es necesario saber cuando comienza y cuando acaba dicha generación, por lo que será necesario manejar las ideas de "hombres egregios", o como dice Pinder "nacimientos ilustres", y el concepto de trascendencia histórica (actividad social).Las figuras más representativas de la nueva música serán Luis de Pablo y Cristóbal Halffter y teniendo en cuenta sus fechas de nacimiento (1930) y la idea de que comienza sus actividad histórica con la llegada a la edad adulta (unos 30 años)[163], será perceptivo trazar una franja de más-menos siete años desde su nacimiento, ya que como se ha explicado, el concepto de edad se entiende desde el punto de vista histórico y no biológico, basta recordar que las diferentes divisiones de la vida del hombre coincidían en establecerlo como activo sólo en las fases de gestación y gestión (ambas de quince años).

Llegados a este punto se presenta una franja temporal que va desde 1923 hasta 1937 por lo que Ruiz López no estaría incluido en esa generación, desde el punto de vista de edad, y sí en la siguiente. Sin embargo se debe tener en cuenta que una generación no desaparece y aparece la siguiente sino que conviven durante un tiempo, en una situación social creada por la primera, e incluso la nueva generación durante su etapa de gestación se deja influenciar por la generación que está en el poder en esos momentos.

Debido a esto no es de extrañar que algunos de los compositores nacidos hacia el final de la Generación del 51, y hacia el principio de la siguiente promoción se parezcan más entre sí que las figuras principales de sus respectivas generaciones. Pero esto no es lo único que puede suceder, ya que como la Generación del 51 parte de una situación

[161] Pierre Boulez. (1996). *Puntos de referencia.* Barcelona: Gedisa. (Trad. Eduardo J. Prieto)
[162] Tomás Marco: *Música española de vanguardia*; *op. cit.*
[163] Esto implicaría 1960 como año de partida, más aproximado a la fecha que establece Emilio Casares que a la que establece Cristóbal Halffter.

anómala (la sociedad se queda sin convicciones y es necesario crear unas nuevas) algunos de los compositores de la nueva generación se ven movidos por la necesidad de afianzar esas nuevas ideas lanzadas hace escasos años y por lo tanto se les aprecia como más cercanos a la generación anterior que a la que les toca por edad. Este es el caso claro de compositores como Jesús Villa Rojo (1940), Carlos Cruz de Castro (1941), Carles Guinovart (1941) o Tomás Marco (1942), entre otros.

De alguna forma Julián Marías ya apunta esta posibilidad. Él no está completamente de acuerdo con los métodos expuestos por Ortega y continuados por Laín Entralgo, y una de sus objeciones es precisamente lo referido en los párrafos anteriores. Marías afirma que dentro de la misma generación existen individuos que gravitan hacia los miembros de más edad y individuos que lo hacen hacia los miembros de menos edad, y teniendo en cuenta que la sucesión de generaciones no es completamente lineal, sino que se solapan, entra dentro de la normalidad que algunos de los individuos militen en una generación limítrofe que no les correspondería por edad desde un punto de vista puramente empírico.

En este punto resultan necesarios los conceptos de coetaneidad compositores que comparten un sistema de vigencias determinado y contemporaneidad compositores que viven en el mismo marco espacial. También hay que puntualizar en este sentido que para que se pueda constituir una generación es necesario que haya algún tipo de interacción entre sus miembros. En el concepto de “interacción” es donde se puede encontrar una de las claves, ya que no es necesario que dichos miembros se conozcan físicamente, sino que es su trabajo, en esta ocasión su música (sus obras), el que tiene que tener la posibilidad de difundirse a través de diversos medios.

En el caso de Valentín Ruiz la interacción, tanto con los miembros de la Generación del 51 como con los inmediatamente posteriores, se produjo varios años después (ya en los setenta cuando regresa a España). Además desde un punto de vista estético el jienense se aleja de la vanguardia más radical que practicaban tanto algunos de los miembros de la Generación del 51 como autores posteriores. Esto encaja con algunas de las premisas resaltadas en párrafos anteriores si bien con la peculiaridad de que Ruiz López pasará varios años alejado del panorama musical europeo, así como de las actividades artísticas que en este se generan.

El razonable parecido entre muchos de los compositores integrantes de la Generación del 51 y otros posteriores es resultado de la sucesión de dos generaciones a una velocidad más lenta, como se ha apuntado en algunas teorías, y por lo tanto la influencia de la primera sobre la segunda es mayor que si el cambio se produjera a gran velocidad. Esta influencia no ha sido recibida por Ruiz López en un primer momento por encontrarse fuera del contexto musical español la mayor parte de este tiempo, sin embargo, y desde un punto de vista académico, si que se han dejado sentir las enseñanzas recibidas a través de algunas de las figuras trascendentales de esos años cincuenta (García Abril).

Además de los propios conceptos generacionales, se pueden establecer otros factores de tipo político o ideológico para acercar posturas entre los posibles componentes de una hipotética generación. Sin embargo, en este caso resulta ciertamente difícil indicar los posibles nexos políticos entre un grupo de compositores que debido a las circunstancias no podían desarrollar una actividad política normalizada. Sin embargo lo que no se puede negar es que muchos de los artistas de esta época estuvieron comprometidos en mayor o menor medida con la sociedad que les rodeaba.

Si encontrar un punto social y político en común a todo el grupo de individuos resulta difícil, en el caso de los principios artísticos resulta casi imposible. Si se fija el punto de atención en lo exclusivamente técnico, y en un primer análisis superficial, se afirmará que hubo dos tendencias claras: por un lado los que llevaron el vanguardismo y las innovaciones hasta sus últimas consecuencias y de alguna forma son continuadores de la labor de gran parte de la Generación del 51 (no de todos, recordar que García Abril se separó de los caminos seguidos por algunos compañeros generacionales), y por otro los que adoptaron una respuesta más moderada en lo que al lenguaje a utilizar se refiere, sin significar esto merma de calidad o una menor intención de avanzar en el desarrollo musical.

Desde este punto de vista y a la hora de dirigir la figura de Ruiz hacia una y otra senda, claramente se decanta por el camino marcado por aquellos que se alejaron del vanguardismo extremo.

Pero esta doble catalogación que se realiza implicaría simplificar demasiado y no reflejaría la verdadera realidad de un grupo mucho más heterogéneo, sobre todo a partir de los años setenta donde las vías abiertas son prácticamente infinitas. A pesar de la

afirmación anterior el hecho de haber utilizado uno u otro lenguaje no los convierte en respuestas distintas a un mismo hecho, sino todo lo contrario, cada compositor buscó una vía nueva para dar cabida a su pensamiento musical, lo que de alguna manera, lo convierte en una respuesta común.

I.2.3.2. Las principales promociones cronológicas de la música española reciente.

Teniendo en cuenta las teorías de Ortega, Laín, los apuntes de Julián Marías y las tesis de otros autores, una "generación" no se acaba de repente y comienza una nueva salvo que haya un cambio muy pronunciado y además desaparezcan todos los miembros de la generación anterior, cosa, en un principio, poco probable.

En España un cambio de una magnitud semejante se ha producido con la Generación del 51, sin embargo esta no ha sido ni mucho menos la única generación del panorama español de los últimos años. Tanto a finales del siglo XIX como ya en el siglo XX se han sucedido dos grandes generaciones antes de la mencionada "generación decisiva".

La Generación de los Maestros y la Generación de la República, que en líneas generales cumplen la mayoría de las premisas de lo que debe ser una generación, incluso la división temporal en intervalos de quince años, con algunas excepciones dentro de sus filas.

La última generación existente en España durante el siglo XIX, y que se extenderá en las primeras décadas del siglo XX será la denominada Generación de los Maestros nombre que utilizó por vez primera Enrique Franco para separarlos de la Generación del 98 a la que representaban un nutrido grupo de escritores (Unamuno, Valle-Inclán, Pio Baroja, Ramiro de Maeztu, Jacinto Benavente...) y también porque en esta se incluía a los compositores nacidos en torno a 1871 como Vicente Arregui (Madrid, 1871–Madrid, 1925), Rogelio del Villar (León, 1875–Madrid, 1937) o José María Guervós (Granada, 1870–Madrid, 1944) .

Esta generación estaba formada, principalmente por Manuel de Falla (Cádiz, 1876–Argentina, 1946), Conrado del Campo (Madrid, 1878–Madrid, 1953), Joaquín Turina (Sevilla, 1882–Madrid, 1949), Jesús Guridi (Álava, 1886–Madrid, 1961), Julio Gómez (Madrid, 1886–Madrid, 1973) y Óscar Esplá (Alicante, 1886–Madrid, 1876).

El motivo de agrupar a este conjunto de compositores es el de proximidad de nacimiento, todos ellos en torno a 1886, aunque Conrado del Campo y Falla eran algo mayores que sus compañeros. El caso de Manuel de Falla es bien conocido, ya que es la figura por excelencia de la música española de todo el siglo XX, a pesar de que le separan hasta diez años de algunos de los artistas nombrados, generalmente se asocia a la Generación de los Maestros.

En vías de agotarse la generación anterior y tras unos años de transición o, dicho de otro modo, de convivencia de varias tendencias sin que ninguna llegase a establecerse plenamente, surgirá un nuevo grupo de compositores que se conocerá como Generación de la República o "Edad de Plata de la música española", este segundo apelativo, por analogía con la "Edad de Oro" de la polifonía española en el siglo XVI, será acuñado por Menéndez Pidal[164].Sin embargo es necesario exponer que ellos mismos no aceptaron esos nombres y se reunieron en torno a grupos más reducidos como fue el "grupo de los ocho" en Madrid (Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha, Juan José Mantecón) y al mismo tiempo aparece otro grupo en el área de influencia catalana (Roberto Gerhard, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Ricardo Lamote de Grignon, Eduardo Toldrá, Federico Mompou).

Entre estos dos grupos se asumen la práctica totalidad de los lenguajes utilizados en Europa durante las primeras décadas del siglo XX. Todos estos compositores comenzaron a despuntar sobre todo a partir de 1920.

Manuel Valls[165] (Badalona, 1920-Barcelona, 1984) considera a este grupo como el primero en la historia de la música de España, que tiene un objetivo común: renovar el lenguaje musical español. Si bien esto fue realizado de manera ciertamente diferente por cada uno de ellos. En gran medida, el objetivo de renovación se estaba cumpliendo hasta que, después de la guerra, fueron dispersados, y en mayor o menor medida no siguieron con su producción musical, al menos dentro de España.

[164] V.V.A.A. (1986). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Granada: I.N.A.E.M. y Ministerio de Cultura. p. 20.

[165]V.V.A.A. (1999). *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Director: Emilio Casares Rodico. Vol. 10 p. 709. (Emilio Casares Rodicio).

Esta primera generación del siglo XX tiene su fecha de partida en torno a 1900, por lo tanto está separada unos quince años de la anterior, que es la cifra que se maneja como duración media de una generación.

La música de estos años pasó de un Nacionalismo de cierta vanguardia hacia un Impresionismo para posteriormente recalar en un Neoclasicismo con cierto sabor españolista, que a la postre sería la tendencia que se impondría en toda Europa. Manuel de Falla, que actuó como figura aglutinadora en esta época. Otro de los puntos de apoyo importantes para esta generación había sido Adolfo Salazar[166] (Madrid, 1890–Ciudad de México, 1958) que desde el punto de vista intelectual hará las labores de guía.

Una de las características comunes a toda esta generación la encontramos en la cierta inclinación francesa que todos mostraban, lo cual no deja de ser curioso porque en ese momento Francia ya no era un líder indiscutible en la música universal[167]. Sin embargo, ayudará a entender esta influencia, que una gran cantidad de músicos españoles de la primera mitad del siglo han completado su formación en Francia, más concretamente en París, que era uno de los centros de actuación de Stravinsky y otras personalidades que seguían estas tendencias, con lo que es más que probable que los artistas españoles allí desplazados se dejaran irradiar por estas corrientes.

Desde el punto de vista estético no es posible una definición unívoca de esta generación, no sólo porque entre sus miembros se reconocen diversas estéticas sino porque muchos de ellos desarrollaron grandes cambios dentro de su propia obra. Una de las causas de esta diversidad se encuentra en la especial situación de lucha cultural que se vivía en España en esos momentos. Por un lado los partidarios del Neorromanticismo y del Nacionalismo decimonónico y por otro los compositores que trataban de acercar la música hacia nuevos lenguajes que ayudarán a dibujar una nueva realidad musical en el país; así de un lado la tradición y del otro la vanguardia.

Sin embargo todos estaban de acuerdo en generar música con fuerte raíz española, pero la diferencia era la vía para llevar esto a cabo y sobre todo la forma de utilizar los materiales folclóricos, citas y demás elementos culturales propios. En este sentido se

[166] Adolfo Salazar. (2008). *Epistolario 1912-1958.* Madrid: Ministerio de Cultura, I.N.A.E.M., Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. (Ed. Consuelo Carredano).
[167] Tomás Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX; op. cit.* p. 128.

pueden distinguir dos vías principales a la hora de trabajar con material de raíz folklórica en una obra musical. Por un lado se halla la cita folklórica de manera directa que puede utilizarse a través de un estilo muy elaborado o de una manera más directa como es el caso de la zarzuela. Por otro lado el folclore se utiliza como inspiración, y son sus recursos los que le sirven al compositor para crear su propio lenguaje (escalas, acordes, ritmos, modos, articulación…).

Con el paso de los años la influencia de Debussy (1862-1918) y el Impresionismo se va debilitando y Stravinsky y el Neoclasicismo van cogiendo fuerza. En este segundo caso la referencia se buscó en el siglo XVIII: Domenico Scarlatti (1685-1757), Luigi R. Boccherini (1743-1805) o Antonio Soler (1729-1783) fueron los principales espejos en los que mirarse.

A partir de 1931, con la II República, y gracias a muchos de los compositores nombrados hasta ahora la música será elevada a preocupación de estado, cosa que no había pasado hasta ahora. Salazar, Falla, Esplá y los músicos de la Generación de la República serán los artífices de esta nueva realidad.

Se creará la Junta Nacional de Música que redactará el decreto del 21 de julio de 1931 como modelo utópico de la reforma musical que se pretendía llevar a cabo en el país. Este documento era una remodelación de uno anterior que Salazar había redactado para García Morente durante uno de los últimos gobiernos de la anterior monarquía. Esta nueva realidad musical entrará en crisis a partir de 1933, después de las elecciones, pero se volverá a restaurar en 1936 cuando el nuevo Consejo Central de la música será formado por Bacarisse, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Eduardo Martínez Torner y Roberto Gerhard.

Tras la Guerra Civil, esta generación se dispersa e incluso muchos de sus miembros nunca regresaran a España; otros sin embargo ni siquiera sobrevivirían al fatal episodio como es el caso del burgalés Antonio José Martínez Palacios (Burgos, 1902–Burgos, 1936) que escribió una de las obras claves del repertorio de guitarra del siglo XX: *Sonata para guitarra* en cuatro movimientos y siguiendo una utilización cíclica del material a lo largo de la pieza.

La generación siguiente en orden estrictamente cronológico será la denominada Generación del 51. El paso de la Generación de la República hacia ésta no se produce

de una forma escalonada, sino que media entre ambas una guerra que modifica profundamente el devenir social de España y por supuesto el musical.

El término Generación del 51 fue acuñado por Cristóbal Halffter[168] para generalizar a un grupo de jóvenes compositores que terminan los estudios en el Conservatorio de Madrid ese año, aunque realmente no todos los principales miembros del grupo terminaran los estudios musicales dicho año. Otros hechos relevantes[169] que se producen este mismo año son la toma de posesión del cargo de Director de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por parte del Padre Sopeña y el nombramiento de Enrique Franco[170], crítico musical, como jefe de programas musicales de Radio Nacional de España, creándose una orquesta en la que poco a poco se van incluyendo obras que hasta el momento no habían podido estrenarse por unos motivos u otros.

Sin embargo se debe apuntar que no todos los estudiosos consideran el año 1951 como la referencia, sino que algunos, como Emilio Casares, enfocan la fecha hacia la creación del grupo Nueva Música[171] en 1958 como el año clave para el despegue de la música española en la segunda mitad del siglo.

Generalmente se hace referencia con ese término a un grupo de compositores nacidos en torno a 1930, y que en gran medida son los causantes del cambio de rumbo de la música española en esa época. Esta generación estaría formada, en un primer momento por Cristóbal Halffter (Madrid, 1930), Luis de Pablo[172] (Bilbao, 1930), Antón García Abril[173] (Teruel, 1933), Manuel Moreno Buendía[174] (Murcia, 1932), Alberto Blancafort[175] (Barcelona, 1928–Madrid, 2004), Fernando Ember y Manuel Carra[176] (Málaga, 1931). En el caso de estos dos últimos pronto dejarían de componer y centrarían sus esfuerzos en el campo de la interpretación pianística. Además se les une

[168] Emilio Casares Rodicio: *Cristóbal* Halffter; *op. cit.*
[169] Marta Cureses de la Vega: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión ;op. cit.* p. 19.
[170] Enrique Franco. (2007). *Escritos musicales.* Madrid: Fundación Albéniz.
[171] Emilio Casares Rodicio: *Cristóbal Halffter. op. cit.* p. 23.
[172] Tomás Marco Aragón: *Luis de Pablo*; *op. cit.*
[173] Francisco J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*; *op. cit.*
[174]*Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*; *op. cit.* Vol. 7. pp. 811-814. (Belén Pérez Castillo)
[175]*Ibid.* Vol. 2 pp. 493-498. (Emilio Casares Rodicio).
[176]*Ibid.* Vol. 3 p. 219. (Mariano Pérez Gutiérrez).

Luis Campodónico[177] (Uruguay, 1931–Uruguay, 1973) que aunque uruguayo de nacimiento pasaba largas temporadas en España.

Con posterioridad se irán incorporando otros compositores que comienzan su actividad más tarde pero que de alguna manera comparten contexto con los anteriormente nombrados como es el caso de Agustín González Acilu[178], Claudio Prieto[179] o Joan Guinjoan[180]. El propio Tomás Marco ya dibuja esta realidad en 1970[181].

Un músico ya consagrado como Gerardo Gombau sirvió de apoyo y comprensión los nuevos compositores que formaban la vanguardia musical de esos años[182], y en esta época prestará su ayuda en más de una experiencia. Lo que también propiciará el enriquecimiento del propio Gombau, participando en foros, debates y otras actividades. Su implicación con los músicos más jóvenes fue notable, y aunque sólo desarrolló la cátedra de composición de forma interina y por un corto período de tiempo, puede verse su influencia de manera clara en la actitud compositiva de muchos de sus alumnos.

Según datos aportados por Enrique Franco, la primera vez que el nombre de un compositor de esta nueva generación aparece en un programa de la Orquesta Nacional fue en el año 1954, en el que Eduardo Toldrá[183] dirige el concierto para piano y orquesta de Cristóbal Halffter. Después, ese mismo año, vendrían obras de García Abril y Luis de Pablo[184].

Tomás Marco sitúa a la generación posterior a la del 51 en torno a los nacidos alrededor de 1940[185]. Sin embargo, y como ya se ha puntualizado, dicha generación, a la que por edad pertenece Ruiz López, no se encuentra realmente alejada de la del 51, sino todo lo contrario.

A ellos les corresponde la consolidación de la ruptura realizada por la Generación del 51. De esto se desprende que muchos de estos músicos ya no muestran una primera

[177] *Ibid.* Vol. 2 p. 994. (Susana Salgado).
[178] Marta Cureses de la Vega: *Agustín González Acilu. La estética de la tensión*; *op. cit.*
[179] Laura Prieto: *Claudio Prieto: notas para una vida*; *op. cit.*
[180] José Luis García del Busto: *Joan Guinjoan: testimonio de un músico*; *op. cit.*
[181] Tomás Marco Aragón: *Música española de vanguardia*; *op. cit.* pp. 103-104.
[182] *Ibid.* p. 38.
[183] *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 10 pp. 318-321. (César Calmell).
[184] Jorge Fernández Guerra. (2004). *Los años cincuenta, la atracción del abismo*. Madrid: S.E.A.C.E.X.
[185] Tomás Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 258.

etapa más tradicional, sino que parten desde el punto en el que se encuentra la Generación del 51, desde el serialismo y la aleatoriedad. Si bien esto no es cierto en todos los casos, ya que por ejemplo, el propio Ruiz López, presenta una primera etapa ciertamente académica con obras que actualmente se encuentran fuera de catálogo por decisión propia.

Una de las diferencias que se establece entre estos compositores y los de la Generación del 51 es la mentalidad compositiva. Lo cual es lógico ya que unos tuvieron que empezar de cero y otros son continuadores de un trabajo, que si bien no estaba ni mucho menos completado, no fue necesario empezarlo desde la nada.

Si de manera habitual se encuentran diferencias palpables entre los miembros que conforman las distintas generaciones, en este momento de la historia esto se hace más evidente que en ninguna otra época; y precisamente esto es lo que va imposibilitar en el futuro delimitar de una forma más o menos clara las generaciones venideras.

Según apunta Tomás Marco[186] puede deberse a la gran cantidad de posibilidades (después de la férrea tiranía impuesta por el serialismo canalizado a través de los cursos de Darmstadt) con las que se encontraron estos artistas y con el cada vez más amplio abanico con el que se encontrarán las futuras generaciones.

Los principales autores de esta generación son Miguel Ángel Coria, Tomás Marco, Jesús Villa Rojo, Carlos Cruz de Castro, Francisco Cano, Eduardo Polonio, José Luis Téllez, Arturo Tamayo, Ángel Luis Ramírez, Ángel Oliver, Juan Alfonso García, José Evangelista, Andrés Lewin-Richter, Jordi Alcaraz, Joan Lluis Moraleda, David Padrós, Carles Guinovart, Albert Sardá, Carles Santos, Francisco Otero, Félix Ibarrondo, Francisco Estévez, Gabriel Fernández Álvez, Antonio Besses, Mariano Martín, María Luisa Ozaita, Eduardo Montesinos, José Luis Isasa, Ángel Barja, José Antonio Galindo, Luis Vázquez del Fresno y Juan José Falcón[187].

La generación de artistas que nace a partir de 1950 le corresponde la posición de ser la siguiente desde la ubicación de Valentín Ruiz. Hay que puntualizar que las divisiones entre esta generación y la inmediatamente posterior a la del 51 no están del todo claras, y los pocos intentos de bautizarlas de han tenido éxito hasta el momento.

[186] *Ibid.* p. 259.
[187] *Ibid.* pp. 257 y ss.

Estos compositores empezarán a destacar a partir de finales de los años setenta y principios de los años ochenta y en cierta medida Valentín Ruiz está muy relacionado con ellos, ya que es en esa época es cuando él regresa a España para terminar sus estudios y comienza su carrera como compositor y docente.

En los años ochenta en España los compositores seguían un camino similar al que de alguna manera había hecho la Generación del 51 pero estableciendo unos criterios propios. Se recupera la música repetitiva, las músicas de acción y el teatro musical, la influencia de Cage, la cibernética, la música textual, la música estocástica, la música aleatoria, tendencias estructurales, nueva simplicidad…

A pesar de que surgen algunos grupos (Grupo Glosa, Grupo Actum) de compositores (de vida efímera, generalmente), la mayor parte de ellos actúa de una manera totalmente individual, que no aislada del entorno. La mayor parte de ellos tienen formación amplia formación universitaria, y aunque ha habido otros compositores con una formación académica amplísima dentro de esta generación el nivel intelectual es muy alto.

A ella pertenecen[188]: Francisco Guerrero, José Ramón Encinar, Pablo Riviere, Alfredo Aracil, José Manuel Berea, María Escribano, Llorenç Balsach, Jesús Rodríguez Picó, Lluis Gásser, Ana Bofill, María Teresa Pelegrí, Miquel Roger, Benet Casablancas, Salvador Brotóns, Juan José Olives, Josep Luis Berenguer, Amadeu Marín, Javier Navarrete, Llorenç Barber, José María García Laborda, Ramón Ramos, Fernando Palacios, Ángel Martín Lladó, José Luis Turina, Manuel Seco de Arpe, Rafael Gómez Senosiaín, Antonio Agúndez, Javier Maderuelo, José Iges, Adolfo Núñez, Juan Briz, Enrique Macías, Manuel Balboa, Manuel Hidalgo, Pedro Guajardo, Javier García Ruiz, Miguel Ángel Roig-Francolí…

I.2.4. Valentín Ruiz y su posición generacional. Rasgos destacados.

Si se tiene en cuenta todo lo expuesto para las tres posibles generaciones musicales que aparecen en la segunda mitad del siglo XX aparecerán diversos problemas a la hora de encuadrar la figura de Valentín Ruiz López.

De manera sistemática son varias, y no sólo alguna, las premisas generacionales que Ruiz López no cumple a la hora de tener presente exclusivamente su fecha de nacimiento, o incluso el inicio de su etapa adulta desde el punto de vista generacional

[188] *Ibid.* p. 281.

(alrededor de 30 años). Si dichos presupuestos son trasladados exclusivamente al hecho compositivo queda encuadrado en una generación posterior a la que por edad le corresponde.

Pero desde un punto de vista puramente numérico Valentín Ruiz pertenece a la generación que en términos de fechas absolutas comienza en 1938 y termina alrededor de 1952 (15 años como marcan la mayor parte de los estudiosos).

En este punto, y haciendo referencia solamente su figura aparecen dos problemas. Por un lado que muchos de los compositores nacidos en torno a 1940 tienen una fuerte ascendencia de la Generación del 51; y por otro lado, en el grupo de los compositores nacidos a partir de 1950 se comienza a observar una tendencia notablemente diferente, aunque solo se tenga en cuenta el dato de que casi todos comenzarán su vida profesional en los últimos años de la dictadura y muchos ya en un marco plenamente democrático.

Esto implica que la posible generación de Ruiz López es sensiblemente acortada por ambos extremos. La explicación a esto se puede trazar desde dos puntos de vista: por un lado por el hecho de que las generaciones se solapan y no se suceden de manera estricta y por otro lado hay que apuntar a la trasformación sufrida por la sociedad gracias a los medios de comunicación.

Debido a esos medios de comunicación y a la información generalizada los pensamientos, las ideas, las opiniones cambian a una velocidad mayor de la que la historia y la música en particular estaba acostumbrada y muchos de los compositores nacidos en torno a 1950 ya tendrán poco o nada que ver con los nacidos sólo nueve o diez años antes, que por edad podrían formar parte del mismo grupo generacional.

Será dentro de este segundo grupo donde Valentín Ruiz desarrolle su fase de gestación, ya que dicho grupo realiza sus estudios en los años setenta que es cuando él regresa a España para concluir sus estudios de composición y dedicarse de pleno a esta tarea.

¿La coetaneidad con un grupo determinado implica pertenencia generacional? Si bien la contemporaneidad no sólo no implica pertenencia generacional sino que además no implica relación social alguna, la coetaneidad sí implica cierta relación, por lo tanto teniendo en cuenta este dato Ruiz López está más cerda (desde un punto de vista generacional) de la posible generación nacida a partir de los años cincuenta que del grupo de compositores nacidos a finales de los años cuarenta.

Una de las posibles explicaciones a este baile de fechas es la de creer que no existió, en sentido estricto, una generación inmediatamente posterior a la del 51 sino que los compositores nacidos a partir de 1938 y durante buena parte de los años cuarenta se irán incorporando, según tendencias personales, en la propia Generación del 51 o en alguno de los grupos posteriores.

Otro apunte, y que puede ser complementario del anterior, es que realmente se produce una periodo de transición muy lento entre la Generación del 51 y la siguiente, debido a que las vigencias (ideas, pensamientos, circunstancias…) permanecen invariables (desde el punto de vista musical) durante más tiempo del habitual y por lo tanto no se aprecia una variación trascendente, sino una secundaria. Tampoco se producía una lucha generacional en el sentido al que apunta Dilthey, por ejemplo, contra unas ideas vigentes, sino que lo que sucede es un intento de continuarlas, aunque en ocasiones de formas muy diferentes.

El siguiente elemento a tener en cuenta es la influencia generacional, ya no sólo por el hecho de que las nuevas figuras se encuentren una sociedad contra la que quieran o no luchar, sino en el sentido de que muchos de los compositores del 51 harán labores de maestros de autores posteriores, caso de Ruiz López, alumno de García Abril, y sobre todo porque son ellos los que importan las corrientes musicales existentes en Europa en esos momentos, y se quiera o no, cada uno las expone de una forma particular, debido al proceso de acercamiento a una u otra técnica, debido a las inclinaciones personales, debido a las inquietudes de cada compositor… y esto implica cierto grado de influencia (en muchos casos con carácter muy personal) en el resultado.

Si a esto se le añade que los nombres principales (nacimientos ilustres, figuras decisivas…) de la Generación del 51 están muy presentes en los años siguientes, y que los dos caminos que toma la vanguardia a finales de los años cincuenta siguen presentes en la música nacional, se obtendrá un resultado que apunta a la idea antes mencionada de período de transición, entendiendo este en el sentido de consolidación y refuerzo de las posturas ya planteadas por la primera generación de la segunda mitad del siglo XX.

A todo esto hay que añadir una de las afirmaciones de E. Wechssler en la que a la hora de situar una figura dentro de una espacio temporal concreto, entiéndase generación, lo

que realmente importa no es la fecha de nacimiento, sino que lo que realmente tiene trascendencia es la fecha en la que hace su aparición histórica.

Con este dato parece claro que Valentín Ruiz debe ser encuadrado en ese grupo de compositores que en los años setenta realizan sus estudios y hacia la segunda mitad de dicha década hacen su aparición en el mundo de la composición. Si además se tiene en cuenta que es más que probable que no exista una generación inmediatamente posterior a la del 51(como tal), la contextualización generacional de Ruiz López apuntaría al grupo nacido en los años cincuenta.

Sin embargo esto traerá muchos problemas de tipo estético-musical ya que la línea compositiva del jienense es muy personal y ciertamente ecléctica, entendido esto como una alabanza a la síntesis técnica[189] y estética.

Esto provocará que las raíces generacionales de Valentín Ruiz haya que buscarlas en el entorno de tres grupos de compositores que fácilmente se ubican en un abanico de fechas que abarca desde 1934 hasta 1954, y que en un sentido o en otro se pueden encontrar ciertas similitudes con la figura de Ruiz López tanto estéticas como técnicas. Una franja tan grande de fechas no es un problema si se tiene en cuenta que la gran mayoría de los estudiosos están de acuerdo en la coincidencia temporal de tres grupos generacionales, e incluso hasta cuatro generaciones.

I.3. Interferencias generacionales.

En al marco temporal establecido, ciertamente amplio debido a las peculiaridades de la figura a estudiar, se ubican tres grupos de compositores, que si bien no representan a tres generaciones completamente diferentes, si que tienen ciertas características que hacen posible su clasificación en tres unidades, aunque se debe tener muy en cuenta que todos ellos son consecuencia de la misma realidad musical, pero afrontada desde puntos de vista diferentes y también que esta división responde, en parte, a la facilidad de afrontar el estudio de una figura tan peculiar como lo es Valentín Ruiz.

Los nombres que a continuación se enumeran y clasifican en tres grupos, representan a las principales figuras de la música española durante los últimos cincuenta años (aproximadamente, tomando fechas de producción musical, desde 1960 hasta 2010).

[189] Tomás Marco Aragón: *La creación musical en el siglo XXI;* op. cit p. 34.

Bien es cierto que aparece algún autor que no ha nacido en España, esto se debe a que ha desarrollado su carrera principalmente en nuestro país, y en mayor o menor medida, ha sido importante dentro del panorama musical español.

El primero de estos grupos estaría formado por autores, que aunque próximos a la fecha de nacimiento de Ruiz López, estéticamente y desde el punto de las acciones desarrolladas en el ámbito musical se encuentran más próximos al núcleo de la Generación del 51, y tanto por edad como por estética pertenecen a dicha generación, sin embargo se han incorporado a la actividad musical unos años después que dicho núcleo principal. El margen de fechas lo se establece a la hora de colocar a estos compositores se sitúa entre los años 1934 y 1937, precisamente los cuatro años finales de la franja (1923-1937) de quince años que ocupa la renombrada generación.

Este grupo será engrosado por Gonzalo de Olavide y Casenave[190], Claudio Prieto Alonso[191], Amando Blanquer Ponsoda[192],Jordi Cervelló Garriga[193], Juan Alfonso García García[194], Salvador Pueyo Pons[195], Josep Soler Sardá[196], José Buenagu [José Bueno Aguado][197], Juan José Falcón Sanabria[198], Saturnino Miguel Ángel Samperio Flores[199], Miguel Ángel Coria Varela[200], Andrés Lewin-Richter Ossiander[201] y Ángel Oliver Pina[202].

Estéticamente se encuentran representadas la práctica totalidad de las tendencias desde las más conservadoras (dentro de la vanguardia de aquella época) hasta las más rompedoras.

Se encuentran representadas tanto las vanguardias históricas con el dodecafonismo de Josep Soler, como las más modernas con la aleatoriedad de Gonzalo de Olavide o la

[190]*Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 8 pp. 33-41. (Belén Pérez Castillo).
[191]*Ibid.* Vol. 8 pp. 948-955. (Víctor Pliego/Laura Prieto).
[192]*Ibid.* Vol. 2 pp. 517-518. (José María Vives/Vicente Galbis López).
[193]*Ibid.* Vol. 3 pp. 504-512. (Benet Casablancas i Domingo).
[194]*Ibid.* Vol. 5 pp. 451-454. (Mariano Pérez Gutiérrez).
[195]*Ibid.* Vol. 8 p. 994. (Antonio Iglesias).
[196]*Ibid.* Vol. 9 pp. 1131-1137. (Ángel Medina).
[197]*Ibid.* Vol. 2 pp. 747-748. (Marta Cureses de la Vega).
[198]*Ibid.* Vol. 4 pp. 887-893. (Guillermo García Alcalde).
[199]*Ibid.* Vol. 9 pp. 642-643. (Leopoldo Hontañón).
[200]*Ibid.* Vol. 4 pp. 4-11. (Ángel Medina).
[201]*Ibid.* Vol. 6 pp. 904-906. (Inés Urbelz Aja).
[202]*Ibid.* Vol. 8 pp. 56-57. (Fernando J. Cabañas Alemán).

música electrónica de Lewin-Richter. Falla también será una figura que estará presente en algunas de las obras de este heterogéneo grupo.

El segundo grupo estaría formados por los autores que por edad ya no coinciden con la generación anterior, si bien hay algunos como Tomás Marco están muy cercanos a ella en muchos aspectos, otros ya no tanto. En esta franja delimitada desde 1938 hasta 1948 se ubicaría Valentín Ruiz (1939), pero se presenta la peculiaridad de que estos autores, en general, hicieron su aparición histórica a partir de mediados de los sesenta, época en la que Valentín Ruiz estaba ausenta del panorama español por cuestiones que se abordarán más adelante, y precisamente el hecho de poner el marco de este grupo en 1948 responde a que los compositores nacidos con posterioridad a esta fecha si coincidirán con Ruiz López en su formación (años setenta)

Dentro de este amplio grupo se encuentran los compositores Ángel Barja Iglesias[203], Francisco Cano Pérez[204], José Antonio Galindo Alonso[205], Jesús María Muneta Martínez de Morentín[206], María Luisa Ozaita Marqués[207], Josep Lluís Berenguer Moreno[208], Adrián Cobo Gómez[209], Mari Cruz Galatas Ghezzi[210], José Luis Isasa[211], Francisco Otero Pérez[212], Antonio Rozas Matabuena[213], Carles Santos Ventura[214], Jesús Villa Rojo[215], Carlos Cruz de Castro[216], Francisco Estévez[217], Carles Guinovart Rubiella[218], Eduardo Polonio[219], Bernardo Adam Ferrero[220], Gabriel Brncic Isaza[221], Tomás Marco Aragón[222], David Padrós Montoriol[223], Juan Trillo Pérez[224], Jordi

[203]*Ibid.* Vol. 2 pp. 240-242. (Antonio Álvarez Cañibano).
[204]*Ibid.* Vol. 3 pp. 53-56. (Ángel Medina).
[205]*Ibid.* Vol. 5 pp. 339. (Belén Pérez Castillo).
[206]*Ibid.* Vol. 7 pp. 871-873. (Emilio Rey).
[207]*Ibid.* Vol. 8 p. 316. (Ángel Medina).
[208]*Ibid.* Vol. 2 pp. 383-384. (José Rubira).
[209]*Ibid.* Vol. 3 p. 778. (Ángel Medina).
[210]*Ibid.* Vol. 5 p. 323. (Andrés Ruiz Tarazona).
[211]*Ibid.* Vol. 6 p. 493. (Amaia Gorosabel Garai).
[212]*Ibid.* Vol. 8 pp. 297-299. (Marta Cureses de la Vega).
[213]*Ibid.* Vol. 9 p. 444. (Ángel Medina).
[214]*Ibid.* Vol. 9 pp. 804-807. (Marta Cureses de la Vega).
[215]*Ibid.* Vol. 10 pp. 901-908. (Marta Cureses de la Vega).
[216]*Ibid.* Vol. 4 pp. 215-221. (Marta Cureses de la Vega/Ángel Medina).
[217]Tomas Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 274.
[218]*Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 6 pp. 72-75. (Ángel Medina).
[219]*Ibid.* Vol. 8 pp. 875-879. (Claudio Zulian).
[220]*Ibid.* Vol. 1 pp. 71-72. (José Climent).
[221]*Ibid.* Vol. 2 pp. 709-712. (Claudio Zulian).
[222]*Ibid.* Vol. 7 pp. 146-155. (José Luis García del Busto).

Alcaraz Solé[225], Montserrat Bellés[226], Antoni Caimari Alomar[227], Rafael Díaz[228], José María Evangelista Cabrera[229], Gabriel Fernández Álvez[230], Félix Ibarrondo Ugarte[231], Jesús Legido González[232], Mariano Martín Fernández[233], Joan Lluís Moraleda Perxachs[234], Albert Sardá Pérez-Bufill[235], Ana Bofill Levi[236], Antonio García Jiménez[237], Sebastián Sánchez Cañas[238], José Luis Téllez[239], Antoni Besses Bonet[240], Eduardo Montesinos Comas[241], Mercè Capdevila Gaya[242], Francisco Javier Darias Payá[243], José María García Laborda[244], Arturo Tamayo Ballesteros[245], Juan Rodríguez Romero[246], Alejandro Yagüe Llorente[247], Llorenç Barber Colomer[248], Julián Llinás-Mascaró[249], Ángel Luis Ramírez[250] y Luis Vázquez del Fresno[251].

En este grupo, y al igual que pasa en la mayor parte de las ocasiones, las tendencias se diversifican todavía más. Esto se debe sobre todo a la apertura total del panorama musical español a partir de los años setenta.

Desde la tonalidad de algunas obras de Ángel Barja, el serialismo de Francisco Cano, el rechazo de la vanguardia de Adrian Cobo, los elementos interdisciplinares de Carles

[223]*Ibid.* Vol. 8 pp. 343-344. (Belén Pérez Castillo).
[224]*Ibid.* Vol. 10 pp. 452.453. (Carlos Villanueva).
[225]*Ibid.* Vol. 1 p. 230. (Ángel Medina).
[226]Tomas Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 275.
[227]*Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 3 pp. 880-883. (Claudio Zulian).
[228]*Ibid.* Vol. 4 p. 483. (Ángel Medina).
[229]*Ibid.* Vol. 4 pp. 846-847. (Josep Ruvira).
[230]*Ibid.* Vol. 5 pp. 48-49. (Fernando J. Cabañas Alamán).
[231]*Ibid.* Vol. 6 pp. 386-390. (Belén Pérez Castillo).
[232]*Ibid.* Vol. 6 pp. 847-848. (María Antonia Virgili Blanquet).
[233]*Ibid.* Vol. 7 p. 240. (Ángel Medina).
[234]*Ibid.* Vol. 7 p. 756. (Ángel Medina).
[235]*Ibid.* Vol. 9 pp. 830-832. (Agustín Charles Soler).
[236]*Ibid.* Vol. 2 pp. 548-549 (Ángel Medina).
[237]*Ibid.* Vol. 5 p. 456 (Ángel Medina).
[238]*Ibid.* Vol. 9 p. 673. (Ángel Medina).
[239]*Ibid.* Vol. 10 p. 257. (Mariano Pérez Gutiérrez).
[240]*Ibid.* Vol. 2 p. 427 (Ángel Medina).
[241]*Ibid.* Vol. 7 pp. 721-722. (Josep Ruvira).
[242]*Ibid.* Vol. 3 pp. 117-119. (Eduardo Polonio).
[243]*Ibid.* Vol. 4 pp. 403-405. (Josep Ruvira).
[244]*Ibid.* Vol. 5 pp. 457-459. (Marta Cureses de la Vega).
[245]*Ibid.* Vol. 10 p. 130. (Belén Pérez Castillo).
[246]*Ibid.* Vol. 9 p. 316. (Marina Sánchez).
[247]*Ibid.* Vol. 10 p. 1046. (Ángel Medina).
[248]*Ibid.* Vol. 2 pp. 191-198 (Ángel Medina).
[249]*Ibid.* Vol. 6 p. 955. (Celsa Alonso).
[250]Tomas Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 268.
[251]*Ibid.* p. 276.

Santos, pasando por la música electrónica y el grafismo extremo de Villa-Rojo, todas las tendencias posibles están representadas dentro de este grupo.

El tercer grupo estaría formado por los compositores nacidos entre 1949 y 1954, que aunque en algunos casos, son hasta quince años más jóvenes que Ruiz López, tienen en común que todos han recibido formación musical en el mismo contexto, a pesar de que, sobre todo por trayectoria personal, no la hayan desarrollado de la misma manera.

Dentro de este tercer grupo se encuentran los compositores Rafael Gómez Senosiaín[252], Joan Albert Amargós[253], Juan Briz Briz[254], Javier Maderuelo Raso[255], Miguel Ángel Martín Lladó[256], Teresa Catalán[257], Lluís Gasser Laguna[258], Francisco Guerrero Marín[259], José Iges Lebrancón[260], Emilio Molina Fernández[261], Juan José Olives Palenzuela[262], Fernando Palacios Jorge[263], Pablo Riviere Gómez[264], José Luis Turina de Santos[265], Antonio Agúndez Leal[266], Jorge Fernández Guerra[267], Llorenç Balsach[268], José Manuel Berea Flores[269], Eduardo Pérez Maseda[270], Jesús Rodríguez Picó[271], Miguel Ángel Roig Francolí[272], Alfredo Aracil Ávila[273], José Ramón Encinar[274], María Antonia Escribano Sánchez[275], Adolfo Núñez Pérez[276], Vicente Ramón Ramos Villanueva[277] y Miquel Roger Casamada[278].

[252]*Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 5 p. 725. (Belén Pérez Castillo).
[253]*Ibid.* Vol. 1 p. 394. (Albert Sardá).
[254]*Ibid.* Vol. 2 pp. 706-708. (Ángel Medina).
[255]*Ibid.* Vol. 7 p. 15. (Ángel Medina).
[256]*Ibid.* Vol. 7 p. 241. (Belén Pérez Castillo).
[257]*Ibid.* Vol. 3 pp. 419-420. (Xoán M. Carreira).
[258]*Ibid.* Vol. 5 pp. 536-537. (Ramón Sobrino).
[259]*Ibid.* Vol. 6 pp. 41-43. (Marta Cureses de la Vega).
[260]*Ibid.* Vol. 6 pp. 397-398. (José Antonio López Docal).
[261]*Ibid.* Vol. 7 p. 647. (Xoán M. Carreira).
[262]*Ibid.* Vol. 8 pp. 59-60. (Lothar Siemens Hernández).
[263]*Ibid.* Vol. 8 pp. 382-383. (Marta Cureses/Ángel Medina).
[264]*Ibid.* Vol. 9 pp. 229-230. (José Luis García del Busto)
[265]*Ibid.* Vol. 10 pp. 525-528. (Itziar Lucas de la Encina).
[266]*Ibid.* Vol. 1 pp. 137-139. (Ángel Medina).
[267]*Ibid.* Vol. 5 pp. 69-71. (Marta Cureses de la Vega).
[268]*Ibid.* Vol. 2 pp. 122. (Josep Ruvira).
[269]*Ibid.* Vol. 2 pp. 380-381. (Ángel Medina).
[270]*Ibid.* Vol. 8 pp. 659-665. (María Encina Cortizo).
[271]*Ibid.* Vol. 9 pp. 314-316. (David Picó S.).
[272]*Ibid.* Vol. 9 pp. 329-330. (Belén Pérez Castillo).
[273]*Ibid.* Vol. 1 pp. 521-524. (José Luis García del Busto).
[274]*Ibid.* Vol. 4 pp. 671-672. (José Antonio López Docal).
[275]*Ibid.* Vol. 4 pp. 735-736. (Belén Pérez Castillo).

Desde el punto de vista de tendencias compositivas, este será el grupo más homogéneo de los tres, ya que la gran mayoría de sus integrantes apuntan, por lo menos en algún momento de su producción, hacia la música electrónica, y también hacia la mezcla de la música con otras disciplinas como las matemáticas, el jazz, el cine o el teatro.

I.4. Aspectos comunes.

Una vez realizado un repaso a los principales compositores españoles que, desde un punto de vista generacional más o menos estricto han tenido alguna relación con Valentín Ruiz, se pueden extraer una serie de similitudes, algunas de ellas superficiales otras no tanto, entre algunos de estos músicos y la figura objeto de esta investigación.

Estas similitudes están relacionadas con ciertos aspectos académicos. Esto se debe, sin duda a que muchos de los compositores antes mencionados compartieron estudios comunes bajo las enseñanzas de los mismos maestros.

En otros casos las similitudes se deben simplemente a cuestiones de catálogo, es decir a similitudes en cuanto a los diversos géneros abordados; además también está presente preocupación por expresarse a través de ciertos medios sonoros, como puede ser el hecho de prestar una mayor atención a uno u otro instrumento. También ciertos factores estructurales y formales están presentes en muchos de estos compositores, así como en sus maestros. Sin embargo en este caso la forma de aplicar cada uno de esos planes estructurales será muy diferente.

Otro aspecto que se repite con cierta asiduidad en la biografía de muchos de estos compositores es el relacionado con el eclecticismo, el hecho de ser o no ser ecléctico y la valoración exterior que de ello se deriva. Término en muchas ocasiones confuso, pero que muchos enarbolan como una virtud en la que se mezclan dos planos completamente diferentes, por un lado la variedad y por el otro la coherencia que hace posible la coexistencia pacífica de diversos medios dentro de la misma pieza.

Todo este tipo de cuestiones serán apreciadas desde el punto de vista de los aspectos biográfico – musicales de Valentín Ruiz, al que se utiliza como referencia a la hora de destacar ciertos aspectos de unos u otros compositores, lo que no quiere decir que

[276]*Ibid.* Vol. 7 pp. 1096-1097. (Ramón Sobrino).
[277]*Ibid.* Vol. 9 pp. 45-46. (Josep Ruvira).
[278]Tomas Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 287.

dichos aspectos sean relevantes en la obra de éstos, pero sí en relación a la figura objeto de esta investigación.

I.4.1. Coincidencia académica: Calés, Alís, García Abril.

Una de las primeras coincidencias entre algunos de estos compositores, sobre todos los más jóvenes, y Valentín Ruiz viene representada por el hecho de compartir profesor (principalmente en el aspecto compositivo) e incluso años de estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Resulta imprescindible citar a tres de las personalidades que en los años setenta eran responsables de las diferentes materias relacionadas con el área de composición (armonía, contrapunto o composición, entre otras). Francisco Calés Otero, Antón García Abril y Román Alís (como profesor auxiliar de García Abril), fueron los encargados de esas disciplinas por aquel entonces.

Para la correcta comprensión de la posible influencia de estas figuras en el contexto del desarrollo creativo de Valentín Ruiz y otras figuras de aquella época, será necesario conocer algunos aspectos básicos de la trayectoria profesional de estos maestros así como las piezas claves de sus respectivos catálogos.

Algunos de los aspectos musicales que se comentan a continuación pueden estar presentes, de alguna forma, en la composición de Valentín Ruiz, sin embargo dichos aspectos pueden ser triviales en algunas ocasiones, y en otras convertirse en algo referencial a la hora de analizar las piezas en cuestión.

Francisco Calés Otero[279] nació en Madrid el 12 de febrero del año 1925. Moriría en Villa del Prado (Madrid) sesenta años después (10-08-1985). Si se tiene en cuenta solamente su edad debería ser encuadrado dentro de la Generación del 51 sin más preámbulos; sin embargo, y con la intención de profundizar se debe tener en cuenta la división que Tomás Marco hace de este grupo generacional[280], y en ese caso Calés Otero deberá engrosar las filas de los denominados “moderados”, si bien esto no deja de ser un subgrupo que atiende a razones de clasificación técnica.

[279]*Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 2 p. 928. (Víctor Sánchez Sánchez).
[280]Tomas Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 251-252.

Hijo de Francisco Calés Pina, que junto a Conrado del Campo y Javier Alfonso fueron sus principales maestros. El primer contacto musical de Calés Otero está profundamente enraizado en la tradición. Esto se debe a dos factores fundamentales. Uno, ya apuntado, su formación, y el otro representado por el hecho de que su obra se desarrolla, fundamentalmente antes de la irrupción de la Generación del 51, período en el que los lenguajes musicales predominantes en España estaban anclados en ciertos clichés de los que aun iban a tardar unos años en salir.

Estudió, desde su ingreso en el Conservatorio de Madrid en junio de 1940, solfeo, piano, acompañamiento, música de cámara, estética, historia de la música, folclore, armonía y composición. Además de la formación musical, Calés Otero finalizará la Licenciatura de Derecho.

Tal vez hubiera podido dirigir su obra en la misma dirección que la de las denominadas nuevas tendencias, pero para cuando estas tomaron el panorama nacional, todos sus esfuerzos se dirigían hacia su profesión como docente.

Su dedicación principal se centra en la pedagogía, a los 22 años ya ingresaría como Profesor Auxiliar de Solfeo en el Conservatorio de Madrid; y como Catedrático de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid más tarde. Incluso llegó a ser director del centro en 1966, y antes vicesecretario en 1954.

También desde 1954, se convierte en titular de la cátedra de contrapunto y fuga del propio conservatorio. En 1986 recibiría un concierto homenaje a cargo de quienes durante muchas promociones habían sido sus alumnos en el arte del contrapunto[281].

Como quedó demostrado en aquel concierto las enseñanzas del maestro Calés para nada tenían un tinte unificador como sí ocurría con otros maestros de su tiempo, sino que permitían alcanzar los conocimientos necesarios para que posteriormente cada uno pudiera desarrollar su música por los caminos que considerase oportunos. Francisco Calés proporcionaba a sus alumnos una valiosa herramienta melódica de la que poder echar mano siempre que fuese necesario.

Tan extensa es la actividad pedagógica de Calés que en la primera promoción de alumnos que concurrían a sus clases de contrapunto y fuga, ya en la cátedra de la especialidad, están el propio Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Manuel Angulo,

[281] Marta Cureses de la Vega: *Agustín Acilu. La estética de la tensión*; *op. cit.* p. 38.

Ángel Arteaga o Manuel Moreno Buendía[282]. Otros alumnos destacados de Calés Otero, aunque más jóvenes, son Carlos Galán, Polo Vallejo, el propio Valentín Ruiz López, Mercedes Padilla, Sebastián Mariné, José Luis Turina o Jesús Villa-Rojo, entre otros.

Estas fechas en las que su responsabilidad administrativa y docente aumenta, son ciertamente importantes para el desarrollo de su carrera como compositor, ya que es en 1956 cuando su labor parece cesar con la obra *Divertimento para piano*.

En su compromiso con la enseñanza coincide en el tiempo con los últimos años de ejercicio docente de Julio Gómez, quien en cierta medida había heredado los alumnos de Conrado del Campo y de Joaquín Turina. No es tanto una sucesión real en el tiempo como una prolongación del espíritu de la música del siglo XIX, que se atribuía Julio Gómez.

En otras funciones igualmente relacionadas con su ocupación principal, Calés Otero se hizo cargo durante cierto tiempo de la Comisaría Nacional de la Música.

Como compositor desarrolla una música de muy buena factura técnica como corresponde a un buen conocedor de las herramientas y el lenguaje a aplicar. Su carrera comienza con *Sonata para violín y piano* de 1947. Dicha obra fue estrenada en el Círculo Medina de Madrid el 18 de febrero de 1948, por Justo Carmena al violín y el propio compositor al piano[283].

Escrita en tres movimientos, la indicación de "espressivo" que aparece en el *Andante* sería extensible a toda la obra que está presidida por un impulso lírico, más evidente en el *Allegro affettuoso* inicial. El final, *Allegro agevole*, cierra de forma fácil y cómoda, un discurso atractivo y bien construido, como corresponde a un joven compositor de veintidós años. A esta obra le seguirán *Sonata* para piano de 1948 y la obra orquestal *Retablo del nacimiento* de 1951[284].

Una de sus obras más ambiciosas es la cantata para solistas, coro y orquesta *Cantantibus organis* de 1954. Con dicha obra obtuvo el Premio Nacional de Música en ese mismo año. También de 1954 es el *Cuarteto de cuerda*; y dos años después verá la

[282] Francisco J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*; *op. cit.* p. 32.
[283] Estos datos han sido tomados del Archivo de Música Contemporánea de la página web de la Fundación Juan March el día 16 de septiembre de 2009 a las 11:36 a.m. http://www.march.es/Musica/contemporanea/archivo/fichaCompositor.asp?Id_Compositor=43
[284] Ibid.

luz el *Divertimento* para piano (1956). Durante los siguientes años, y como ya se ha apuntado, su actividad compositiva prácticamente desaparece.

Antón García Abril[285] nació en Teruel en el año 1933. Pertenece al grupo inicial de los compositores que se asocian con la Generación del 51, aunque, en su caso, nunca llegaría a militar en la vanguardia más radical. Tomás Marco lo encuadra dentro del grupo de los moderados[286].

En sus inicios fue uno de los integrantes del grupo Nueva Música, aunque pronto se separó (musicalmente hablando) de las vanguardias imperantes en esos momentos de la historia musical de España. Esto no implica que no haya buscado nuevas salidas, sin embargo éstas han discurrido por otros cauces.

Durante su formación musical fue alumno de Julio Gómez y, una vez se trasladó a Italia para completar dicha formación, estudió con Vito Frazzi.

Desde 1974 ejerció como Catedrático de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Lo que completa con la actividad de Director de la Cátedra "Manuel de Falla" de Cádiz y la enseñanza de la composición en la Escuela de Altos Estudios Musicales de Galicia. También ejerce como profesor de composición de los cursos de verano "Música en Compostela", cursos que se vienen realizando desde 1957.

El 4 de diciembre de 1983 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en la que ingresaría con un discurso bajo el título “En defensa de la melodía”. En el año 2003 fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, y en este mismo año recibió el "Premio Aragón 2003".

Entre los elementos que sostienen su técnica musical se encuentran la tradición formal y la armonía tonal, que son tratadas por él de una manera no del todo convencional. La preocupación por la línea melódica es otro rasgo de sus composiciones. A pesar de esa estética conservadora la voluntad de avanzar está presente en todo momento en la obra del turolense. Este tipo de posicionamiento compositivo también estará presente en las

[285]*Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 5 pp. 412-419. (Fernando J. Cabañas Alemán).
[286]Tomas Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 248.

piezas de Valentín Ruiz, ya que tanto la conservación de la melodía como la preocupación estructural de las obras son dos de los rasgos característicos de sus obras. En el caso del tratamiento de las líneas melódicas se convertirá en un rasgo distintivo de muchos de los compositores que sin seguir una senda más tradicional, tampoco militan en la vanguardia más radical, compositivamente hablando.

Dentro de su catálogo destaca la atención que le ha dedicado a la música teatral, al cine y a la televisión. Terrenos en los que ha cosechado una gran cantidad de éxitos. De sus primeras obras cabe destacar *Tres villancicos* de 1953. Sus *Diez canciones infantiles* de 1956 también obtuvieron un notable éxito. La música para piano también ocupó algunas de las composiciones de estos primeros años, *Sonatina* de 1954 es un ejemplo de ello.

La música para orquesta también ha sido una de las preocupaciones de García Abril, *Concierto para instrumentos de arco* y *Concierto para piano y orquesta* de 1966 son dos de sus primeros ejemplos. En 1972 se atisba una vuelta a una especie de nacionalismo remodelado de una manera muy personal en la obra *Hemeroscopium* para orquesta. Aunque lingüísticamente se opone al arquetipo de *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, desde el punto de vista formal sigue en la misma línea.

Muchas de sus composiciones tienen a la guitarra como instrumento principal, como es el caso de *Homenaje a Sor* (para guitarra y orquesta), *Evocaciones* (1981), *Concierto Mudejar* (1983) o *Fantasía Mediterránea* (1987).

La música de cámara y la utilización de la voz serán otras constantes en su producción. Al igual que se ha apuntado anteriormente, las formas del pasado están presentes en su escritura: *Sonatina del Guadalquivir* (para piano) de 1982; *Introducción y Fandango*(para orquesta) de 1984; *Tres sonatas para orquesta* de 1984 también o *Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas* (para orquesta sinfónica) de 1987 son ejemplos de ellos.

En 1992 ve la luz su ópera *Divinas palabras*. La década se completará con otras obras para guitarra como *Sonata del pórtico* o *Tres preludios urbanos.* A partir del año 2000 continúa las piezas para orquesta, así como también se aprecia un incremento en el catálogo de obras para piano.

A raíz de la actividad docente que ha desarrollado a lo largo de sus años ocupando la cátedra de composición en Madrid, han pasado por su aula números nombres que hoy

en día desarrollan una importante labor musical: José Luis Turina (1977-1981), Alicia Santos, Zulema de la Cruz (1981-1985), Consuelo Díez, Marisa Manchado, Gabriel Fernández Álvez (1972-1976), Valentín Ruiz (1973-1977), Eduardo Armenteros, Manuel Seco, Leoncio Diéguez, Adolfo Núñez, Mercedes Padilla, Víctor Pablo Pérez, Sabas Calvillo, Carlos Galán, Sebastián Mariné, Luis Aguirre, Rafael Eguilaz, Rafael Mirapeix, Miguel Ángel Martínez Lladó, José Manuel López, Juan García Pistolesi, Francisco Luque, Jesús Legido, Manuel Dimbwadyo, Enrique Muñoz, José Miguel Moreno Sabio, Pilar Jurado, Alicia Díaz…[287]

Una las sensaciones más fuertes que García Abril trasmite a sus alumnos es la de tomar el acto de la composición como una suerte de investigación donde es posible el aprovechamiento de todos los elementos y herramientas que están al alcance del músico[288]. Esto se traduce en que el camino tomado por multitud de sus alumnos es sensiblemente diferente, y además muchos de ellos, como es el caso de Valentín Ruiz, no se ciñen al uso de uno u otro lenguaje, sino que como les fue indicado durante sus años de aprendizaje, utilizan todas las herramientas a su alcance siempre y cuando contribuyan al desarrollo de la obra en cuestión.

Román Alís Flores[289] nació el 24 de Agosto de 1931 en Palma de Mallorca. Realiza todos sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, con los maestros Gálvez, Millet, Ricart Matas, Pich Santasusana, Gibert Camins, Zamacois y Eduardo Toldrá, entre otros.

Está titulado en Piano, Composición y Dirección de Orquesta. Ha realizado Estudios Generales en los Cursos Internacionales de Extensión Cultural Superior, en el principado de Andorra, y participó en Creación Compositiva en Ginebra (Suiza).Ha desempeñado funciones de pianista, arreglador, orquestador, director de orquesta, docente, conferenciante, comentarista y compositor.

También ha desarrollado diversos cargos musicales en Barcelona, Sevilla y Madrid. En el año 1963 fue nombrado Catedrático de Contrapunto y Fuga del Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Desde 1971 fue profesor de Composición, Análisis y Orquestación del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. También ha

[287] Francisco J. Cabañas Alamán: *Antón García Abril. Sonidos en libertad*; *op. cit.* pp. 76-77.
[288] *Ibid.* p. 80.
[289] *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*; *op. cit.* Vol. 1 pp. 287-288. (Joan Company Florit).

desarrollado su actividad docente como profesor de Composición en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid.

Ha compuesto, orquestado y dirigido música ligera, comercial e incidental, para Editoriales, Discos, Teatro, Radio, Televisión y Cine. Su obra culta abarca todos los géneros: Solista, Cámara, Grupos Instrumentales, Orquesta de Cámara, Orquesta Sinfónica, Música Vocal, Coral, Ballet, etc. Su actual catálogo de obra culta alcanza el op.170; alcanzando su producción total un volumen de más de 400 obras.

Al igual que pasa con García Abril y con Calés Otero, Alís es encuadrado dentro del grupo de los compositores "moderados" fechados en torno a la Generación del 51, lo cual no deja de ser significativo si tenemos en cuenta la extrema diferencia de los lenguajes practicados por sus alumnos.

Ha recibido diversos premios y encargos de entidades importantes como la Fundación Juan March, la Comisaría General de la Música, la O.N.C.E. o el C.D.M.C.

Su primera etapa compositiva abarca, aproximadamente hasta el op.100 y en ella se aprecia la búsqueda de una estética propia, sin que ello signifique renunciar a ciertas estructuras preexistentes. Aquí pasa de la tonalidad hasta la pantonalidad y la atonalidad. La pieza para piano *Sonata* op.45 de corte neorromántico es un claro ejemplo de ello. *Tema con variaciones* op.42 o *Salmos cósmicos* op.80 pertenecen también a este primer período.

A partir de ahí evolucionará hacia una música mucho más comunicativa con el público. *Cántico de las Soledades* op.130, *Jesucristo en el destierro. Primera tentación* op.141 son algunos ejemplos. Tiene más de una docena de obras para orquesta destacando *Sintonía*op.70 (1968) u *Homenatge a Antoni Gaudí* op.149 (1987)

La voz también está presente a lo largo de su catálogo con obras como *María de Magdala*op.127 (1979) para voz, coro y orquesta o *Estampas del Madrid Goyesco* op.163 (1991) para coro y orquesta. Así como más de una veintena de piezas para voz y piano. Esto no es de extrañar ya que el piano aparece en múltiples ocasiones acompañando al violín, saxofón, flauta, violonchelo, clarinete, viola, trompa, trompeta o contrabajo. Y varias serían las piezas dedicadas a este instrumento como *Suite* op.2 (1949), *Sonatina* op.26 (1961), *Sonata* op.45 (1964), *Tocata a la Fuga de un Ritmo Gitano* op.66 (1968), *Discantus Atonalis* op.91 (1971) o *Sonata N° 2* op.157 (1989).

Otros instrumentos que tuvieron una dedicación en su extenso catálogo fueron el órgano, el violín, la guitarra, oboe, viola, flauta o saxofón. El órgano, el piano, el violonchelo o la flauta son algunos de los instrumentos que ha utilizado dentro de un ámbito solista dentro de un contexto orquestal. El cine el teatro y la televisión junto a diversos arreglos para festivales, big bands… ocuparon parte de su tiempo.

De estos datos biográficos de los tres principales maestros de Valentín Ruiz se extraen una serie de conclusiones y de similitudes musicales entre el alumno y los, en aquel entonces, maestros.

A falta de otras afirmaciones posteriores que ayudarán a aclarar ciertos aspectos, con respecto a los tres maestros citados ha sido García Abril con el que más relación ha tenido Valentín Ruiz, sobre todo en un primer momento, ya que colaboraba con aquel en la realización de las instrumentaciones de muchas de sus obras de finales de los años setenta y principios de los ochenta.

Es destacable también el hecho de que los tres maestros antes citados no hayan abrazado la vanguardia del momento y todos hayan sido calificados por Tomás Marco con el calificativo de “moderados”. Esto no quiere decir que abrazaran la tonalidad clásica en su sentido decimonónico, sino que dentro de ella buscan nuevas formas de avanzar en los lenguajes del siglo XX. Este mismo rasgo se aprecia en Valentín Ruiz, quien no renuncia a la tonalidad (en un sentido amplio) sino que la manipula a su antojo.

Por un lado llama la atención la preocupación por las piezas de guitarra que tanto Valentín Ruiz como su principal maestro de composición, Antón García Abril, han demostrado a lo largo de su trayectoria. A raíz de ello también se aprecia la colaboración y buena disposición que la música de ambos ha recibido por parte del guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas, quien también estrenó la obra para guitarra de Román Alís titulada *Fantasía para guitarra*, creada con motivo de la colección dedicada a este instrumento bajo el título *Iberia 1990* en la que aparece también una obra de Ruiz López.

En ambos casos se pueden observar tanto piezas para guitarra sola como los casos de *Sonata de Soleares* del jienense y *Sonata del Pórtico* del turolense; así como

importantes obras concertantes como *Concierto de Bellver* del primero o *Concierto Aguediano* del segundo.

Otro elemento que tendrán en común, desde un punto de vista general, es la utilización que del medio vocal, ya sea cómo coro o como cantante individual, hacen unos y otros. Así, no es raro ver como sus respectivos catálogos están salpicados de obras para voz y piano, coro y orquesta o diversas agrupaciones que cuentan con presencia vocal.

Esto que a primera vista parece un hecho general e intrascendente, está relacionado con la preocupación melódica que en todo momento muestran tanto estos compositores como Valentín Ruiz, y aunque esto puede hacerse patente en diversos medios instrumentales, dentro de un entorno vocal quedan expuestas de forma mucho más claras todas las cualidades melódicas que se ponen en juego.

La utilización de estructuras claras que favorecen el desarrollo de las obras, será otra de las características que de alguna forma, se pueden considerar como herencia de la fase académica. Esto no es de extrañar ya que el intento de llevar la tonalidad hacia estadios más avanzados sin necesidad de una ruptura extrema, crea la necesidad de estructuras que sean entendibles por oyente.

También es significativo ver cómo la preocupación por el medio sinfónico es algo habitual en estos compositores y se presenta en sus catálogos a través de medios muy diversos; bien en obras puramente sinfónico – orquestales, bien en obras en las que el elemento solista se hace presente.

Tal y como se ha reflejado, y debido al intenso trabajo que los tres han realizado como pedagogos, han sido muchos los músicos de primer nivel que han pasado por sus aulas al igual que Valentín Ruiz. En las mismas circunstancias se encuentran Saturnino Miguel Ángel Samperio, Ángel Oliver, Francisco Cano, José Antonio Galindo, Adrián Cobo, Jesús Villa-Rojo, Francisco Otero, Antonio Rozas, Carlos Cruz de Castro, Arturo Tamayo, Alejandro Yagüe, Pablo Riviere, José Luis Turina, Jorge Fernández Guerra y Adolfo Núñez que han sido alumnos de Francisco Calés Otero; Antonio Rozas, Jesús Legido, Gabriel Fernández Álvez, Alejandro Yagüe, Juan Briz, José Luis Turina y Adolfo Núñez han sido alumnos de Antón García Abril; Antonio Rozas, Jesús Legido, Gabriel Fernández Álvez, Juan Briz y José Luis Turina han sido alumnos de Román Alís.

I.4.2. Influencias comunes: el jazz y el folclore.

Dos de los elementos presentes en la música española de las últimas décadas, y por lo tanto presentes en la creación musical de Valentín Ruiz vienen representados por la música de jazz y el folclore español.

A diferencia de lo que sucedió en otras épocas (principios del siglo XX, sobre todo) y de la utilización que de ellos se hizo en esos momentos, Ruiz López bebe de estas fuentes de una manera muy personal.

I.4.2.1. La música de jazz en la composición contemporánea.

Desde que Milhaud escribiera su ballet *La creación del mundo* en 1923, muchas han sido las aportaciones de la música de jazz a la música desarrollada a lo largo de los siglos XX y XXI. Al igual que pasaría en los años veinte y treinta el jazz ha sido una influencia para muchos artistas a la hora de elaborar sus obras. Evidentemente Valentín Ruiz, y debido a su trayectoria como músico de jazz durante los inicios de su carrera, no es ajeno a ello. Uno de sus maestros, Román Alís también compartía ese interés con el jienense.

Sin embargo la influencia de la música de jazz, al igual que la música ligera, en la obra de Valentín Ruiz responde a algo más complejo que el simple hecho de utilizar uno u otro estilo dentro de una obra puntual.

Los más de quince años que pasó interpretando este tipo de música le han servido para obtener lo que él llama " sensibilidad musical adquirida", que no es más que un sinónimo de criterio musical, que resulta imprescindible a la hora de crear música. Además el jazz proporciona un sentido de la improvisación que de alguna forma, también es aplicable al hecho compositivo.

Es decir, el compositor puede sentirse más cómodo en el proceso de desarrollo de los diferentes elementos que forman la composición, ya que con anterioridad al inicio de dicho proceso cuenta en su haber con una serie de posibilidades preconcebidas de las que puede valerse en caso de considerarlas útiles para lograr el objetivo propuesto para la pieza en cuestión.

La versatilidad de este género a la hora de ser incorporado por los compositores a sus composiciones se puede apreciar en las diferencias existentes entre los diversos

músicos que han recurrido a él, como es el caso de Eduardo Polonio, Carles Guinovart, Eduardo Montesinos o Joan Albert Amargós entre muchos otros, y que a la vez nada tienen que ver con el lenguaje desarrollado por el propio Valentín Ruiz. Incluso en el caso de Eduardo Polonio el género jazzístico se mueve dentro de un contexto electrónico y serial.

Desde otro punto de vista la utilización de elementos provenientes de géneros como el jazz ayuda al compositor a crear parte de su estructura y a no perder la intención tonal en el sentido de centro de gravitación sobre el que se construye un fragmento determinado. Esto se debe a que la música de jazz a pesar de su libertad interna a la hora de aplicar ciertos recursos, como la improvisación, responde a una férrea disciplina externa en la que la estructura de una frase se repite constantemente así como los puntos armónicos principales sobre los que dicha estructura descansa. Dicho en otras palabras se crea la posibilidad de desarrollar un contenido totalmente libre y no sujeto a ataduras estético-compositivas de ninguna clase (tendencia al eclecticismo de Ruiz López) a través de un continente bien definido que sirve como estructura inalterable.

I.4.2.2. El folclore y sus diversas aplicaciones en la música de hoy.

En lo que respecta al folclore, el abanico de posibilidades es todavía más grande, y por lo tanto la manera de utilizarlo también será muy diferente según a qué compositor se haga referencia.

En el caso de Ruiz López, y como él mismo afirma, la procedencia de su inspiración folclórica es genética; en él no existe la necesidad de buscar elementos o de intuir ciertas raíces, ya que estas están presentes en todo momento, aunque no se manifiestan desde un punto de vista melódico, como ciertos nacionalismo de principios del siglo XX, o desde un punto de vista puramente rítmico, sino que se trata de algo más profundo. Al igual que ocurre en algunas de las obras de Bartók, en la música de Valentín Ruiz se produce una incorporación de ciertos elementos folclóricos de forma tanto consciente o inconsciente[290].

Muchos de los autores de estos años rinden cierto tributo a Falla, como deudores de una tradición que se había perdido, o interrumpido, en algún momento de un pasado

[290] Elliott Antokoletz. (2006). *La música de Béla Bartók.* p. 367.

inmediato. Así autores tan dispares como Gonzalo de Olavide, Miguel Ángel Coria o Jesús Villa-Rojo recuerdan al maestro gaditano en alguna de sus obras.

De alguna manera en algunas obras en las que se introduce la utilización de cierto material folclórico (visible o no) se hace tal y como lo utilizaban tanto Bartók como Stravinsky[291], es decir, como elemento de contraste. También en posiciones folcloristas, pero muy diferentes se encuentran algunas obras de Juan Trillo y del chileno Brncic, entre otros muchos.

Desde otro punto de vista, ciertos elementos trasvasados del mundo del flamenco también fueron utilizados por compositores como Villa-Rojo, Gonzalo de Olavide, Francisco Guerrero, Adolfo Núñez, Tomás Marco, María Escribano, Carles Guinovart, Joan Albert Amargós o Rafael Díaz, por citar solamente algunos.

Esta utilización de elementos flamencos también puede verse en algunas obras de Valentín Ruiz como *Sonata de soleares* para guitarra, instrumento en clara conexión con el mundo flamenco.

I.4.3. Elementos estructurales de la música.

Desde un punto de vista más técnico, se puede observar cómo muchos de los compositores nombrados dentro de las diferentes promociones cronológicas han hecho, en mayor o menor medida, y a pesar de utilizar unos lenguajes más o menos avanzados, uso de formas convencionales. Es decir han recurrido a las estructuras más clásicas, si las comparamos con otros elementos desarrollados en sus obras.

Valentín Ruiz no es una excepción a este hecho, y a lo largo de su catálogo se pueden observar cómo muchas de las formas musicales habituales en otras épocas van apareciendo; así, sonatas, sinfonías o conciertos son habituales entre sus obras. Si bien esto no significa, al igual que sucede con otros autores, que se cumplan todas y cada una de las premisas de lo que en siglos anteriores eran sus estructuras formales originales. Además sobre una estructura más o menos tipificada, trabajará hasta conseguir un molde que puede, incluso, ser utilizado en obras posteriores, así hasta convertirse en un elemento más o menos habitual dentro de su lenguaje.

[291] H.H. Stuckenschmidt. (1960). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama S.A. p. 154.

De alguna forma la estructura de las distintas composiciones se convierte en el elemento a conservar por muchos de los compositores de esta época, tonalidad, melodía e incluso ritmo había sufrido grandes alteraciones y aquella se presentaba como la perfecta herramienta sobre la que cohesionar las obras.

En la obra de Valentín Ruiz la estructura de las piezas tiene un papel fundamental, sin duda influenciado por algunos de sus maestros durante su etapa académica, baste recordar la insistencia que García Abril hacía sobre este punto a sus alumnos.

El hecho de recurrir a una formal preexistente indica cierta preocupación por la estructura sobre la que se van a disponer los restantes elementos que forman el conjunto de la pieza musical.

Una de las principales funciones de dicha estructura es la de aportar una cierta claridad al discurso musical de la pieza. Ya no se trata sólo de incluir el nombre de "sinfonía" o de "sonata" dentro del título, sino de que la modificación de esa estructura siga siendo reconocible por el oyente y a la vez útil a los objetivos planteados por el compositor. En este sentido la claridad en la disposición de las diversas ideas musicales se presenta como clave a la hora de proponer un discurso plenamente inteligible para el oyente, con total independencia de la tendencia estética sobre la que se desarrolle dicho discurso.

Algunos compositores se sumergen en una línea de conservación de las formas más académicas como es el caso de Juan Alfonso García o Jesús María Muneta. Sin embargo otros abogan por una línea más innovadora como es el caso de José Luis Turina.

En el caso de Valentín Ruiz la posición a adoptar es ciertamente intermedia, ya que en esencia, el jienense conserva la estructura más académica pero sobre ella realiza ciertas modificaciones que servirán para resaltar los segmentos que éste considere más relevantes dentro de sus obras.

Además de lo ya expuesto con respecto a las influencias recibidas de sus maestros en este sentido, otros músicos como Claudio Prieto presentan similitudes en el aspecto del cuidado de la línea melódica. Esa preocupación melódica puede verse tanto en las composiciones vocales como en las composiciones instrumentales; así como en compositores que estéticamente no tiene demasiado en común entre ellos.

Valentín Ruiz comparte este interés como vía de desarrollar sus ideas dentro de la obra, sin embargo se deben incluir elementos tomados de las ideas de Reti, que en muchos casos parten de Debussy. El concepto "melodía" en esta época es mucho más libre, rozando en muchos casos la ausencia de material temático, sin que ello implique atematismo, ya que la música verdaderamente atemática sería la música serial[292] y ciertas tendencias que de ella se desprenden.

I.4.4. El eclecticismo como identidad.

Como Rudoph Reti refiere en su libro *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad*, es necesario diferenciar entre eclecticismo técnico y eclecticismo estético, ya que estas dos cuestiones, no van siempre unidas. Muchos de los compositores de esta época echarán mano de la gran variedad de recursos técnico-musicales que tienen a su alcance. Esto se debe, sin duda, al desarrollo de las diversas técnicas compositivas alcanzadas a lo largo del siglo XX, así como el conocimiento más profundo de muchos de los aspectos compositivos de épocas pasadas.

A pesar de este punto en común de muchos de los compositores que a lo largo de los siglos XX y XXI han desarrollado su actividad, no deja de ser un simple punto de partida ya que la forma en la que en cada uno de se aprecia dicho eclecticismo es ciertamente diferente.

De la misma manera que el propio Valentín Ruiz se define como un músico ecléctico, existen otros muchos compositores que pueden, de una forma u otra, participar de esa misma catalogación, como son Francisco Cano, Carles Guinovart, Luis Vázquez del Fresno, Juan Briz o Albert Sardá entre muchos otros. Con la simple escucha de alguna de sus obras se observa rápidamente que las inclinaciones estéticas de cada uno de ellos son diferentes, sin embargo no se debe entender el calificativo "ecléctico" como un intento de definición estética global donde tiene cabida una única dirección, sino como un punto de partida a partir del cual desarrollarse.

Algunos ejemplos de compositores que han adoptado esta postura son los de Ángel Oliver, quien se sitúa en un punto intermedio entre conservadurismo y vanguardia muy en la línea de otros compositores de su entorno más inmediato. En la misma onda, pero a través de un abanico de posibilidades mucho más amplio, está Ángel Barja. Otro

[292] Tomás Marco Aragón: *La creación musical en el siglo XXI*; *op. cit.* p. 18.

claro ejemplo de eclecticismo personal es el de Amando Blanquer que manipula las técnicas a utilizar a su antojo antes de ser presentadas como resultado final.

En el caso de Cano es un eclecticismo dentro de una vanguardia aleatoria y en ocasiones próximo a presupuestos de música electrónica. Jordi Cervelló desarrolla en este sentido un lenguaje muy personal en el que se reconocen elementos de diversas procedencias.

Esto está perfectamente en la línea que Ruiz López marca en su música ya que es constante la búsqueda de un lenguaje fresco y dinámico pero sin realizar concesiones a ciertos elementos extremos de tipo armónico, textural, melódico o formal, que sin duda resultarían ajenos a la estética practicada por el jienense. Su música no es ajena a las múltiples posibilidades técnicas disponibles, y no duda ni un momento en utilizar todas y cada una de las herramientas que considere necesarias para que la pieza en cuestión logre el resultado deseado.

Esto implica tener ciertas precauciones, ya que se puede crear un contexto de incoherencia por el hecho de utilizar demasiados elementos procedentes de medios muy diferentes, sin embargo esto es resuelto con maestría por el compositor creando un equilibrio perfecto entre la unidad de lenguaje conseguida, y la variedad de herramientas utilizadas.

Capítulo II.

Aspectos biográficos.

"Que si quieren seguir un designio parecido al mío, no tienen necesidad de que les diga nada más de lo que ya he dicho en este discurso, pues si son capaces de ir más allá de lo que yo he hecho, con más razón lo serán para encontrar por sí mismos todo lo que yo creo haber encontrado…"

Renè Descartes

II.1. Algunos datos preliminares.

Valentín Ruiz López nació en el 8 de septiembre de 1939 en el seno de una familia jienense. La pareja de progenitores estaba formada por Dulcenombre López Campos y Valentín Ruiz Gómez, que en el momento del alumbramiento se encontraba en Valencia por motivos relacionados con la recién terminada Guerra Civil.

El año 1939 será recordado tanto en España como en el resto del mundo por la finalización de una guerra (1 de abril) en el primer caso, y por el inicio de otra (1 de septiembre) en el caso de Europa y por extensión, del resto del planeta.

A los pocos meses de su nacimiento la familia se trasladaría a Valencia, en el mismo año de su nacimiento, por lo que sus primeros contactos vitales con la sociedad tendrían lugar lejos de su ciudad natal.

Una vez finalizada la contienda, el padre de Valentín se dedicó a la actividad de director de bandas civiles lo que llevó a la familia a un peregrinaje por diversas ciudades: Turís (Valencia), Villanueva de Castellón (Valencia), Bellé Reguard (Valencia), Argamasilla de Alba y finalmente Alcázar de Sanjuán, ambas localidades en la provincia de Ciudad Real. Dicha actividad se prolongaría a lo largo de varios años, hasta que en el año 1974, ya jubilado, fallecería.

Sería en este contexto donde el joven Valentín Ruiz tendría sus primeros contactos con lo que posteriormente Calés va a denominar "música viva"[293].

Tal como recuerda Ruiz en diversas entrevistas, ese término era el utilizado por Calés para referirse a diversos alumnos que, de una forma u otra, habían iniciado su formación a través de músicas populares, como el jazz, y ahora trataban de completar, o de continuar sus estudios de una forma más académica.

Ya desde muy joven tocaba en algunas de las formaciones de las que su padre era director. Como él mismo indica, dichas experiencias fueron esenciales para comenzar, ya desde muy pequeño, a desarrollar lo que posteriormente sería definido como "emanación personalizada de sus propias influencias"[294], observadas éstas desde un punto de vista ecléctico, y sin embargo unificándose en el preciso momento en el que tanto variedad como unidad se dan la mano.

Por aquella época era muy frecuente, y mucho más en una tierra como la valenciana, que las bandas sirvieran de catalizador de talentos musicales en unos pocos casos y de refugio más o menos cultural en la mayor parte de ellos. No es sino de esta manera como grandes músicos de la historia de España, sobre todo a lo largo del siglo XX, dan sus primeros pasos dentro de este mundo musical que por aquella época se presentaba más como una cuestión de tesón y esfuerzos a veces desproporcionados (en relación a los medios con los que de forma efectiva se contaba) que como una posibilidad realmente factible.

También es cierto, y en el caso de Valentín Ruiz se cumple, que el ejército, y la actividad musical dentro del mismo, era la mejor posibilidad (en muchos casos la única) para muchos jóvenes, deseosos de mejorar su formación musical y de intentar desarrollar una carrera dentro del ámbito artístico. Este fue el caso de otros compositores como Claudio Prieto[295], Frühbeck de Burgos[296] o Agustín González Acilu[297].

---

[293] Entrevista mantenida en Madrid el 05 de noviembre de 2009.
[294] Entrevista mantenida en Madrid el 02 de julio de 2010.
[295] Laura Prieto: *Claudio Prieto: notas para una vida*; *op. cit.*
[296] Arthur Jacobs & Noël Goodwin. "Frühbeck de Burgos, Rafael": *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*
[297] Marta Cureses de la Vega: *Agustín Acilu. La estética de la tensión*; *op. cit.*

Dentro del seno de la familia, además de su padre, su hermano Antonio Ruiz se dedicaría a la música, desarrollando su actividad profesional como violinista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, heredera directa de la Sociedad de Conciertos creada por Barbieri en 1866.

II.2. Primera etapa de formación.

En el año 1957, y una vez inscrito como voluntario en el servicio militar, se traslada a Villaverde (Madrid) donde continuaría su formación musical, esta vez de una forma más rigurosa. Una vez conocido de primera mano el mundo de la música, y conviviendo con éste desde muy joven, toma la decisión de continuar ese camino de una forma más profesional.

Asiste a clases de Armonía con el maestro Victorino Echevarría (quien llegó a ser Catedrático de la especialidad en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Director de la Banda Municipal de la misma ciudad), Saxofón con el profesor Parra[298] y además recibía clases de Violín, Historia de la Música y Estética.

Esta actividad académica oficial era completada con la asistencia a clases particulares de Armonía con Ricardo Dorado Xaneiro, Director Comandante del Ejército, quien en aquella época era un reconocido maestro en la materia, y muchos futuros directores de banda, pasaron por sus clases, ya que tanto en armonía como en lo tocante a dirección de esas formaciones era un reputado experto, y como tal gozaba de ese prestigio.

Es también en esta época cuando tiene su primer contacto con Francisco Calés Otero. Éste se desarrollaría dentro del marco del primer curso de contrapunto. Sin embargo, dicho curso no sería completado (en esta ocasión) por Valentín Ruiz, que retomará estos estudios casi veinte años después de haberlos iniciado en 1974.

Además, perteneció a la Banda de la Academia Auxiliar de Suboficiales de Villaverde, en la figura de lo que en aquel momento se denominaba “educando”. Algunos de sus compañeros en estas primeras experiencias académicas en Madrid fueron Claudio Prieto[299] o Rafael Frühbeck de Burgos[300].

[298]Clarinete solista de la Orquesta Nacional y profesor de clarinete y saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.
[299] Compositor palentino nacido en 1934.
[300] Director de orquesta burgalés nacido en 1933.

Dada la situación social del momento, Valentín Ruiz comenzó a tocar en diversos cabarets, donde la música era una parte importante del espectáculo. Incluso llegó a participar en distintas galas promovidas por el importante productor de la época Perito Perojo. Dichos espectáculos eran, sin lugar a dudas, una de las actividades sociales con más empuje de la época. En ellos se mezclaba el espectáculo visual, con las variedades y la música en directo, actividad que permitió sobrevivir a muchos músicos en la capital de España en esa y otras épocas.

Sería éste el segundo contacto real con la música de baile, después de las experiencias vividas en las diferentes agrupaciones orquestales que su padre había dirigido por tierras levantinas y manchegas. Sus intervenciones no se reducían al saxofón, sino que también auxiliaba como flautista y como violinista.

Otro dato generalizado en la formación de muchos músicos de la época era que no recibían formación en un único instrumento, sino que según las necesidades del momento e incluso las posibilidades reales, se iniciaban en el aprendizaje de varios instrumentos de manera simultánea.

Esto, sin duda, proporcionaba una visión completamente diferente a la hora de escribir música para las diferentes combinaciones instrumentales, ya que el hecho compositivo se afronta de forma diferente cuando se conoce, con mayor o menor profundidad, el funcionamiento de varios instrumentos; más todavía si éstos pertenecen a familias distintas.

Estos primeros contactos del Valentín adolescente con el mundo académico y con el mundo profesional fuera de su entorno familiar marcarán el devenir de los siguientes años de una manera muy profunda, ya que convertirán la biografía del jienense en una de las más sorprendentes de cuantos compositores daban sus primeros pasos en el panorama nacional por aquel entonces. Muchos serán los aspectos que se separen de lo corriente, de lo habitual; sin embargo, otros sí seguirán los pasos comunes, pero será la convivencia de estos y aquellos lo que dará singularidad a una vida y una carrera profesional que desde un punto de vista objetivo es cuando menos original.

II.3. Bagaje musical: la música viva.

A raíz de todos estos contactos con la música de baile y de la música en vivo para diversos espectáculos surgió el grupo Cuatro Deltas, integrado, además de por el propio

Valentín Ruiz, por Cristóbal Manuel Zamora San Anastasio al piano, Salvador Martí a la batería y Toni de Gross como vocalista. Este sería el trampolín perfecto para comenzar una carrera como músico en directo que duraría más de una década y le llevaría a recorrer países muy alejados de su España natal, en la que no existían las condiciones adecuadas para que un músico de talento y con amplias inquietudes musicales, desarrollara una carrera satisfactoria, al menos en aquellos años.

El cuarteto formado por saxofón, piano, batería y vocalista era uno de los empleados por los diversos grupos de esta época, en los que instrumentos como la guitarra o el bajo también hacían aparición. Esta diversidad de instrumentos es debida a la versatilidad de las obras utilizadas, así como la adaptación de las mismas a las posibilidades instrumentales de cada momento a través de la construcción de arreglos y diversos ajustes.

Las referencias del grupo habría que buscarlas fuera del territorio nacional ya que el panorama musical de la época no presentaba demasiados modelos en los que centrar la atención. Músicos como Paul Desmond[301], Jerry Mulligan[302], Stan Kenton[303] u Oscar Peterson[304] eran referentes tanto para el grupo Cuatro Deltas como para otros muchos que circulaban por España por aquel entonces.

Sin embargo, a finales de los años cuarenta ya destacaban una serie de personalidades dentro del mundo del jazz español como la Orquesta Rovira y el saxofonista Sebastián Albalat, Joe Moro, Salvador Arevalillo, Salvador Font, Pere Bonet, entre otros muchos músicos dedicados a este género de música en el ámbito catalán.

La creación del Hot Club de Barcelona fue clave para el desarrollo de esta música. Se da el escenario ideal para que músicos procedentes del flamenco, de la rumba o del propio jazz convivan en el mismo escenario. También hay que resaltar que sería el núcleo de Club 49, donde, entre otros, formarían parte del proyecto Joaquín Homs o Josep María Mestres.

La puesta en marcha del Hot Club por los aficionados al género musical, se produjo bajo el amparo del Barcelona Jazz Club en el año 1934. Con la intención de propagar

[301] Saxofonista estadounidense (1924-1977).
[302] Saxofonista estadounidense (1927-1996).
[303] Director, arreglista y pianista estadounidense (1911-1979).
[304] Pianista canadiense (1925-2007).

verdadero jazz se organizaban disco-forum, conciertos y conferencias. Desde el Hot Club se desarrollaron diversas actividades como la publicación de la revista *Jazz Magazine* y la emisión de un programa de radio. En el verano de 1935 se organizó un Festival de Jazz internacional; el éxito fue tan apabullante que movió a sus patrocinadores a repetir dicha experiencia, e incluso en la tercera edición del festival se contó con la presencia del saxofonista Benny Carter, el 29 de enero de 1936. Los ecos de las actividades del Hot Club de Barcelona llegaron a toda Cataluña y fuera de esta, en Bilbao, Valladolid, Madrid y Valencia, se constituyeron los embriones de los respectivos Hot Club. Entre los artistas que frecuentaban estos locales destacan Augusto Algueró y Josep Casas Auge, director y arreglista- pianista respectivamente, dúo que funcionó a la perfección produciendo melodías de gran éxito, espejo de modernidad del momento.

En la Barcelona de la posguerra algunos grupos de amigos, coleccionistas y artistas intentaron recuperar el hilo de la vanguardia truncada por la victoria franquista. Entre las iniciativas más dinámicas que se sucedieron, se creó en 1949 el Club 49 que durante más de dos décadas impulsó numerosas actividades en el ámbito de la poesía, el cine, la música, el teatro y las artes plásticas.

A lo largo de su existencia el Club 49 organizó más de 400 actos, entre exposiciones, audiciones discográficas, conciertos y espectáculos de teatro y danza. Algunos de ellos relacionados con la música de jazz.

Fue fundado bajo la tutela del Hot Club de Barcelona y gracias al impulso de mecenas y promotores de la vanguardia artística como el arquitecto Sixt Illescas, el mecenas Joan Prats, el crítico Sebastià Gasch, el empresario y fotógrafo Joaquim Gomis y el abogado y coleccionista Xavier Vidal de Llobatera. Algunos de ellos, como Joaquim Gomis, venían del grupo ADLAN (Amics de l`Art Nou), que durante el período republicano fue una importante plataforma del arte internacional.

Los socios del Club 49 estaban profundamente motivados por sus inquietudes intelectuales, y una de las formas de canalizar dichas inquietudes consistía en la promoción de las diferentes creaciones musicales del momento.

El be-bop será el estilo por antonomasia. El estilo se caracteriza por el ritmo sincopado y el nombre del mismo se le atribuye a una onomatopeya creada por Dizzy Gillespie[305].

En los años sesenta algunos de los músicos de jazz más importantes del mundo pisarían España. Buen ejemplo de ello son las visitas de Duke Ellinton[306] y Ella Fitzgerald[307] al Palau de la Música de Barcelona y por supuesto, el nacimiento, en 1966, de los festivales de jazz de San Sebastián y Barcelona, ambos activos en la actualidad. Además a esto hay que añadir la irrupción de la música ye-yé y ya en los años setenta de la música pop.

Las primeras actuaciones del grupo se sitúan en torno a octubre de 1963, en un club llamado Tú y Yo en la calle Ballesta de Madrid, muy cerca de la Gran Vía. Además de actuar en la capital, también se desplazaron a diversas localidades españolas como Valencia o Valladolid, donde, en esta última ciudad, tocarían en el famoso Club 400 en varias ocasiones.

Después de comenzar su andadura en España, la primera parada de Cuatro Deltas sería Portugal, donde tocarían en lugares tan reconocidos en la época como la sala Maxim de Lisboa entre los años 1963 y 1964. También hacen alguna actuación en el sur del país luso y en Porto.

Desde el país vecino se trasladan a Angola, donde el grupo frecuentaría el Boite Ambaixador, un importante club de oficiales de la época, lo que era un escaparate muy visible para su actividad musical. Como punto y final de este largo viaje, que no de la actividad musical, el grupo llega a Sudáfrica, donde en 1963 debutan en el Hotel Beverly Hills.

A pesar de los problemas raciales provocados por el apartheid, y que supusieron la salida de Sudáfrica de la Commonwealth en 1961, y del encarcelamiento de Nelson Mandela un año después (5 de agosto de 1962), el sector turístico del país gozaba de buena salud y muchas de las personalidades, sobre todo norteamericanas, del mundo del cine y del espectáculo se dejaban ver por aquellas latitudes, lo que provocó una proliferación de grupos y bandas que amenizaban las veladas de los invitados-turistas.

[305] Trompetista y compositor estadounidense (1917-1993).
[306] Pianista y compositor estadounidense (1899-1974).
[307] Cantante estadounidense (1017-1996).

Sin lugar a dudas, lo que había comenzado como una experiencia de cuatro jóvenes músicos españoles ya era algo más que un simple modo de vida, era una verdadera actividad profesional en todos los sentidos.

La música que interpretaban era muy variada, pero toda dentro de un ámbito de baile y entretenimiento, muy en la línea del ambiente reinante en aquella época. Adaptaciones de música de cine, sobre todo películas con cierto éxito; música sudamericana como cha-cha-cha[308], mambos[309] o guarachas[310]; adaptaciones de música clásica como *Zardas* de Monti, la *Suite Iberia* de Albéniz, el *Mercado Persa* o incluso música de Brahms. Tampoco faltaban melodías de grupos como los Beatles, así como otras piezas de Frank Sinatra, Tony Benet, Cole Porter, Louis Armstrong o Ella Fitzgerald.

El jazz, de una u otra forma, estaba siempre presente con diversos estándares, foxtrot[311] o diversos ritmos de swing. Todo ello a través de arreglos realizados por los propios miembros del grupo, incluido Valentín, lo que supondría una fuerte y valiosa experiencia musical (técnico – musical) que después se verá reflejada en algunas de sus obras en mayor o menor medida. Además éste será el tercer punto de encuentro de Valentín Ruiz con la "música viva" de la que tantas enseñanzas extrajo, después de su paso por las bandas que su padre dirigía, por las bandas militares y los diferentes cabarets de Madrid.

En la mayor parte de los casos, la orquestación de las obras o los arreglos realizados se presentan como una de las principales señas de identidad de los compositores, por eso es tan importante y enriquecedora esta experiencia en la vida de Ruiz López.

En el caso del foxtrot, su época dorada ya había pasado en USA, donde en los años treinta hubo una fiebre por este baile. El baile está diseñado en un compás de 4 por 4 en el que se desarrollan, habitualmente entre 50 y 52 compases por minuto. También existen una variante más lenta en la que la velocidad implica 30 o 32 compases por minuto. En el caso del swing, más que un estilo, se corresponde con una línea de interpretación que se hizo muy famosa en los años treinta y cuarenta. Esta variación

[308] Ritmo originario de Cuba creado a partir del danzón.
[309] Género musical originario de África y muy desarrollado en cuba. Se basa en ritmo sincopado con un silencio en cada compás.
[310] Composición folclórica originaria de Cuba.
[311] Baile estadounidense que nace alrededor de 1912. Su creador fue Harry Fox.

interpretativa hace referencia a la acentuación de cada uno de los tiempos del 4 por 4 así como a la duración de las notas escritas en la partitura.

Los conciertos del grupo se alargarían hasta 1968, año de su separación. Por aquel entonces Valentín Ruiz y Cuatro Deltas estaban instalados en East London en el barrio de Transkei, que en 1976 se separaría de Sudáfrica para unirse nuevamente en 1994. Este territorio fue resultado de la política separatista llevada a cabo en aquella época a través de territorios denominados "bantustanes"[312] en los que sólo vivían integrantes de una etnia determinada, en este caso de la etnia xhosa.

A partir de ese año, 1968, y hasta 1973 Valentín Ruiz permaneció en Johannesburgo. Sus primeras actividades se centraron, como no podía ser de otro modo, en la música en vivo, y por aquel entonces tocaba en un restaurante en el barrio de Benoni[313]. Esto lo compaginaba con los procesos de grabación en los estudios Van Niekerk, situados en Bree Street.

Esporádicamente realizaba algunas giras con el músico Xavier Cugat (1900-1990) incansable difusor de la música de Ernesto Lecuona[314] y de todo tipo de música afrocubana y latinoamericana. Además, por esa época contaba con la colaboración de "La Chunga"[315], Trini López, Diki Leandros o Linda Lovelace. Entre otros lugares visitaron Madagascar o las Islas Seychelles. Como se puede observar, su actividad como músico era frenética ya que en todos estos años no hubo un solo momento de parón y las actuaciones y diversas actividades musicales se sucedían sin interrupción.

En el año 1972, y sin regresar a España aún, retoma su contacto con la vida académica y decide estudiar armonía y orquestación de forma privada con Arthur Weegelen. También estudió a distancia en la Berkeley School of Music (Boston), que por aquel entonces poseía una sucursal en Cape-Town. En este caso las disciplinas elegidas fueron Armonía Moderna Americana, Improvisación e Instrumentación.

[312] "Bantustán" es el término que designa cada uno de los veinte territorios operaron como reservas tribales de habitantes no blancos en Sudáfrica y África del Sudoeste (actual Namibia) en el marco de las políticas segregacionistas impuestas durante la época del apartheid.
[313] Pequeña localidad de actividad minera que cuenta con un importante museo dedicado al mundo de la minería.
[314] Compositor e intérprete cubano.
[315] Micaela Flores Amaya; nacida en Marsella en 1938 fue bailaora y pintora naif.

El centro Berkeley School of Music es una de las escuelas privadas más antiguas del mundo en el del campo de la educación musical. Sus primeras actividades comenzaron con un centro de enseñanza en el ámbito del jazz y la música popular, con lo que concentran una gran experiencia en estos terrenos.

Los estudios musicales que Valentín, de forma privada, ha realizado a lo largo de su vida, muestran una clara tendencia hacia una formación integral como músico. Asignaturas como armonía u orquestación, entre otras, revelan la preocupación que en él existía por ir más allá de la mera interpretación y adentrarse en el fenómeno de la creación.

II.4. Regreso a los estudios oficiales.

En el año 1973 regresa a Madrid, aunque en ningún momento trae la intención de quedarse mucho tiempo, sino sólo el período necesario para completar sus estudios oficiales y regresar a Sudáfrica, cosa que, sin embargo, ya no sucedería.

Simultanea los estudios de Piano con Margarita Degeneffe[316], Dirección de Orquesta con Enrique García Asensio[317]; Composición con Antón García Abril; y Contrapunto con Francisco Calés, dando por concluida su etapa de estudiante en el año 1977.

Cursó con las más brillantes calificaciones las asignaturas de Contrapunto y Fuga, Composición y Dirección de Orquesta, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera en Contrapunto, Fuga y el de Composición, por su obra *Concierto para violoncello y orquesta*. Por motivos de salud, abandonará, primero de forma parcial y posteriormente de forma total, la interpretación de su instrumento, sobre todo a partir de 1973, para centrarse en el campo de la composición. En este sentido Bartók y Britten fueron dos de los modelos que, durante la etapa de estudiante, estuvieron presentes.

En el caso del húngaro su utilización del folclore, sus sutilezas armónicas y la claridad en la exposición de los distintos elementos que conforman una pieza musical son las referencias. El compositor inglés le interesa por sus orquestaciones, sobre todo, así como por el tratamiento que de la música vocal hace en obras como el *Requiem*.

[316] Intérprete y pedagoga nacida en Madrid.
[317] Director de orquesta nacido en Valencia.

Sin embargo no debe ser olvidada la referencia a Ravel en lo tocante a la orquestación, ya que en la obra del francés se pueden encontrar algunos elementos en estrecha relación, que serán tenidos en cuenta por Valentín Ruiz a la hora de distribuir la instrumentación de sus obras.

A pesar de ello, Valentín no imita de una forma directa, incluso en épocas tempranas, a los compositores que le sirven como referencia, sino que los estudia para extraer de sus obras las enseñanzas que, de alguna forma, le serán útiles en futuras composiciones.

II.5. La vida como docente.

En el año 1978 sería nombrado profesor numerario de Armonía y Melodía Acompañada, para en 1980 ganar por oposición la plaza de profesor titular. Desarrolla su actividad docente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta 1992, trasladándose en esa fecha al Conservatorio Teresa Berganza de la capital española donde ejerció su magisterio hasta el año 2006. En aquella fecha le llegaría la jubilación debido a diversos problemas de salud, después de casi tres décadas como docente.

Durante esta primera etapa como profesor también se dedicó a colaborar con el que había sido su principal maestro durante los años de composición, Antón García Abril, en las instrumentaciones de diversas obras. Dicha colaboración se extendería hasta 1987 cuando García Abril estrena *Obertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas*, que sería la última pieza en la que Ruiz López colaboraría con el compositor turolense.

Entre otras colaboraciones realiza algunas actividades como director, sobre todo de estudio, trabajando con su amigo Antonio Areta en la grabación de diversas melodías infantiles, como las correspondientes la serie de dibujos animados *Don Quijote*, cuyo disco fue editado en 1978 en el sello Epic Records.

A pesar de ello, Valentín Ruiz nunca tuvo interés en componer música para el cine o la televisión, ya que según afirma el propio compositor eso exige respetar unos plazos muy rígidos a los que él no estaba dispuesto a someterse; y lo que es más importante, no estaba dispuesto a someter a esos plazos, sus creaciones, que con tanto esfuerzo y con tanta pasión desarrollaba paso a paso, sin dejar en ningún momento elementos al azar o faltos de concienzuda revisión.

Desde el punto de vista pedagógico desarrolla su actividad entre las clases de armonía, contrapunto, análisis musical y composición. A pesar de ello y de la admiración que siente por el compositor vienés, no está de acuerdo con Schoenberg cuando éste dice en su libro de armonía[318] que la enseñanza de estas disciplinas debería ser simultánea. A su juicio, esto se debe a la dificultad que supondría para el alumno la preocupación simultánea de la verticalidad y de la horizontalidad.

Las clases de armonía eran desarrolladas a través de una sinopsis de teoría armónica realizada por el propio Valentín y complementada con los ejercicios propuestos por los profesores V. de Arín y P. Fontanilla en sus cuatro libros[319] de armonía. Dicho resumen armónico era titulado por el propio Valentín Ruiz[320] como "Apuntes para un mejor entendimiento de la armonía".

En palabras del propio Schoenberg[321] la armonía consiste en la enseñanza de los sonidos simultáneos y de sus posibilidades de encadenamiento teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos, rítmicos, y sus relaciones de equilibrio; algo con lo que sin duda está de acuerdo Valentín Ruiz, quien hace referencia al compositor vienés en diversas conversaciones mantenidas a lo largo del desarrollo de esta investigación.

La definición de armonía no es la única que aporta Arnold Schoenberg al nutrido panorama de la enseñanza musical, sino que definió el contrapunto como la enseñanza de la conducción de las voces teniendo en cuenta la combinación motívica. En el caso de la enseñanza del contrapunto, el método elegido por Ruiz fue el de utilizar el libro escrito por Francisco Calés Otero: *Tratado de contrapunto severo*[322]. De esta manera se podían observar las influencias recibidas en sus años de contrapunto bajo la dirección de propio Calés.

Desde un punto de vista analítico, una de las preocupaciones docentes fue la de la nomenclatura. Dicha nomenclatura analítica fue estudiada y elaborada a partir de elementos históricos y de los conceptos que de ellos se podía extraer, así los nombres de frase, período, subfrase… eran frecuentes en sus clases.

---

[318] Arnold Schoenberg: *Armonía*: *op. cit.* p. 7.
[319] V. de Arín; P. Fontanilla. *Estudios de Harmonía. Lecciones teórico-prácticas*. Madrid.
[320] Entrevista mantenida en Madrid el 06 de octubre de 2010.
[321] Arnold Schoenberg: *Armonía*; *op. cit.* p. 7.
[322] Francisco Calés Otero. (1997). *Tratado de contrapunto I: contrapunto severo y tablas de realización.* Madrid: Música Didáctica S.L. (Revisión: Daniel Vega Cernuda).

Ese mismo léxico era utilizado en los ejercicios de armonía que para Valentín Ruiz no era más que una composición sintetizada, por lo que no veía ningún problema en utilizar los mismos conceptos a la hora de desgranar los ejercicios armónicos. Otro ejemplo más de la visión global que sobre el fenómeno musical muestra a cada paso el compositor jienense, todo ello dirigido al mejor entendimiento de las piezas musicales.

El concepto de la enseñanza compositiva partía de la base de que la técnica compositiva es la misma para todos los estilos y para todas las épocas; la diferencia está en la utilización que cada compositor haga de dicha técnica. En este caso el concepto de "técnica" musical debe ser entendido como el conjunto de los recursos musicales disponibles (instrumentos, notas, intervalos, dinámicas…) más que como una concreción de uno u otros sistemas (dodecafonismo, música atonal, música aleatoria…).

Todos los elementos que se introducen en la partitura tienen su función y de esta manera todo lo que se elabore, se predisponga, o se tenga intención de utilizar debe estar al servicio de una idea estructural clara y precisa. Este principio es el mismo que él utiliza como compositor, ya que como bien indica no sería un ejemplo fácilmente justificable enseñar una vía que nunca ha sido explorada. Por esta razón a sus alumnos les explicaba exactamente los mismos métodos que él utilizaba para componer su música; los que consideraba más apropiados, ya que, realmente, podría haberlos modificado si no los creyese adecuados; sin embargo estos le funcionaban como compositor y no había ningún motivo para pensar que no le iban a funcionar como profesor.

II.6. Valentín Ruiz López: el compositor.

II.6.1. Primeras obras.

Las primeras composiciones escritas por Valentín Ruiz se encuentran actualmente fuera de catálogo, incluida la pieza que establecería el punto de inflexión en su pensamiento compositivo (*Quinteto de viento*). Ejemplo de ellos son las piezas *Fantasía para castañuelas y orquesta, Tema con variaciones para piano y orquesta, Concertino* (grupo instrumental), *Sonata para piano, Quinteto para viento* (Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot), *Concierto para violonchelo y orquesta, Concierto para banda* (banda sinfónica) y *Cuarteto de cuerda.* Será durante el año 1975 cuando la mayor parte de sus primeras obras vean la luz.

Su producción musical abarca géneros diversos, realizando numerosas obras por encargo de instituciones tan prestigiosas como el CDMD (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), la Orquesta Nacional de España, el Festival de Música de Santander, el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) o el Festival Musical de Texas (Houston).

Sus obras han sido estrenadas por intérpretes, orquestas y agrupaciones de España y América: ONE, Orquesta Sinfónica de Minería (México), Orquesta de RTVE, o la Orquesta Sinfónica de Euskadi, entre otras

Fantasía para castañuelas y orquesta, *Tema con variaciones para piano y orquesta*, *Concertino* para grupo instrumental y *Sonata para piano* son las primeras obras del jienense. La obra para castañuelas y orquesta (por encargo de la bailarina Deanna Blacher) fue estrenada el 5 de septiembre de 1976 en Cape-Town, por la Orquesta Sinfónica de esa ciudad sudafricana. Al frente de la misma estaba Enrique García Asensio y como solista Deanna Blacher (Capetown, 1940), quien también era la dedicataria de la obra. Esta fue la primera obra estrenada del compositor.

Deanna Blacher era bailarina, coreógrafa, profesora de danza y gran concertista de castañuelas, fundó en Sudáfrica el año 1965 el Spanish Dance Institute (SDI) junto a Rhoda Rivkind, Mercedes Molina, Madame Gitanilla (de Johannesburgo), Mavis Becker y Marina Kent (de Capetown) y Theo Dantes y Bernie Lyle (de Durban). Siguiendo su peregrinaje mundial para mostrar la danza española por todo el mundo, en 1983 se trasladó a Australia, donde al año siguiente puso en marcha el SDI en Sidney[323].

Aquella primera comunión de ideas entre Blacher y Ruiz López no fue casual, y en el pensamiento del compositor jiennense estaba dedicarse a la construcción de una antología musical basada, en cierta medida, en una estructura orffiana. Aunque el proyecto no llegó a hacerse realidad, la admiración por Orff y el mundo musical que le rodea, quedó patente en algunas obras, ya que Ruiz López exploraría las distintas direcciones de los contenidos orfianos, sobre todo ciertos recursos compositivos (armónicos y tímbricos) empleados por el compositor alemán en su gran orquestación de las canciones *Carmina Burana*[324].

[323] Marta Cureses de la Vega: *Premio de Jaén. Historia del piano español contemporáneo*; *op. cit.*
[324] Colección de cantos goliardos de los siglos XII y XIII.

Curiosa coincidencia, el pasado año 2007 Deanne Blacher eligió las músicas de los *Carmina Burana* para incluirlas en un repertorio del SDI, reduciendo la obra completa a cuarenta minutos en los que cada pieza estaba construida de manera individual, fundamentada en segmentos considerados como estructuras unigenias[325]. Algo insólito si se piensa en su inclusión dentro de un repertorio coreográfico cuyos contenidos parecen tan distantes de la música española[326].

El *Tema con variaciones* para piano también sería estrenado, esta vez en Madrid, por el pianista Alberto Gómez y de nuevo bajo la dirección de García Asensio, quien había sido su maestro durante los estudios de Dirección de Orquesta. Alberto Gómez realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ciudad donde nació, con María Teresa Fuster y Pedro Lerma, llegando a completar su formación musical con las especialidades de Piano, Composición, Música de Cámara, Acompañamiento y Repentización y Dirección de Orquesta con maestros como Moreno Bascuñana, Antonio Barrera, Francisco Calés, Gerardo Gombau, Román Alís, Antón García Abril, y Enrique García Asensio; muchos de ellos presentes también en la formación de Valentín Ruiz. En el caso de García Asensio esta no era la primera vez que dirigía una pieza del compositor jienense, con el que volvía a coincidir.

Sonata para piano se convertiría en su primera obra para este instrumento, a pesar de lo cual se encuentra fuera de catálogo. Merece ser destacada porque su estreno estuvo a cargo de Sebastián Mariné[327], quien con el paso de los años sería un asiduo colaborador en los estrenos de la música de piano de Valentín Ruiz. El año de dicho estreno fue 1977 y el lugar el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El año 1976 representará un punto de inflexión en el pensamiento musical de Valentín Ruiz. La composición del *Quinteto para viento* (flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot), y la Matrícula de Honor recibida por dicha pieza, han sido los desencadenantes de este punto y aparte. En esta obra se verán algunas influencias del mundo del jazz, sobre todo en el aspecto rítmico, así como una mayor libertad de escritura que el propio autor confirma.

[325] Marta Cureses de la Vega: *Premio de Jaén. Historia del piano español contemporáneo*; *op. cit.*
[326] Ibid.
[327] Sebastián Mariné nació en Granada en 1957 y estudió Piano con Rafael Solís, además de Composición con García Abril y Román Alís y Dirección de Orquesta con García Asensio.

Se puede observar una evolución en el lenguaje de Ruiz que se mantendrá a lo largo de su carrera y es un continuo refinamiento de las ideas musicales que pone en liza en cada pieza, con independencia de las herramientas lingüísticas que operen a disposición de la creación. Pero será a partir de este quinteto cuando comienza a plantearse ciertas cuestiones.

Ruiz se plantea una especie de lucha contra el pasado, en el sentido de continuidad, no en la forma en que ésta se define como postura de rechazo contra las características de los movimientos anteriores a la vanguardia del siglo XX, es decir, el jienense, no rechaza, sino que recicla, y utiliza en su propio beneficio las diversas posibilidades existentes en el panorama musical, basando la elección de unos u otras en torno a las necesidades artísticas de cada pieza.

Si se observa este fenómeno, vemos cómo otros compositores de la misma promoción cronológica tienen referencias más o menos explícitas a artistas como Schoenberg, Berg, Webern, Varèse, Messiaen, Boulez, Stockhausen, Xenakis o Petrassi. Pero Valentín Ruiz, a pesar de que utiliza de una forma más o menos visible algunas de las herramientas técnicas presentadas por esos compositores, no llega a rendirles tributo desde un punto de vista compositivo, ya que solamente incorpora elementos muy sutiles, a partir de los cuales construye su lenguaje.

El año siguiente, 1977, verían la luz varias obras: *Concierto para violonchelo y orquesta, Concierto para banda, Cuarteto de cuerda.* Dichas obras siguen la línea anterior y no será hasta principios de los años ochenta cuando el giro iniciado en el quinteto de cuerda se presente de forma definitiva.

El *Concierto para violonchelo* sería su tercera obra para orquesta y solista, y al igual que las otras dos se encuentra fuera de catálogo en la actualidad. El estreno tuvo lugar en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, con José María Redondo Márquez como solista y la Orquesta Bética dirigida por Luis Izquierdo. Además, dicha obra recibió el premio de Honor Fin de Carrera de Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en ese año 1977, correspondiendo dicho año con el de finalización de los estudios oficiales.

José María Redondo es en la actualidad Catedrático del Conservatorio Superior Música de Sevilla “Manuel Castillo”, en las especialidades de Música de Cámara, Cuarteto de Cuerda y Didáctica y Metodología en la Música de Cámara.

Otra obra premiada sería *Concierto para Banda* que recibiría el Premio Villa de Madrid. Sin embargo, en este caso, su estreno no se produciría hasta 1981 auspiciado bajo la Temporada de Conciertos de la Banda Municipal de Madrid dirigida por Moisés Davia Soriano (1922-1994),quien además de la banda madrileña, y a lo largo de su extensa carrera, fue director de un sinfín de bandas como las de Alongos, Monterroso, Casas Ibáñez, Santiago de Compostela, Jerez de la Frontera o Alicante. La vida de Davia Soriano tiene ciertas similitudes con la de Valentín Ruiz, ya que ambos comenzaron como saxofonistas, y ambos iniciaron la actividad interpretativa en bandas a muy corta edad. Además, en cuanto a formación también se observan ciertas coincidencias como las clases de armonía que ambos recibieron de Echevarría y del Comandante Dorado.

El premio Villa de Madrid, en la modalidad de música para banda, recibe el sobrenombre de "Maestro Villa" y sigue celebrándose en la actualidad. Dicho concurso sirve de pequeño homenaje a Ricardo Villa (1873-1935), fundador de la Banda Municipal de Música de Madrid. Desde su primera edición en 1972 hasta el año 2010 han sido premiados importantes músicos del panorama nacional como Amando Blanquer (1972), Miguel Asíns Arbó (1981), Bernardo Adam Ferrero (1983), Zulema de la Cruz (1999) o Pilar Jurado (2000).

El *Cuarteto de Cuerda* sería galardonado con el Premio Manuel de Falla de Música de Cámara celebrado en Cádiz ese mismo año (1978). Sería el Cuarteto Numen (Gerard Claret, José Ramón Hevia, Juan José Pamies, José María Redondo) el encargado de su estreno.

Los años de 1978 y 1979 son de reflexión musical para el compositor. Durante este período se replantea sus principios compositivos, así como el trabajo realizado hasta el momento para, tras el parón, ir dibujando poco a poco un nuevo camino a seguir en el trabajo como compositor.

II.6.2. Los años ochenta.

De las obras correspondientes al inicio de la década sólo *Cinco apuntes para un génesis* escrita para órgano, sobrevivirá en el catálogo actual del compositor. Se trata de la única obra para este instrumento hasta la fecha. Las otras dos obras compuestas en 1980

son *Concierto para piano y orquesta*, donde ya se introduce un fuerte elenco de percusión; y *Suite para banda sinfónica*, segunda de sus obras para banda.

Posteriormente, con las diversas versiones aparecidas en 1981 del tríptico *In memoriam Bartók*, se pone de manifiesto la admiración hacia el músico húngaro, así como la intención que Ruiz tiene a la hora de estudiar a un músico como Bartók que no son otras que las de aprender de un maestro a través de su legado musical. Algo que podría parecer obvio, no lo es tanto si se tiene en cuenta que la herencia musical recibida por algunos compositores no solo no es aprovechada, sino que es rechazada, a veces como fruto del desconocimiento y/o de la falta de profundización en unas obras de las que se pueden extraer herramientas valiosísimas que podrán ser utilizadas en otros contextos diferentes del que fueron aprendidas.

Dicho tríptico se corresponde con tres piezas de las que, en caso de la primera y la tercera, se diseñaron varias versiones. La primera de ellas se dispone en hasta tres agrupaciones diferentes: cuarteto de laúdes, cuarteto de cuerda y orquesta de laúdes. La versión para cuarteto de laúdes sería estrenada el 27 de noviembre de 1982 por la Orquesta de Laúdes Españoles dirigida por Miguel Groba[328]. La segunda de las tres, pertenece al medio orquestal, siendo desarrollada con una orquesta de cámara. La tercera fue escrita para violín y orquesta y fue grabada por RNE, además existe una segunda versión de la misma para violín y piano. Esa segunda versión sería registrada en una grabación de Radio Nacional de España con Vladimiro Martín al violín y el mencionado Sebastián Mariné al piano.

En el año 1982, y junto a *Concierto Astur*, aparecen diversas armonizaciones de melodías asturianas que serán interpretadas con motivo de la celebración de los Premios Príncipe de Asturias de ese mismo año. *Paxarín parleru, Asturias, patria querida, Duérmete né, A los campos del rey vas, Irene, El baile, Ya no hay quien baile, La mina y el mar* y *Soy de Mieres*. En ellas se mezcla la presencia del solista (tenor) y el coro dentro de un medio orquestal.

La primera de ellas, *Concierto Astur*, sería estrenada por la Orquesta Sinfónica de Asturias dirigida por Víctor Pablo Pérez. Y la partitura incluso contaría con una edición impresa a cargo de la Editorial Arambol, creada por el también compositor Claudio

[328] Músico gallego nacido en Ponteareas en 1935.

Prieto. Valentín Ruiz recibiría el Premio Orquesta Sinfónica de Asturias de 1982 por esta obra.

En cuanto al segundo grupo, su estreno correría a cargo del tenor Joaquín Pixán, la propia Orquesta de Asturias y el Coro de la Fundación Príncipe de Asturias. Joaquín Pixán, cuyo verdadero nombre es Joaquín Pérez Fuertes, nació en Cangas de Narcea (Asturias) en 1950 y es un entusiasta difusor de la lírica española en general y de la asturiana en particular.Los Premios Príncipe de Asturias se convocaron por primera vez en 1981, de manera que en esta segunda edición el estreno de la obra de Ruiz alcanzó gran resonancia, pues fue interpretada durante la ceremonia a la que asistieron, junto a numerosas autoridades, todos los premiados – Pablo Serrano (Premio de las Artes), Antonio Domínguez Ortiz (Premio de Ciencias Sociales), Mario Augusto Bunge (Premio de Comunicación y Humanidades), Enrique V. Iglesias (Premio de Cooperación Internacional), Manuel Ballester Foix (Premio de Investigación Científica y Técnica) y Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester (Premios de las Letras)- bajo la presidencia de S.S.M.M. los Reyes de España y S.A.R el Príncipe de Asturias[329]. Algunas de estas melodías han sido recogidas en una grabación a cargo de R.N.E. bajo el título de *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento* en el año 1988.

También de este año es la obra sacra *Misa a Santa Teresa*, estrenada en la Catedral de Ávila en mayo de 1985 bajo la dirección de Antonio Bernaldo de Quirós quien también era el encargado de la parte del órgano. La obra resultó premiada en el Concurso Nacional de Composición IV Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús en Ávila.

En 1983 aparece la primera de sus grandes obras, *Cantata Asturiana*, con una marcada influencia orfiana, lo que no es de extrañar si se tiene en cuenta el subtítulo de *Homenaje a Carl Orff* que Valentín Ruiz había considerado oportuno. En esta pieza se puede observar el refinado tratamiento que Ruiz hace de las melodías populares utilizadas. Esta obra sería un encargo de la Fundación Príncipe de Asturias, está dedicada a Pedro Masaveu y cuenta con un registro discográfico.

[329] Marta Cureses de la Vega: *Premio de Jaén. Historia del piano español contemporáneo*; *op. cit.*

Pedro Masaveu y Masaveu fue un importante banquero y empresario afincado en Asturias, cuya familia se constituyó en una de las más importantes dentro el área comercial asturiana, así como el encargado de poner en marcha la fundación que lleva su nombre.

Dicho registro será editado en el año 2001 para conmemorar el vigésimo aniversario del Estatuto de Autonomía del Principado de Asturias; además, en la grabación se incluye la pieza *Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla.

Además de las mencionadas obras, *Terral de Amor* para viola y piano será otra de las composiciones de este año. Esta sería estrenada en Madrid por Marisa Accivas a la viola y Carlos López al piano. La misma es, en realidad, el segundo movimiento de *Sonatina para viola y piano* compuesta ese mismo año y que el propio compositor descatalogó posteriormente. La utilización de fragmentos propios, así como la reconstrucción de obras, es algo que en la última etapa de la vida del compositor sucede con cierta asiduidad.

Los siguientes años estarán dedicados a la composición de dos obras escénicas. Por un lado, en 1985 aparece la obra de teatro musical *El gato con botas*, y sólo un año después la zarzuela *San Isidro labrador*. La primera de ellas fue estrenada en el Recinto Ferial de Madrid ese mismo año y está escrita sobre textos de Juan Pedro de Aguilar, albaceteño nacido en 1942.*El gato con botas* es un cuento popular europeo, recopilado en 1697 por Charles Perrault (1628-1703) en su obra *Cuentos de mamá ganso* (*Contes de ma mère l'Oye*) como *El gato maestro* y, en fecha anterior, 1634, por Giambattista Basile (1566?-1632) bajo el título de *Cagliuso.*

La segunda pieza sería galardonada en los Premios de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero del año 1986. Los textos de la misma son una refundición de diversos textos de Lope de Vega. Estos textos que forman el libreto pertenecen a varias comedias que el dramaturgo madrileño dedicó al patrón de Madrid, San Isidro. La Fundación Guerrero ha organizado diversas convocatorias de premios con carácter lírico y escénico; entre las primeras convocatorias se encuentran los Premios a la Creación Lírica Jacinto Guerrero a la Mejor Zarzuela Inédita (1984-1988), el Jacinto Guerrero a la Mejor Obra Lírica (1991) y el Jacinto Guerrero a la Mejor Obra de Teatro Lírico (1992-1993). En dichas convocatorias han resultado premiados compositores como el propio Valentín Ruiz, Manuel Balboa, Federico Ibarra, Luis de los Cobos o Rogelio Groba.

Del año 1987 son las diferentes versiones del *Himno de Navarra*[330], obra estrenada por la Orquesta de Cámara de Navarra en el Teatro Gayarre de Pamplona. La obra es una adaptación del *Himno para la entrada del Reino* con texto compuesto por Manuel Iribarren en 1971 y traducido al euskera por José María Azpíroz. Las diferentes versiones de esta obra son para coro mixto acompañado de piano, u órgano, u orquesta de percusión u orquesta de cuerdas.

Valentín Ruiz realizó un espléndido trabajo sobre la música del pasaclaustro barroco – *Marcha para la entrada en el Reyno*- que se interpretaba en el claustro de la Catedral de Pamplona al paso de las Cortes de Navarra, con motivo de la celebración de sus sesiones, hacia la Sala de la Preciosa. Como marcha se interpretaba desde el siglo XIX en las principales ceremonias oficiales de Navarra, pero no fue hasta 1986 cuando quedó aprobado por la Comunidad Autónoma de Navarra[331].

En 1988 verá la luz su primera obra para coro a capella *El viejo pescador* con texto de Ángel Sopeña[332], cuya obra está fuertemente influida por escritores como Pere Gimferrer (Barcelona, 1945) o José Hierro (Madrid, 1922 – Madrid, 2002). La escritura de esta obra responde al XXI Certamen de la Canción Marinera y fue estrenada en la Iglesia de San Vicente de la Barquera[333] en septiembre de ese mismo año. El Certamen de la Canción Marinera de San Vicente de la Barquera se creó en el año 1963 por iniciativa de un grupo de barquereños, que pretendían, a través de este festival, recuperar la tradicional música popular y homenajear a los hombres y mujeres del mar.

En el año 1989 varias obras importantes serán concluidas por el compositor. Por un lado, la obra orquestal *Sinfonía Jaén*, por otro, las piezas para solistas coro y orquesta *Campanas de Belén*, *Los peces en el río* y *Suite Navidad*, así como dos nuevas piezas de música de cámara *Tres danzas para un cangrejo*, para guitarra y flauta y *Trío a la memoria de un héroe* esta vez para piano, violín y violonchelo, así como la pieza para guitarra sola *Fantasía española.*

La *Sinfonía Jaén* es la tercera obra orquestal de Valentín Ruiz. Fue estrenada en el VII Festival de Música Ciudad de Úbeda por la Orquesta Sinfónica de Sevilla dirigida por Juan Luis Pérez. Esta sería la primera edición del festival (1989) que poco a poco se

[330] Marta Cureses de la Vega: *Premio de Jaén. Historia del Piano Español Contemporáneo*; *op. cit.*
[331] Ibid.
[332] Poeta nacido en Santander en 1952.
[333] Pueblo marinero situado al norte de la Comunidad Autónoma de Cantabria.

iría consolidando en el panorama nacional. En la actualidad esta obra está siendo revisada por el propio compositor.

Habrá que esperar casi veinte años hasta que Valentín Ruiz decida escribir una nueva obra para orquesta sola. Esto se debe, sobre todo, a la preocupación que, durante estos años, se desplegó sobre el concierto solista -piano, guitarra, clarinete y violín serán los destinatarios de varias piezas de estas características- y también a la atención vertida sobre la música para guitarra debida, sobre todo, a la relación con Gabriel Estarellas.

Campanas de Belén, Los peces en el río y *Suite Navidad* sería estrenadas en el concierto "Navidad en el Mundo" en el Centro de Bellas Artes de Puerto Rico por la Coral Filarmónica de San Juan y la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, además de la mezzosoprano Madja Moreno y el tenor Eduardo Valdés (éste sólo en la dos primeras).Las mismas serían un encargo del Coro y Orquesta de Puerto Rico. El Centro de Bellas Artes Luís A. Ferré (nombre que adquiriría a partir de 1994) comenzó su actividad en 1981 y en un primer momento sus actividades estaban enfocadas, principalmente, al movimiento escénico. El centro sirve de sede a la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y al Festival Casals.

La pieza *Tres danzas para un cangrejo* está dedicada al Dúo Versus. Ian Smith en la flauta y Daniel Sanz a la guitarra serán los encargados de su estreno, que se produjo durante el Festival Internacional de Música Contemporánea de León el 17 de noviembre de 1989. Dicho Festival se desarrolla en el marco del Conservatorio Profesional de Música de la capital leonesa.

Trío a la memoria de un héroe fue un encargo del Festival Internacional de Música de Santander y sería estrenada en dicha ciudad por el Trío Hohensalzburg de Austria, formado por Alexander Preda (piano), Herman Kienzl (violín) e Ivone Timoiau (violonchelo). En la actualidad los húngaros Preda y Timoiau forman el Dúo Salzburg.

El Festival Internacional de Santander tiene su origen en el año 1948, cuando desde la Universidad Internacional Menéndez Pelayo se pretendía mostrar al público internacional el rico folclore de la región. Desde 1979 y con José Luis Ocejo García como director, el evento toma un nuevo rumbo, como representa el hecho de introducir un espacio para la música contemporánea y la realización de diversos encargos a destacados compositores como el propio Valentín Ruiz, Leonardo Balada, Ángel Barja,

Antón Larraui, Tomás Marco o Luis de Pablo. Estrechamente unido al festival se celebra el Concurso Internacional de piano "Paloma O´Shea".

Será en este año cuando vea la luz la primera obra para guitarra sola: *Fantasía española*. Al igual que pasará con muchas otras está dedicada al guitarrista mallorquín Gabriel Estarellas, quien la estrenaría ese mismo año en Palma de Mallorca dentro del concierto "Música Espanyola Contemporánea Per a Guitarra". Además esta pieza ha sido editada junto a otro grupo de fantasías de compositores tan destacados como Román Alís, Antón García Abril, Claudio Prieto, Agustín Bertomeu, Gabriel Fernández Álvez, Bernardo Juliá o Tomás Marco bajo el título de *Iberia 1990*[334].

II.6.3. Los años noventa.

La década de los noventa fue ciertamente productiva para Valentín Ruiz. Ésta se abre con la pieza *Concierto Bellver* para guitarra y orquesta y una nueva pieza para guitarra titulada *Sonata de las Soleares.*

El concierto para guitarra es una obra que está también dedicada a Gabriel Estarellas. Además ésta tiene el honor de ser la primera obra para guitarra y orquesta que escribe. Será estrenada por el propio guitarrista y la Orquesta Nacional de España dirigida por Juan Pablo Izquierdo. La obra fue un encargo de la propia orquesta y se interpretó en el Auditorio Nacional en febrero de 1992.

En cuanto a la sonata para guitarra sola, y al igual que sucedió con la fantasía pertenece a una colección de sonatas titulada *La guitarra española 1991*[335] dedicada al propio Estarellas y estrenada en la Fundación Juan March de Madrid en enero de 1991. De esta obra existe una versión para tres trompetas, tres trombones, timbales, percusión y órgano que ha sido interpretada en el marco del Festival de Houston en junio de 1995; ha sido un encargo del propio festival.

Gabriel Estarellas pasa por ser uno de los responsables del creciente repertorio contemporáneo de música española para guitarra, no en vano, han sido numerosos los encargos que ha realizado a compositores y entidades así como las diversas colaboraciones en diversos actos de difusión de este tipo de repertorio para el instrumento de las seis cuerdas.

[334] V.V.A.A. (1990). *Iberia 1990.* Ancona (Italia): Bèrben. (Ed. Angelo Gilardino).
[335] V.V.A.A. (1991). *La guitarra española 1991.* Madrid: Ediciones Arambol.

Con alrededor de 200 estrenos mundiales y más de una quincena de discos grabados destacan sus interpretaciones de música de Tomás Marco, Gabriel Fernández Álvez, Antón García Abril, Claudio Prieto, Bernardo Juliá, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Miguel Alonso, Agustín Bertomeu, Carmelo A. Bernaola, José Luis Turina, Antón Larrauri o Salvador Brotóns entre otros.

La pasión por la guitarra, así como las distintas colaboraciones con Estarellas son constantes a lo largo de estos años, y un buen reflejo de ello es la cantidad de obras que como resultado han sido escritas por el compositor jienense, todas ellas de una gran inspiración y donde el instrumento recibe un trato natural y nada ajeno al medio, sin que por ello desmerezcan en ningún momento los aspectos técnicos ni, por supuesto, artísticos.

Una tercera pieza pertenece a este año 1990, *Canción Báquica* para solistas, coro y orquesta, sin embargo esta se encuentra fuera de catálogo en la actualidad. Escrita a partir de un texto de José de Espronceda y fue un encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Sería estrenada en Madrid en un concierto coral ofrecido por el C.D.M.C., junto *Dos coros de Michelangelo Buonarroti il giovane*, de Luigi Dallapiccola y *Nemet*, el 4 de abril de 1990, bajo la dirección de Miguel Groba, que vuelve a colaborar de nuevo con Valentín y con los solistas Patricia González (soprano), Soraya Chaves (contralto), Luis Poblete (tenor), Carmelo Cordón (barítono), Pedro Adarraga (bajo). El texto proviene de una obra que bajo seudónimo firma el poeta romántico extremeño José de Espronceda y Moreno López bajo el título de *Amor venga sus agravios* en 1838. Será en el acto quinto de la obra donde aparece la denominada *Canción Báquica*.

A lo largo del año 1991 se produciría un parón compositivo. Tras el cual surgirían nuevas obras para guitarra al año siguiente, como así lo atestiguan piezas como *Suite del amor de amores* para guitarra y orquesta, y las dos obras para guitarra sola *Doce piezas del zodiaco* y *Tema con variaciones.*

Las dos primeras están dedicadas al mencionado Gabriel Estarellas y pendientes de estreno. Sin embargo la pieza *Tema y variaciones* ha sido dedicada a Pablo de la Cruz, quien la estrenó con motivo del XV Ciclo de Cámara y Polifonía en el Auditorio Nacional de Madrid.

Pablo de la Cruz nació en Madrid en 1955, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y posteriormente con José Tomás quien influyó definitivamente en su carrera. Ha actuado en España (Auditorio Nacional de Música), Londres (Wigmore Hall), Paris (Salle Cortot), Italia (Sala Giovanni Paolo II), Chicago, Washington (Banco Mundial), New York (Carnegie Hall), Oriente Medio, Turquía, Yugoslavia, Canadá, México, Venezuela y Argentina y diversas giras de conciertos en EE.UU. Además de Ruiz, otros compositores como Carlo Domeniconi, Miguel Ángel Linares o Jorge Cardoso le han dedicado obras para guitarra. Fue el encargado de estrenar *Concierto del Agua* de Tomás Marco en México.

Su participación en diversos Festivales importantes de guitarra como Londres, Bath (U.K.), Musikaste (San Sebastián), Milenario de la ciudad de Dublín (Irlanda), Varsovia, Cracovia, Gdansk y Lublin, Czestochowa (Polonia), Alicante, Linares, Vélez, Málaga, Córdoba, Giuliani de Bisceglie, L´Aquila, Guitarras Mundo (Argentina), Colonia, Tovar (Venezuela), Rust (Austria) y Andrés Segovia de Madrid, muestran la importante trayectoria de este guitarrista. Fue primer premio del concurso ISME representando a España en las jornadas musicales patrocinadas por UNESCO; es Director Artístico del Festival Internacional de Primavera Andrés Segovia de Madrid, con la autorización expresa de Dª Emilia Segovia.

También de este año son el concierto para violín *Concierto de Olivos, Como una flor* y la obra *Alegrías y afectos.* El concierto para violín será uno más en el contexto de los muchos que Valentín Ruiz ha escrito para solista y orquesta. En este caso dedicado a Ángel Jesús García y estrenado en la I Semana de Música Contemporánea Andaluza. El lugar elegido en esta ocasión sería el Teatro Cervantes de Málaga en marzo de 1995 con la Orquesta Ciudad de Málaga bajo las órdenes de Francisco Gálvez y el propio Ángel Jesús García como solista.

Como una flor es una obra para mezzosoprano y tenor solistas con acompañamiento de coro mixto y orquesta. Fue estrenada en el Teatro Campoamor de Oviedo en noviembre de 1993 por Montserrat Obeso (mezzosoprano) y Joaquín Pixán (tenor) además del coro de la Fundación Príncipe de Asturias dirigido por José Esteban García Miranda y la Orquesta del Principado de Asturias dirigida por Jesse Levine.

Alegrías y afectos fue compuesta para el Homenaje de músicos españoles a Tomás Marco en su 50º Aniversario. Llevado a cabo en el Teatro Monumental de Madrid. Está pensada para cuarteto vocal, piano, violín y violonchelo.

Cerrará este año 92 una nueva obra para tenor Joaquín Pixán, a estas alturas un viejo conocido dentro del catálogo de obras vocales de Ruiz López, que lleva por título *Atardecer*.

El año 1993 contemplará cuatro nuevas piezas, *Temblor de estío* para mezzosoprano y guitarra, que también cuenta con una segunda versión para mezzosoprano y piano; *Divertimento para un Adams,* compuesto para dos flautas y piano; *Liberaciones* para cuarteto de cuerda; y una nueva pieza para guitarra solista *Sonatina Ritual.*

La primera de ellas, *Temblor de estío,* fue un encargo del Festival Internacional de Música de Santander está dedicada a María Folco y a Eugenio Tobalina. Se trata de una pequeña obra de cámara de minutos de duración.

El divertimento está dedicado al Trío Cimarosa y se estrenó en el Ateneo de Madrid en enero de 1996 por sus integrantes: Vicente Martínez (padre e hijo) como flautistas y Juan Ignacio Martínez como pianista.

El cuarteto de cuerda *Liberaciones* será el tercero que el compositor escriba tras el de 1977 e *In memoriam Bartók I*, ambos hoy fuera de catálogo. La obra fue un encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y fue estrenado durante el XVI Ciclo de Cámara y Polifonía en el Auditorio Nacional de Madrid en abril de 1994 por el cuarteto Stamitz de Praga compuesto en aquel entonces por Bohuslav Matousek, Josef Kekula, Ian Peruska, Vladimir Leixner.

La pieza para guitarra fue estrenada en la Fundación Juan March ese mismo año por Gabriel Estarellas en un concierto en el que se presentaban otras cinco sonatinas para guitarra bajo el nombre conjunto de *Seis sonatinas para guitarra*[336], que sería editado tanto en registro sonoro como en forma de partitura en los años 2000 y 2002 respectivamente. A la sonatina de Ruiz le acompañan obras de Miguel Alonso: *Sonatina-Estudio II*; Gabriel Fernández Álvez: *Sonatina Virtual;* Sebastián Sánchez Cañas: *Sonatina;* Luis Vázquez del Fresno: *Sonatina española op.42;* Jesús Villa Rojo: *Sonatina.*

[336] V.V.A.A. (2002). *Seis sonatinas para guitarra.* Madrid: E.M.E.C.

Esta obra cuenta con una segunda versión para oboe y piano escrita al año siguiente. En este caso sólo se utilizan los dos primeros movimientos de la pieza original y fue interpretada en el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid en el transcurso de un homenaje que recibió el propio compositor.

Al año siguiente verán la luz las obras T*res gacelas de amor* para mezzosoprano y piano, que también estará dedicada a María Folco bajo un nuevo encargo del Festival Internacional de Santander y *Rimas*, para guitarra sola. En este caso el desaparecido guitarrista Miguel Ángel Girollet sería el dedicatario de la pieza. Girollet fue un guitarrista nacido en argentina en 1947 muy apreciado en España, donde moriría en Madrid en 1996. Durante los años setenta formó parte del renombrado Cuarteto Martínez Zárate.

Profesor del Seminario Internacional de Porto Alegre (Brasil) durante diez años, del Collegium Musicum de Buenos Aires; Catedrático en distintos Conservatorios de la Argentina. Su repertorio abarcaba música del siglo XVI hasta la de nuestros días, por cuyos Certámenes Contemporáneos realizó importantes recorridos europeos y americanos, participando como intérprete profesor y jurado.

En 1995 la música para instrumentos de tecla comienza a recibir cierta atención en el marco del catálogo de Ruiz López. Así aparece la pieza para clave *Quo vadis, vate?* y la obra para piano *Variaciones Auringia*, pieza destinada al "Premio de Jaén".

La primera de ellas dedicada a Rafael Lizcano y fue estrenada en la Iglesia de los Remedios de Guadalajara en noviembre de 1996 por Genoveva Gálvez. Clavecinista española, nacida en Orihuela (Alicante), responsable del nuevo impulso del clave como instrumento musical en España, estudió en el Conservatorio Superior de Madrid, donde fue alumna de José Cubiles, y obtuvo al graduarse el primer premio en la especialidad de piano. Entre su repertorio habitual se encuentran obras de Domenico Scarlatti, Antonio de Cabezón, Sebastián de Albero, Antonio Soler y Mateo Albéniz.

En cuanto a la obra para piano, cabe destacar que Valentín Ruiz es el único compositor jienense de cuantos han recibido el encargo de la obra con destino al Premio Jaén en la modalidad de Música Contemporánea. Esta pieza sería para la edición trigésimo octava de dicho concurso. El concurso de piano tiene sus antecedentes en el año 1951 cuando se sientan las bases para lo que se iba a denominar Premio Diputación, que estaría

organizado por el Instituto de Estudios Giennenses; aunque esta primera edición no consta que hubiera llegado a ser convocada. En 1959 adquiriría la categoría de internacional, y sería a partir de los años setenta cuando adquiriría mayor trascendencia.

Tres nuevas piezas para coro *Atraca marinero, Estrella de los mares, Folía para la Pascua de Resurrección, Himno a la Virgen de la Barquera* y dos obras de música de cámara *Jarchas de sombra y gozo* (mezzosoprano y piano), *Sonata de las soleares* (en su versión para Tres trompetas, tres trombones, timbales, percusión y órgano) completan el año.Esta segunda versión de la sonata para guitarra, como ya se ha comentado, responde a una petición Festival Musical de Texas (E.E.U.U.) que sería estrenada en Houston[337]. En cuanto a la pieza *Jarchas de sombra y gozo*, dedicada a la soprano María Folco, fue un encargo del Festival Internacional de Santander y se sustenta sobre un texto popular con acompañamiento de piano.

Las obras para coro obedecen a encargos fruto de la relación de Ruiz con José Luis Ocejo. Las cuatro pequeñas piezas vocales están escritas sobre textos populares cántabros y fueron dedicadas al propio Ocejo y a la Coral Salve de Laredo.

Durante el año 1996 sólo verá la luz la obra *In memoriam Albéniz* para orquesta de cuerda y piano. Esta obra se realizó por encargo del Festival de Perelada, aunque no llegaría a interpretarse en el marco de dicho evento. El festival se celebra ininterrumpidamente desde 1987 en el conjunto monumental del Castillo de Perelada. En él se mezclan el jazz, la danza, los espectáculos y los conciertos de música para crear un ambiente multicisciplinar inigualable. La orquestación de esta partitura se convertirá en el segundo movimiento del concierto *Cum Laude*.

En el año 1997 el piano será el protagonista total con la obras *Concierto para piano y orquesta, Presagios* para dos pianos y *Anhelos* para piano solo. La primera de ellas fuera de catálogo. El concierto sería el tercer intento de Ruiz de introducir el piano solista en un medio orquestal tras las variaciones de 1977 y el anterior concierto de 1980, sin embargo esta tercera obra para piano y orquesta correría la misma suerte que las anteriores y también está hoy fuera de catálogo.

[337]*Sonata de las soleares* sería reestrenada poco después en México, en el ciclo de Conciertos de Minería organizado por la Universidad Autónoma Nacional de México dirigida por Jorge Velasco y con la interpretación al órgano de Víctor Urbán.

La pieza para dos pianos, dedicada a Federico Mayor Zaragoza (Barcelona, 1934), fue estrenada en el Conservatorio Teresa Berganza de Madrid en el año 2001.*Anhelos* es una pequeña pieza para piano solo de apenas tres minutos de duración.

La última década del siglo XX se cerrará con la obra *Requiem Pro Nobis* para solistas, coro y orquesta en 1999,medio muy utilizado por Valentín Ruiz a lo largo de su carrera, ya que varias obra de su catálogo responda a esta distribución instrumental.

La obra está escrita sobre un texto de Rafael Lizcano Zarceñoa partir de versos de *El recreo de las brujas*; la obra está dedicada a Stephen Hawking. Lizcano es un poeta de origen manchego, y miembro de la Asociación Jiennense de Cronistas Oficiales (COJAEN)[338].

Esta pieza sacra fue un encargo de la XXXVIII Semana de la Música Religiosa de Cuenca. Los encargados de su estreno fueron la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por Enrique García Asensio, el Coro Nacional de España, la soprano Catalina Moncloa, la contralto Mabel Perelstein, el tenor Alejandro Roy y el barítono Iñaki Fresán. La Semana de la Música Religiosa de Cuenca cuenta en la actualidad con 50 ediciones (hasta la reciente del año 2011), y por ella han pasado muchos de los mejores intérpretes internacionales dentro del campo de la música religiosa, así como han sido varios los encargos que desde dicho festival se han realizado a diversos compositores españoles.

II.6.4. La última etapa.

El siglo XXI se abre en el catálogo de Valentín Ruiz con dos conciertos para piano. El primero del año 2000 C*um Laude,* y ya en el 2003*Honoris Causa.*

El primero de los conciertos está dedicado a Sebastián Mariné, quien lo estrenaría el 16 de abril del año 2002 con la Orquesta de la Comunidad de Madrid a las órdenes del director Pedro Halffter. El segundo llevará por dedicatario a Daniel Kharatian, uno de los pianistas más destacados en la interpretación de música romántica y de música rusa post-romántica rasgos que sin duda ofrecen un amplio abanico de posibilidades en la música de Valentín Ruiz. En el caso de Sebastián Mariné, éste ya había colaborado en

[338] Rafael Lizcano Zarceño es cronista oficial de Espeluy (Jaén), Presidente de la Federación Jiennense de Asociaciones Astronómicas y le ha sido concedida la Medalla Picasso de la UNESCO.

varias ocasiones con Ruiz en diferentes grabaciones de algunas de sus obras con piano y en determinados estrenos.

Entre las dos obras solistas se intercalan una serie de obras donde la voz y el piano serán los protagonistas principales aunque no los únicos. Las obras para soprano y piano *La niña morena, La dama enamorada* y *Guindillas* serán escritas en el transcurso de este año. Sólo un año antes *Nana para Aida* sería estrenada en la Casa de Cataluña por Mariné y María José Sánchez. Todas ellas dedicadas a María José Sánchez e interpretadas con el acompañamiento al piano de Sebastián Mariné en la sala Zuloaga de Segovia están compuestas a partir de textos de Lope de Vega, Antonio de Villegas y un texto popular respectivamente.

Rapsodia in plus para guitarra será la otra pieza encargada de cerrar el año. Esta obra fue estrenada por el propio Estarellas en un concierto en la Fundación Juan March, entidad que patrocina el encargo de la obra, que se realizó bajo el título de "Seis rapsodias para guitarra".

Esta es una muestra más de la estrecha colaboración entre el jienense y el mallorquín y el nexo de unión que ambos encuentran en la guitarra; uno como intérprete el otro como compositor, de obras que son ideales para las características técnicas de Estarellas y también para las características expresivas de la guitarra, como instrumento que a esta alturas Valentín Ruiz ya conoce muy en profundidad.

Las obras, *Rapsodia en plus* de Valentín Ruiz, *Rapsodia Tinamar* de Juan Manuel Ruiz, *Rapsodia diabólica* de Carlos Cruz de Castro, *Rapsodia española* de Agustín Bertomeu, *Rapsodia que mira al Sur* de Tomás Marco y *Rapsodia gitana* de Claudio Prieto, fueron las seis rapsodias elegidas. Esta obra será la última que escriba para guitarra hasta el momento de redactar esta investigación[339].

Los años que transcurren entre 2002 y 2004 no serán especialmente buenos para el ejercicio de la composición debido a ciertos problemas de salud que finalmente le obligarán a abandonar la docencia de forma definitiva. Sólo serán interrumpidos por el mencionado concierto para piano *Honoris Causa*, que lleva por texto completo *Honoris Causa por una ciudadanía* y por la obra de cámara *Fantasía Ludovico.* Esta última fue

[339] El año de redacción final de esta investigación es el año 2011.

estrenada en el Teatro Cervantes de Alcalá de Henares ese mismo año y está escrita para flauta, arpa y cuarteto de cuerda.

Habrá que esperar hasta el año 2005 para encontrar las dos siguientes obras, ambas de mucho peso dentro del catálogo del compositor. Por un lado el concierto para clarinete y orquesta *Concierto Azul Celeste;* y por otro el cuarteto de cuerda titulado *Cuarteto para el fin de las razas.*

El concierto para clarinete, primero en esta línea del compositor, fue estrenado por Mónica Campillo en el Teatro Monumental de Madrid en abril del 2006 bajo el amparo del Ciclo de Jóvenes Intérpretes.

El cuarteto sería, de nuevo, un encargo del Festival de Música de Santander y estrenado en la Iglesia de San Julián y Santa Basilisa en Santander en 2006 por el cuarteto Ars Hispanica. Este cuarteto está formado por Alejandro Sainz, María Sainz, Manuel Sainz y Laura Oliver.

Será en el año 2007 el que vea terminado el primer proyecto de ópera de Valentín Ruiz titulada *El Leño verde* con texto de Ángel Alcalá. Sin embargo esta obra aún se desarrollaría a través de un largo proceso de revisiones y comprobaciones a las que el compositor somete sus creaciones continuadamente hasta alcanzar el objetivo deseado.

Alcalá –con quien Valentín Ruiz mantiene una estrecha amistad desde hace años- es Profesor Emérito del Brooklyn College de la University City de Nueva York y Vicepresidente de la *Servetus International Society*; es asimismo miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia Argentina de Ciencias Morales y Políticas y un gran especialista en Miguel Servet, cuyas obras completas está editando en la actualidad. En la imagen que se tiene aún hoy de Servet –primer mártir de la libertad de conciencia de la historia, según lo define Alcalá- prima su vertiente médica sobre la de teólogo y pensador, que es la que debe perdurar.

En el año 2003 Ángel Alcalá publicó su libro *Servet y el leño verde. Posible guión para una película en busca de productor*[340]. Sobre Miguel Servet se han publicado numerosos estudios y trabajos de investigación, novelas y obras teatrales, además de obras documentales, audiovisuales y radiofónicas; incluso en 1989 José Mª Forqué dirigió una serie producida por RTVE sobre su vida. Cuando Alcalá publica este libro

[340] Ed. Gobierno de Aragón e Institución Fernando el Católico. Zaragoza 2003.

que se acaba de citar, piensa en lo insuficiente que ha resultado cuanto se ha hecho hasta ahora desde la perspectiva necesaria, una perspectiva que confiera al personaje dramático de Servet la imagen real de un perfil que aún aparece incompleto. Quizá por eso publica también "Servet y el leño verde: para que el lector sepa algo"[341], con la intención de poner de relieve algunos aspectos del teólogo, del pensador a quien ha dedicado mucho tiempo, desde hace muchos años.

Cuenta Alcalá en este escrito la protesta de Servet cuando, al llegarle los primeros humos de la hoguera de su holocausto calvinista, afirma con sorna que con el dinero que le habían quitado al encarcelarlo bien pudieran haber comprado madera seca, y no aquellos leños verdes y húmedos con los que lo asaban. *El leño verde*, ópera de Valentín Ruiz con texto de Ángel Alcalá, viene a poner de manifiesto las posibilidades dramáticas del personaje, que hasta ahora se echaban en falta, pues el tratamiento musical y escénico han sido concebidos entre el compositor y el investigador de manera conjunta.

Cerrará esta primera década del siglo XXI la obra para orquesta *¡Si us plau!* Dedicada a Santiago Serrate y estrenada en el Palacio de Congresos de Badajoz en 2009 con la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Badajoz. Santiago Serrate, nacido en 1975, al igual que otros muchos intérpretes y directores, mantiene una cordial y estrecha relación con Valentín Ruiz. Esto no es, sino una muestra más de la proyección del gusto de algunos intérpretes por la música de Ruiz López.

Al año 2010 pertenece una nueva obra para piano, trece años después de *Anhelos*. Esta vez se presenta bajo la forma de una suite concebida en trece números cuyo material está recogido de diversos fragmentos de la ópera *El leño verde*.

Un nuevo concierto, esta vez para dos pianos, quinteto de cuerda y percusión será la obra encargada de cerrar la producción de Valentín Ruiz López en el momento de terminar esta investigación junto a una nueva obra vocal, esta vez para coro a capella bajo el título de *Motete Búscate en mi*. La pieza para dos pianos lleva por título *Cum Laude Ex aequo* y está dedicada a Sebastián Mariné y a su esposa Helena Aguado, también pianista.

[341] Marta Cureses de la Vega: *Premio de Jaén. Historia del Piano Español Contemporáneo*; *op. cit.*

II.7. Aportaciones finales.

Como se puede comprobar a través de de la lectura de este segundo capítulo, la vida del compositor Valentín Ruiz López no responde para nada a los estándares acostumbrados de muchos compositores españoles de la época que rápidamente terminaban sus estudios y salían de España para completar su formación como compositores y/o intérpretes principalmente en Alemania, Francia o Italia dependiendo de las inclinaciones estéticas de cada uno.

Tanto el período de formación, interrumpido por la actividad como instrumentista en vivo, como el período compositivo presentan una serie de peculiaridades que hacen única la figura del jienense. Aunque el ritmo compositivo de Valentín Ruiz no es extremadamente alto, si se puede afirmar que es constante ya que, salvo por motivos de salud (2004, 2006, 2008), son pocos los años (1984, 1991, 1998) en los que no se gestaba alguna nueva obra. A esto se debe añadir el parón voluntario a finales de los años setenta para encauzar de una manera más reflexiva su carrera como compositor.

La música para guitarra, así como los conciertos para solista y orquesta son lo más sobresaliente de su producción hasta la fecha, sin olvidar su último gran proyecto, la ópera sobre Miguel Servet.

Como se puede observar, la gran mayoría de las obras que Valentín Ruiz ha escrito hasta la fecha han sido estrenadas, e incluso algunas de las más recientes composiciones ya tienen fecha de estreno. Esto se debe, sin duda, a la buena acogida, que habitualmente tiene su música entre público en general. También se observa cómo existe un gran número de piezas descatalogadas que responden a dos cuestiones: por un lado las primeras obras que él mismo consideró como un entrenamiento previo; y por otro lado la alta exigencia que el compositor se autoimpone en relación a los resultados sonoros que de una pieza se espera.

Para poder entender con certeza algunos de los aspectos de su vida es necesario realizar un profundo análisis de sus obras, que en muchos casos están asociadas a las vivencias que trascurren paralelas a ellas y por lo tanto son indisociables de las mismas ya que son el reflejo de una actitud, de un pensamiento, de un sentimiento… mostrados en un momento puntual de la vida de un compositor.

Capítulo III.

Las obras.

"Durante 20 años los compositores hemos sido ocurrentes e ingeniosos, ahora tendremos que escribir música"

Ramón Barce[342]

III.1. Conceptos generales.

III.1.1. Introducción.

En el tercer capítulo de la presente investigación se dará paso al análisis pormenorizado de las obras escritas por Valentín Ruiz hasta el año 2009, aunque se hará una breve referencia a las obras compuestas a partir de esa fecha.

Son muchos y diversos los tipos de análisis que se pueden aplicar a una pieza musical: análisis temático-motívico, análisis schenkeriano, análisis de invariantes, análisis paradigmático de Ruwet, análisis prolongacional de Meyer[343]… sin embargo en este caso no se trata de, a través de una serie de obras explicar un procedimiento, sino a través una serie de procedimientos más o menos heterogéneos explicar la música de una solo autor; es decir de cómo a lo largo de su carrara Ruiz va trabajando con las diversas herramientas de las que dispone en un memento puntual.

Dicho análisis comprende diversos aspectos de las mismas hasta completar una tipología analítica integral y que a la vez permita trazar unos rasgos generales, que por otra parte, están presentes en mayor o menor medida en todos los compositores. En el caso de Ruiz esto no iba a ser de otra manera, con la particularidad de que su formación no responde a lo que habitualmente sucedía con los compositores de su entorno (y su época), sobre todo en lo referente a la manera de completar sus estudios fuera de España.

[342]Ramón Barce: *Fronteras de la música; op. cit.* p. 117.

[343] Jena-Marc Chouvel & Jean-Michel Bardez. (2007). "El análisis musical: una disciplina en mutación". Revista *12 Notas Preliminares* nº 19-20 *El análisis de la música*. Madrid: 12 Notas. p. 6.

Para poder comprender con cierta claridad muchos de los aspectos técnicos de las obras de Valentín Ruiz López será necesario establecer una serie de conceptos que el mismo compositor considera trascendentes al respecto de su música. Estos conceptos, no puramente técnicos, sino más bien asociados a la parte intelectual y emocional del hecho musical no han sido planteados de una forma absoluta al inicio de su carrera, sino que muchas de las pautas a seguir son fruto de la evolución constante de la mentalidad de un compositor tan personal como lo es él.

Cabe mencionar que a lo largo de su producción todos y cada uno de los elementos que están presentes en las distintas obras no son gratuitos, sino que tienen una función determinada. En este sentido se debe tener en cuenta la conexión con la retórica, ya que el propio compositor considera la música como un medio extremadamente retórico[344]. Valentín Ruiz entiende la música como ciencia de comunicación de la sociedad humana, y bajo este punto de mira procede a la hora de crear sus piezas.

III.1.2. Tipología analítica.

La música no es sólo una expresión estética sino que en ella, como es obvio, existe un componente importante técnico, y por lo tanto la necesidad de un sistema más o menos organizado (y más o menos personal) que permita dar forma y fluidez a las ideas del compositor. Para Ruiz, analizar consiste en cotejar esa parte emocional de la pieza con la parte científica y a través de esta asimilación llegar a una serie de conclusiones que sirven, a su vez, como criterios analíticos[345].

Muchas son las posibilidades que a estas alturas se le presentan a un compositor a la hora de desarrollar su personal lenguaje; es decir, encontrar su identidad compositiva. La elección de uno u otro método (o la combinación de varios de ellos), de una u otra herramienta compositiva y la propia utilización que de ella se haga tendrá al menos dos consecuencias que no siempre son apreciables en todos los compositores, pero que sí se manifiestan en el caso de Valentín Ruiz. Por un lado la utilización de las diversas opciones técnicas y el resultado final que a través de ellas se consigue, servirá para diferenciar la creación de Ruiz López de otros compositores de su entorno y además, en la medida en la que estén presentes unos u otros elementos en las piezas del

[344] Entrevista mantenida en Madrid el 02 de septiembre de 2010.
[345] Entrevista mantenida en Madrid el 09 de marzo de 2011.

jienense, servirán para encajar éstas dentro de las diferentes etapas de su vida compositiva.

En definitiva, resulta necesario elegir un sistema compositivo, sean cuales sean las razones que han llevado a elegir éste o aquél camino, que guie la tarea del compositor. Con la expresión "sistema compositivo" no se hace referencia, al menos en esta investigación, a un aspecto puramente técnico con una intención más o menos académica, sino a cómo el propio compositor (Ruiz López en este caso) se desarrolla en el ámbito de la composición musical, a su manera particular de gestar cada una de sus piezas, con independencia de que este desarrollo coincida o no con algún sistema compositivo tipificado a priori.

Por lo tanto, se convertirá en objetivo principal de este tercer capítulo el explicar, desde un punto de vista compositivo, la manera que el compositor tiene de afrontar sus piezas y como elije y manipula cada una de las herramientas que decide utilizar.

A lo largo del capítulo se describirá un procedimiento de análisis lo más completo y claro posible, que comprenderá diversos elementos que permitan entender las obras tanto en su propia particularidad como en el contexto general de la producción del autor. En este sentido hay que tener en cuenta que no será necesario analizar todos los aspectos presentes en cada una de las piezas, ya que muchos se repiten, y sobre todo interesan los aspectos esenciales para descubrir la evolución del compositor.

De alguna manera se buscará el análisis global, la forma global, ese "Gestalt" que Boulez menciona en su libro *Puntos de referencia*[346], dando especial importancia a la evolución de los elementos a lo largo de la obra en cuestión. En una explicación más pormenorizada Boulez explica:

"*…los constituyentes indispensables de un método analítico activo: debe comenzar con la observación pormenorizada y lo más exacta posible de los hechos musicales que confrontamos; luego es cuestión de encontrar un plan, una ley de organización interna que tome en cuenta esos hechos con la máxima coherencia; finalmente viene la interpretación de las leyes compositivas deducidas de esa interpretación particular*."[347]

[346] Pierre Boulez: *Puntos de referencia*; *op. cit.* p. 484.
[347] Pierre Boulez. (1975). *Boulez on Music Today*. London: Faber. p. 18.

El análisis no debe consistir sólo en desmontar las partes de las que se compone una obra sino que una vez identificadas será necesario volver a montarlas, esta vez con un nuevo conocimiento adquirido, que será la consciencia de lo que está sucediendo a cada paso. Esto no sería más que un proceso de síntesis que, en opinión de algunos autores[348], completaría el proceso de análisis que de otra forma quedaría incompleto.

El conocimientos sobre estos campos, a los que se hace referencia al inicio de este punto, servirá para alcanzar ese objetivo global, están divididos en siete grandes grupos totalmente conectados entre ellos, a través de los cuales, y aprovechando las palabras pronunciadas por Picasso[349] no se trata de buscar nada en concreto, sino de encontrar lo que el compositor a depositado en cada una de sus obras.

Se abordarán las obras desde distintos puntos de vista ya que, consideramos que no existe una sola tipología de análisis válida, sino que hay muchos sistemas aceptados y que todos ellos pueden ser plenamente compatibles. Incluso resulta más atractivo poder analizar una obra desde varios puntos de vista ya que los resultados pueden ser sorprendentes cuando se aplican diversos criterios analíticos a la misma pieza. Un claro ejemplo de ello es la diferente división que de la fuga en Do menor de Bach BWV 847 hacen Hugo Riemann, Hermann Keller y Erwin Ratz examinándola desde un punto de vista armónico, temático e histórico respectivamente[350].

El primero de los bloques a tratar en el contexto de las piezas correspondientes es el emocional. Este primer acercamiento representa una búsqueda tanto de las motivaciones como de las intenciones que el compositor tenía a la hora de afrontar cada obra. Dichas motivaciones podrán ser, por supuesto, tanto artísticas, como intelectuales, sociales o de cualquier otra índole. En estrecha relación con éstas, están las intenciones que el autor siempre tiene para con una de sus piezas, que en la mayor parte de los casos no son más que un reflejo de sus propias inquietudes.

El siguiente aspecto a tratar será el relacionado con el plano sonoro. El sonido como materia prima de la música merece un trato especial y diferenciado. El sonido de una obra viene marcado en un primer acercamiento por la instrumentación elegida por el compositor, esa diferenciación sonora será muy clara, incluso para el oído poco

[348] Juan María Solare. (2007). "Analizando el análisis". Revista *12 Notas Preliminares* nº 19-20 *El análisis musical*. Madrid: 12 Notas. p. 46.
[349] Pablo Picasso (1881-1973). "Yo no busco, yo encuentro".
[350] Juan María Solare: "Analizando el análisis"; *op. cit.* p. 37.

entrenado, sin embargo detrás de la elección de uno u otro instrumento para una pieza concreta se esconden diversos procesos de abstracción no tan simples de adivinar, así como factores psicológicos y ciertas cuestiones prácticas que conviene tener muy en cuenta. Esto último quedará patente a la hora de utilizar instrumentos como el piano o el arpa en muchas de las piezas orquestales; o a la hora de aplicar procesos sonoros extraídos del ámbito de la guitarra.

Timbre, dinámicas y textura influirán en el resultado sonoro de una manera directa. Estos elementos serán aplicados en función de la elección instrumental y en muchas ocasiones irán relacionados directamente con las posibilidades técnicas del propio medio sonoro elegido, ya que, por ejemplo, no se aplica el mismo rango de dinámicas a una guitarra que a un piano.

El tercer aspecto que es posible analizar dentro de una composición corresponde a la forma, es decir, la manera de diseñar cada una de las obras compuestas. Dicha planificación estructural puede ser una fuente inagotable de elementos que marquen el desarrollo de la propia pieza; esto no quiere decir que una estructura determine, directamente, el devenir de toda la pieza, sino que en muchas ocasiones la estructura va surgiendo a la vez que la propia pieza, o como consecuencia de ella y de las necesidades (musicales) presentadas. En este sentido es muy poco probable que ninguna estructura estandarizada se adapte perfectamente a toda una construcción (entiéndase obra o movimiento completo) y será el compositor el que irá haciendo las modificaciones correspondientes para conseguir el resultado deseado. Dichas modificación aportarán datos definitivos sobre el comportamiento del propio artista a la hora de afrontar el proceso compositivo y, además, cuanta mayor envergadura y dificultad presente la obra en cuestión, mayor será la cantidad de información aportada al análisis de la misma.

La estructuración de una pieza responderá a los parámetros de organización general: diversos movimientos y la interconexión de los mismos; estructura externa o macro estructura de cada uno de esos movimientos (en el caso de que haya varios); estructura interna o micro estructura.

El cuarto de los bloques es la armonía, no concebida como tonalidad, sino simplemente como construcción armónica (verticalidad) en sus diferentes vertientes. Esto quiere decir que se pueden encontrar secciones completamente tonales, y otras que no lo son

tanto (desde un punto de vista riguroso), dentro de la misma pieza. Así conviven tonalidad, modalidad, atonalidad y pantonalidad (al estilo de Reti[351]) e incluso el concepto serial, eso sí, tomado de una forma mucho más elástica de lo que era habitual en otros compositores.

Estas diferentes concepciones armónicas también afectan a la construcción de acordes así como a las escales desarrolladas en cada ocasión.

El siguiente aspecto a tener en cuenta a la hora de desarrollar el análisis de una pieza hace referencia a la melodía y a todo lo relacionado con el desarrollo horizontal de la misma. El propio Joaquín Homs definiría la melodía como evolución de acontecimientos sonoros de todo orden en el tiempo.[352]

Sobre este aspecto se puede observar una cierta preocupación por parte de Valentín Ruiz, ya que a diferencia de otros autores que se desentienden casi por completo de ella, el jienense mantiene siempre una atención constante sobre el elemento horizontal, bien como pequeños motivos melódicos, como serie, o como frases ordenadas dentro de un patrón más clásico como se pondrá de manifiesto a lo largo de este tercer capítulo.

El sexto de los bloques está reservado al ritmo. El aspecto rítmico es vital en la música de Ruiz López, bien sea por su procedencia andaluza, bien por su amplio contacto con el jazz y la música de baile. Se presenta como un soplo de aire fresco en su obra donde se pueden encontrar diversas combinaciones de compases, polirritmias, grupos irregulares… todo ello al servicio del concepto general de composición musical.

El séptimo y último de estos bloques actúa a modo de cajón de sastre en el que se almacenan ciertos elementos de carácter extramusical que aparecen en algunas de las piezas y no tienen cabida en ninguno de los bloques anteriores, que excepto el primero de ellos, todos los demás tienen un marcado signo técnico-compositivo.

Estos elementos bien pueden ser de carácter textual, teatrales o de cualquier otra índole y su función es completar la realización - explicación de la pieza en cuestión, ya que están al absoluto servicio de la música creada para esa obra y aunque en algunas piezas son una parte fundamental de ellas, como el texto de una ópera, en otras no son más que

[351] Rudolph Reti: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad (Tonality, Atonality, Pantonality) op. cit.*

[352] "Notas sobre Música para once a la memoria de Joan Prats" p. 7. Joaquín Homs. Revista Sonda nº 7 pp. 3-7. Madrid: reed. en facsímil 2009.

un mero elemento, del que incluso se puede afirmar que desempeña labores secundarias.

Los distintos apartados que acaban de ser enumerados han sido elegidos porque son los que mejor se adaptan a las diferentes estrategias que Valentín Ruiz ha seguido a lo largo de su carrera para desarrollar sus propias composiciones. No son los únicos elementos que se pueden valorar en una obra musical, existen muchos más, pero sí los más adecuados al objeto de esta investigación. Además, no todos tienen por qué estar presentes en todas las piezas ni en la misma medida, ya que como se ha apuntado anteriormente, algunos de ellos pueden ser menos relevantes que otros en el cómputo general de la pieza en cuestión, por lo que no requieren de la misma atención.

El propio Jean LaRue en el capítulo de consideraciones analíticas básicas de su libro[353]*Análisis del estilo musical* establece un cuadro con muchos de los diversos elementos analizables dentro de una pieza, aunque con posterioridad indica que no todos esos aspectos deben estar presentes en una obra para que sea explicable e inteligible analíticamente hablando y realiza una triple división a la hora de aplicar esos puntos en relación al tamaño de la tipología que se esté analizando en cada momento.

Las distintas categorías son más una herramienta construida con el objetivo de ayudar y facilitar la labor de análisis a la vez que hacerla lo más inteligible posible para que de este modo se pongan en claro todos y cada uno de los aspectos relevantes dentro de cada pieza, que una mera fórmula que se debe seguir bajo cualquier circunstancia para alcanzar un resultado lo más aséptico posible, el cual muchas veces no permite alcanzar el grado de profundización que es deseable en una investigación de estas características.

III.1.3. Consideraciones previas.

Para entender la música de Valentín Ruiz es necesario tener presente la necesidad que se le presenta al compositor de conectar con el resto de la sociedad, de relacionarse con ella. Esto es algo que él ha subrayado muchas veces a lo largo de las diversas entrevistas mantenidas en los últimos meses, de lo que se desprende que representa un aspecto vital de su motivación a la hora de comenzar una nueva composición.

En este sentido, a la hora de construir una pieza no se pretende, ni mucho menos, romper directamente con la anterior, es decir, que sea radicalmente opuesta, sino que

[353] Jean LaRue, Jean. (1970/1998). *Análisis del estilo musical*. Madrid: Span Press. p. 2.

existe un hilo conductor en los procedimientos compositivos que éste utiliza; bajo ese hilo conductor se encuentra la intención principal de mejorar de una obra hacia la siguiente; en este sentido la parte científica de la música está al servicio de la parte artística.

Como primera aseveración se puede afirmar que en Valentín Ruiz López se encuentra anclada cierta influencia del pensamiento sajón, que parte de una estructuración precisa sobre la que trabajar.

Contemplando las cuestiones puramente compositivas desde un punto de vista general se puede afirmar que Valentín Ruiz, el compositor, no se plantea ninguna herramienta compositiva a priori, y lo que es más, no se limita a una sola posibilidad dentro del marco de una misma obra, sino que son sus necesidades expresivas las que le guían y condicionan las estrategias técnicas a seguir en cada momento. Como ya se ha apuntado en el primer capítulo de esta investigación, el eclecticismo es una de las señas de identidad de su música, sin embargo a través de él se busca la coherencia y no se acepta el desorden ni el caos técnico. Este eclecticismo reconocido es algo serio, no se trata de una disculpa para ir añadiendo partes inconexas y faltas de toda coherencia.

El eclecticismo es entendido en esta ocasión como la capacidad de disponer de todos cuantos recursos se encuentren disponibles en ese momento[354]. No se desprecia ni se margina ninguna herramienta, ni ningún camino estético, todos son igualmente válidos, simplemente unos se ajustarán mejor que otros a las necesidades existentes en cada momento.

El proceso de acercamiento a una técnica determinada, o herramienta, como él mismo denomina (toda una declaración de intenciones), se inicia con una utilización de la misma dentro del ámbito en el que fue creada. Esto se debe a que intenta asimilarla con corrección y con cierta precisión. Este primer paso le proporciona un amplio dominio sobre la misma, el cual aprovechará a la hora de utilizarla (adaptarla a sus necesidades) fuera de su contexto natural, acción que desarrolla con cierta solvencia gracias a la interiorización previa que hizo de la herramienta en cuestión. Aunque esto podría ser entendido como una mera demostración de los conocimientos adquiridos sobre ésta o

[354] Entrevista mantenida en Madrid el 02 de septiembre de 2010.

aquella técnica, no se trata de eso, sino una utilización concreta de una herramienta determinada.

Algunas de sus primeras obras, actualmente fuera de catálogo, han recibido ese tipo de tratamiento; es decir, han sido utilizadas como herramientas de manipulación y de aproximación a determinadas técnicas. En este sentido Valentín Ruiz utiliza la expresión "codazos musicales"[355] a la hora de referirse a las pruebas técnico-musicales que realizó a la hora desarrollar las diversas herramientas técnicas que tenía a su disposición.

Un aspecto que refleja muy bien la intención de Ruiz, desde el punto de vista compositivo, está muy en la línea de lo que Schoenberg recomendaba a sus discípulos, que no era otra cosa que la del estudio intensivo del contrapunto y de la armonía para posteriormente poder desenvolverse en un mundo atonal con ciertas garantías, y lo que es más importante, con cierto criterio, en parte adquirido, en parte intuido. Al respecto Valentín Ruiz afirma[356] que no se puede romper directa y taxativamente con el pasado, ya que todo el mundo, hasta el artista más vanguardista, tiene un pasado (musicalmente hablando); nada surge de la nada. En cierto modo siempre hay una continuidad aunque sólo sea desde un punto de vista espacial y temporal y no se vea reflejado en un supuesto sistema técnico-compositivo en cuestión.

En ese sentido hay que afirmar que la diversidad es necesaria, y una de sus virtudes puede encontrarse en el hecho que desde ella se pueden alcanzar nuevas metas, o en todo caso, nuevos puntos de partida desde los que evolucionar. Esta no será la única referencia a Schoenberg, ya que la capacidad de organización del vienés estará presente en el subconsciente de Ruiz en más de una ocasión. Muy probablemente esto, y de forma inconsciente, esté relacionado con su experiencia militar y la auto disciplina que Ruiz López se impone a la hora de componer.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo, se puede observar cómo muchos compositores desechan todo lo anterior; otros como Valentín Ruiz, deciden aprovechar todos los elementos disponibles y no rescindir su abanico de posibilidades. Sin embargo hay que tener en cuenta que la técnica que decide utilizar, no la emplea de manera convencional, sino que la adapta a las necesidades de cada momento. La

[355] Entrevista mantenida en Madrid el 02 de septiembre de 2010.
[356] Entrevista mantenida en Madrid el 05 de agosto de 2010.

utilización de ciertas herramientas no supone la adscripción a ninguna corriente determinada, al igual que el dodecafonismo de Stravinsky no implica que sea un compositor plenamente dodecafónico[357], ni siquiera parcialmente dodecafónico, sólo esporádico.

Las diferentes herramientas serán valoradas en relación a su funcionalidad y en relación a la utilización que puedan tener en la estructura que está surgiendo en ese momento. Es decir, se valorará una u otra herramienta en relación a la estructura que devenga del proceso compositivo que se esté proyectando en un momento determinado, con lo que se elimina la posibilidad de premeditación a la hora de utilizar las diferentes posibilidades técnicas disponibles.

Este rechazo no se define en un marco de lucha entre diferentes tendencias estético - compositivas, sino que simplemente, como es el caso de Valentín Ruiz, se establece la posibilidad de reciclar todos aquellos elementos que puedan ser utilizados en su propio beneficio.

En esta línea se llega a la conclusión de que es más sencillo seguir un sistema compositivo saturado de reglas, sobre todo para un compositor de poco talento, que dejarse guiar por la intuición y, principalmente por la experiencia; entendiendo esta última como bagaje musical desarrollado a lo largo de los años.

Los nuevos recursos musicales fueron incorporados a su bagaje como compositor en la medida en que su necesidad de comunicación lo precisó, integrando cada conquista en su sólida formación clásica. Algunos de estos sistemas de complejidad extrema provocaron que el público no fuera capaz de entender las obras, o que simplemente tuviera problemas para establecer lazos con ciertos tipos de música. Este alejamiento inicial entre público y música nunca se ha manifestado en la obra de Ruiz López, quien por lo general ha contado con el beneplácito de los oyentes.

También es cierto que en el siglo XX se produce una aceleración de los acontecimientos, del tiempo histórico, debido sobre todo a la globalización y al desarrollo de las comunicaciones. Esto provoca que los compositores migren de unos sistemas a otros con mayor facilidad y sobre todo, con mayor fluidez. También consecuencia de esto es la posibilidad de revisión y auto revisión de las obras propias

[357] Tomás Marco Aragón: *Historia de la Música Española 6. Siglo XX*; *op. cit.* p. 129.

siempre desde perspectivas nuevas, todas y cada una de las que se vayan desarrollando a consecuencia de esa velocidad imprimida por el mundo global al terreno artístico en general y al musical en particular.

Al igual que sucede con la mayoría de los compositores se puede observar un cierto refinamiento en su trayectoria compositiva, sobre todo desde un punto de vista de claridad en la exposición de las ideas musicales, ya que todas son desarrolladas desde el convencimiento personal de su utilidad y funcionalidad dentro del todo que es la obra musical.

En este punto aparece el concepto de criterio, tomado por Valentín como "sensibilidad musical adquirida"[358]. Aquí se mezcla intuición, conocimiento y el mencionado bagaje musical adquirido. En su caso, ese bagaje ha sido adquirido desde el punto de vista del intérprete en sus primeros años.

Al igual que pasa con otros aspectos de su personalidad y de su música la emanación de sus influencias se percibe de una forma muy particular, sobre todo en lo que a procedimientos compositivos se refiere. Una de las más evidentes, por lo menos en un primer momento, es la de Bartók a cuya memoria[359] fue compuesto un tríptico, a pesar lo que se encuentra fuera de catálogo en la actualidad.

Uno de los principales conceptos a raíz del cual gira el pensamiento de Ruiz López es la idea denominada por él mismo como "argumental emocional"[360]. Este concepto realiza (dentro del proceso compositivo) principalmente la tarea de guía, que de una forma u otra facilita la labor del compositor a la hora de llevar a cabo una idea musical determinada. El propio compositor también afirma que es fruto de una minuciosa labor de escucha atenta y constante de cada uno de los elementos que conforman las distintas piezas musicales creadas a lo largo de su trayectoria.

A través de dicho criterio podrá ser identificada la evolución de Ruiz López, entendida ésta como un proceso de maduración que el propio sentido creativo de un artista va sufriendo a lo largo del tiempo gracias a las experiencias acumuladas.

[358] Entrevista mantenida en Madrid el 06 de octubre de 2010.
[359] El año del centenario de su nacimiento, 1981.
[360] Entrevista mantenida en Madrid el 04 de noviembre de 2009.

Apuntando en esa misma dirección, cuando surge una idea musical son varios los elementos que en ella están presentes (por lo menos en un primer momento), pero básicamente serán dos los que entren en conflicto directo: unidad y variedad; y será precisamente el estado de equilibrio entre ambos el que provocará la total adaptación del resultado al concepto contenido dentro de la idea de argumental – emocional, que por otra parte no es unívoca, sino que se adapta a las necesidades expresivas de cada momento.

El equilibrio del lenguaje surgirá como consecuencia de las resoluciones (encaminadas en ese sentido) que se vayan adoptando en relación a todas las dudas (técnico-musicales) que surjan durante el proceso de composición. Dicha equilibrio se alcanzará igualmente aunque se haya optado por la utilización de herramientas (técnicas) diferentes a lo largo del proceso, ya que estas son canalizadoras de las ideas y nunca un fin en sí mismas.

También debe ser comentado que la unidad de sonoridad y la unidad de lógica no son consecuencia de la utilización de una herramienta en concreta, ya que el eclecticismo también opera en este campo, sino que dicha unidad es consecuencia de la suma de muchos más elementos también expuestos en cada obra.

Esto provoca que una pieza en su conjunto se escuche como una unidad, en lo que a lenguaje se refiere, pase lo que pase a lo largo de su desarrollo. Para alcanzar dicha unidad se realizan dos juicios, por un lado uno científico de carácter puramente técnico (que sirve de guía, pero en ningún momento es definitorio) y otro juico emocional a través del cual se busca un fin. En este sentido la coherencia se busca en cada pieza de una forma diferente ya que no existe un patrón preestablecido para ello.

Este concepto actúa como un filtro a través del cual sólo se procesan los elementos que se consideren (por parte del compositor) como aptos para el desarrollo de la obra y la búsqueda del resultado correspondiente. En este sentido se puede afirmar que por parte de Valentín Ruiz no hay premeditación, todo surge en el contexto de un mar de dudas, fruto de la constante búsqueda del contenido argumental – emocional y de someter todos y cada uno de los elementos que forman el desarrollo de una pieza a esa especie de criterio estético-compositivo.

Debe existir una satisfacción emocional[361] para que una obra sea válida, sea aceptable desde el punto de vista del compositor. Dicha satisfacción se obtendrá en base a los procesos compositivos que se vayan desarrollando.

En algunas ocasiones resulta necesaria la perspectiva que proporciona el paso del tiempo para poder apreciar con claridad si realmente una pieza concreta produce, o no, la satisfacción emocional que realmente se persigue; nadie mejor que el propio compositor para tomar esa decisión. Así se entiende que algunas piezas hayan sido revisadas varios años después, e incluso en más de una ocasión.

El concepto de "criterio" (criterio musical), que no es otra cosa que los modelos estético-musicales que el propio compositor ha creado a lo largo del tiempo gracias a las diferentes experiencias musicales adquiridas en su vida.

Otra cuestión que conviene aclarar es la relación de consonancia – disonancia; ésta puede ser provocada no solo con la interválica, sino también con el ritmo, con la dinámica o con la propia estructura de las frases o las distintas secciones. Esto no hace más que confirmar el interés por las ideas de autores como Reti[362] o Krenek[363] cuando afirman que la tonalidad no es más que uno de los posibles métodos a través de los que disponer las relaciones entre las diferentes partes de una pieza, para que estas sean reconocibles. Es decir, desarrollar el sistema tonal.

Además, y relacionado con algunas de las ideas de Ruiz López, Smith Brindle[364] afirma que en cuanto exista una mínima intención de direccionalidad existirá tonalidad, y como se podrá observar en la mayor parte de las obras escritas, la direccionalidad es uno de los motores principales de la música de Ruiz López.

La textura hace referencia a la posible interacción entre las diferentes partes (vocales y/o instrumentales) presentes en un momento temporal concreto, que puede, o no, extenderse en el tiempo. En resumen se puede concebir la textura como la suma de las partes individuales. Sin embargo existen otros muchos elementos que influyen en la manera que el oyente percibe la textura de una música determinada: timbre, color sonoro, espaciamiento, ritmo, registros… El factor textural es muy importante ya que

[361] Entrevista mantenida en Madrid el 06 de octubre de 2010.
[362] Rudolph Reti: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad (Tonality, Atonality, Pantonality)*; *op. cit.*
[363] Ernst Krenek. (1965). *Autobiografía y estudios*. Madrid: Ediciones Rialp.
[364] Reginald Smith Brindle. (1986). *Musical Composition*. Oxford University Press.

casi todos los cambios de textura son indicadores claros del fraseo, así como de las divisiones seccionales y de ciertos tipos de movimientos.

Otro aspecto muy habitual en lo que a textura se refiere, viene representado por la estratificación que ésta sufre en muchas obras; donde el elemento textural que está presente en un pasaje concreto se forma a través de la utilización simultánea de diferentes texturas que no son percibidas por el oyente de forma individual, sino que se escuchan como un todo.

El timbre es uno de los elementos musicales que afectan a la textura y además sirve tanto como elemento de cohesión (timbre homogéneo) o como elemento de confrontación (timbres contrastantes). Una de las grandes aportaciones del siglo XX al timbre fue la de la utilización de éste de un modo más libre, de tal forma que aparecen conceptos como la "melodía de timbres". Desde este punto de vista, la manera de orquestar elegida por el compositor en cada momento resulta un elemento básico para alcanzar sus propósitos, por lo que será necesario recurrir a razones técnicas de peso a la hora de decidir la disposición de los instrumentos dentro de cada pasaje, ya que la labor de orquestación y distribución de los diferentes elementos es llevada a cabo con mucha minuciosidad. La utilización de la percusión y el uso de gran cantidad de instrumentos solistas son dos de las características de las orquestaciones realizadas a lo largo del siglo XX.

No hay temor a la gran orquesta con una amplia plantilla, como puede verse en obras como *Concierto de Bellver*, en el que como muestra de su maestría orquestal (fruto de años de experiencia en el género), la guitarra responde a las expectativas a pesar de la enorme masa orquestal que la acompaña.

Al igual que explica Schoenberg en su tratado de armonía en la música de Valentín Ruiz se debe entender el timbre con la mezcla de tres de las cualidades del sonido: el propio timbre, la altura y la intensidad, ya que todas ellas son necesarias para poder definir el concepto global de timbre. De esto se deduce que un grupo de alturas puede ser valorado tímbricamente y que las intensidades pueden ser vistas a través de la modificación que en el timbre producen; y todo lo contrario, lo que implica valorar el timbre desde un punto de vista constructivo. Con este criterio queda eliminada la vieja

visión de una música construida por alturas y posteriormente revestida de unos timbres de terminados, como bien apunta Barce en el siguiente párrafo[365]:

"6.- Por último, la "melodía de timbres", que aparece mencionada al final del libro como una "fantasía de anticipación". La idea de Schoenberg, generalmente mal interpretada, es que la altura "es una dimensión del timbre". Es decir, que la noción de "timbre" equivaldría a las tres cualidades del sonido (altura, timbre e intensidad): "la altura es una dimensión del timbre mismo." De aquí procede la idea de valorar tímbricamente las alturas, de seleccionar los registros instrumentales o vocales no ya como mera frecuencia, sino como timbre."

Desde el punto de vista estructural resultan reveladoras las siguientes palabras de Barce[366]:

"En principio todas las cosas poseen forma, porque todas las cosas poseen una estructura. Quedarían absurdamente excluidas aquellas cosas que, poseyendo una estructura, no la revelan exteriormente."

Sin embargo, esto no quiere decir que todos los compositores decidan estructurar sus creaciones de la misma manera y, por supuesto, mucho menos, que todo el mundo percibe la misma forma de una manera igual. En relación a esto último, también resulta necesario diferenciar dentro de una misma forma su compone objetivo (la forma en sí misma) y su componente subjetiva (como es percibida desde fuera). Todo esto se complica cuando se habla de música ya que es necesario añadir una nueva dimensión a la ecuación: la temporal.

A pesar de que todas las estructuras, de una forma u otra, se planean a priori, en algunas ocasiones dichas estructuras son irrealizables debido a circunstancias que han surgido en el transcurso del proceso de composición. Esto también se debe, sin duda, a que todo compositor tiene sus propias variantes estructurales a pesar de que en muchas ocasiones el punto de partida sea el mismo, como por ejemplo una forma de sonata.

Además, en este proceso, se debe tener en cuenta que para alcanzar un resultado satisfactorio la estructura a utilizar y los elementos a verter en ella deben satisfacerse

[365] Arnold Schoenberg: *Tratado de Armonía;op. cit.* p. XIV.
[366] Ramón Barce: *Fronteras de la música; op. cit*. p. 46.

mutuamente, ya que de otra manera el producto sería ciertamente irregular o con un alto grado de entropía.

Se podría definir la forma como una especie de perfil sobre el que se traza la pieza musical, sin embargo hoy en día dicho concepto tiene un sentido más amplio. Tal como apunta Joel Lester[367] la forma, apuntando hacia esa amplitud del concepto, debe referirse a la unidad producida por la combinación de todos los aspectos de una composición.

A lo largo del siglo XX, y aunque muchos compositores, de un modo u otro, habían abandonado la tonalidad funcional, seguían utilizando formas tonales sobre las que construir sus piezas; sin embargo la concepción de estas estructuras ya era diferente de la que tenía en el momento de ser concebidas en el Barroco, Clasicismo o Romanticismo. Uno de los aspectos más destacados es el de la búsqueda de simetrías (desde un punto de vista estructural) a través de formas en espejo (tomando una sección central como eje de simetría) o a través de la utilización de formas en arco.

La tan ansiada coherencia, no sólo buscada por Valentín Ruiz, sino por muchos de los compositores de este siglo, se establece, también, a través de una posible relación entre los diversos temas de la pieza. La preocupación extrema, incluso se podría decir que obsesiva con la unidad del lenguaje, alcanza también a otros parámetros de la composición. En cada pieza la formación del lenguaje apropiado para el medio elegido tiene que manifestarse a lo largo del mismo. Esa cualidad es sin duda una clara influencia de su maestro García Abril, quien también centra parte importante de sus esfuerzos en conseguir dicha unidad en cada una de sus piezas.

Este desvelo por la unidad no debe confundirse con monotonía, ya que internamente debe existir una lucha entre dos posiciones enfrentadas: unidad *versus* variedad. Posiciones que no deben prevalecer de forma separada, ya que de un lado significaría caer en la monotonía y del otro en la incoherencia.

Por lo tanto se puede afirmar que todos los elementos constitutivos de una idea musical deben, necesariamente, estar al servicio de uno de estos dos factores. De hecho cada uno de los dos supuestos no deben presentarse sólo en un terreno pactado, por ejemplo desde el punto de vista rítmico, sino que uno de los elementos de la pieza puede aportar la

[367] Joel Lester: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*; *op. cit.* p. 65.

variedad (digamos la melodía) y otro puede aportar la unidad (digamos la armonía) con lo que el balance final será de absoluto equilibrio, a expensas de cómo se comporten los restantes elementos de la obra en cuestión.

Esto sin duda está relacionado con el respeto a las estructuras tradicionales que se pueden observar en un primer momento de la producción de Ruiz López. Esta utilización de formas más o menos académicas es perfectamente conciliable con los desarrollos mostrados por el compositor ya que en todo momento se conserva un centro tonal, no como tonalidad clásica pero sí como elemento de relajación y punto de descanso de toda la tensión acumulada. Simplemente se trata de encajar las nuevas fórmulas musicales dentro de las estructuras que siempre existieron en la música. Es decir, llenar de contenido nuevo un continente ya usado en otras ocasiones (otras épocas).

Así se entiende que, independientemente de qué herramienta (lenguaje) se utilice, debe existir un proceso en el que se presente el material para captar la atención del oyente; una parte central en la que el compositor se desarrolla con total libertad y a través de las herramientas que considere oportunas; y un segmento final en el que se provoque una sensación de llegada. Este sencillo desarrollo ternario puede repetirse a lo largo de una composición todas las veces que sean necesarias.

Otro de los conceptos interesantes que se desprende de las obras de Ruiz López es el de contraste y su diferenciación con ruptura. Ambos elementos se pueden presentar tanto en un nivel macro como en un nivel micro y de igual manera se establece que la principal diferencia entre ambos es que en el caso del contraste es necesario que exista un cierto parentesco entre los elementos; mientras que en el caso de la ruptura se antoja imprescindible la ausencia de dicho parentesco.

Desde un punto de vista estructural interno los distintos elementos se presentarán como una suma de exponentes y consecuentes que se irán sucediendo hasta el final. Aquí Valentín distingue entre períodos, en los que existe un sentido completo y frases que se diferencian de los anteriores en que no son conclusivas armónicamente hablando.

Si se observan las músicas producidas por las primeras vanguardias del siglo XX (muchos de ellos referentes más o menos directos para Valentín Ruiz) el elemento formal se revela como el principal sustento de las composiciones a la hora de mantener

cierta coherencia, y también como un medio ideal a través del que poder desarrollar ciertas innovaciones dentro de otros formantes de la música tales como armonía o melodía. Esto también se observa en la música de Valentín Ruiz a la hora de poner en marcha el denominado principio unidad-variedad, ya que el elemento formal es de una gran importancia dentro de este proceso.

Una de las apreciaciones que se pueden hacer desde un punto de vista formal en la música de Ruiz, y que él mismo confirma, es que en muchas ocasiones lo que hace para poder estructurar una pieza con ciertas garantías es estudiar una obra clásica vaciándola completamente de contenido y dejando sólo el esqueleto formal; una vez realizada dicha operación se sirve de dicha estructura para ir desarrollando su propia música a través de una estructura muy sólida.

Una de las características del entramado formal de la música de Ruiz consiste en la presentación de un tema y en lugar de presentar seguidamente un segundo tema, de alguna forma contrastante con aquel, se lanza al desarrollo del primero. Cuando concluye dicho desarrollo, y no antes, es cuando presenta el segundo tema al que le sigue también su propio desarrollo.

Además, a la hora de introducir dos temas diferenciados dentro de una obra y tal como decía Schoenberg, es necesario que éstos presenten algún tipo de afinidad o parentesco. Ruiz desarrolla esta afirmación estableciendo claras similitudes entre las melodías presentadas, pero realizando unas armonizaciones completamente contrapuestas. Estas afirmaciones se ponen muy de manifiesto en la pieza *Variaciones Auringia.*

Desde un punto de vista armónico recibe ciertas influencias pantonales muy en la línea de Bartók. Dichos conceptos serán pasados por el filtro de Reti[368] antes de quedar plasmados definitivamente en las obras. También resulta muy ilustrativo, al respecto de los procedimientos armónicos utilizados por Ruiz, la frase de Schoenberg *"No se debe coquetear con la libertad mientras no se libere uno de la tiranía"*,[369] ya que el jienense prueba y experimenta profundamente cada uno de los elementos a utilizar. Además la armonía le sirve, en muchas ocasiones, como elemento a partir del cual se crean algunas de las estructuras utilizadas.

[368] Rudolph Reti: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad (Tonality, Atonality, Pantonality)*; *op. cit.*
[369] Arnold Schoenberg: *Tratado de Armonía*; *op. cit.* p. XIII.

Él mismo se considera como un compositor tonalista, entendiendo este concepto como el hecho de organizar todos los parámetros musicales al servicio de un centro tonal, eso sí, dicho centro puede venir representado por múltiples elementos.

También se pueden encontrar ciertos momentos en los que el compositor prescinde de todo centro tonal, como es el caso de algunos pasajes de su ópera *El leño* verde, en la que se pueden encontrar ciertos momentos atonales, que bien podrían contradecir el tonalismo que se promulga; sin embargo dichos segmentos no tienen ese resultado atonal porque aparecen en un contexto musical donde sus aspectos tímbricos, interválicos y métricos han sido previamente escuchados en asociación con pasajes tonicalizados. Para ello la cadencia se tornará imprescindible en el proceso, ya que será completamente necesario un punto de llegada. Para comprender esto con claridad basa conocer los términos en los que Barce define la atonalidad; para él la atonalidad se basa en la coexistencia persistente, en la obra musical, de los sonidos pertenecientes a todas las tonalidades[370].

Desde un punto de vista más novedoso serán las distintas secciones de desarrollo las encargadas de marcar una armonía más errática e inestable.

La armonía funcional que se utiliza, en algunas ocasiones, es concebida como un movimiento dirigido[371], como una forma de crear metas armónicas más importantes. Otra de las funciones que se le atribuye a la armonía tonal es la de organizar el flujo temporal de la pieza e ir realizando diferentes localizaciones espacio-temporales a través de los distintos acordes de cada tonalidad, que a su vez lo que hacen es mostrar el camino (movimiento dirigido) hacia un punto de llegada premeditado por el compositor. Todo esto es una implicación de la tonalidad funcional, que a pesar de ciertos elementos, por momentos extraños, utiliza Ruiz López a través de un filtro compositivo-armónico personal creado con el paso de los años y la acumulación de experiencias.

Esa búsqueda de elementos nuevos, en ocasiones con una mayor carga personal, es una constante a lo largo de los últimos ciento cincuenta años. Dicha búsqueda lleva asociada la modificación, y en ocasiones la destrucción, de muchos de los elementos ya existentes. Al igual que con otros elementos, esto sucedió también con la tonalidad que

[370] "Nuevo sistema armónico" p. 19. Ramón Barce. Revista Sonda nº 4 pp. 17-31. Madrid: octubre 1968.
[371] Joel Lester: *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*; *op. cit.* p. 15.

se ha ido modificando poco a poco hasta perder sus atributos más característicos: la funcionalidad y la direccionalidad; ambos relacionados intrínsecamente.

Tal como apunta Joel Lester[372], los principales rasgos de esta tendencia fueron el aumento del cromatismo (rasgo visible en muchas obras de Ruiz); el empleo creciente de disonancias como parte de los acordes, cada vez más alejados de los patrones verticales marcados por la tradición armónica del siglo XVIII; las relaciones armónicas utilizadas cada vez eran más distantes; ciertos elementos modales hicieron su irrupción dentro de un panorama tonal, lo que provocó una cierta confusión (desde un punto de vista armónico); y por último, cabe señalar que cada vez más conscientemente se evitan las confirmaciones tonales que hagan recordar explícitamente un centro claro y estable.

La politonalidad heredada de las insinuaciones cadenciales de Stravinsky estará presente en algunas de las obras de Ruiz. Esta superposición de tonalidades será fruto de la intuición adquirida a raíz del manejo extremo de la propia tonalidad. Al igual que otros autores como Strauss, Mahler, Busoni, Casella, Milhaud, Falla o Gershwin, en las obras de Ruiz López la politonalidad será utilizada en momentos puntuales para provocar efectos concretos en momentos puntuales de las piezas.

Tanto este empleo de la tonalidad (varias simultáneas) como otros hechos de la misma no significan otra cosa que la evolución de ésta hacia nuevos usos hasta esos momentos no planteados de forma directa. Valentín Ruiz recoge el testigo de todas estas indagaciones realizadas en el plano armónico, sobre todo al inicio del siglo XX (Mahler, Reger, Britten, Janaceck, Ives, Hindemith, Bartók…), y las manipula atendiendo a sus necesidades momentáneas teniendo una organización tonal como meta. De alguna forma, y relacionado con lo que apunta Teresa Catalán en su libro[373], en la música de Valentín Ruiz lo tonal y lo atonal se acumulan, forman un todo.

En la música de Ruiz, y en cierta manera al igual que ocurre en la música atonal, la adecuación de una nota no se debe a la pertenencia o no a una unidad armónica determinada, sino que guarda una relación más estrecha de lo que puede parecer con todos y cada uno de los factores compositivos que se desarrollan a lo largo de la obra. Dicho de otro modo, todos y cada uno de los elementos que forman una pieza, por breve

[372] Ibid. pp. 17-18.
[373] Teresa Catalán: *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*; *op. cit.* p. 46.

que sea su aparición, están directamente relacionados entre sí, de tal forma que crean un todo imprescindible.

La politonalidad también estará presente en alguna de las piezas de Valentín Ruiz López. Ésta no es otra cosa que la utilización simultánea de una escala básica y sus trasposiciones. No se debe confundir la pantonalidad con la denominada tonalidad extendida. En aquella existen diversas tónicas que van fluctuando, dando la sensación de que es indiferente cuál de ellas acabe imponiéndose. Es lo que se conoce como tónicas móviles. El pandiatonismo es utilizado en muchas ocasiones como el pegamento que une pequeñas estructuras que de esta manera alcanzan sentido completo al formar parte de un todo.

Para ayudar al establecimiento temporal de las diversas tónicas utilizadas serán muy relevantes la notas pedal utilizadas a lo largo de las piezas, ya que en mayor o menor medida van a determinar el centro tonal sobre el que gira uno u otro pasaje.

La cadencia tal y como se conoce en la música tonal es completamente evitada por el compositor, que llega a los puntos de distensión a través de la utilización de diversos elementos como se puede ver a lo largo de sus obras. Esta es una de las explicaciones de por qué muchas de las obras concebidas por Ruiz en varios movimientos, éstos se presentan de manera continuada.

A la hora de reexponer los diversos elementos que forman una pieza el compositor se plantea de una manera muy sistemática las diferentes alturas a las que van a ser presentados. Éstas tienen, en muchos casos, una fuerte componente tonal debido a su coincidencia con intervalos como la cuarta y la quinta, que pueden ser reconocidos como la subdominante o la dominante de una hipotética tónica presente en ese momento.

Desde un punto de vista tanto horizontal como vertical se huye del cromatismo extremo, entendido éste como un fin es sí mismo, aunque no de la propia cromatización de notas y acordes con lo que se ganan diversos colores en la ya de por sí fecunda armonía.

La conclusión a la que se puede llegar a partir de esto está en la línea del concepto de modulación melódica, ya que de alguna forma la tonalidad (más o menos presente en muchos pasajes) se establece a través de la melodía y no a través de la armonía que por

momentos es demasiado ambigua o está centrando sus esfuerzos en otras funciones también importantes.

Estos conceptos de tonalidad melódica, modulación melódica pueden ser rastreados hasta el propio Debussy, que sirve como maestro en su manera de trabajar el modalismo melódico (utilizado como sinónimo de tonalidad melódica) que tan bien desarrolló el francés en su música.[374]

También se observa la utilización de series en obras como *Requiem Pro Nobis*, sin embargo éstas están tomadas como elementos melódicos que dan ciertas prestaciones y ayudan a crear unidad y se alejan de la concepción que Schoenberg tenía de las mismas, y de la propia concepción que Ruiz desarrollará poco después.

En la música de Valentín Ruiz, al igual que en otras muchas, los diferentes motivos a través de los que se construye el devenir melódico están relacionados con el entramado armónico resultante de cada momento musical. Dicho concepto, el de motivo, es sustituido por el de conjunto, para hacer referencia a estructuras de alturas en las que la función armónica ha sido eliminada completamente. En ambos casos se hace referencia a "motivos estructurales" de las piezas la diferencia estriba en cómo cada uno desarrolla su función.

En algunas de las piezas se podrá observar cómo la construcción de los temas es algo más fragmentada que en otras y serán pequeños motivos (encargados de dar variedad) los que se sucedan, muchas veces a gran velocidad, aunque seguirá existiendo una estructura temática al estilo clásico. La idea de tema ya no será concebida como algo aislado, sino como la semilla desde la que crecer y que como semilla no tiene por qué ser única sino que se pueden presentar diversos elementos (temas). Esto también propiciará un cambio en las dimensiones de las diferentes obras.

En sus obras serán habituales la utilización de pasajes contrapuntísticos realizados a la manera de la exposición de una fuga, prescindiendo como es normal de la parte armónico – funcional de la misma.

Las melodías de algunas de las composiciones son muy fragmentadas al igual que ocurre en las piezas de guitarra en las que el motivo rítmico del acompañamiento y la

[374] Robert P. Morgan. (1992/2000). *Antología de la música del siglo XX*. Madrid: Akal Música. (Trad. Patricia Sojo). pp. 14-16.

propia melodía se van sucediendo sin llegar, necesariamente, a actuar de forma conjunta.

Un elemento a tener en cuenta es que la regularidad métrica se va relajando conforme la tonalidad funcional va perdiendo parte de su ubicación primigenia. Desde ese punto de vista rítmico la variedad va a ser la tónica dominante de su música. Esto se debe, como ya se ha mencionado, a la influencia de la música de baile, al jazz y a sus raíces andaluzas. Éstas últimas han sido definidas por él mismo como "andalucismo visceral"[375]. Esto se pone de manifiesto, sobre todo, en su música para guitarra, que es bastante abundante en su catálogo.

Otro aspecto a destacar son las diferentes organizaciones de los pulsos a lo largo de las obras, que aunque en la música tonal se espera que sean regulares, en el caso de Valentín Ruiz no siempre sucede de esa manera, debido sobre todo a ciertas influencias jazzísticas que se pueden encontrar en su música. También se debe hacer referencia a los metros cambiantes, a los metros irregulares, a los valores añadidos, o a las polimetrías… Dentro de la música de baile son diversos los ritmos que se pueden ver asociados a las diferentes obras de Ruiz López.

A lo largo de la evolución rítmica de las obras del compositor, y a pesar de algunas influencias (como la ya mencionada de la música de jazz), se puede observar cómo, a pesar de la variedad, el entramado rítmico tiende hacia una simetría que poco a poco se va alcanzando a través de la transformación de los motivos a utilizar en cada momento. En algunos pasajes se abandona dicha simetría al igual que sucede en mucha música atonal, sin embargo poco a poco el discurrir musical va provocando el regreso a esa simetría perdida temporalmente.

Conforme se va avanzando en la producción de Valentín Ruiz queda reflejado cómo los múltiples cambios de tempo escritos en las primeras obras van dejando paso a una menor densidad de indicaciones, lo que no quiere decir que ya no existan dichas modificaciones, sino que el compositor los realiza a través de cambios métricos.

Muchos de los conceptos mencionados en los párrafos anteriores no permanecen estables en la música de Ruiz, o no son visibles desde el comienzo, sino que son el fruto de su evolución. Esta podrá ser entendida con mayor claridad a través del análisis

[375] Entrevista mantenida en Madrid el 05 de agosto de 2010.

más pormenorizado que se propone en las siguientes páginas, así como desde las conclusiones que se establecen en la parte final como consecuencia de dicho análisis, que en mayor o menor medida reflejarán los aspectos previos comentados en este epígrafe en función de cómo hayan sido presentados a lo largo de las diferentes piezas comentadas.

III.2. Etapas compositivas.

A la hora de proceder a la explicación detallada de las obras de Valentín Ruiz López se ha realizado una división cronológica de las mismas en base a unos criterios técnicos en el caso de la primera subdivisión; unos criterios de género en el caso de las tres siguientes subdivisiones observando que algunos géneros abundaban más que otros en determinados períodos de tiempo; y por último un tramo final que comprende desde el año 2005, año en el que se plantea la composición de su ópera *El leño verde*, hasta la actualidad; período que, por otro lado, y como es evidente, está aun sin cerrar.

Una vez tenidos en cuenta estos aspectos externos es posible establecer una división cronológica, que aunque se cumple para la gran mayoría de las piezas, no implica que todas las obras escritas para guitarra se hayan creado en torno a 1990-1994, sino que los rasgos característicos de este género compositivo y las obras más representativas dentro del catálogo sí fueron escritas en esas franja temporal.

1. 1975-1981. Etapa de formación.
2. 1982-1989. La voz como medio principal.
3. 1990-1994. La guitarra.
4. 1995-2002. Período pianístico.
5. 2005-2011. La continuidad.

Además es preciso puntualizar que debido al eclecticismo confeso que practica el compositor no existe una unidad de estilo férrea en cada uno de estos períodos, si bien sí es posible extraer una serie de conclusiones más o menos identificativas de cada uno de ellos, como por ejemplo la utilización unos u otros instrumentos, el desarrollo de estructuras más extensas, la utilización de uno o varios movimientos en la concepción de las piezas…

III.2.1. Etapa de formación. 1975-1981.

III.2.1.1. Las primeras obras.

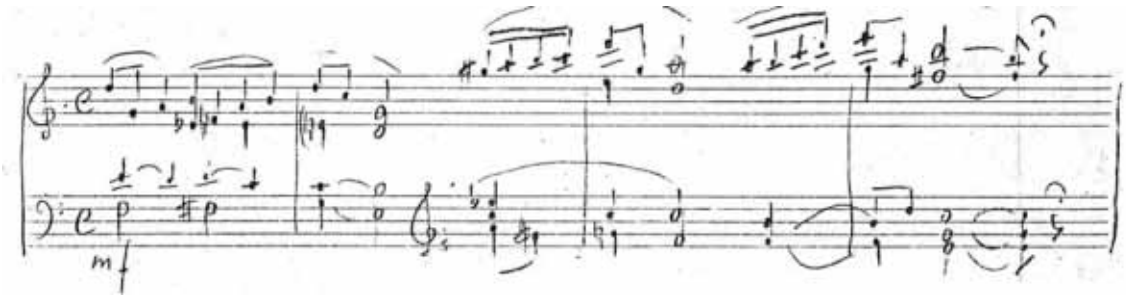
De las etapas en las que hemos dividido la carrera compositiva de Valentín Ruiz López, la primera responde a los senderos habitualmente establecidos por cualquier compositor que da sus primeros pasos en el mundo de la composición una vez finalizada su formación académica, lo que no quiere decir, ni mucho menos, que haya terminado de formarse como músico en general y como compositor en particular.

Esto se suele ver reflejado en las primeras obras de casi cualquier compositor ya que es en este momento donde se plantean las primeras dudas, se toman las primeras decisiones compositivas, se experimenta con el lenguaje, se adapta la estética a las necesidades internas de cada artista… En muchos casos las piezas compuestas a lo largo de esta etapa inicial terminan fuera del catálogo por decisión del propio compositor o incluso, en casos más drásticos son destruidas; en este sentido Ruiz no es una excepción, ya que con la única salvedad de la obra para órgano *Cinco apuntes para una génesis*, todas las demás han sido retiradas del catálogo por decisión del propio compositor.

Muchas de las primeras obras compuestas por Ruiz López en aquel entonces, son aun consecuencia directa de los estudios que estaba terminando en Madrid. Una de las primeras observaciones que se puede hacer sobre este primer grupo de piezas es que la gran mayoría de ellas han sido compuestas para orquesta, e incluso se puede puntualizar que han sido compuestas para solista y orquesta. De esta manera, de las ocho obras de Ruiz que entran dentro de este apartado cinco son para orquesta (o banda en su defecto): *Fantasía para castañuelas y orquesta; Tema con variaciones para piano y orquesta; Concertino; Concierto para violonchelo y orquesta* y *Concierto para banda*. Otras dos son obras de música de cámara: *Quinteto para viento* y *Cuarteto de cuerda*. Y por último debe ser mencionada su primera obra para piano solo: *Sonata para piano* de 1975. EN este último caso su importancia no radica en que sea la primera obra para piano sino que también es la primera que compone para un instrumento solo. Por estos motivos merece ser estudiada con más detenimiento que sus compañeras, y sobre todo por la importancia que el piano, sobre todo como instrumento solista, tendrá dentro del desarrollo futuro del compositor.

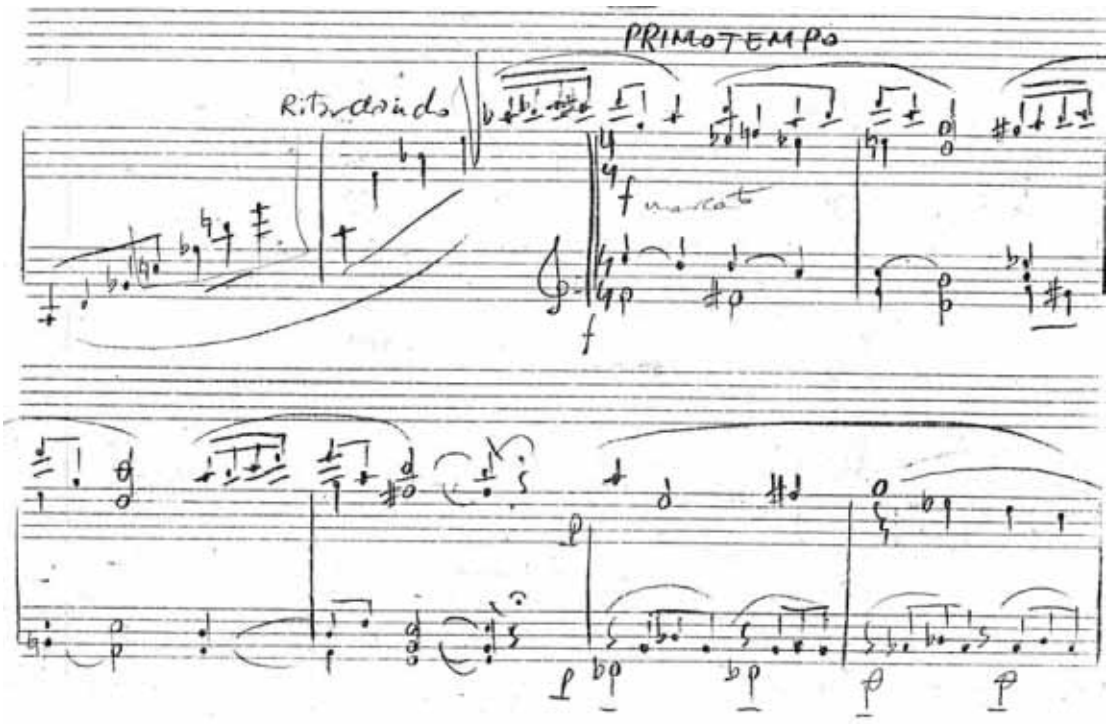
La obra está planteada en tres movimientos, sin embargo no siguen la secuencia rápido-lento-rápido, sino que los tres podrían ser clasificados bajo la denominación de rápidos, ya que el primero comienza en *Animato* (♩ = 126); el segundo *Allegreto* (♪ = 108) y el tercero, sin indicación metronómica, bajo el matiz de *Presto*.

El ritmo del principio es bastante sobrio y en toda la sonata se aprecian elementos estructurales muy académicos, es decir se favorece la implantación de una estructura basada en cánones más o menos clásicos sobre la que desarrollar otros elementos menos dogmáticos y más eclécticos. Esto es algo que poco a poco se convertirá en una seña de identidad del compositor.



Sonata para piano (1975). I movimiento (compases 1-4)

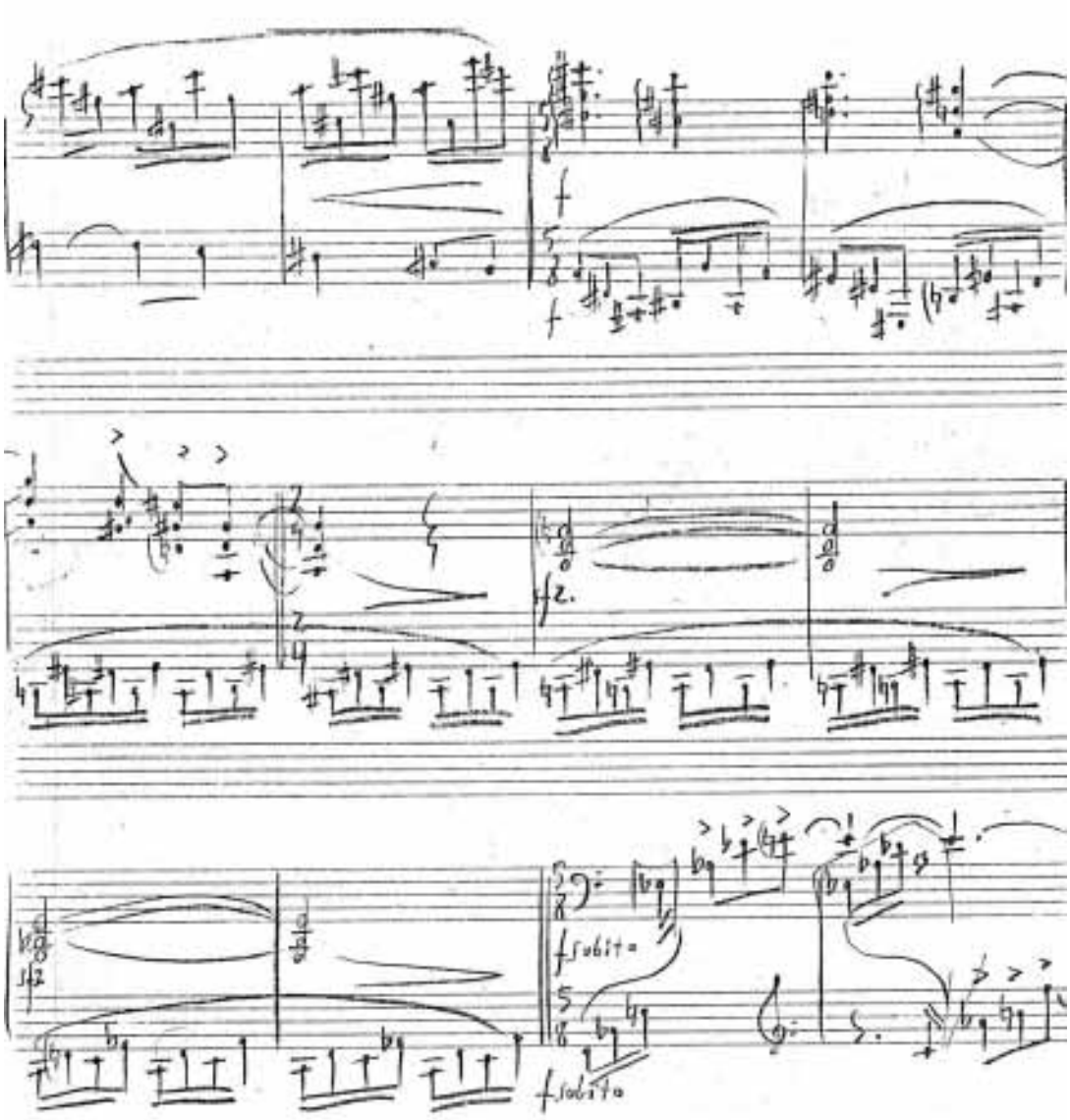
Este no es el único rasgo del compositor que se puede detectar en esta temprana pieza, ya que tanto las reutilizaciones de elementos principales como las propias reexposiciones se observan en la misma.



Sonata para piano (1975). I movimiento (compases 126-133)

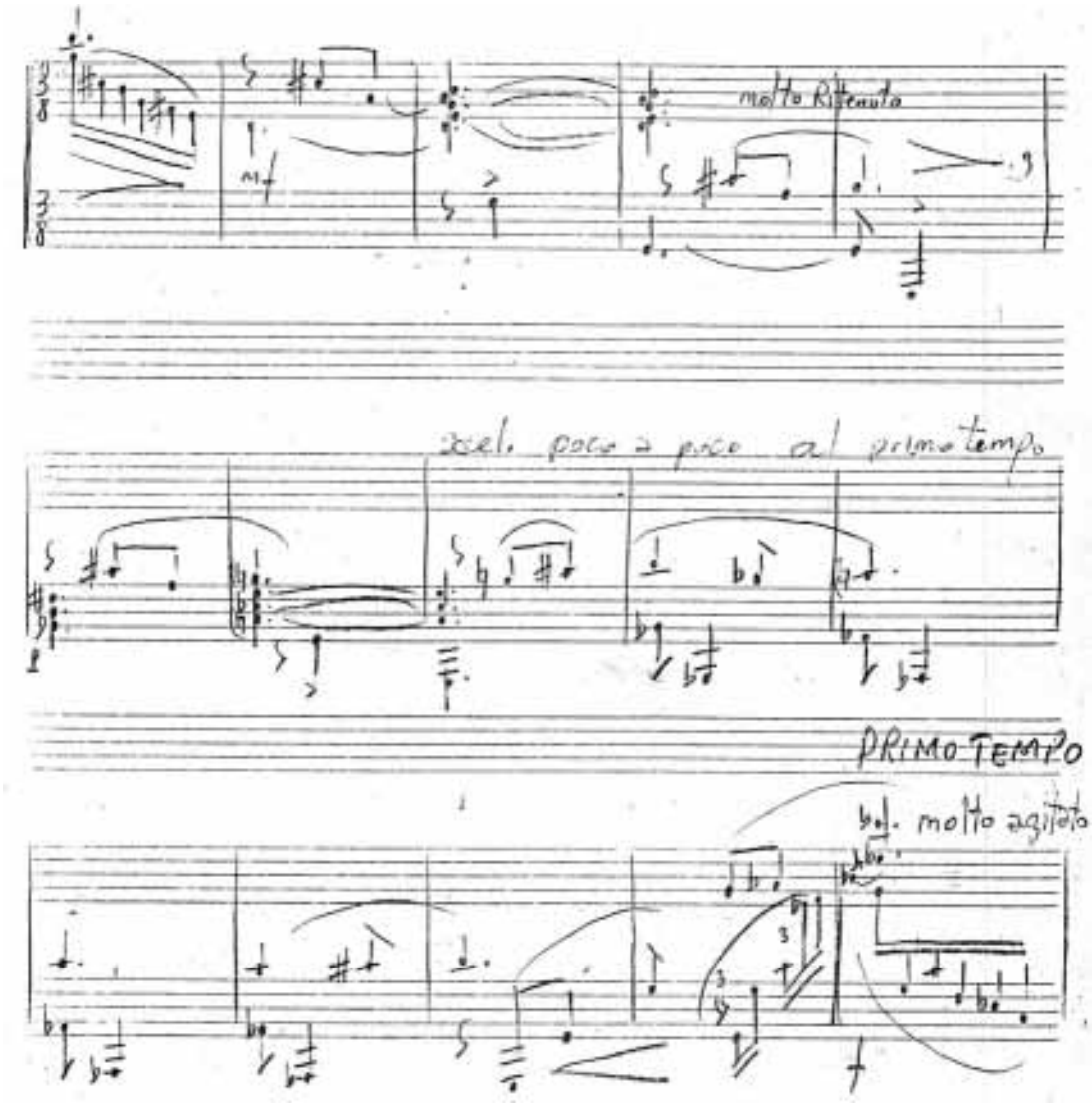
Los cambios de compás y de tempo, aunque menos numerosos de lo que serán en el quinteto posterior, ya son habituales en la pieza.

Algunas de las principales características que con el paso de los años serán visibles en Ruiz ya se pueden observar en estas primeras obras. Desde los numerosos cambios de compás, que además de servir para dar carácter a cada uno de los motivos sobre los que van escritos, sirven, en algunas ocasiones, de elemento diferenciador para motivos ciertamente similares, que de esta forma se convierten hasta en contrastantes, hablando desde un punto de vista rítmico:



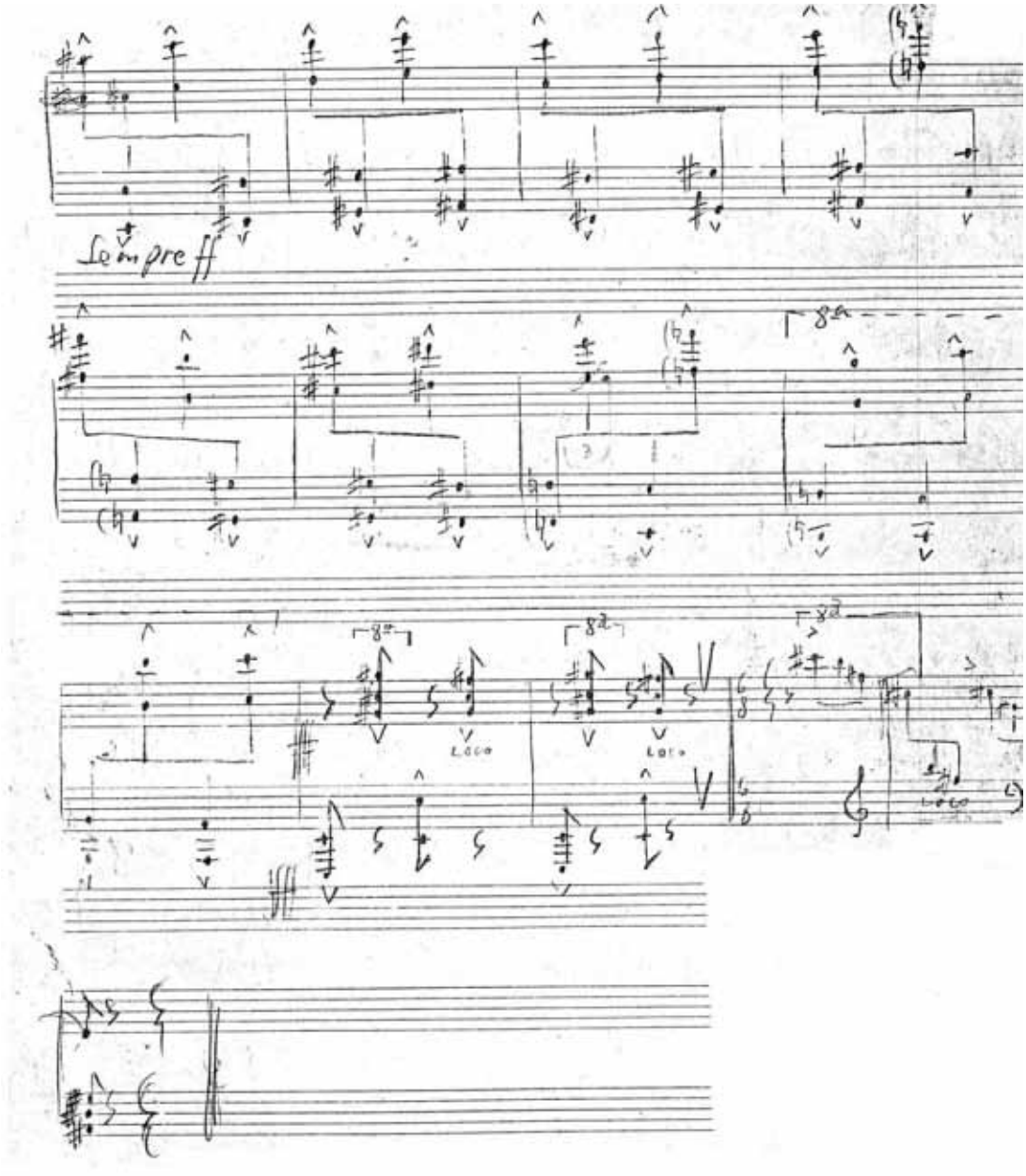
Sonata para piano (1975). I movimiento (compases 45-56)

Lo mismo que sucede con los compases, también será habitual con las modificaciones en el tempo; éstas, además, también actuarán como elemento estructurador en muchas piezas que posteriormente escribirá Ruiz.



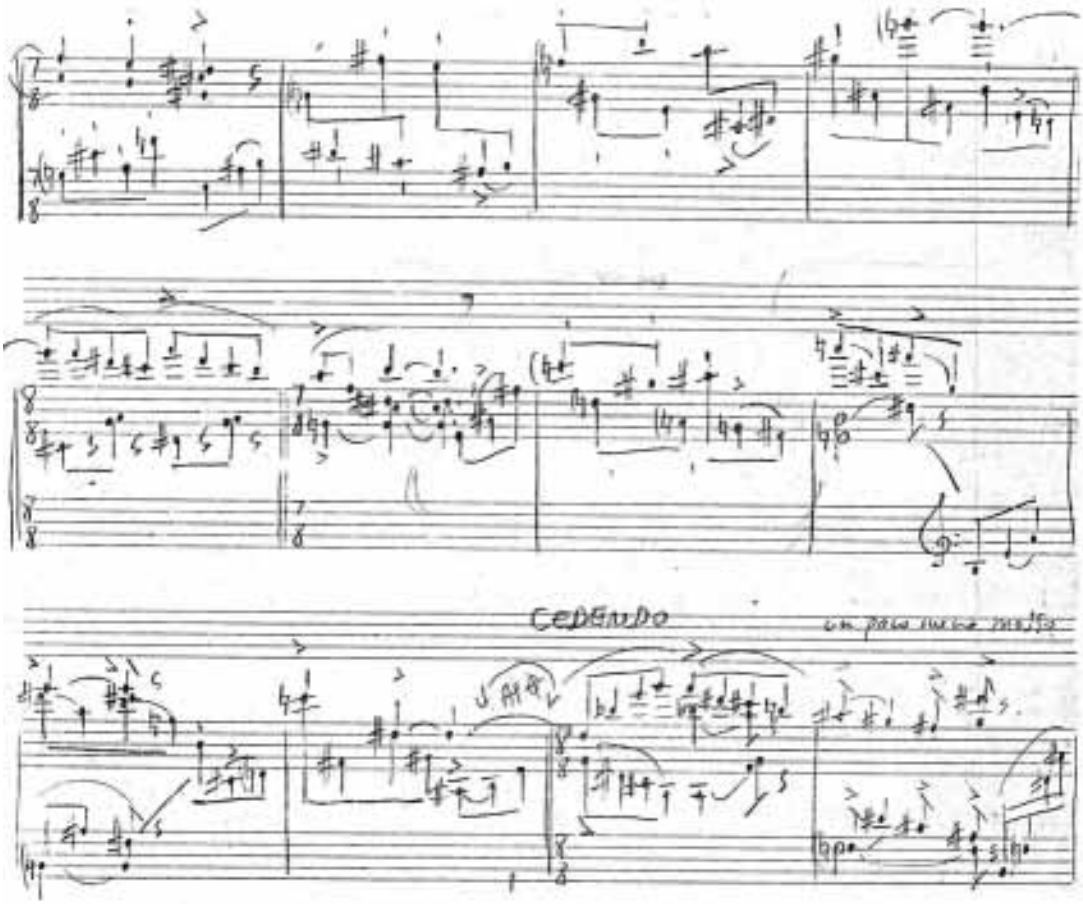
Sonata para piano (1975). II movimiento (compases 73-87)

La densidad de esta obra no alcanza las cotas que se observarán en sucesivas piezas escritas para el mismo instrumento, además el lenguaje a desarrollar está todavía en fase de evolución si bien es cierto que el tercero de los movimientos apunta algunos datos, sobre todo de tipo cadencial a la hora de desarrollar el segmento final de este último movimiento y por extensión de toda la pieza. Las armonías por cuartas también son habituales en esta primera etapa, así como la introducción de disonancias a través de la modificación de los acordes mediante segundas y cuartas.



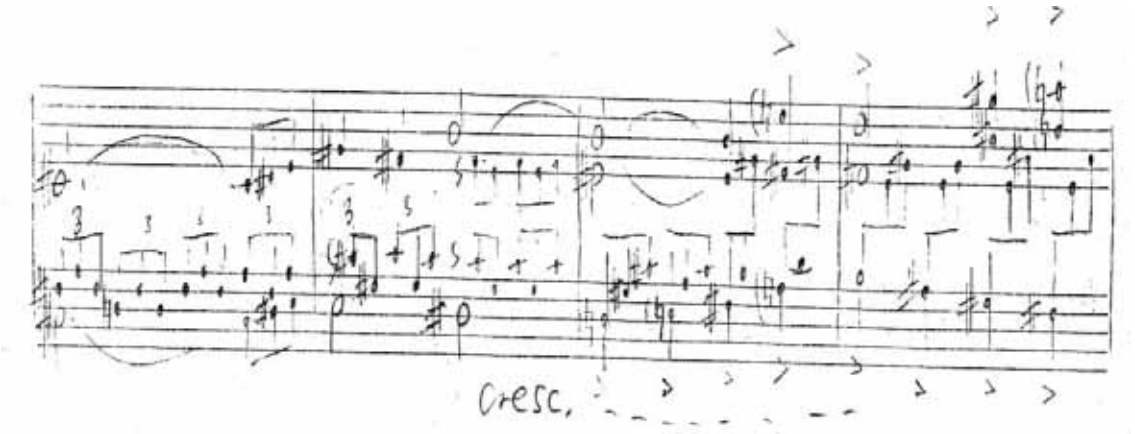
Sonata para piano (1975). III movimiento (compases finales)

Rítmicamente este tercer movimiento también es el más elaborado de todos y se pueden intuir en él algunos procedimientos que serán definitivos a partir de la obra que marca la ruptura con estos primeros trabajos académicos: *Quinteto de viento* (1976); esta ruptura, que será total a partir de 1981 sobre todo, se manifiesta primeramente en la propia concepción de las piezas. Compases en ritmo de corchea de diversos tiempos y ciertos motivos sincopados serán lo habitual en estas primeras piezas, ciertamente influidas por ritmos procedentes de la música popular.



Sonata para piano (1975). III movimiento (compases 25-36)

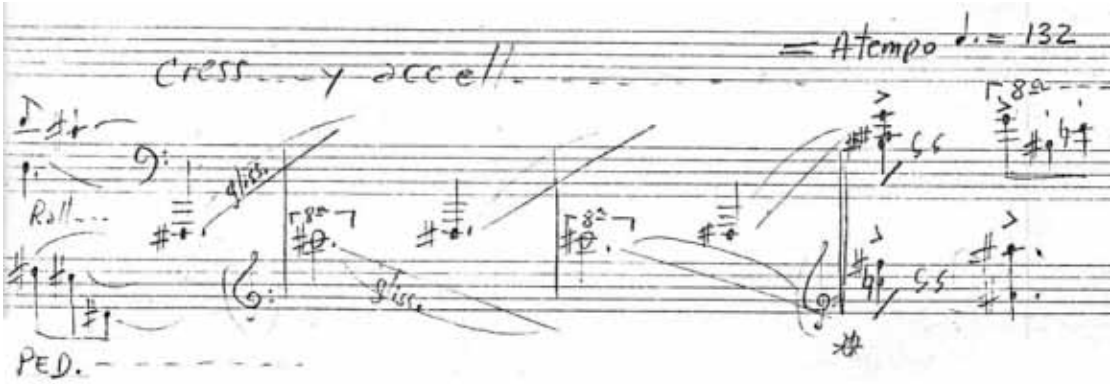
Si se profundiza un poco más en el aspecto rítmico, se puede observar cómo ciertos ritmos formados a través de figuras con tresillos ya aparecen formando parte de los elementos más característicos de las piezas.



Sonata para piano (1975). III movimiento (compases 65-68)

Otro rasgo característico que se puede apreciar en esta sonata es la utilización de diversos efectos técnicos sobre el instrumento como *glissandos* que provocan la

utilización de toda la amplitud sonora del teclado, muy habituales, por otra parte, en la música de jazz.



Sonata para piano (1975). III movimiento (compases 113-116)

III.2.1.2. *Quinteto de viento*.

Este quinteto de viento fue compuesto en 1976 para ser presentado a la obtención de Matrícula de Honor correspondiente al tercer curso de composición. Representa un verdadero punto de inflexión dentro del desarrollo compositivo de Valentín Ruiz; el cambio en su pensamiento musical, sobre todo, comenzará a gestarse a raíz de la escritura de esta pieza, aunque éste no se presentará de forma abrupta, a partir de los años ochenta la nueva orientación compositiva comenzará a ser más evidente.

Todo se inicia a raíz del interés del compositor por buscar nuevos horizontes; nuevas herramientas que le resulten de utilidad a la hora de desarrollar sus creaciones; con la intención de no establecer trabas y barreras que supongan auto limitarse en la concepción de su composiciones y el desarrollo de las mismas.

El quinteto es la única obra que compone este año y precedida de una sonata para piano, y será continuada por el concierto para violonchelo. La obra está pensada para un quinteto clásico de fagot, trompa (en Fa), clarinete (en Sib), oboe y flauta. Su versatilidad y posibilidades tímbrico-sonoras pueden verse claramente en la combinación de instrumentos que, aunque todos de viento, representan a familias bien diferenciadas dentro de la variedad instrumental.

A pesar de la combinación habitual, que se empezará a establecer alrededor de 1800, existen muchas excepciones a esta norma. El germen[376] de esta unión de instrumentos

[376] Wofgazng Suppan. “Harmoniemusik”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians; op. cit.*

hay que buscarlo en el denominado "Harmoniemusik"[377] que habitualmente se utilizaba en la corte vienesa de José II desde 1782. Dicha agrupación contaba con dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes.

El motivo de disminuir la formación a un solo instrumento por tipología responde a las mejoras que los instrumentos de viento estaban experimentando en ese siglo. Además eso permitió que cierta música escrita para cuarteto de cuerdas pudiese ser trasladada a la agrupación de viento, como es el caso de algunos cuartetos de propio Haydn.

Antonio Rosetti, Nikolaus Schmidt y G.M. Cambini fueron los primero en escribir para esta nueva combinación de instrumentos. Sin embargo no sería hasta la llegada de Anton Reicha y Franz Danzi cuando el género se establecería definitivamente con la composición de 24 quintetos, el primero, y 9 el segundo.

A pesar del silencio que pesaría sobre el género durante gran parte del siglo XIX, sería ya en el siglo XX, cuando Paul Hindemith (*Kleine Kammermusikfor five wind instruments* op.24 no.2, 1922), Arnold Schoenberg (op.26, 1923–4) y Carl Nielsen (op.43, 1922) resucitaría este género a través de ingeniosas utilizaciones contrapuntísticas, que harían resaltar las posibilidades de esta formación.

Otros compositores que se han interesado por el género son Jacques Ibert, Florent Schmitt, Jean Françaix, Darius Milhaud, Eugène Bozza, Samuel Barber, Henk Badings, Malcolm Arnold, Karlheinz Stockhausen o György Ligeti.

Desde el punto de vista de un estudiante es muy difícil afrontar una composición de estas características, sin embargo un músico con cierta experiencia, como es este caso, tiene a su favor una serie de garantías. Serán precisamente esas experiencias previas las que Ruiz utilizaría para comenzar a desarrollar la nueva concepción musical que en su música se estaba gestando, y que no iba por otros caminos que por los de la libertad en el uso de las diferentes herramientas compositivas que en ese momento tenía a su disposición y el rechazo a la autolimitación técnica.

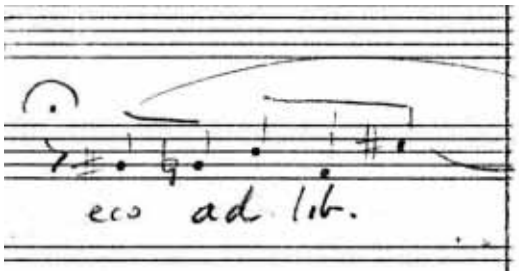
La obra se presenta dividida en tres movimientos distribuidos de la siguiente forma:

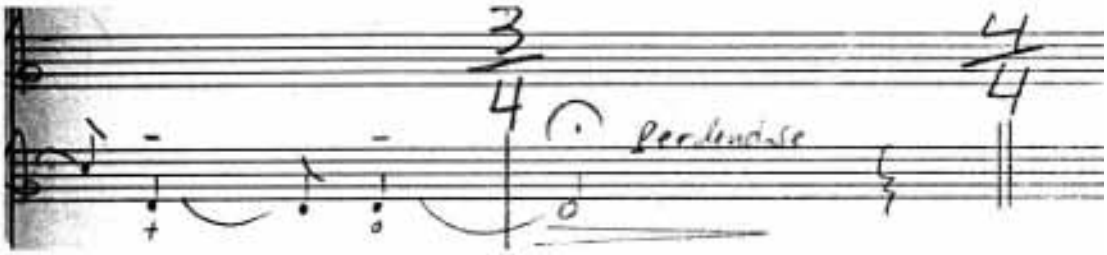
- I Lento

[377] En un sentido general esta palabra hace referencia a música para instrumentos de viento, aunque tiene diferentes acepciones dependiendo de la latitud.

- II Coral Blues Lento
- III Vivo

Con la peculiaridad de que el primer y el segundo de ellos están unidos por una pequeña conexión que realiza la trompa. Esto no es casualidad, y la unión de movimiento volverá a estar presente en otras piezas del compositor sobre todo en obras orquestales.





Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 236-239)

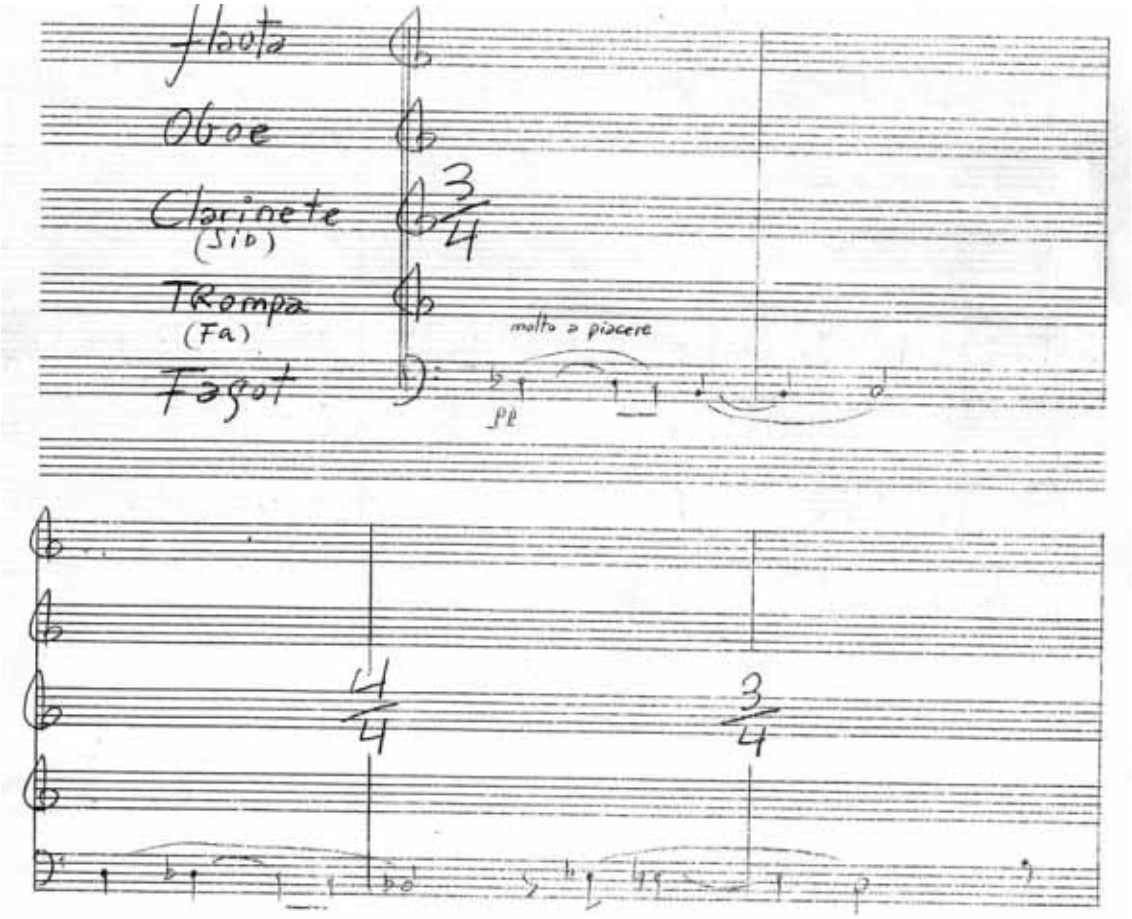
El primer movimiento está construido a través de una forma ternaria que se presenta con un elemento de introducción de diez compases. Cada una de las tres secciones da comienzo con el tema A, teniendo como función principal la primera de ellas (compases 11-121) la de presentar los elementos temáticos que posteriormente se desarrollarán; y la tercera sección será la encargada de servir como parte codal de la pieza, sobre todo a lo largo de su último segmento.

- Introducción (1-10)
- I sección (11-121)
- II sección (122-194)
- III sección (195-235)

Este tipo de distribución se convertirá en algo muy habitual en las piezas de Ruiz, si bien se desarrollarán diversas variaciones de esta estructuración, sobre todo en cuanto al hecho de presentar todos los elementos temáticos importantes en la primera sección y

la función de la última de ellas, que además de servir de coda en su segmento final hará las veces de reexposición.

La pieza se inicia en un compás de 3/4 que sufrirá diversos cambios ya al principio del mismo. Será el fagot, como instrumento grave, sobre el que se construye el primer elemento en el que se puede adivinar la tonalidad de Fa; sin embargo, se elude toda resolución hacia ella, con lo que en ningún momento queda confirmada.

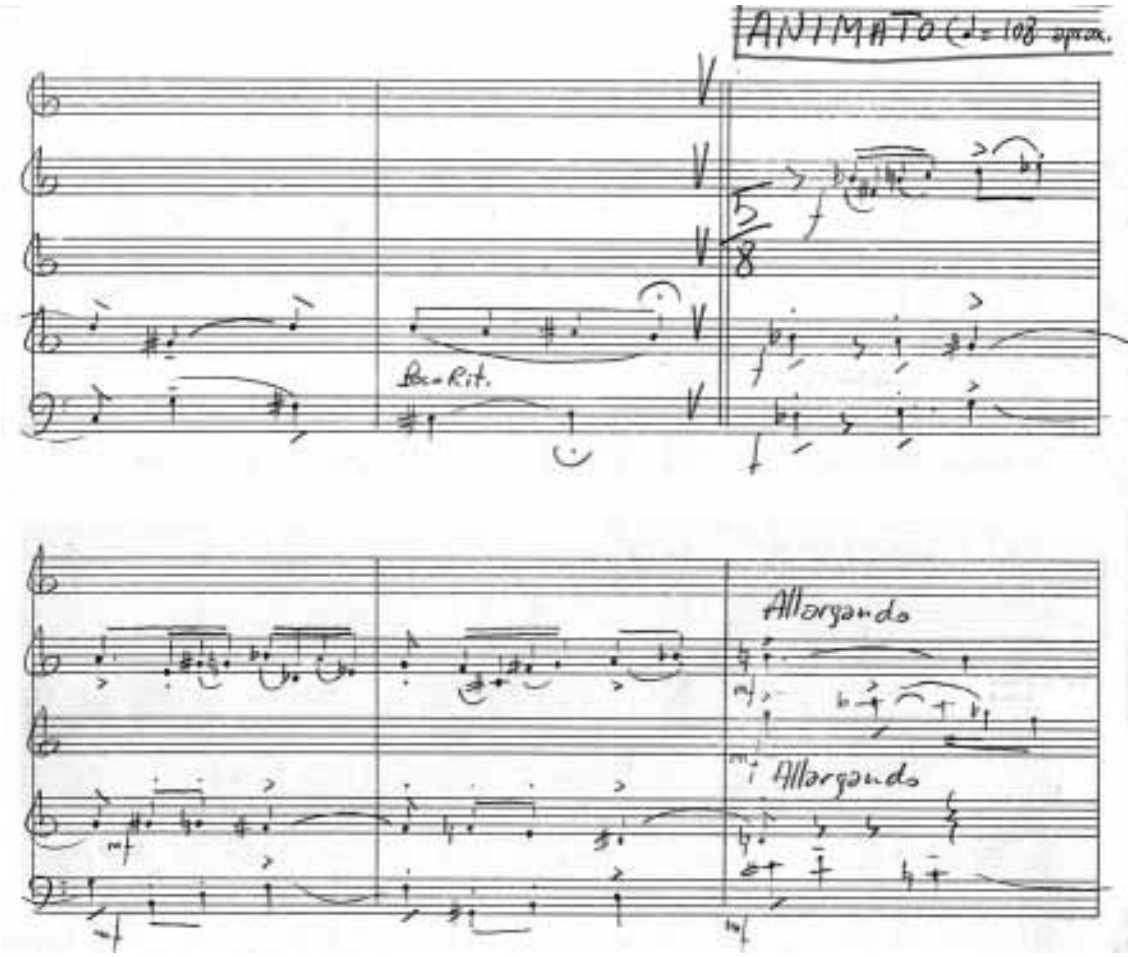


Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 1-5)

Este primer elemento no es más que una pequeña introducción, algo que se convertirá en habitual con el paso de los años, es decir, pequeños segmentos iniciales que sirven principalmente para dar comienzo a la pieza, sin otra pretensión estructural. En algunos casos consiguen mayor relevancia a lo largo de las obras siendo reexpuestos en algunas ocasiones.

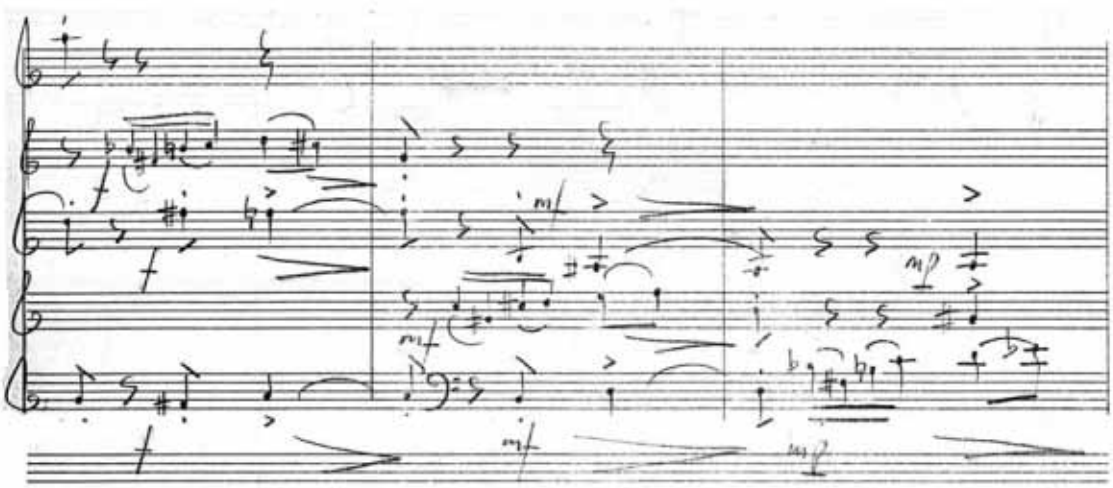
La trompa será el siguiente en realizar su aparición para completar un primer segmento de diez compases en el que se suceden los compases de dos, tres y cuatro tiempos proporcionando a la pieza un aspecto rítmico muy característico.

El primer elemento puramente temático será presentado en entradas sucesivas por el oboe y clarinete, siendo necesario esperar hasta el compás 22 para poder escuchar a la flauta por vez primera.



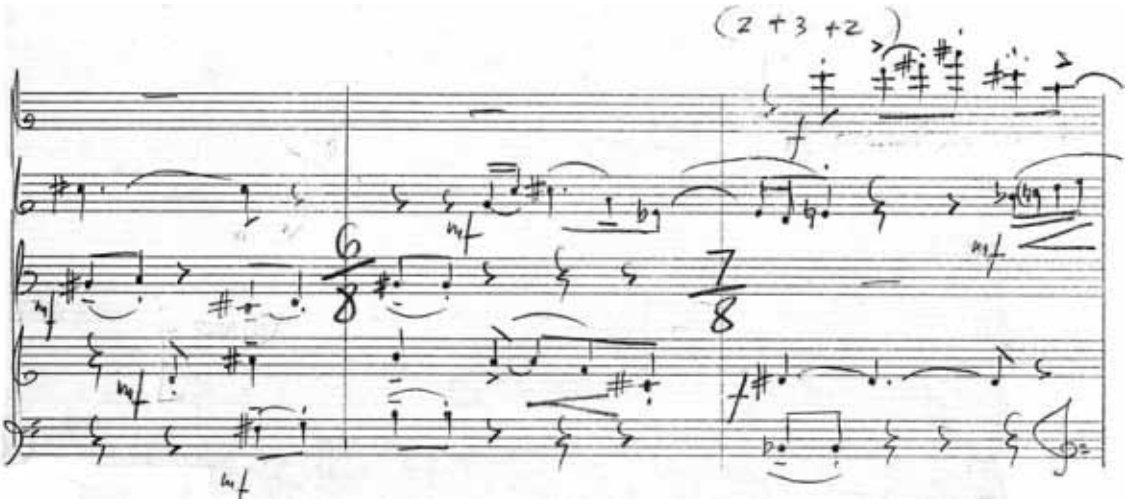
Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 11-14)

Poco a poco se irán desarrollando los diversos motivos en todos los instrumentos hasta que las imitaciones hacen su aparición y los conocimientos que sobre las diversas técnicas contrapuntísticas posee Ruiz se ponen de manifiesto. El hecho de emplear ciertas imitaciones a lo largo de la pieza también se convertirá en un rasgo expresivo.



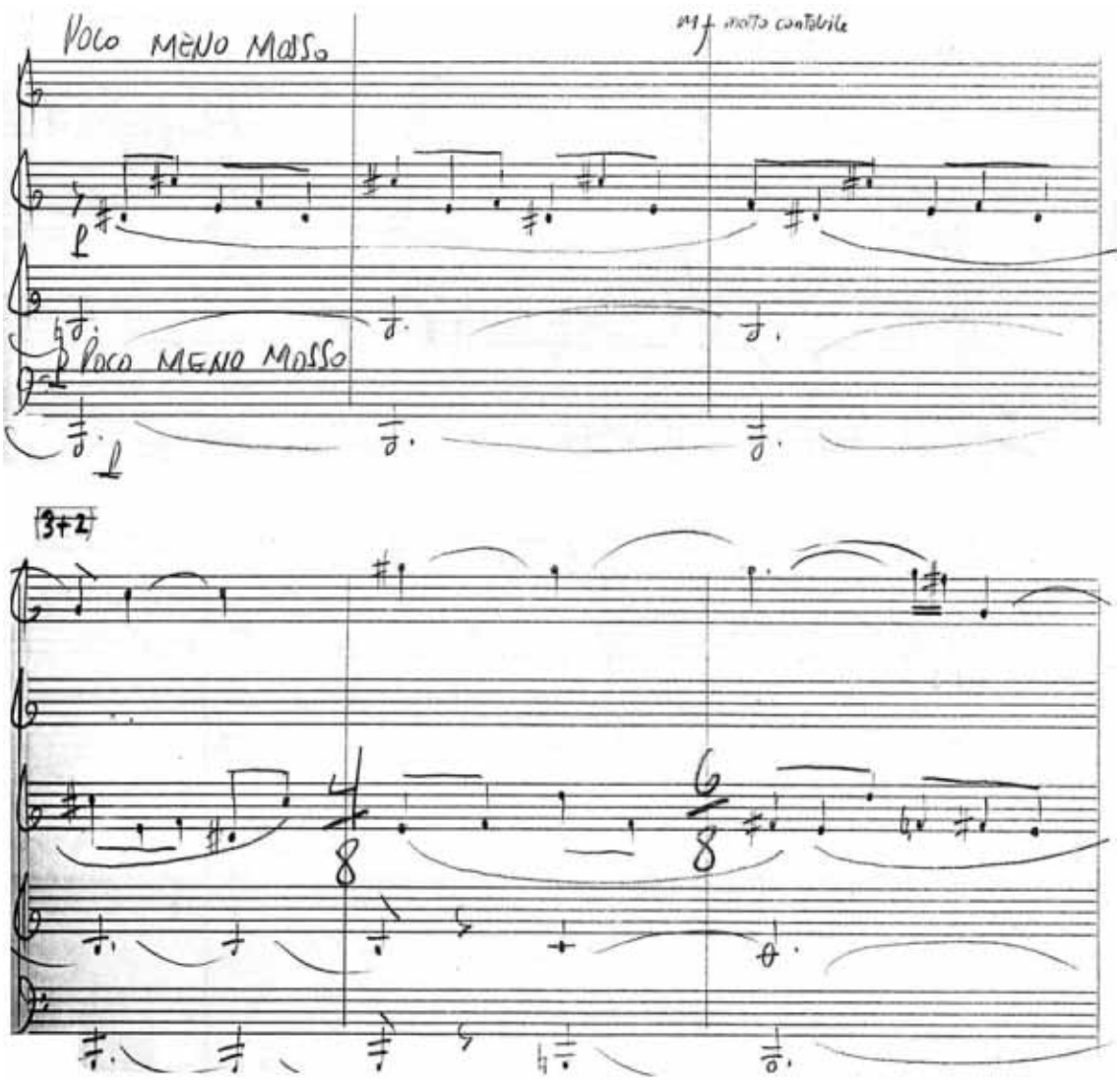
Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 39-41)

Los cambios de compás son habituales sobre todo a raíz de la entrada del segundo elemento de este primer movimiento por parte de la flauta. Este tema también será tratado a través de procedimientos imitativos.



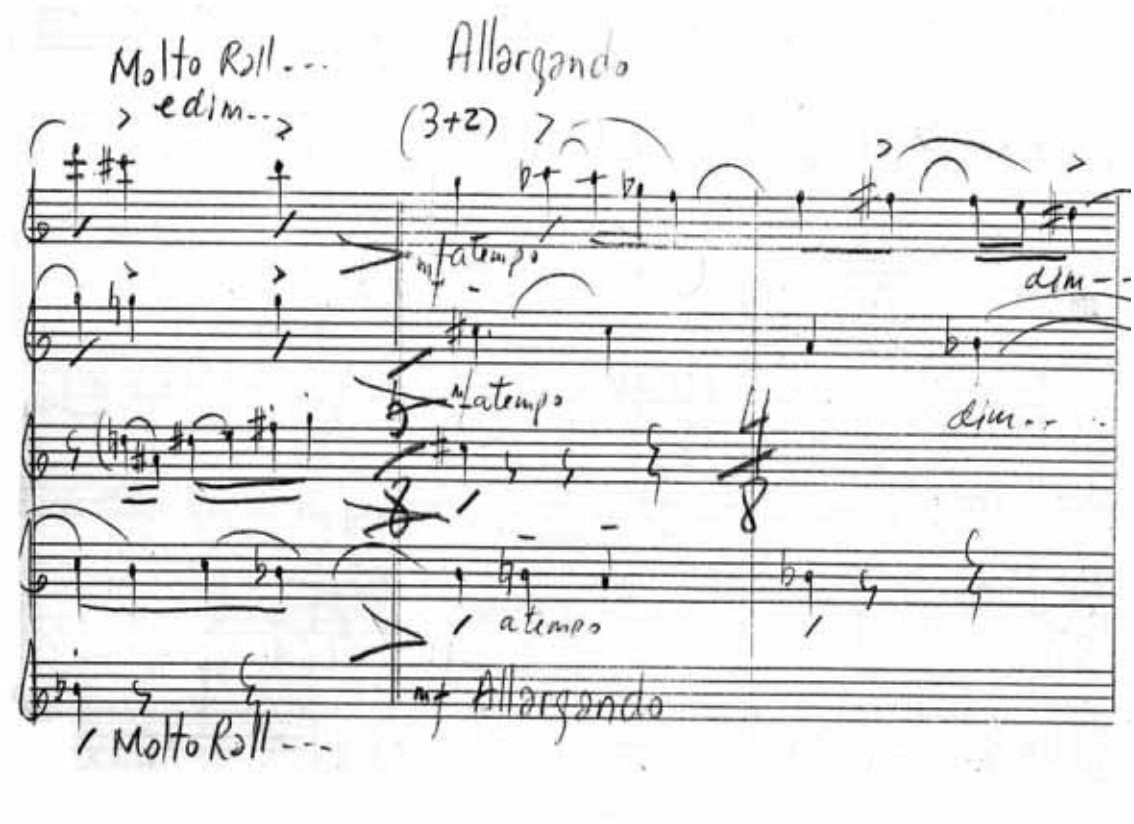
Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 51-53)

Un pequeño *diminuendo* e *rallentado* dará paso a la entrada del tercer elemento sobre un contrapunto más calmado; también en la flauta.



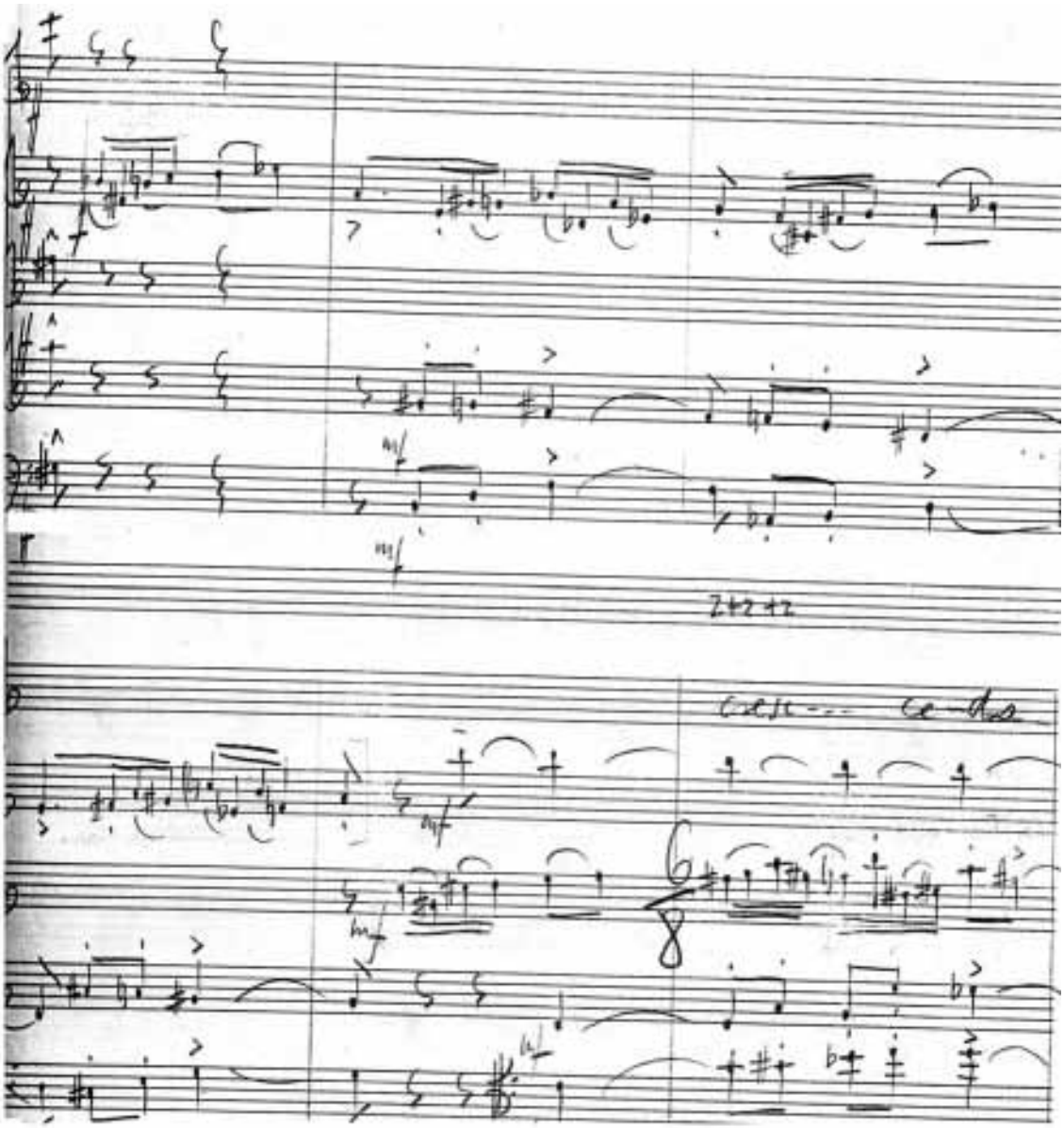
Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 90-95)

A la manera de un estribillo, se reexpondrá el elemento inicial, esta vez desarrollado como conexión hacia una sección central en la que un nuevo motivo se erigirá en protagonista.



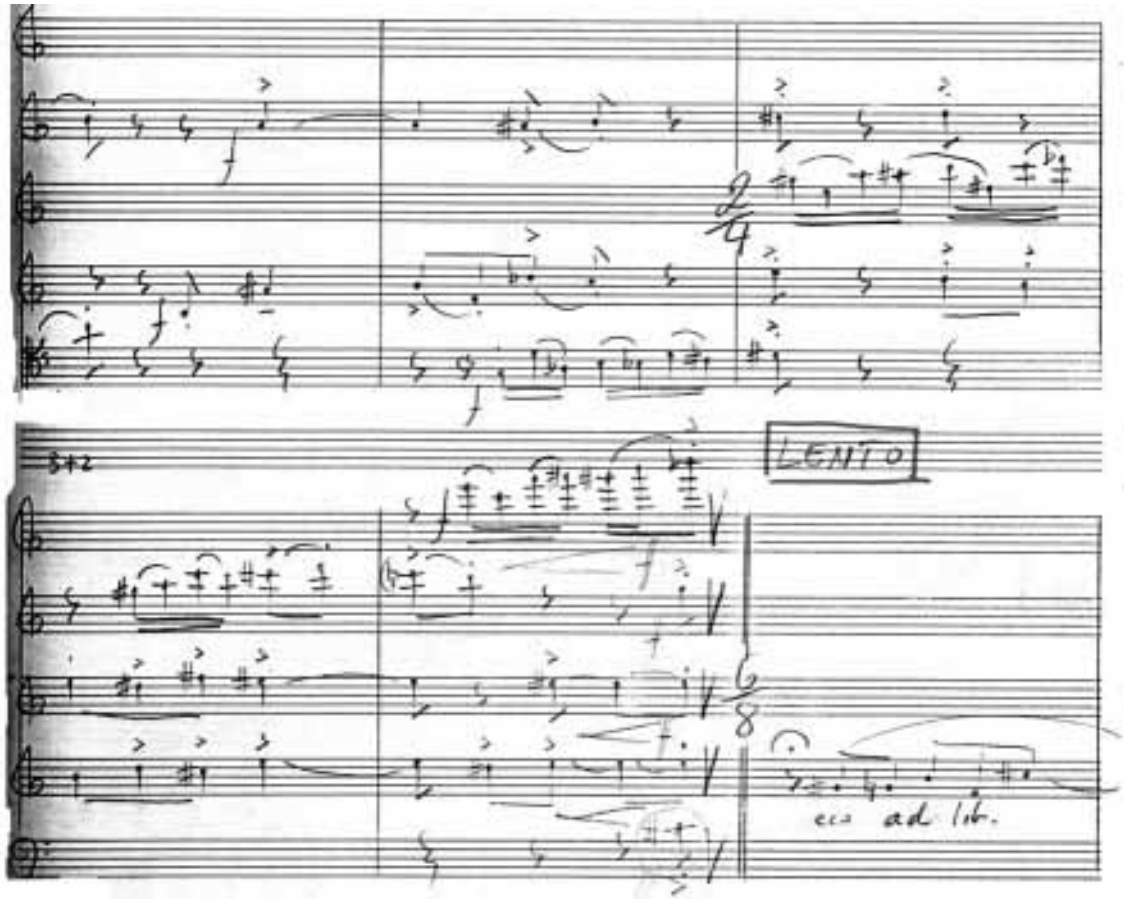
Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 141-143)

Ya en el compás 195 se realiza una breve reexposición de los elementos primero y segundo que servirá como coda.



Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 195-200)

La finalización de este primer movimiento viene a cargo de todos los instrumentos que, tras una breve respiración, dejan paso a la trompa para que realice la transición hacia el segundo tiempo.



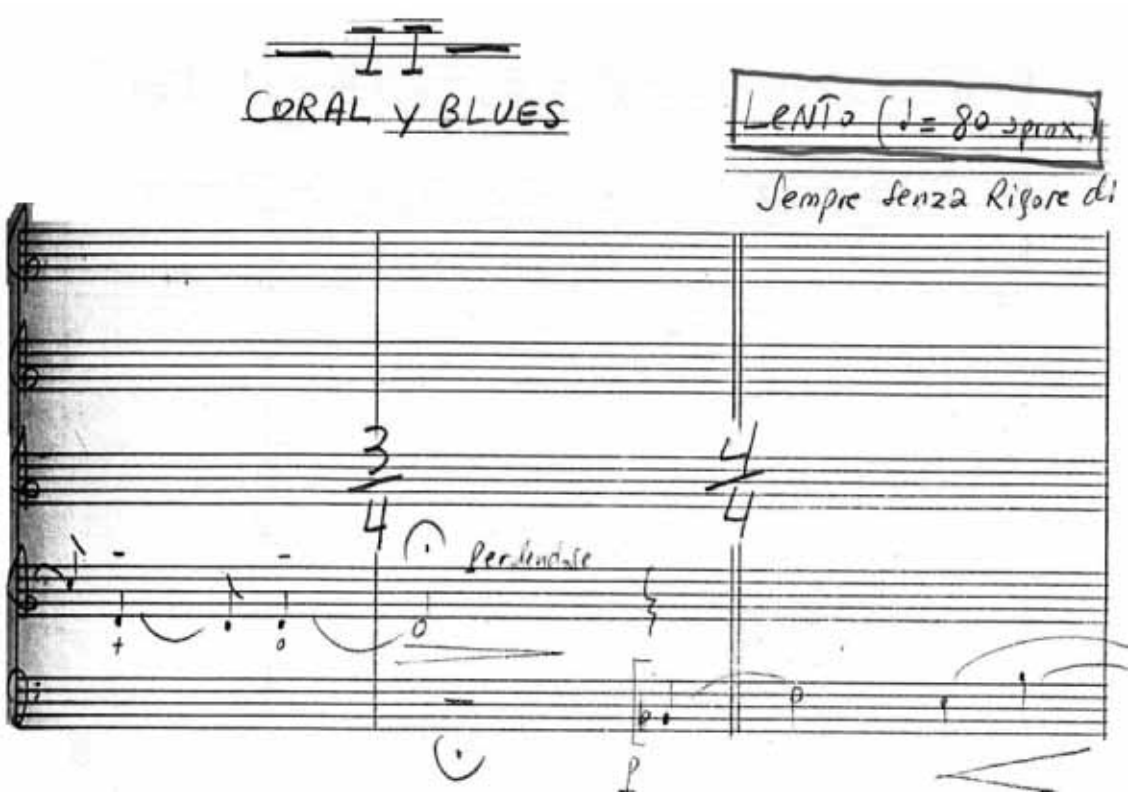
Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 231-235)

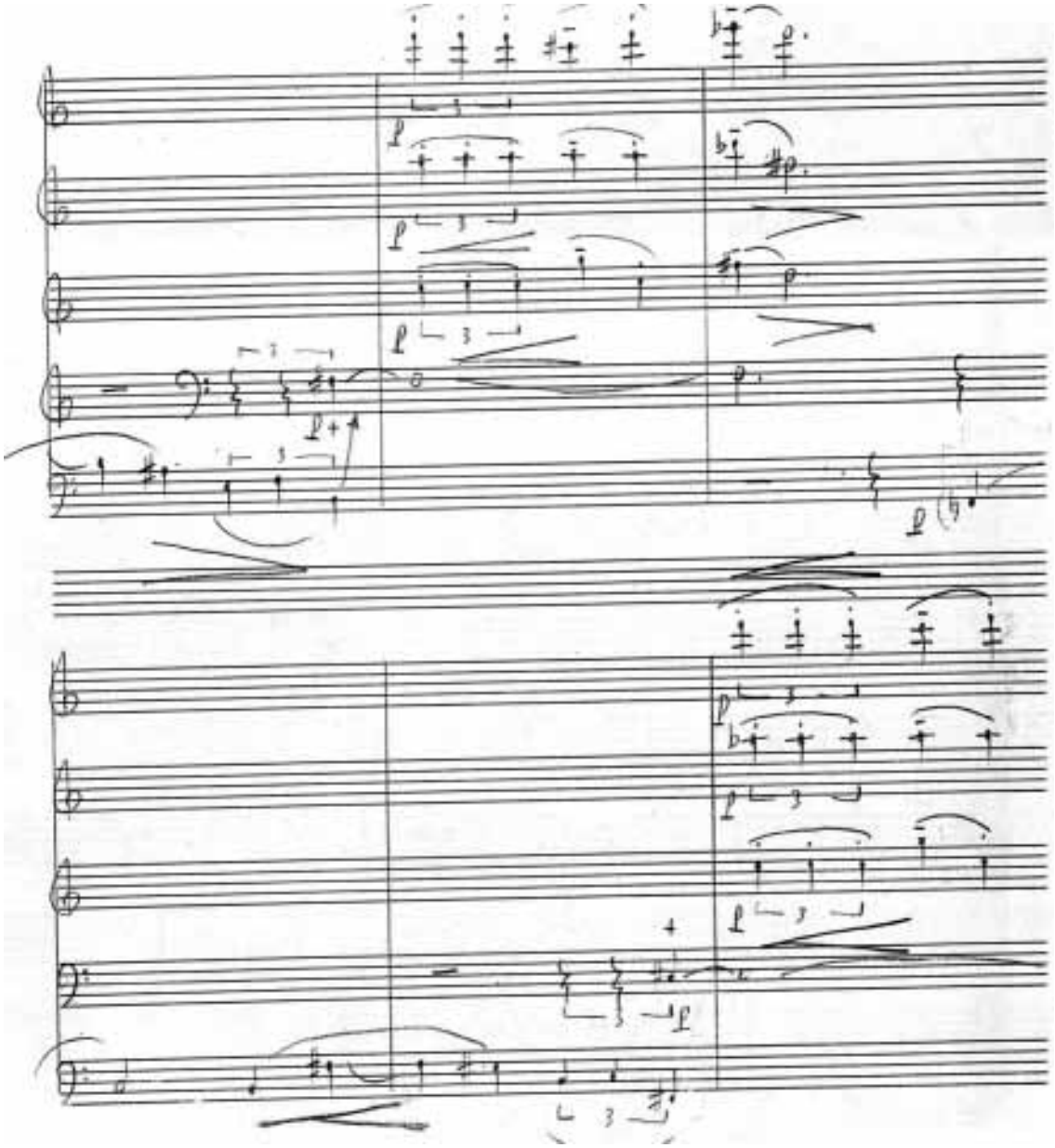
Este segundo movimiento está desarrollado en forma de rondó, donde el tema A y sus diferentes variaciones hacen la función de estribillo al que siempre se recurre después de presentar los materiales de la sección B (compases 30-53) y de la sección C (compases 88-101), por lo que la estructura externa del mismo responde al siguiente esquema:

- Tema A (1-29)
- Tema B (30-53)
- Tema A (54-87)
- Tema C (88-101)
- Tema A (102-125)

Tras la conexión que realiza la trompa a través de una escala que tiende a descender y a suspenderse en la nota Sol, comenzará el fagot (al igual que en el primer movimiento), en anacrusa, para ser respondido tres compases después por clarinete, oboe y flauta en

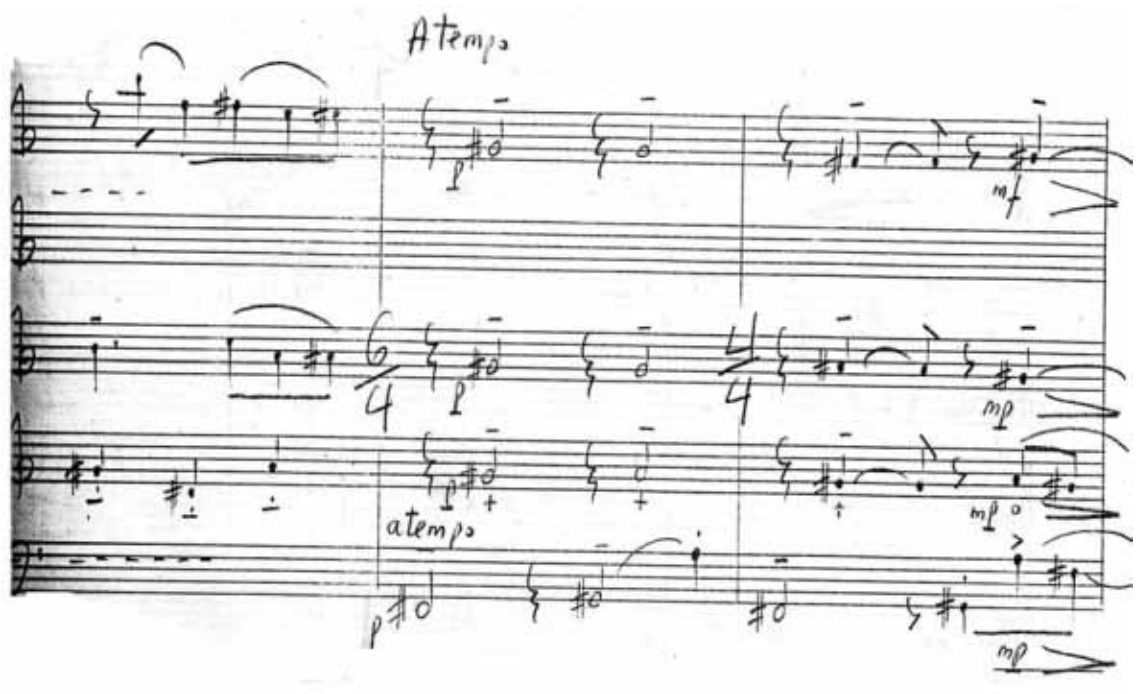
piano y con una figuración muy rítmica. La homofonía primará en este segmento inicial en el que los cambios de compás siguen siendo habituales.





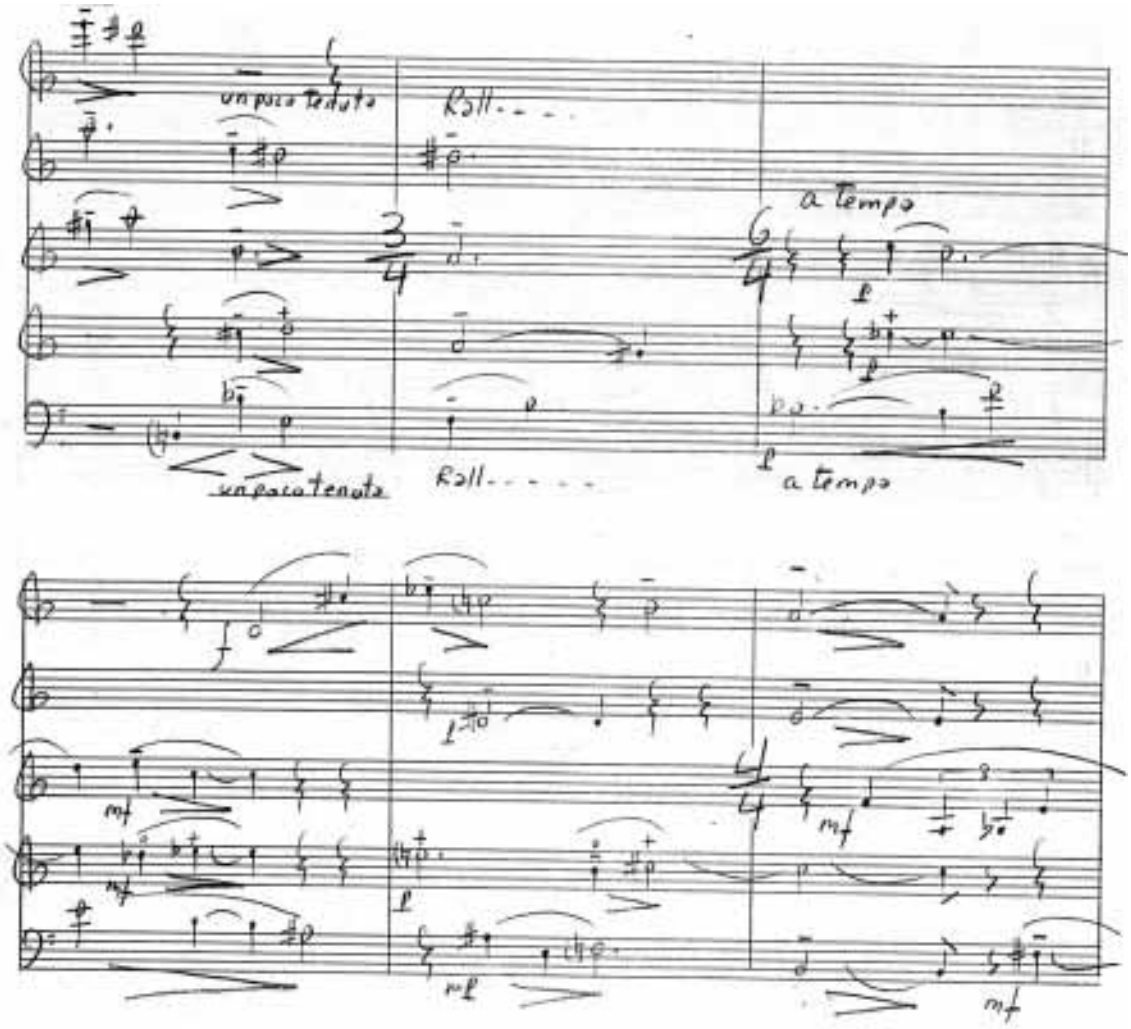
Quinteto de viento (1976). II movimiento (compases 1-7)

La segunda sección, en compás de 6/4, da comienzo con clarinete, trompa y flauta desarrollando la misma melodía. El contrapunto se adueña de la pieza en estos momentos.



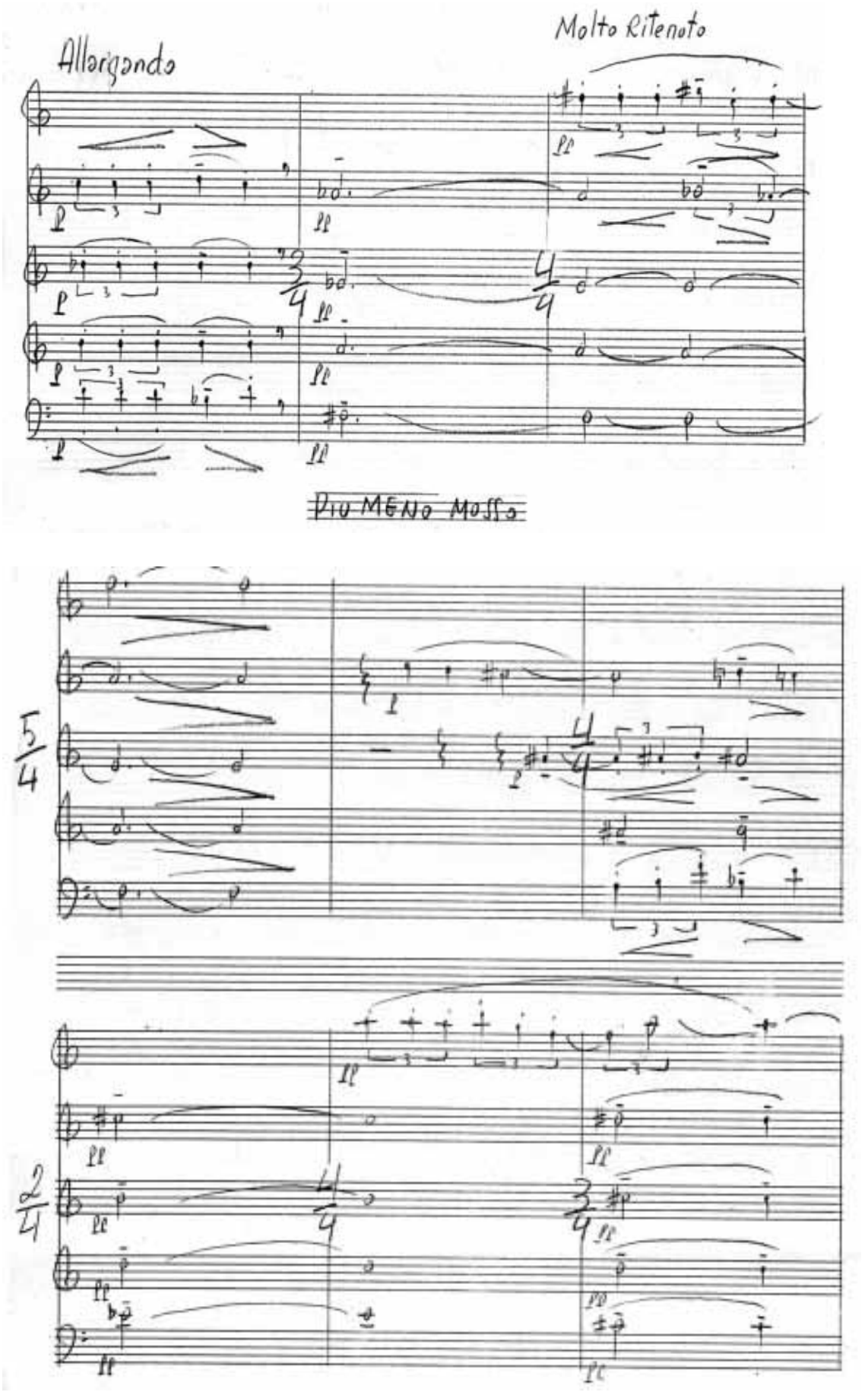
Quinteto de viento (1976). II movimiento (compases 29-31)

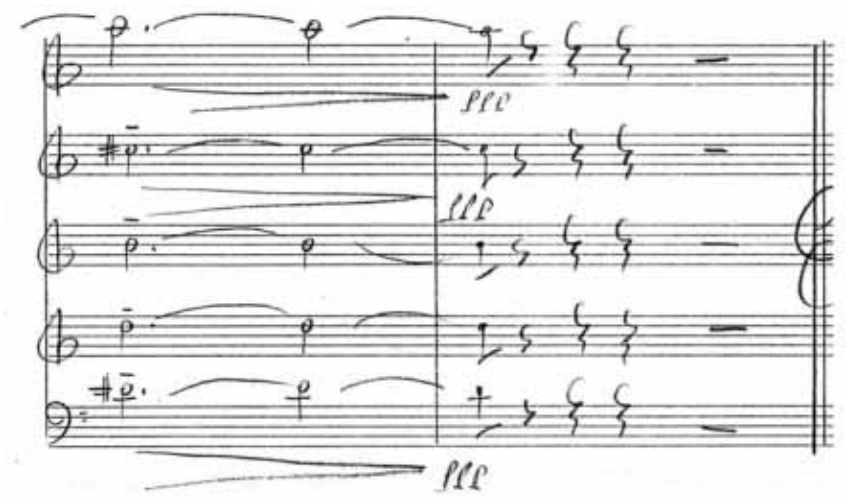
El primer elemento temático volverá a ser reexpuesto, sin embargo en esta ocasión su función es más modesta, ya que se trata de dar paso al tercer elemento que comenzará a partir del compás 88.



Quinteto de viento (1976). II movimiento (compases 86-91)

La sección final, y de nuevo sobre el primer elemento, servirá de coda para todo el movimiento que se desarrolla a través de un cambio de tempo y rápidos cambios de compás sobre un acorde mantenido por los cinco instrumentos.


Allargando
Molto Ritenuto
Più meno mosso

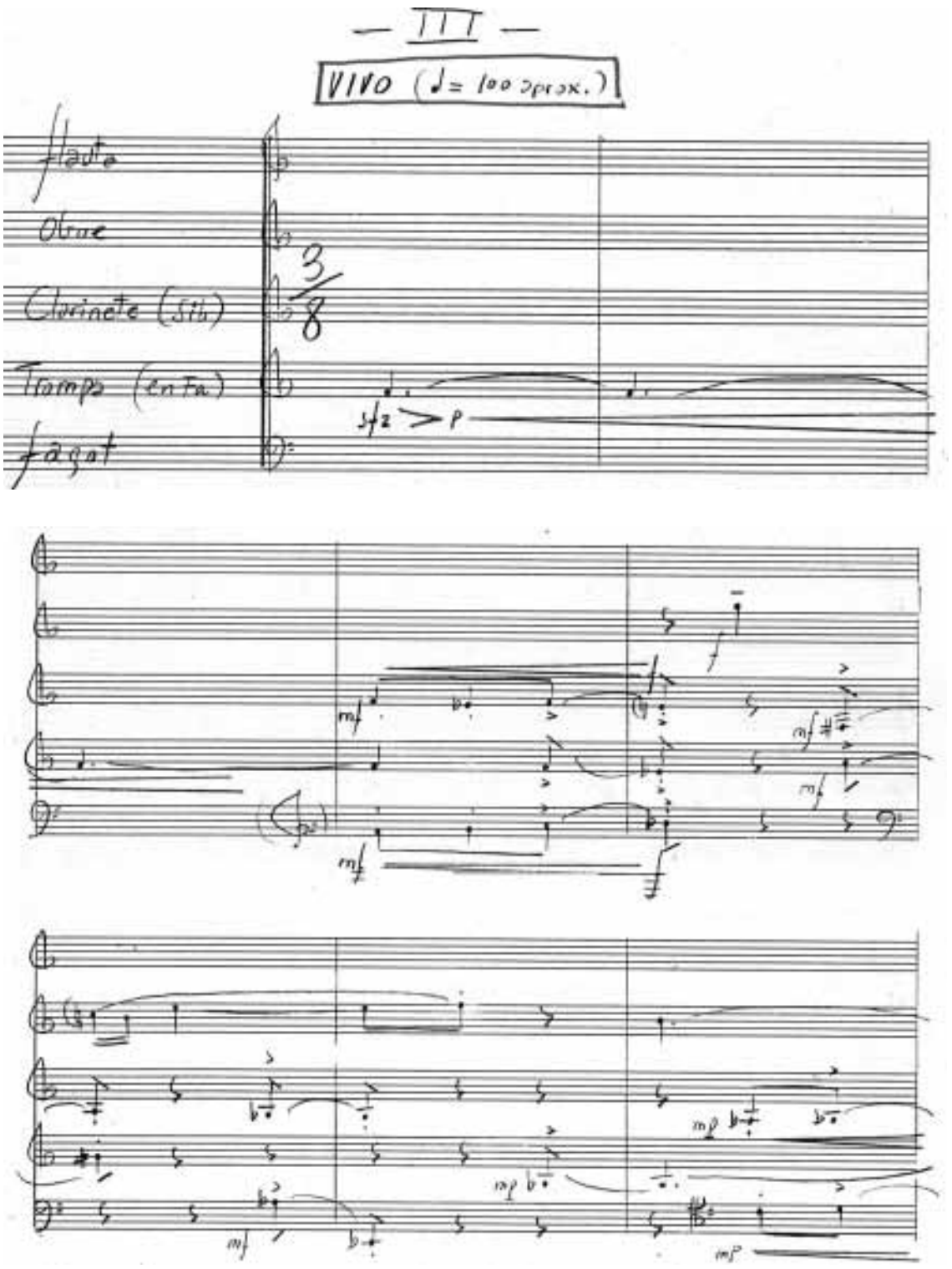


Quinteto de viento (1976). II movimiento (compases 117-125)

El tercero de los movimientos es el que resulta más intrincado desde el punto de vista de la estructura, ya que los diversos materiales se van desarrollando unos a partir de los otros, por lo que resulta difícil establecer unos criterios claros para distinguir las diferentes secciones de las que se conforma. Éstas se ven deteriorados debido a la coherencia interna de cada uno de los motivos utilizados para la construcción de dicho movimiento. A pesar de ello se pueden distinguir tres secciones diferentes en las que se desarrollan diversos motivos, algunos de ellos relacionados entre sí, y que sirven de esta manera para dar coherencia a la pieza.

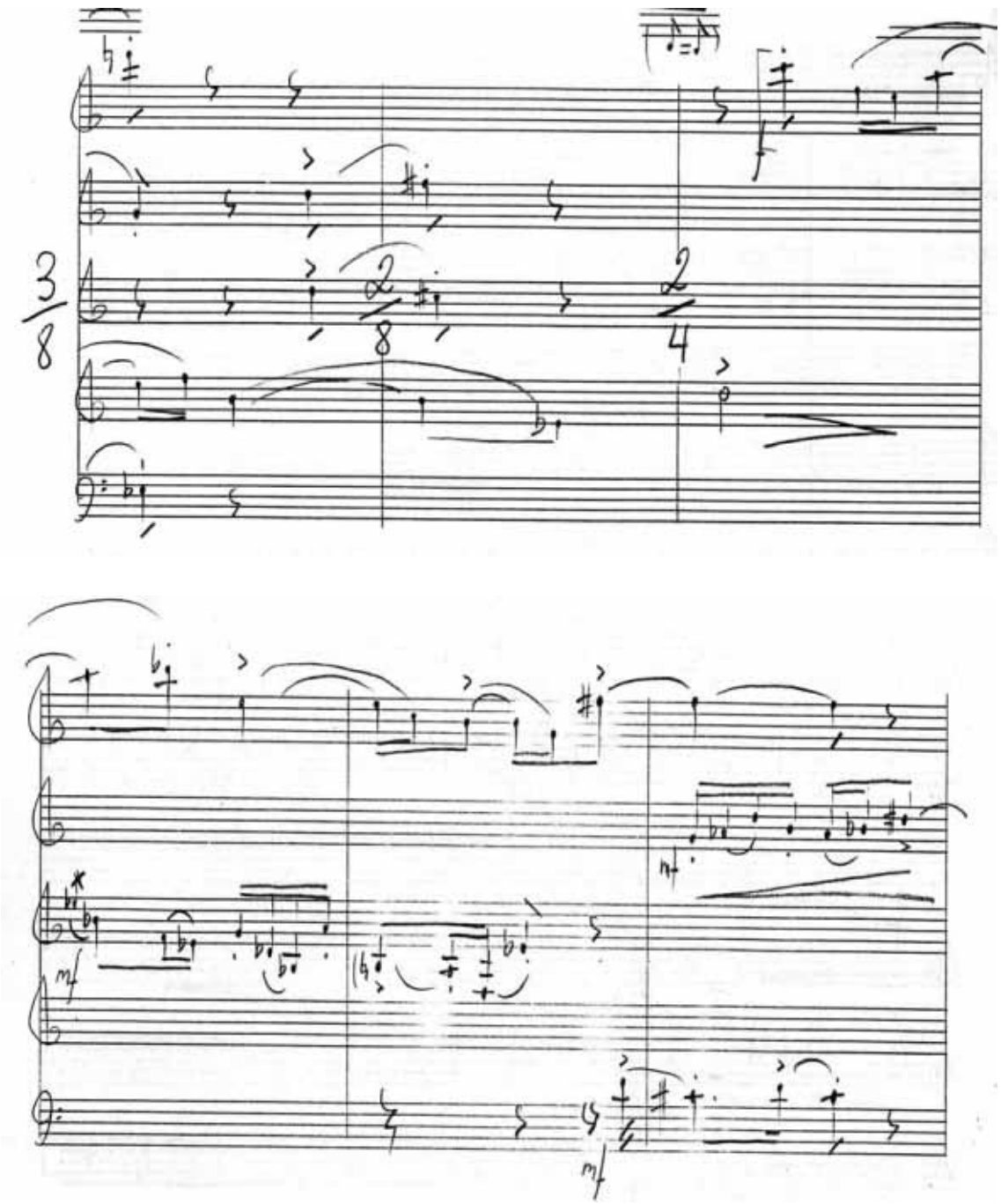
- I sección (1- 98)
- II sección (99-179)
- III sección (180-237)

Comienza la primera sección en compás de 3/8 y será la trompa la encargada de iniciar el juego melódico, aunque lo hace con una nota larga, a modo de pedal (Si b) para que en el compás cuatro den comienzo las melodías en rigurosa homofonía en el fagot y el clarinete, y sólo un compás después en el oboe.



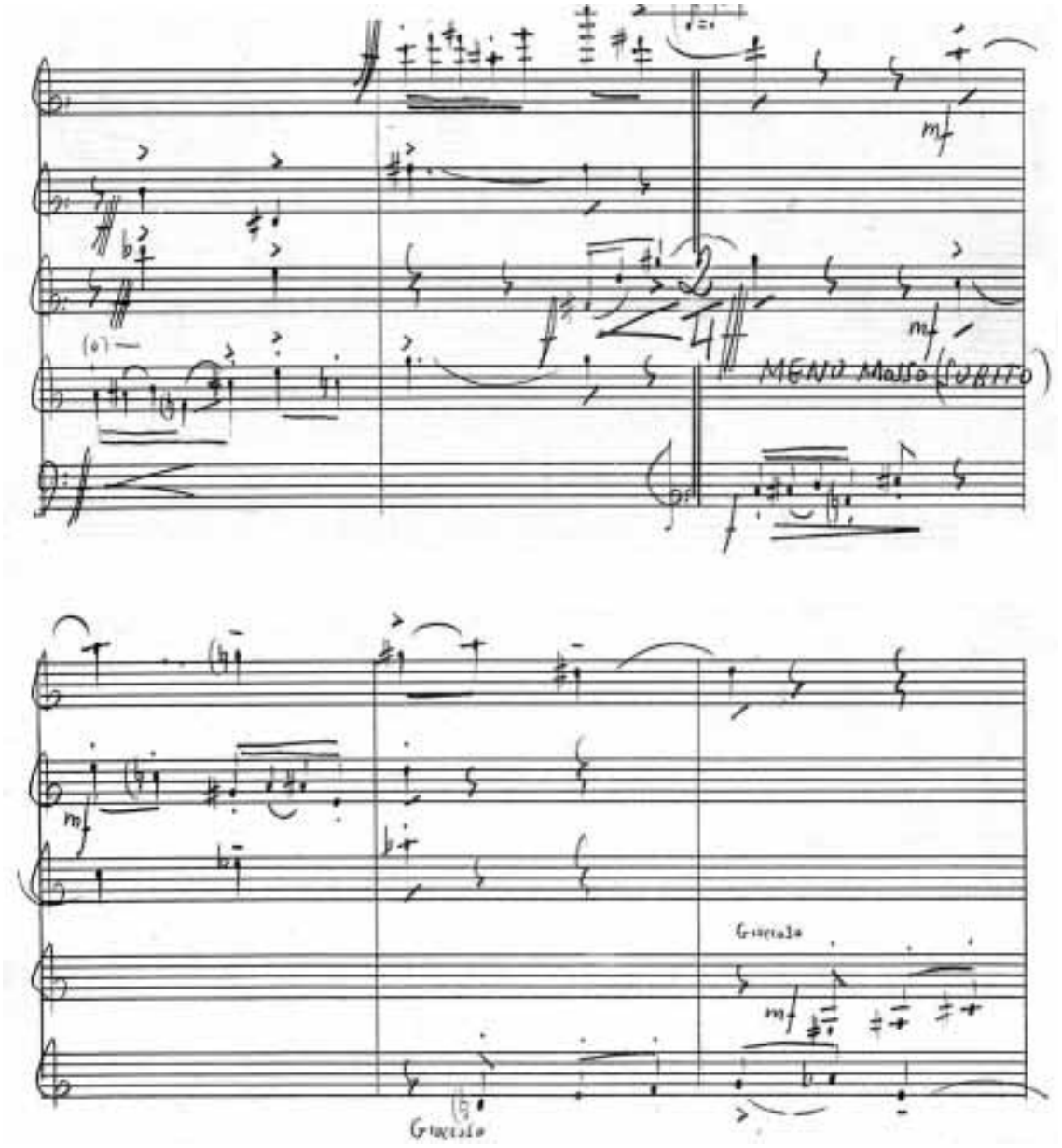
Quinteto de viento (1976). III movimiento (compases 1-8)

Ya en el compás 35 la flauta introducirá otro de los elementos principales del movimiento, el cual también servirá para iniciar la segunda sección.



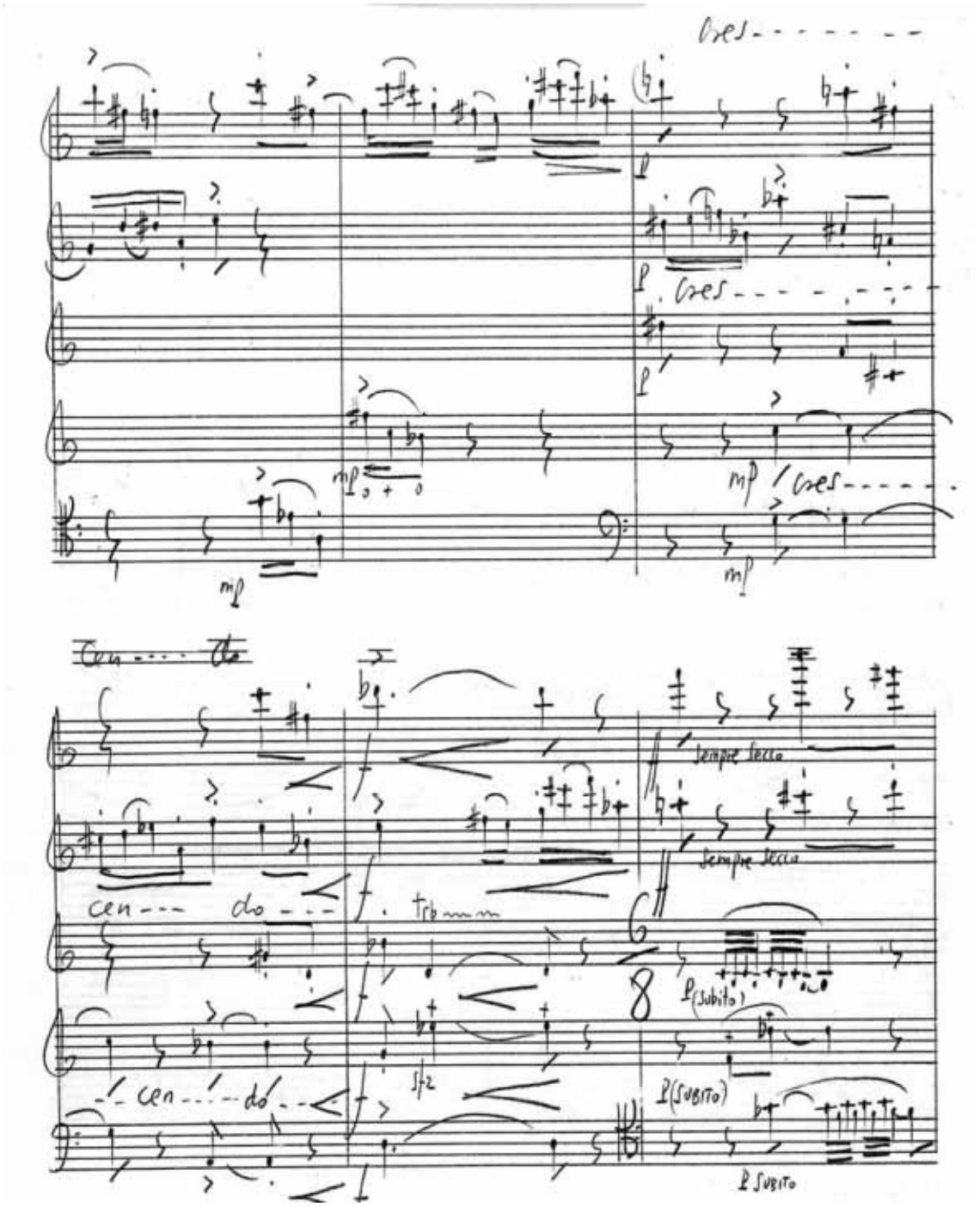
Quinteto de viento (1976). III movimiento (compases 33-38)

El juego de timbres de este tercer movimiento es muy sugerente y en él se pueden apreciar los conocimientos que el compositor posee sobre los instrumentos de viento. Esta primera sección terminará con un segmento codal (compases 77-98) que se presenta desde un cambio de compás y de tempo, y en el que los cinco instrumentos nunca llegarán a coincidir.



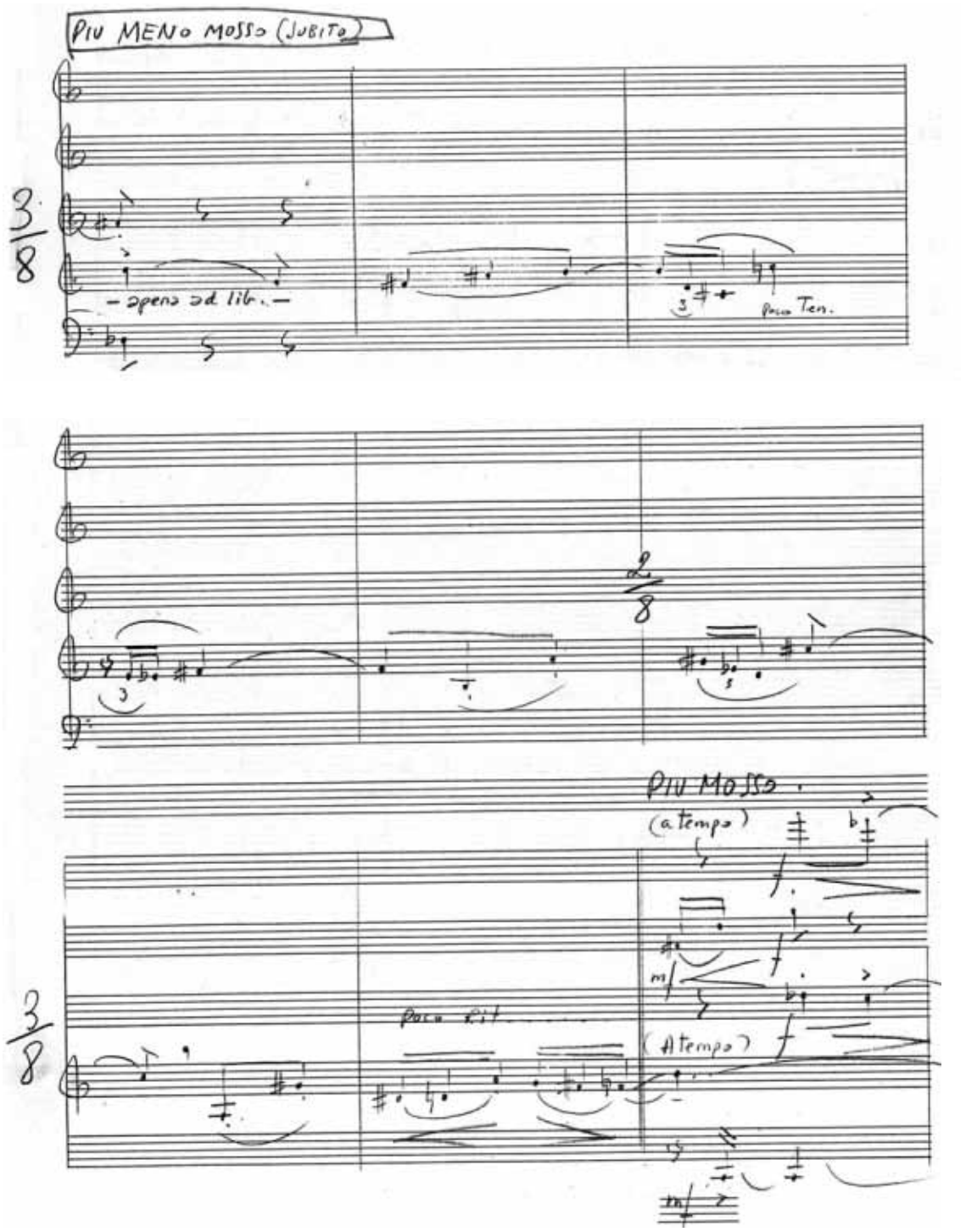
Quinteto de viento (1976). III movimiento (compases 75-80)

La segunda sección comienza con un motivo, ya presentado anteriormente, que desarrolla el oboe. Poco a poco los instrumentos irán aumentando su figuración hasta alcanzar una mayor contundencia rítmica que se verá reflejada, sobre todo, en la segunda sección de este tercer movimiento.



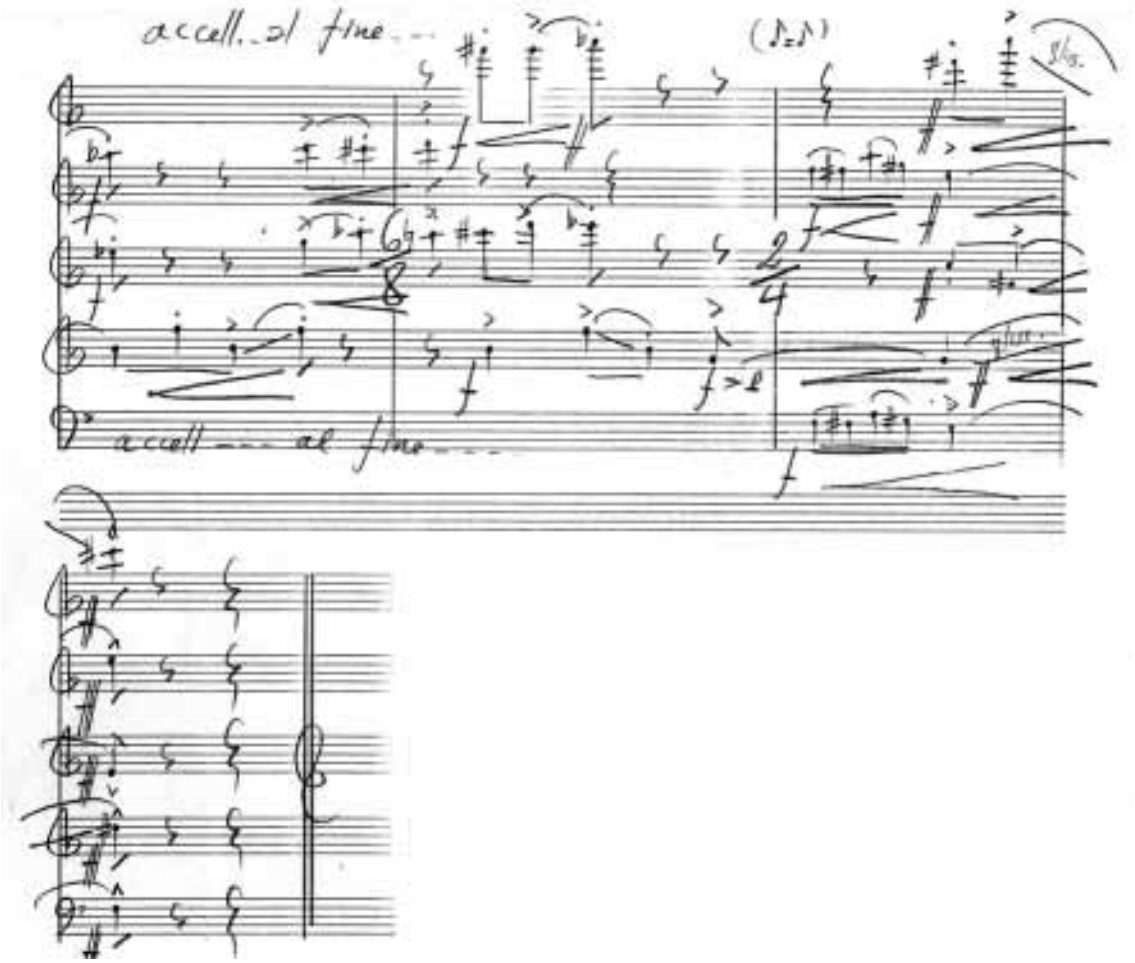
Quinteto de viento (1976). III movimiento (compases 117-122)

La tercera sección, y al igual que ya había sucedido en los dos tiempos anteriores, hace las funciones de coda de la obra. Recupera el compás inicial así como también se produce una disminución en la velocidad lo cual ayuda a entender este segmento como el de finalización de la pieza. La trompa, a solo, inicia la sección hasta que el resto de los instrumentos aparecen unos pocos compases después.



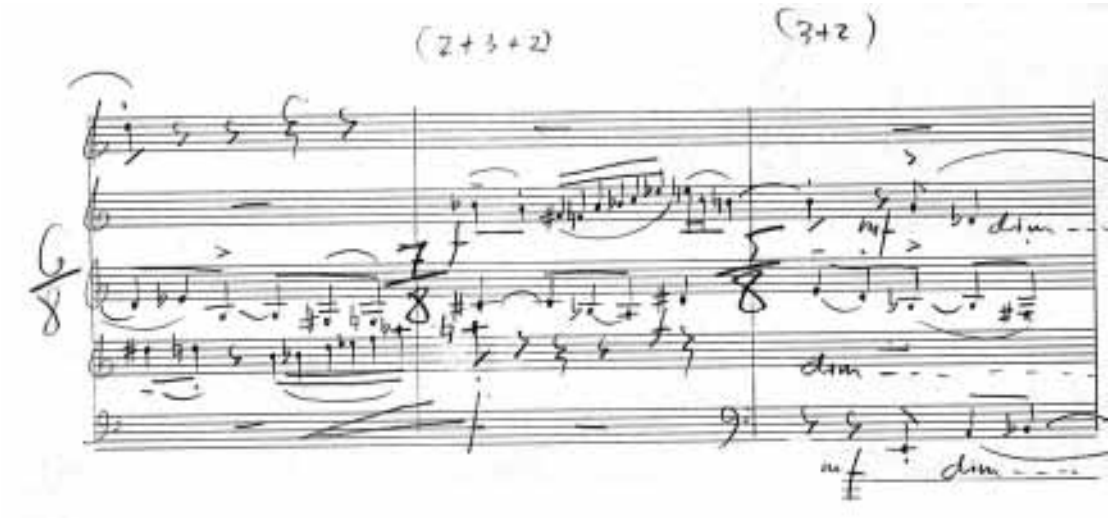
Quinteto de viento (1976). III movimiento (compases 180-188)

Varios de los motivos presentados a lo largo de la primera sección serán reexpuestos hasta que poco a poco la figuración de corcheas se hace con el control de la obra, que en un final brillante y acelerado dará por concluida la pieza sobre un acorde de cinco notas que se distribuye a intervalos de semitono + tono.



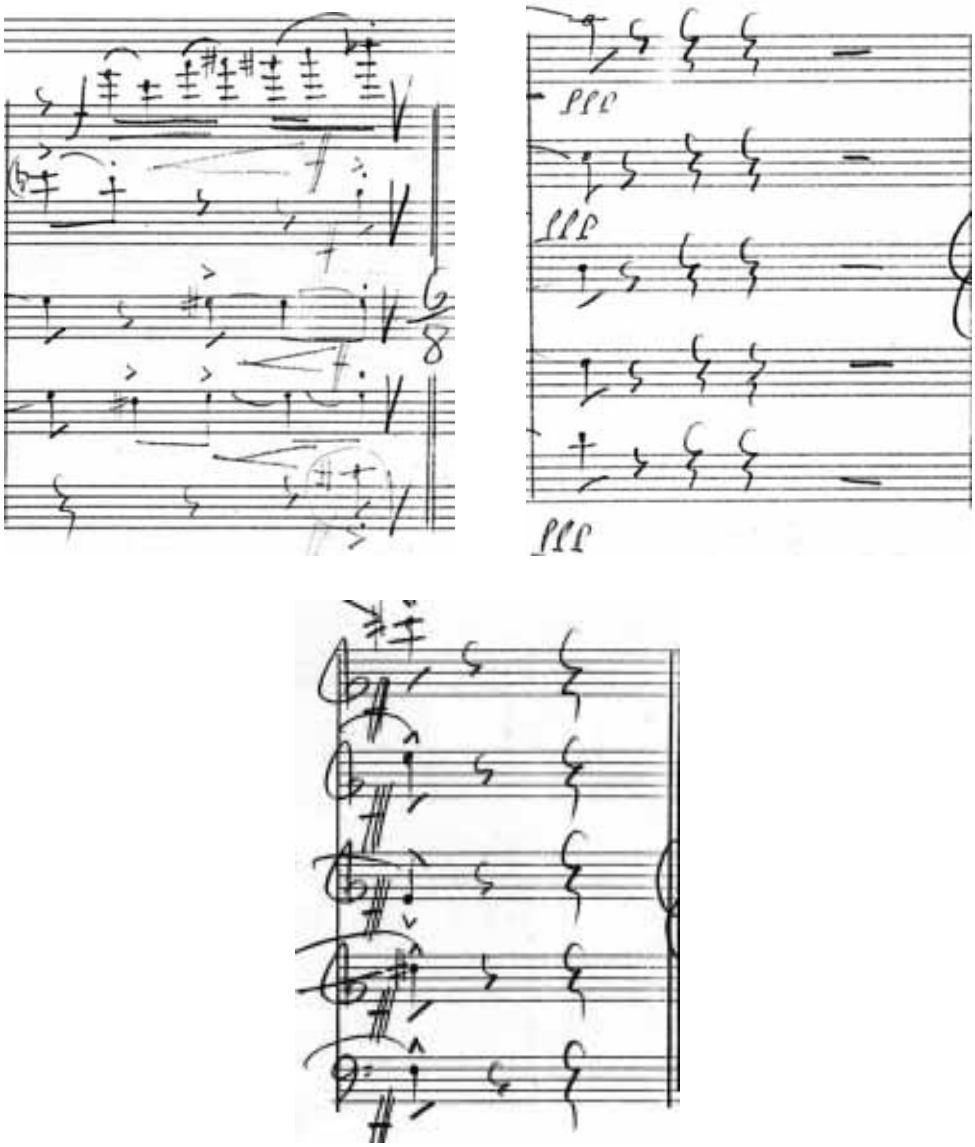
Quinteto de viento (1976). III movimiento (compases 234-237)

A lo largo de toda la obra se puede comprobar cómo el compositor es claro en sus indicaciones y no deja ningún elemento al azar, siendo múltiples las advertencias tanto agógicas como dinámicas.



Quinteto de viento (1976). I movimiento (compases 60-62)

Si bien se pueden adivinar ciertas regiones tonales, el cromatismo está presente en toda la pieza, incluso en la formación de los diversos acordes, cuando estos representan el final de cada uno de los movimientos. Para comprobar esto basta echar un vistazo al acorde final de cada uno de los tres tiempos de la pieza. Estos acordes responden a una estructura común formada por dos intervalos de semitono, uno de tono y otro de tono y medio. Tanto en el primer movimiento como en el tercero el pentacordo utilizado está completo, faltando en el movimiento central la tercera nota (previsiblemente si bemol) para completar la mencionada estructura.



Quinteto de viento (1976). I-II-III movimientos (acorde final)

Una vez realizado el análisis de esta pieza son varias las conclusiones que de ella se extraen. Por un lado resulta evidente la libertad con la que Ruiz López comienza a tratar los elementos que construyen la obra, en este sentido ya se aprecia una cierta diferencia con obras anteriores como la sonata de piano, sin embargo no debe ser olvidado que bajo ese manto de desorden técnico, más aparente que real, se establece una estructura muy clara que es la que ayuda al compositor a desarrollar sus ideas, aunque sea a partir de herramientas que no están, en un principio, relacionadas entre sí. Esta libertad está presente sobre todo en el sentido vertical, la formación de acordes y la coincidencia temporal de notas que no se ajusta a los cánones clásico – tonales y tampoco se acerca a una atonalidad rabiosa, sino que se trata de una primera aproximación a lo que Reti denominó pantonalidad[378].

En el sentido rítmico las influencias de la música de jazz y de la música ligera son importantes y evidentes dentro de esta pieza; cambios de tempo, de compás y ciertas combinaciones rítmicas son una buena muestra de ello.

III.2.1.3. *Cinco apuntes para una génesis.*

Tras el parón de finales de los años setenta, la década de los ochenta arrancará con tres obras que aún deben ser enmarcadas dentro de la primera etapa del compositor. Por un lado un concierto para piano y una nueva obra para banda, que sería la última que escribiría para esta formación; y por otro la única obra para órgano solo que Ruiz escribe hasta el momento de redactar esta investigación: *Cinco apuntes para una génesis* (1980), aunque el instrumento será utilizado en otras ocasiones. Ejemplo de ellos son la segunda versión de 1995 de *Sonata de las soleares*, *Misa a Santa Teresa* y una de las versiones del *Himno de Navarra*.

El tríptico en homenaje a Bartók será la pieza siguiente a la mencionada obra para órgano y con él se dará por concluida la primera etapa del compositor.

Este instrumento es, probablemente junto al reloj, uno de los mecanismos más complejos desarrollados antes de la Revolución industrial (siglo XVIII)[379] . El órgano está dividió en tres partes principales: el teclado, el cuerpo donde se insertan los tubos y el mecanismo del aire.

[378] Rudolph Reti: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad (Tonality, Atonality, Pantonality)*; *op. cit.*
[379] Barbara Owen & Peter Williams. "Organ". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

Es considerado como el rey de los instrumentos por muchos compositores, tal como Mozart indicaba en una carta a su padre fechada el 17-18 de octubre de 1777. Aunque después de la época barroca entró en decadencia en el papel de la música de concierto, donde la indiferencia de los grandes compositores hace que se le reserve casi exclusivamente para música religiosa. En el periodo clásico, Mozart y Haydn solo compusieron algunas sonatas y fantasías el primero; conciertos el segundo. Por su parte Beethoven, no mostró ningún interés por el instrumento.

En el Romanticismo, salvo contadas excepciones, sigue igual de relegado y marginado entre los grandes compositores, aunque se observa una lenta recuperación. Organistas y compositores belgas como César Franck (1822-1890) y Jacques-Nicolas Lemmens (1823-1881), además de recuperar las obras de Bach, hacen revivir el órgano, coadyuvando a una edad de plata en sus discípulos franceses Alexandre Guilmant (1837-1911) y Charles Marie Widor (1844-1937). Las sonatas del primero y, sobre todo, las nueve sinfonías del segundo representan obras que explotan las enormes posibilidades del gran órgano romántico, gracias también a la labor innovadora del organero Aristide Cavaillé Coll (1811-1899).

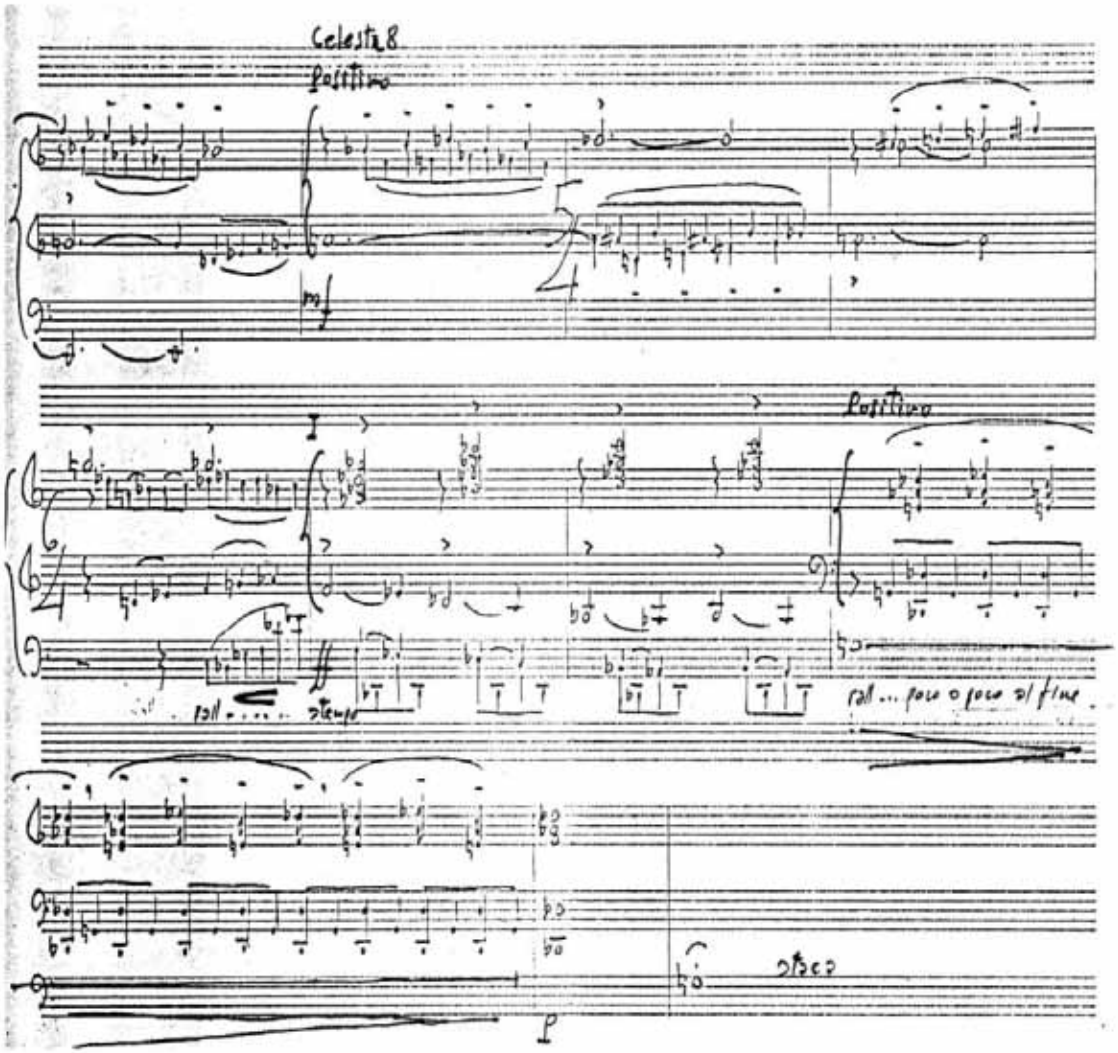
En el siglo XX, el órgano recupera, por fin, su papel de instrumento concertante e importante, alcanzando su cumbre en la rica y compleja obra de Olivier Messiaen (1908-1992), no siempre fácil de escuchar; el concierto de órgano (1938) de Francis Poulenc, y las obras de Marcel Dupré (1886-1971) son buenos ejemplos de este resurgir. En la actualidad la música de órgano es utilizada por los compositores para cosas tan dispares como música religiosa y bandas sonoras de cine manga.

Desde el punto de vista del título, la palabra "apuntes" enlaza directamente con el trabajo previo que un compositor realiza antes de dar por finalizada una obra[380]; es decir cuando está en el proceso de producción de la misma. Esta palabra y su homóloga en inglés (sketch) aparecen con cierta frecuencia en el título de algunas pequeñas piezas de compositores del siglo XX como Dusan Bogdanovic o Leo Brouwer, entre muchos otros posibles ejemplos. Además también puede estar referida a la concentración de ideas dentro de una pieza más o menos reducida, y no a que estas se presenten inacabadas. Este segundo significado es el adecuado para la presente pieza, ya que se

[380] Nicholas Marston. "sketch". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

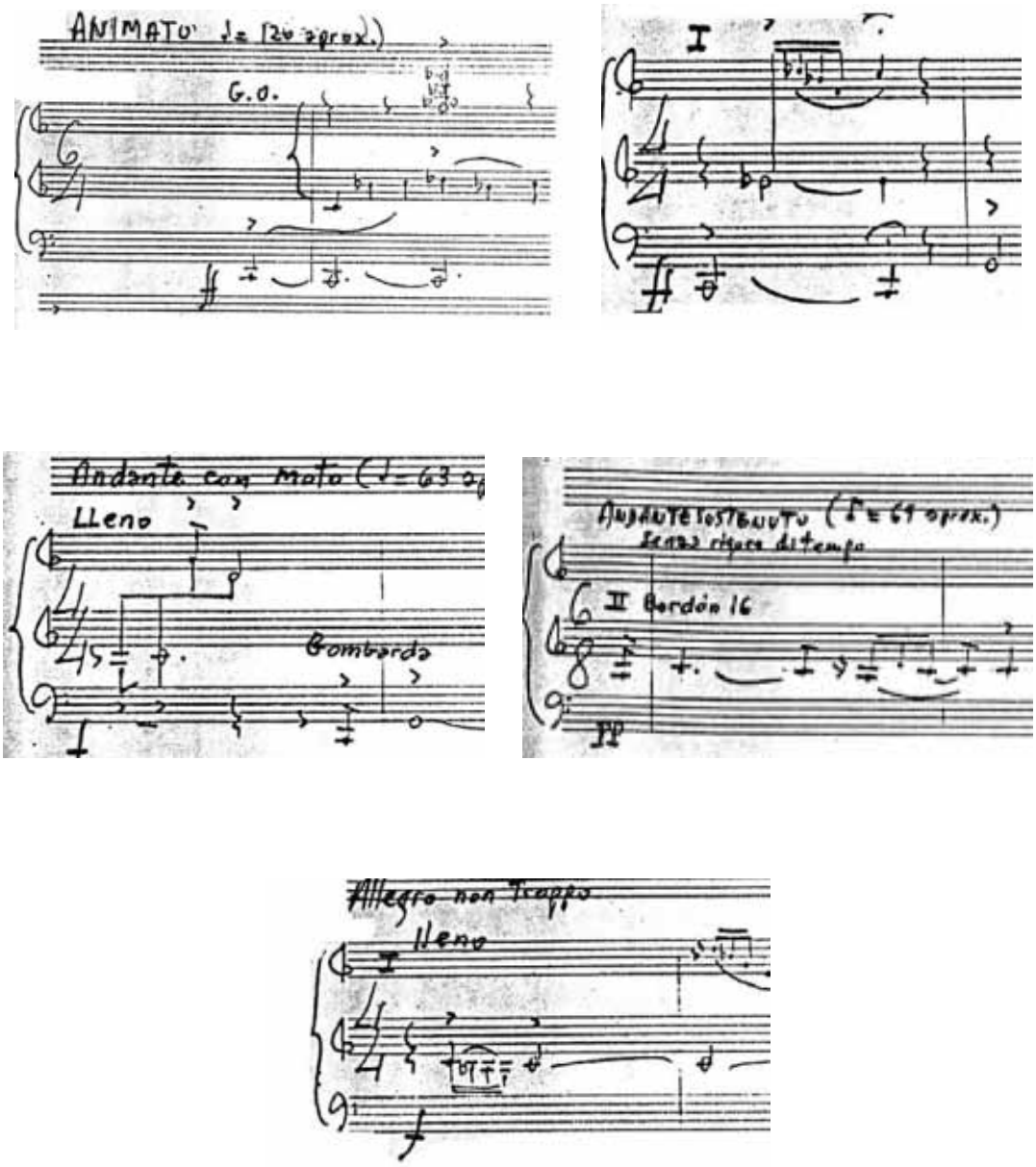
trata de cinco pequeñas piezas, todas ellas relacionadas a través de la utilización de un elemento común.

La obra está estructurada en cinco diferentes partes (entiéndase movimientos) con un nexo común, que no es otro que la utilización del mismo segmento codal para todos ellos (compases 42 y siguientes del I movimiento). Dicha repetición variará en cuanto a la altura, dependiendo de cada uno de los movimientos; así en el segundo será presentada una cuarta por debajo; en el tercero se presenta una segunda por encima y por disminución; en el cuarto una tercera por debajo y de nuevo por disminución; y en el quinto no existe una repetición tan amplia, y solamente se toma el motivo final de dicho elemento y se repite varias veces a diferentes intervalos.



Cinco apuntes para una génesis (1980). I movimiento (compases 41-51)

Estas cinco pequeñas piezas presentan otra serie de puntos en común que merecen ser reseñados. Por un lado todas ellas comienzan con la nota Do como eje principal sobre el que giran los primeros elementos.



Cinco apuntes para una génesis (1980). (primer compás de cada tiempo)

Siendo el final de cada uno de ellos Sol, Re, La, Mi y de nuevo Do para cerrar la pieza completa. Esto no dejaría de ser una simple coincidencia si no fuera por la relación de cuarta aumentada (quinta disminuida; es decir tritono) que se establece entre las dos últimas notas de todas y cada una de las cinco piezas, como se puede observar en sus

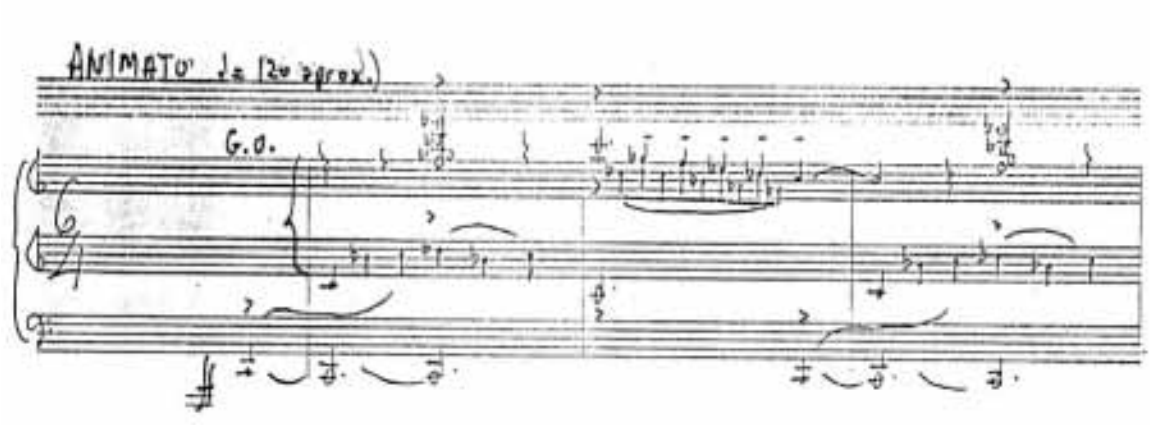
compases finales. Estás notas finales están en perfecta concordancia con las variaciones en la altura de la célula utilizada como final.

La relación de velocidad de las piezas es la siguiente:

1. *Animato* (♩ = 120)
2. *Allegro moderato* (♩ = 100)
3. *Andante con moto* (♩ = 63)
4. *Andante sostenuto* (♪ = 69)
5. *Allegro non tropo*

Sólo la última de ellas carece de indicación metronómica, algo poco habitual en la música de Ruiz, ya que es un compositor muy cuidadoso con el aspecto agógico de sus obras y resulta muy común ver gran cantidad de indicaciones a lo largo de las mismas.

En la primera pieza se presenta un motivo inicial en compás de 6/4 que se basa en un pentacordo descendente al que precede un acorde diseñado por dos cuartas y una segunda, en este caso cuartas justas (compases 1-2). Ese motivo por grados conjuntos será utilizado a lo largo de toda la pieza, bien por movimiento contrario, bien formado por un número inferior de notas.

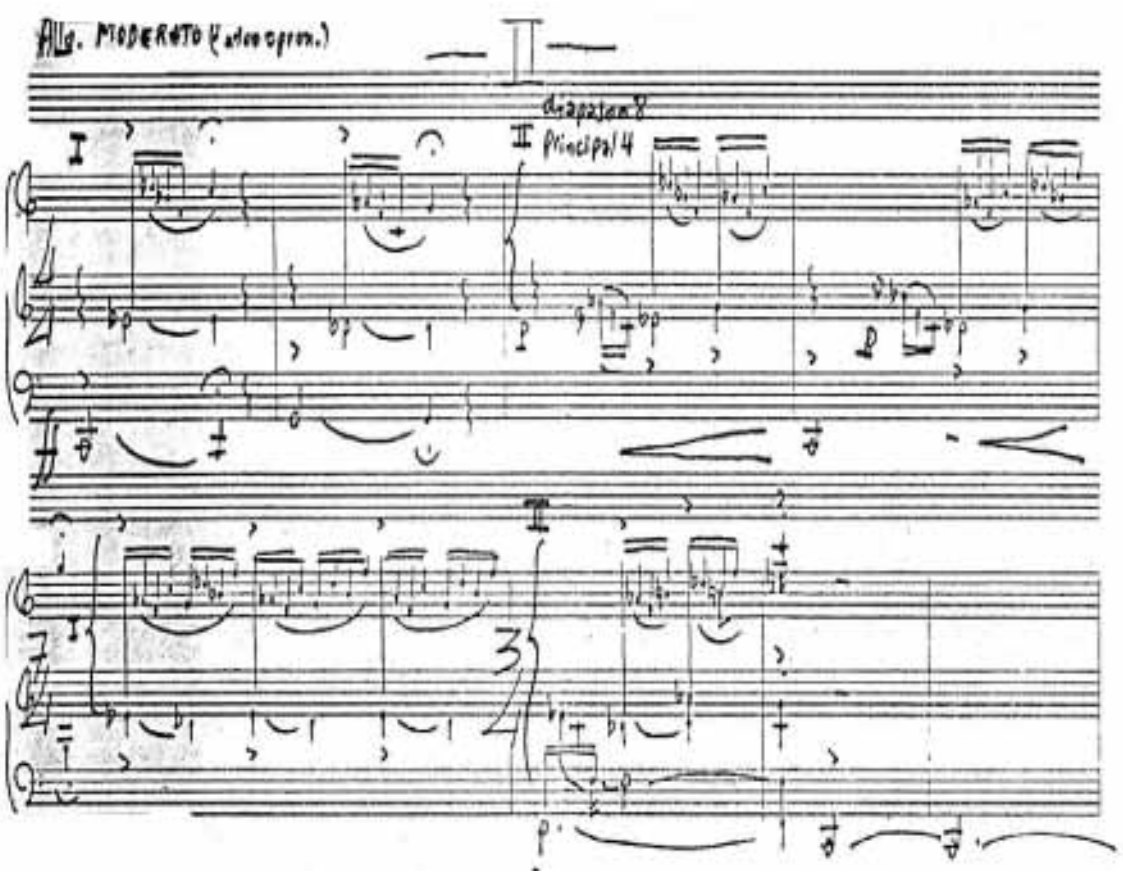


Cinco apuntes para una génesis (1980). I movimiento (compases 1-3)

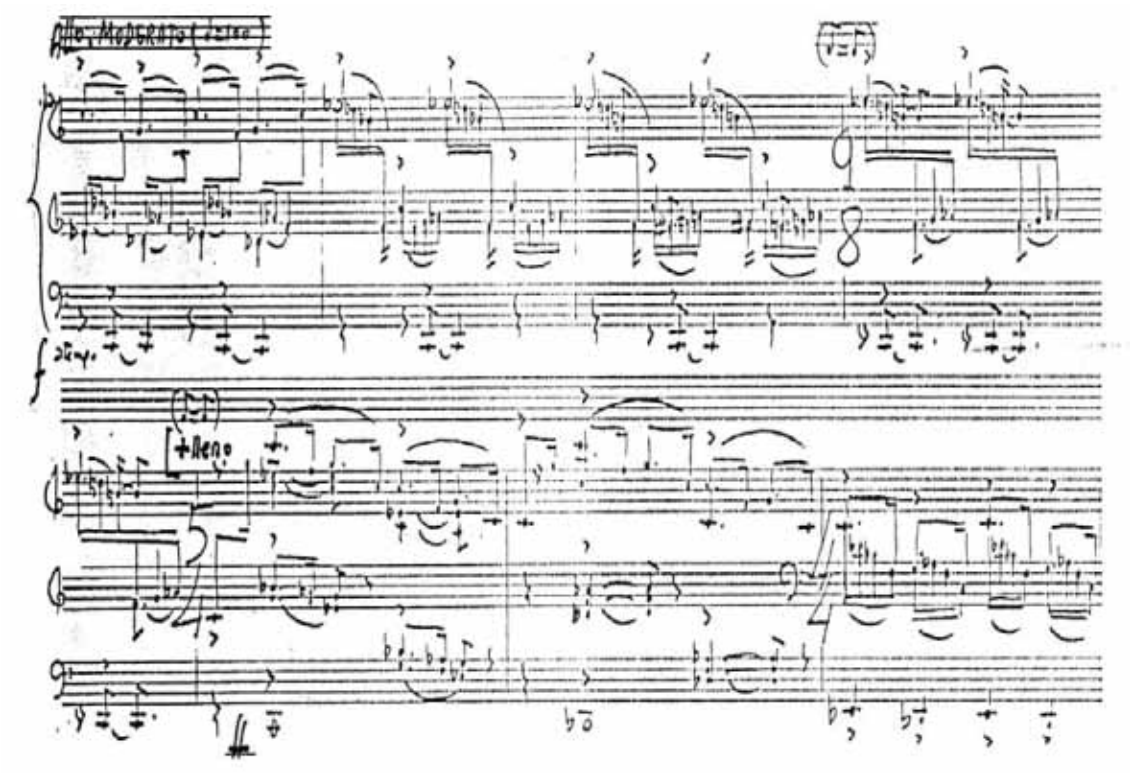
La pieza presenta dos secciones similares en la que la segunda de ellas (compases 32-41) desarrolla una breve reexposición de los diferentes elementos utilizados en la primera. A esto hay que añadir el segmento codal (compases 42-51) que, como ya se ha mencionado, será repetido en las demás piezas.

Do, Fa y Mi bemol, serán las notas pedales sobre las que se construye toda la obra, además de la importancia con la que se presenta Re bemol al final de la misma.

La segunda pieza presenta una pequeña introducción (compases 1 y siguientes) en un compás de 4/4, que después de girar en torno a Do, expondrá el motivo principal de la misma (compases 11 y siguientes).



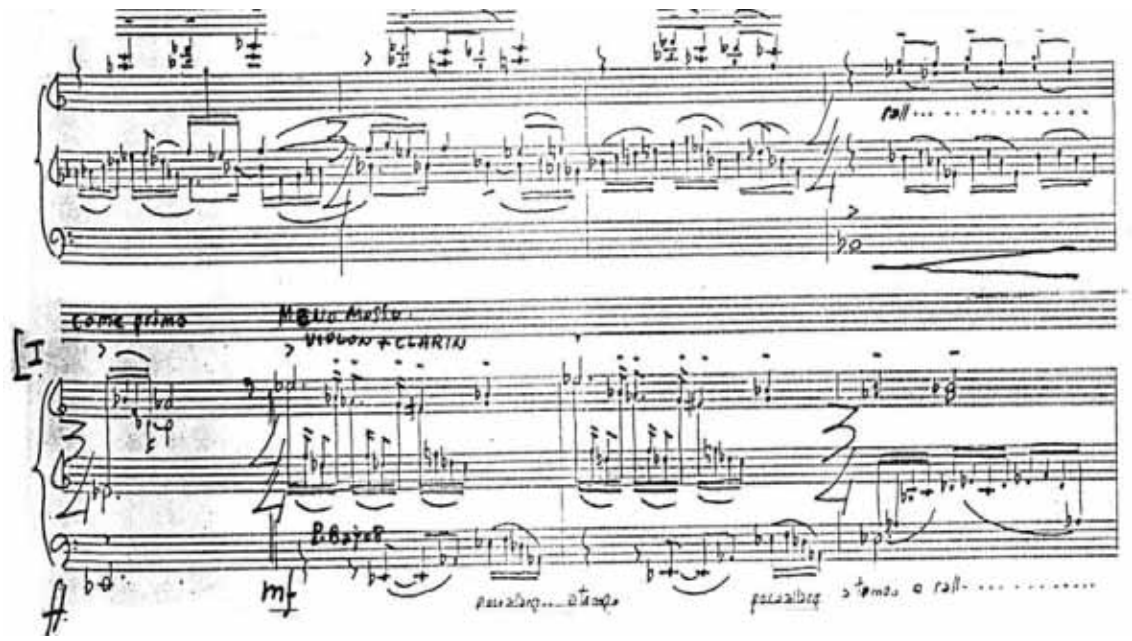
Cinco apuntes para una génesis (1980). II movimiento (compases 1-8)



Cinco apuntes para una génesis (1980). II movimiento (compases 9-16)

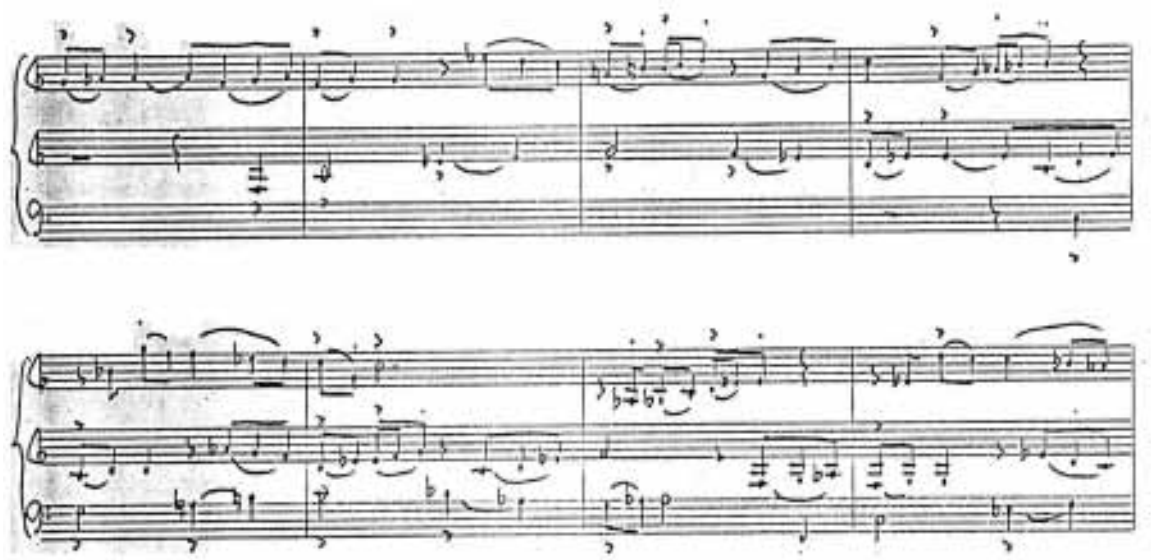
Esta vez bajo una figuración de semicorcheas una rítmica melodía surge en la parte más aguda; mientras, en el registro grave, se repite una pequeña célula que sirve de contrapunto a esa melodía. Un segundo motivo aparece a partir del compás 27 bajo un manto más contrapuntístico en el que colaboran los tres registros en liza.

De nuevo los motivos por grados conjuntos, con cierta similitud a los de la primer pieza, se harán dueños de esta sección (compases 30 y siguientes). Una breve reexposición del tema inicial en los compases 38-41 dará paso a la célula codal.



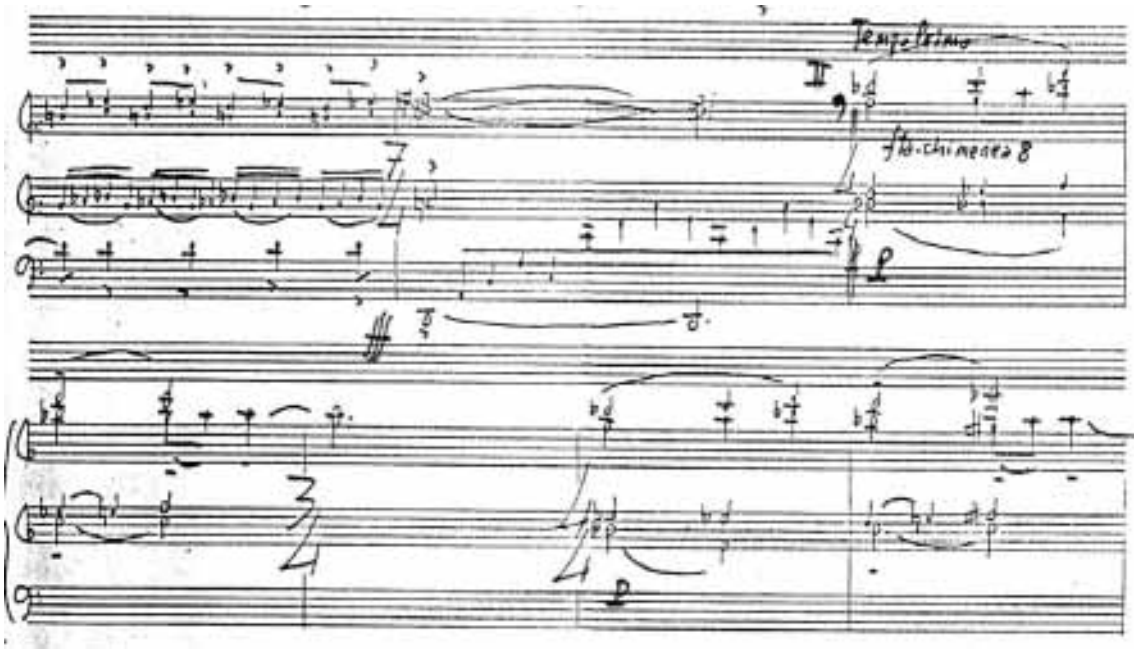
Cinco apuntes para una génesis (1980). II movimiento (compases 30-37)

La tercera pieza será la más lenta de las cinco y en un primer momento se diseña un motivo en corcheas sobre un compás de 4/4, de nuevo. La subdivisión binaria solo se abandonará al final de esta tercera pieza y en la cuarta, retomando el 4/4 en el movimiento final. El dominio del contrapunto queda patente en la elaboración fugada del segundo elemento (compases 16 y siguientes) donde hasta un total de siete veces se escucha el tema en los diferentes registros.

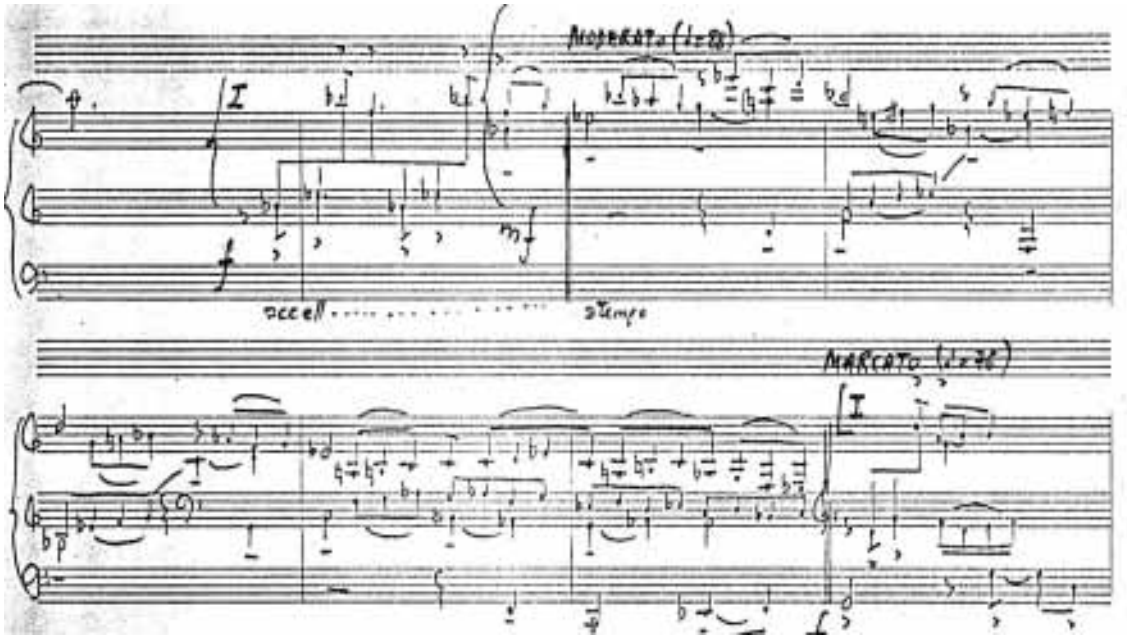


Cinco apuntes para una génesis (1980). III movimiento (compases 18-25)

A partir del compás 45 un tercer elemento se abrirá paso, sin embargo su duración es efímera y al igual que sucedió en la pieza anterior se reexpondrán de forma breve los tres elementos ya presentados en los compases 51, 58 y 63 respectivamente.

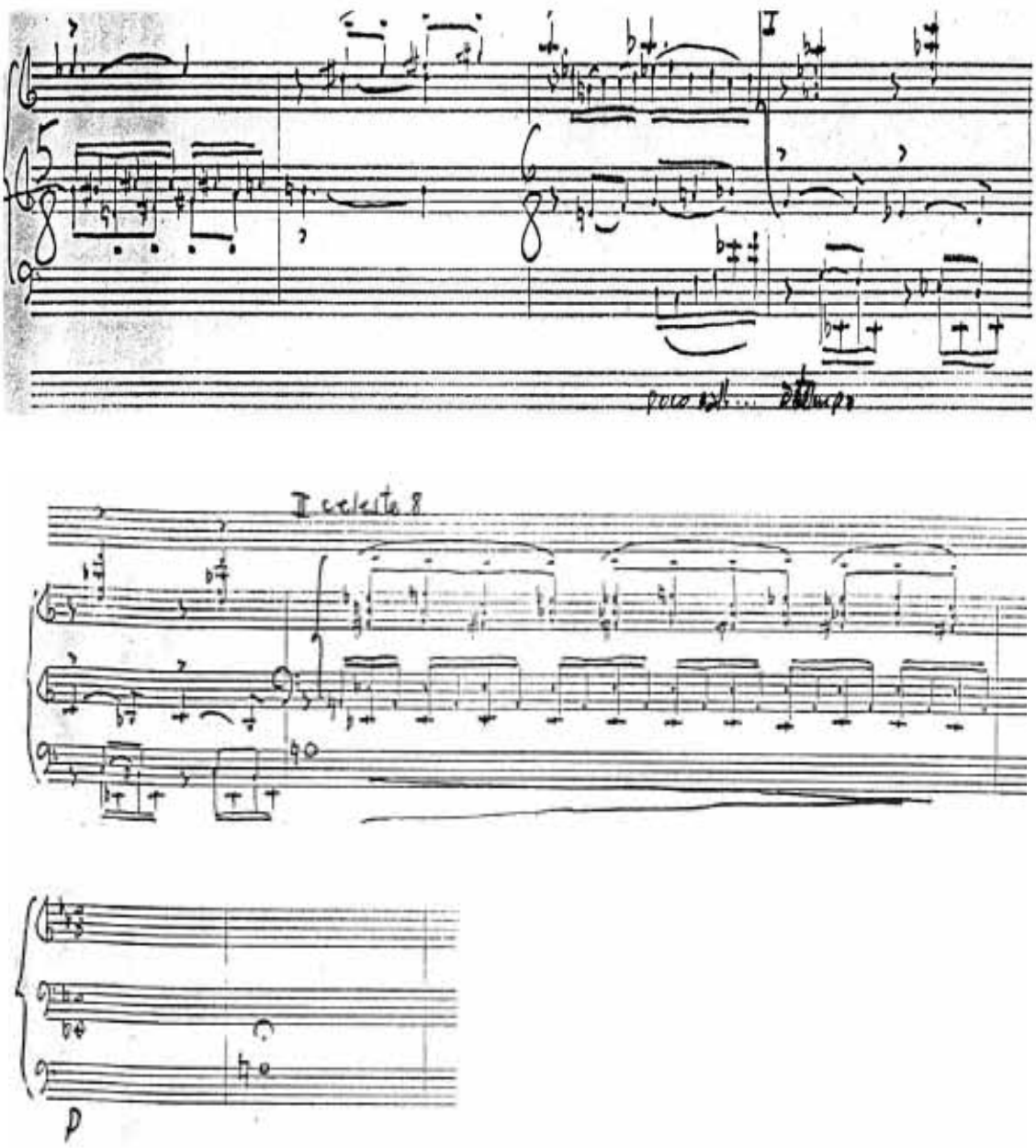


Cinco apuntes para una génesis (1980). III movimiento (compases 51-55)



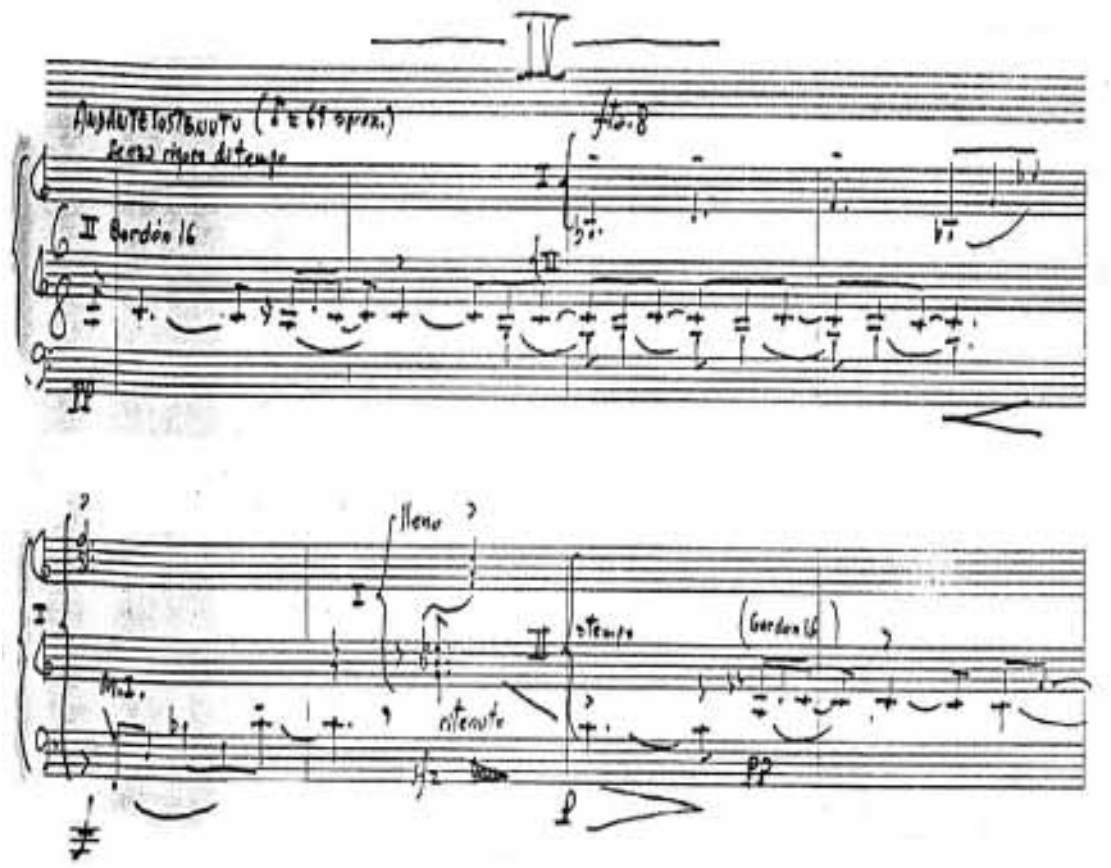
Cinco apuntes para una génesis (1980). III movimiento (compases 56-63)

Esta vez el elemento codal se presentará por disminución debido a que va encuadrado en un compás de subdivisión ternaria, 6/8, y no en los originales 6/4 y 5/4 (compases 71 y siguientes).



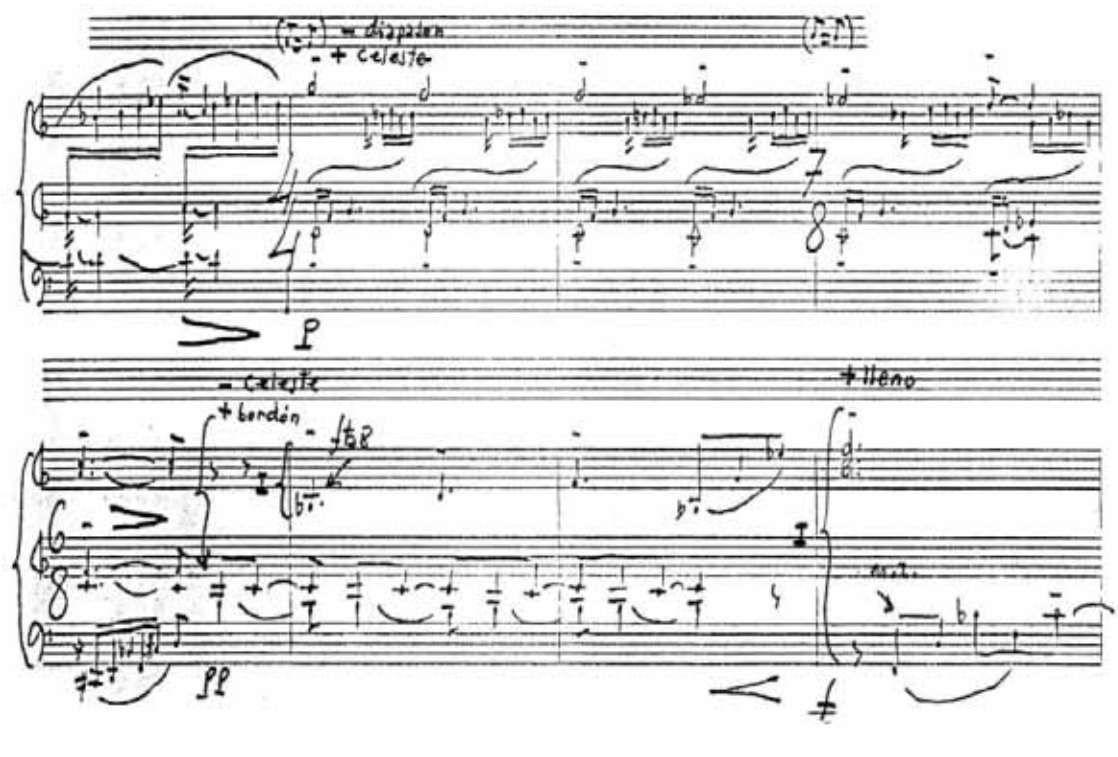
Cinco apuntes para una génesis (1980). III movimiento (compases 71-78)

La cuarta pieza comienza en el mismo 6/8 empleados en la anterior, con un movimiento oscilante entre Do y La que dará paso a una pequeña célula melódica que se presenta en el registro superior a lo largo de los compases 1 y siguientes.



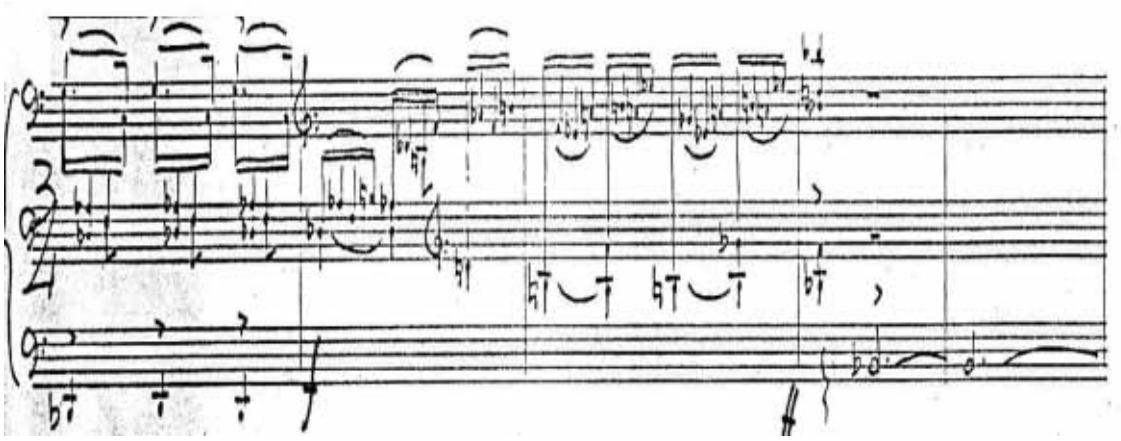
Cinco apuntes para una génesis (1980). IV movimiento (compases 1-8)

Es la más breve de las cinco piezas y al igual que las demás presenta dos secciones, la segunda de ellas con mayor figuración y con un elegante juego rítmico entre los diferentes registros (compases 26 y siguientes), además de una breve reexposición del motivo inicial (compases 29 y siguientes) antes de pasar al segmento codal.



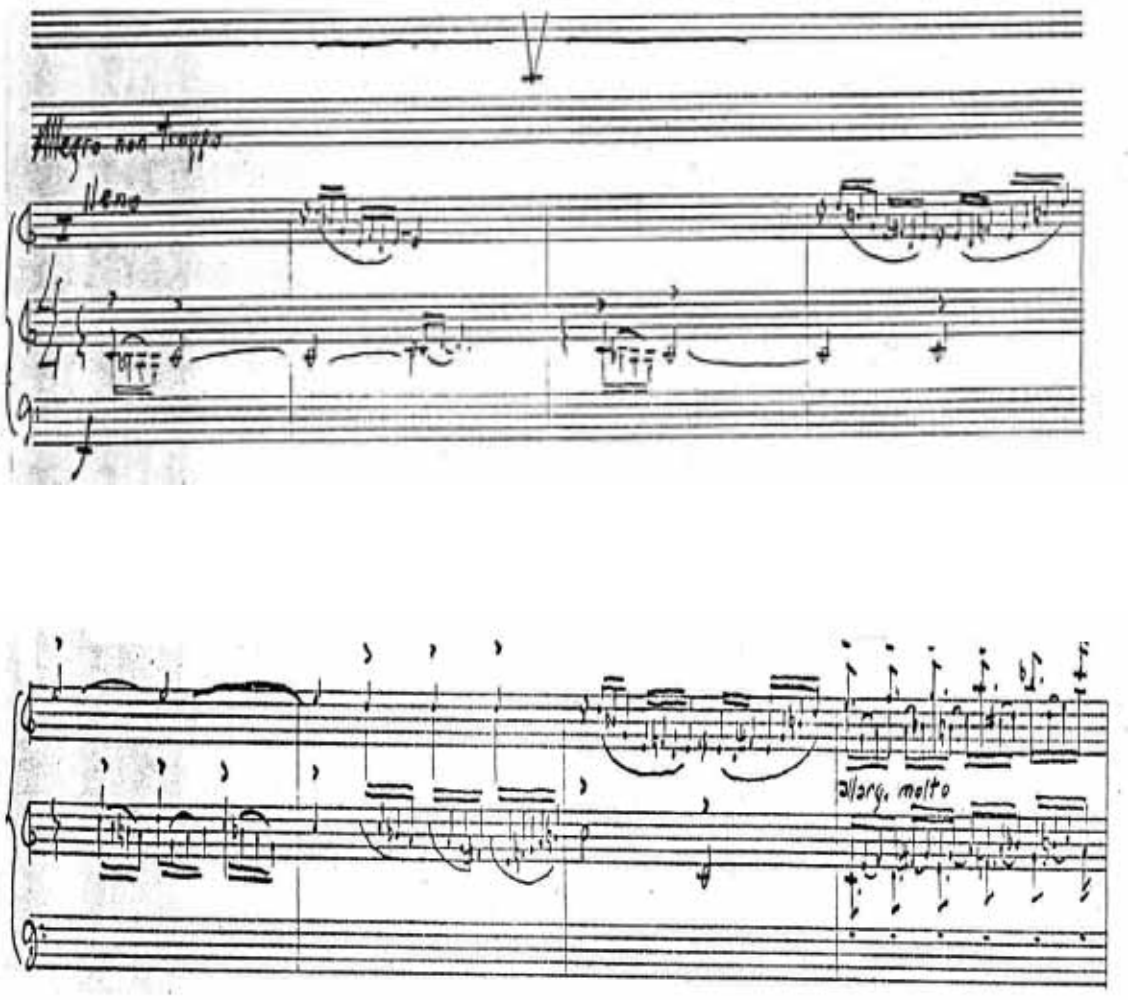
Cinco apuntes para una génesis (1980). IV movimiento (compases 25-32)

Varios son los cambios de compás aparecen a lo largo de esta pieza y entre ellos se puede adivinar la reutilización de material tanto de la primera pieza como de la segunda en los compases 22 y 23.



Cinco apuntes para una génesis (1980). II movimiento (compases 20-24)

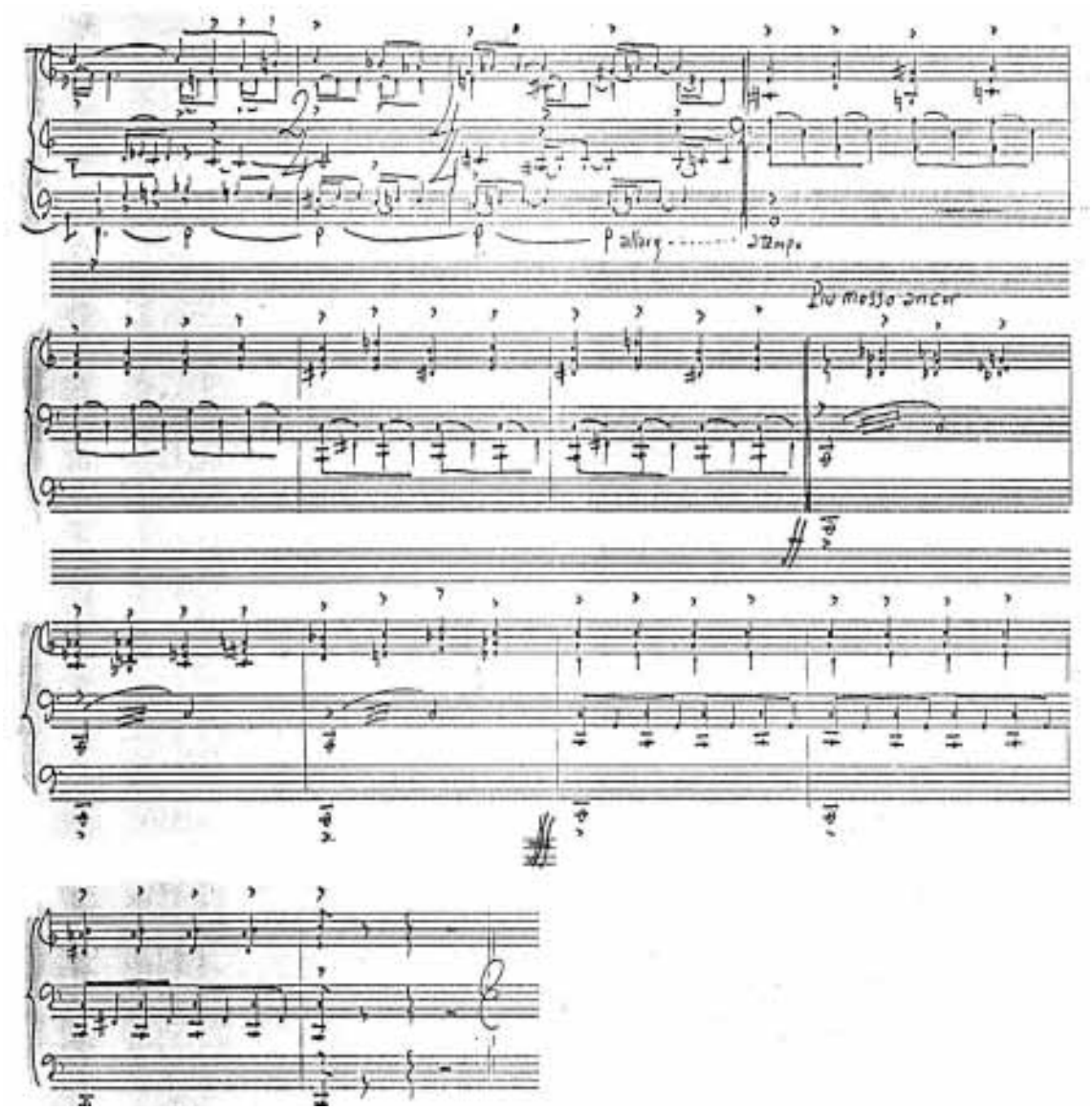
El quinto movimiento se abre con unas rápidas semicorcheas que se dirigen a Do, que es el centro inicial de todas las piezas (compases 1 y siguientes).



Cinco apuntes para una génesis (1980). V movimiento (compases 1-8)

Los tresillos que aparecen en el compás 22 harán el contraste rítmico no solo con la figuración de esta última pieza, sino con el resto de la obra.

Muchos de los elementos aquí presentes recuerdan a otros motivos aparecidos en la segunda y en la tercera piezas, como es el caso de las semicorcheas del compás 35 y el motivo del compás 39. También el tercer segmento de esta pieza final presenta motivos del tercer movimiento a partir del compás 41. En esta ocasión el segmento codal es ligeramente diferente, ya que sólo utiliza la parte final del mismo (compases 52 y siguientes) y los reexpone a diversas alturas.



Cinco apuntes para una génesis (1980). V movimiento (compases 49-62)

En esta temprana obra de Ruiz varios son los elementos que ya se pueden adivinar de su lenguaje maduro. Por un lado la claridad de las estructuras en las que todas las piezas (menos la última, que es un poco más intrincada), se presentan: dos secciones en las que se desarrollan los elementos temáticos principales y una coda final, como ya se ha apuntado.

Dos son los procedimientos formales a utilizar; por un lado el empleo de la segunda sección como reexposición de los elementos de la primera, como hace en la pieza I y III; o la presentación de elementos diferentes utilizando una breve reexposición del primer elemento como transición hacia el segmento codal, como hace en el II y en IV;

dejando la quinta pieza como una especie de variación constante en la que los motivos se suceden ininterrumpidamente.

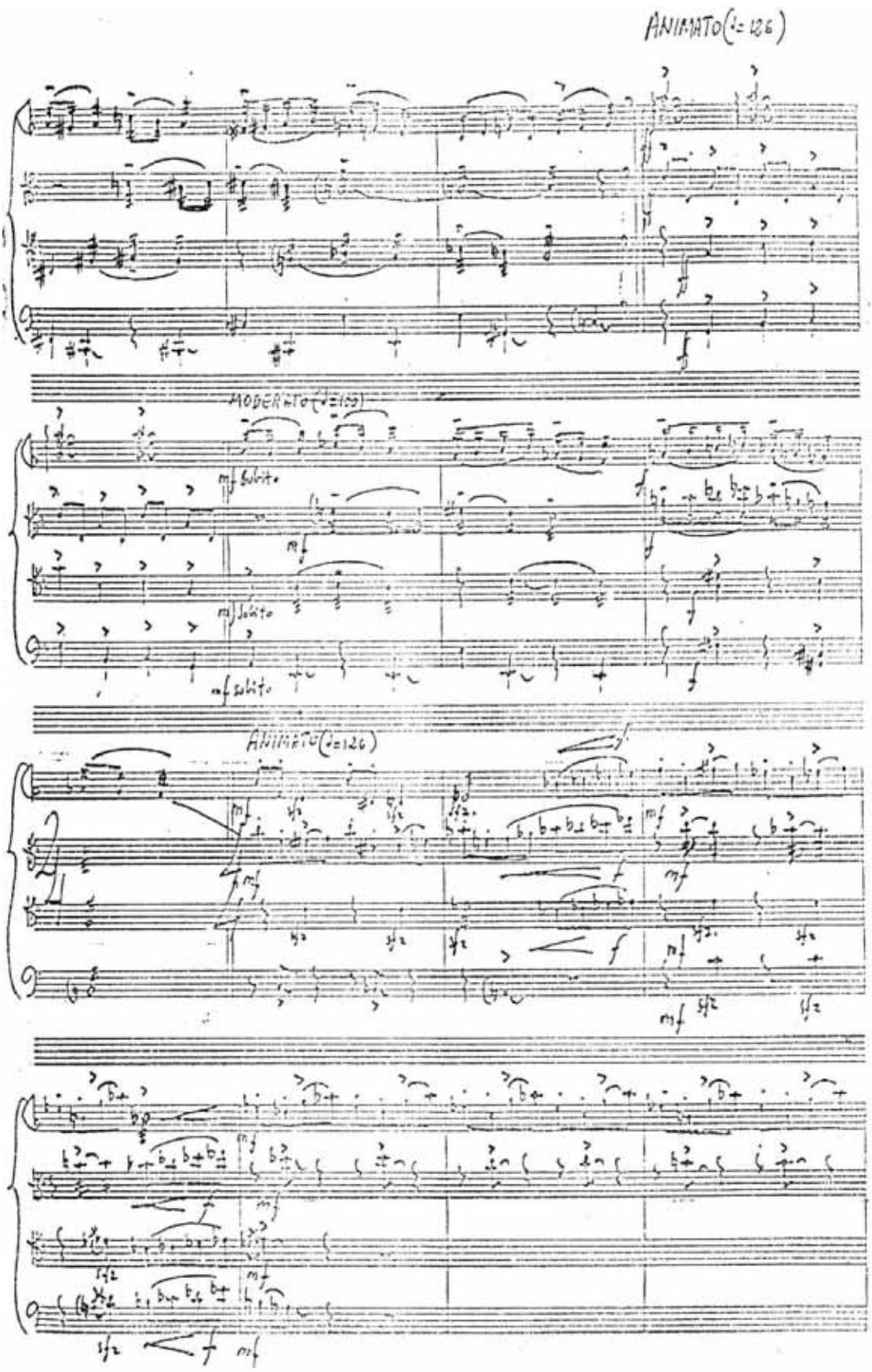
En todo caso, a la hora de hablar de los elementos que conforman cada una de las secciones hay que tener en cuenta que no se está haciendo referencia a temas contrastantes y diferentes como los de una forma sonata, por ejemplo, sino a elementos melódico – rítmicos que en muchas ocasiones tienen una génesis común a lo largo de toda la partitura como es el caso del primer movimiento donde todos los motivos son elaborados a partir del mismo pentacordo.

Además se pueden adivinar ciertos procedimientos rítmicos que quince años después serán utilizados en otra obra para el teclado, esta vez en el piano, *Variaciones Auringea*, como son algunos grupos recurrentes de tresillos o arpegios de fusas.

Otro motivo que debe ser comentado es la pequeña melodía de cinco notas que se presenta en el segundo compás de la primera pieza y que de una forma u otra estará presente en otros movimientos, aunque serán sobre todo el cuarto y el quinto los que más material reutilicen.

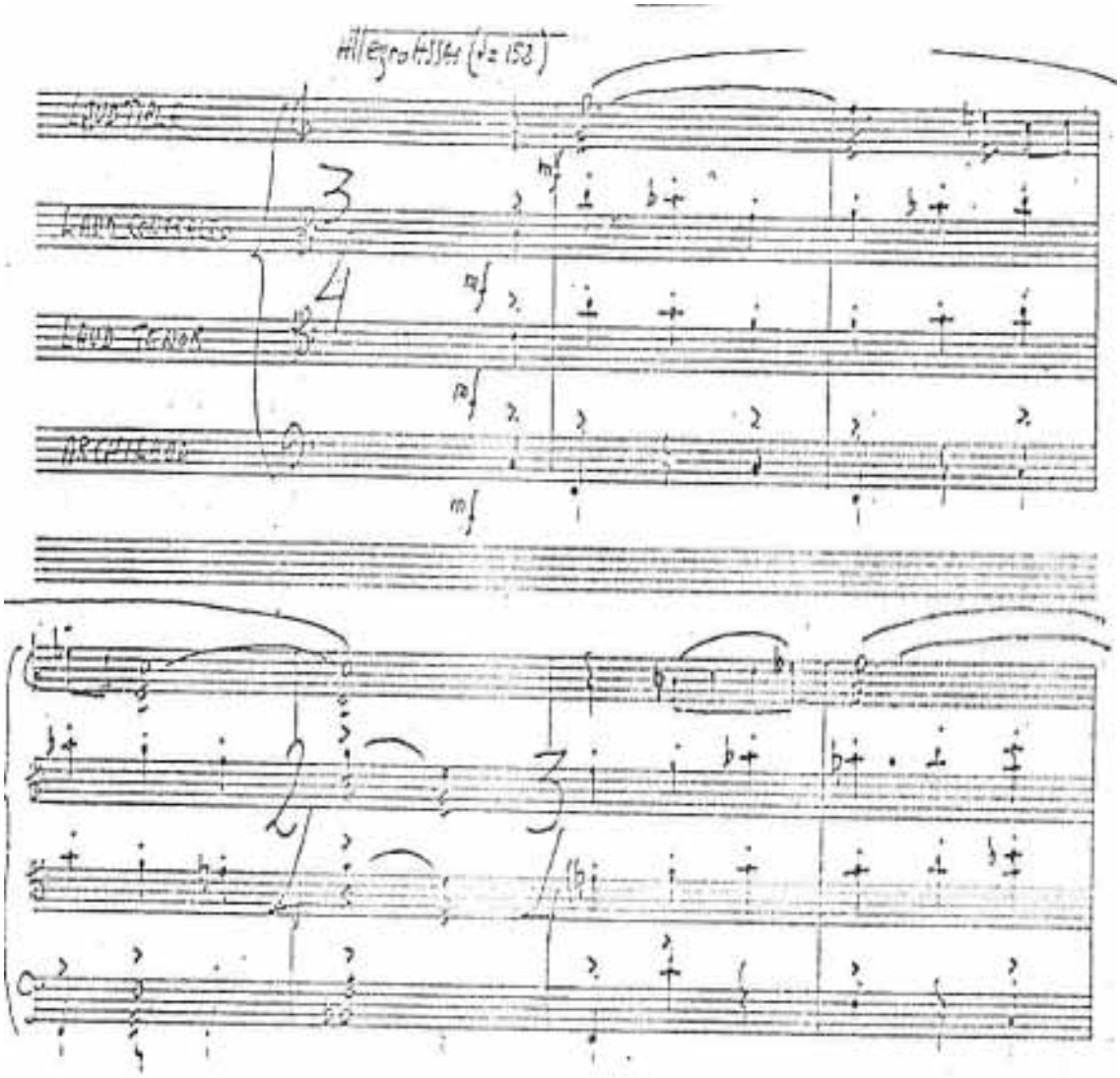
III.2.1.4. Final de la primera etapa.

Tres son las obras que dan por concluida esta primera etapa de Valentín Ruiz. Todas ellas forman un tríptico en homenaje al compositor húngaro Bèla Bartók. Fuera de catálogo, las obras cuentan con varias versiones y en ellas se puede observar cómo algunas características de Ruiz López ya se encuentran muy marcadas en sus primeras creaciones. Un buen ejemplo de ello es lo que sucede en *In memoriam Bartók I* con los habituales cambios de tempo.



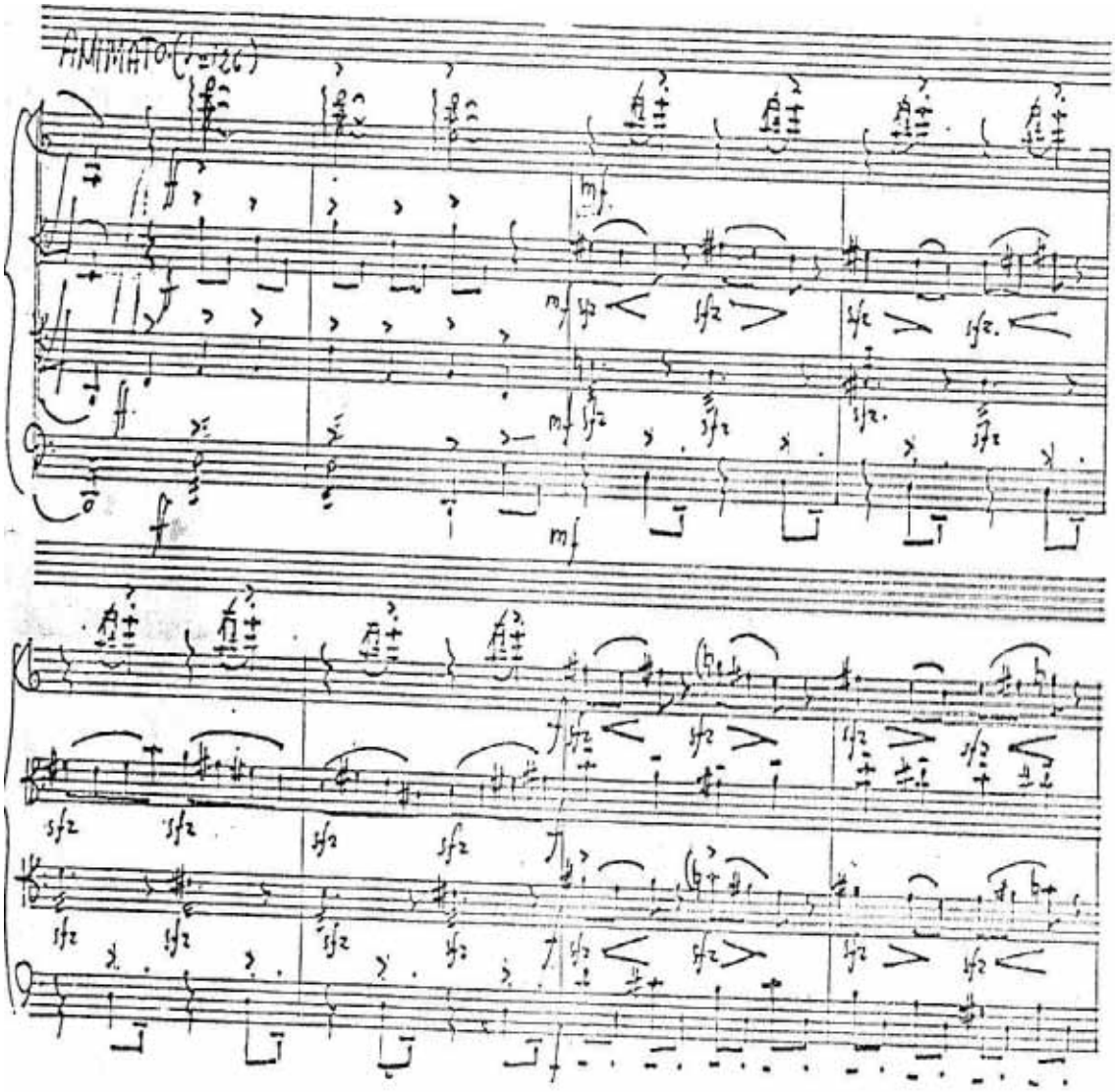
In memoriam Bartók I (1981). Compases 60-75

La obra está diseñada en un solo movimiento y consta de más de quinientos compases. El inicio es pausado y los cambios de compás marcan el devenir rítmico.



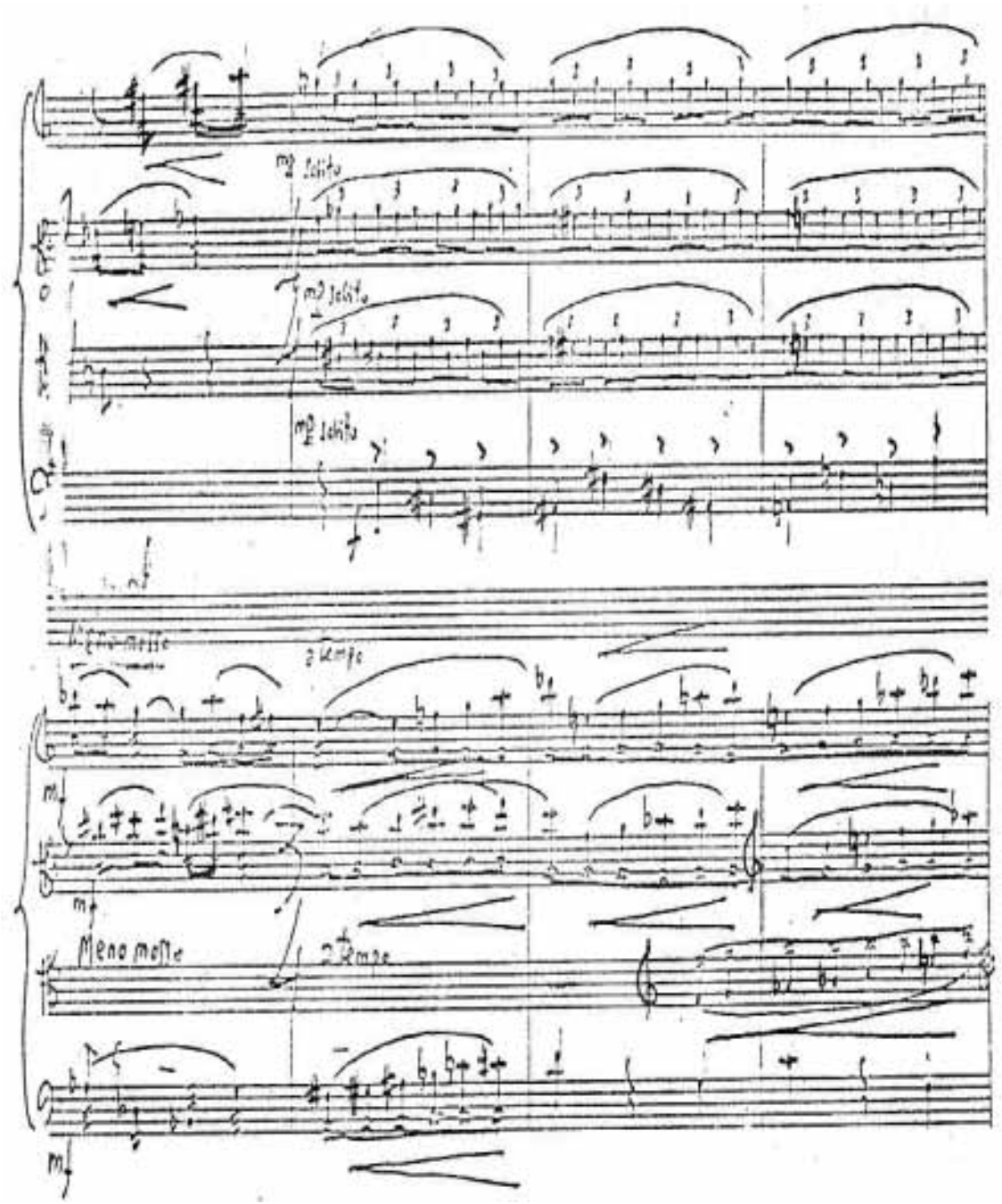
In memoriam Bartók I (1981). Compases 1-7

Serán varias las secciones que recorran la pieza presentando los principales elementos de que se compone. Buen ejemplo de ello es la primera sección que se encarga de establecer un contraste con el elemento que inicia la pieza, y que se presenta ya a partir del compás 48.

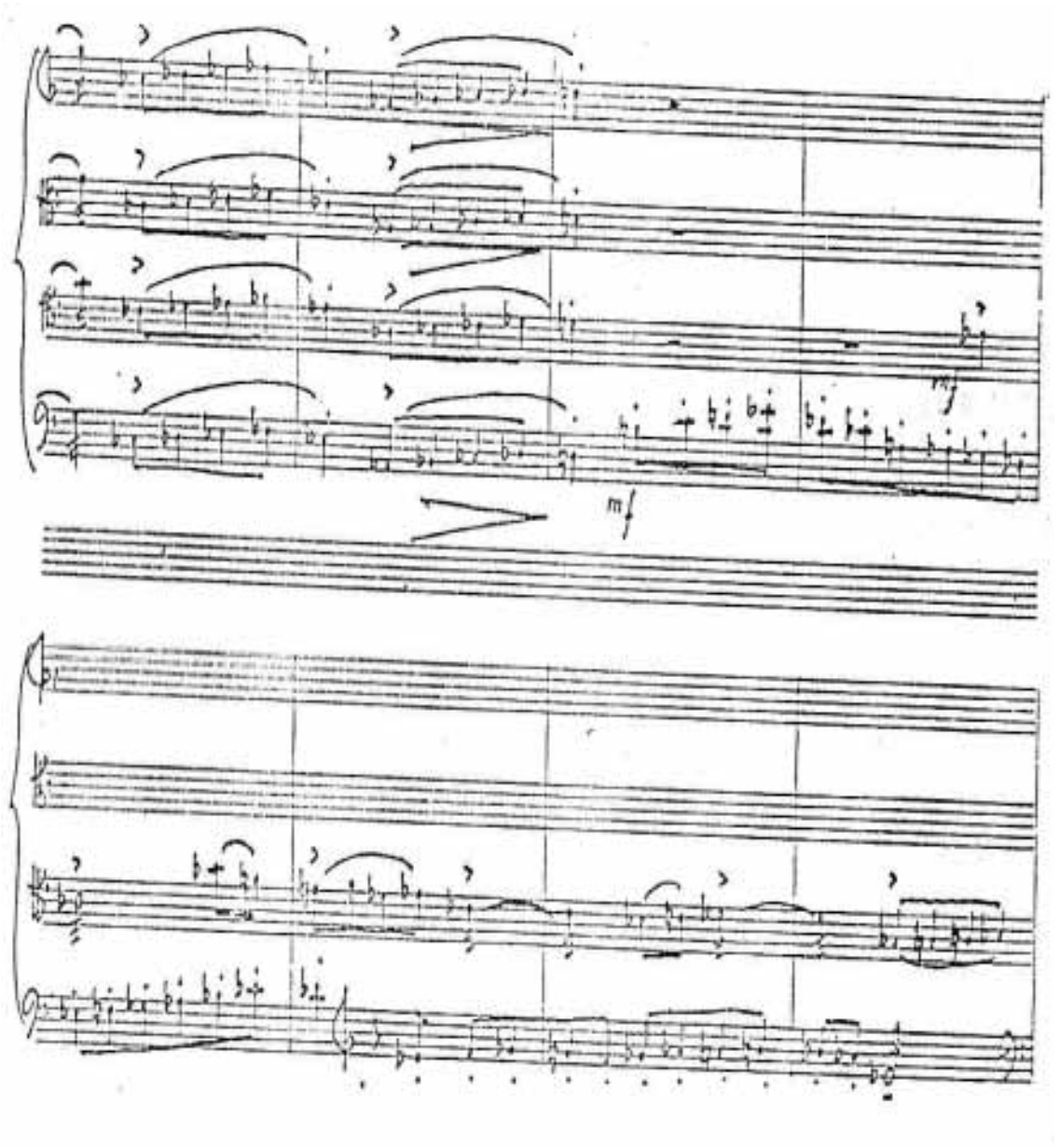


In memoriam Bartók I (1981). Compases 48-55

Conforme avanza la obra, la tranquila figuración dejará paso a segmentos más rítmicos y densos que servirán de contraste con otros en los que algunos de los instrumentos del cuarteto no participan, o tienen una relevancia menor.



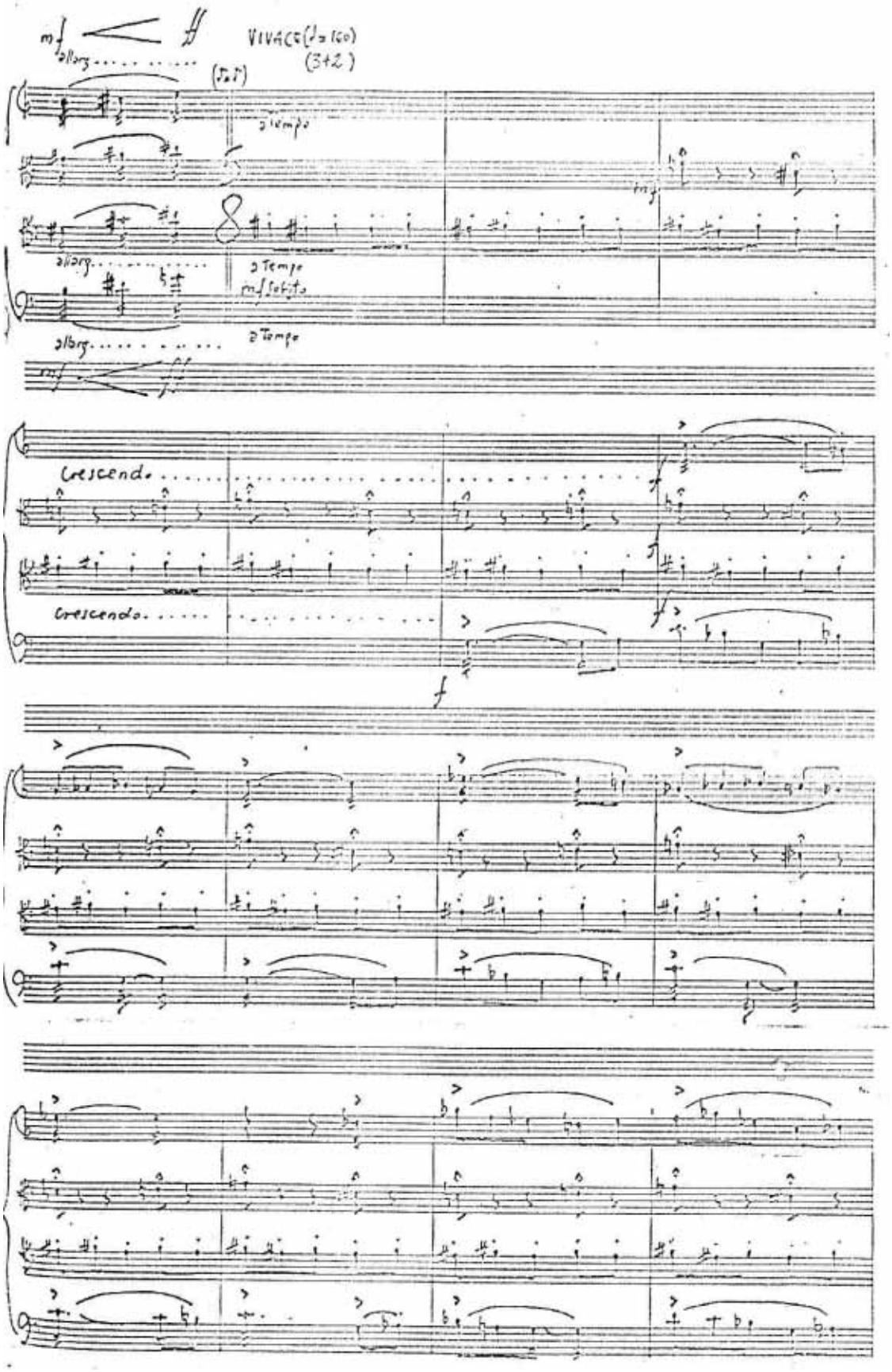
In memoriam Bartók I (1981). Compases 205-216



In memoriam Bartók I (1981). Compases 112-119

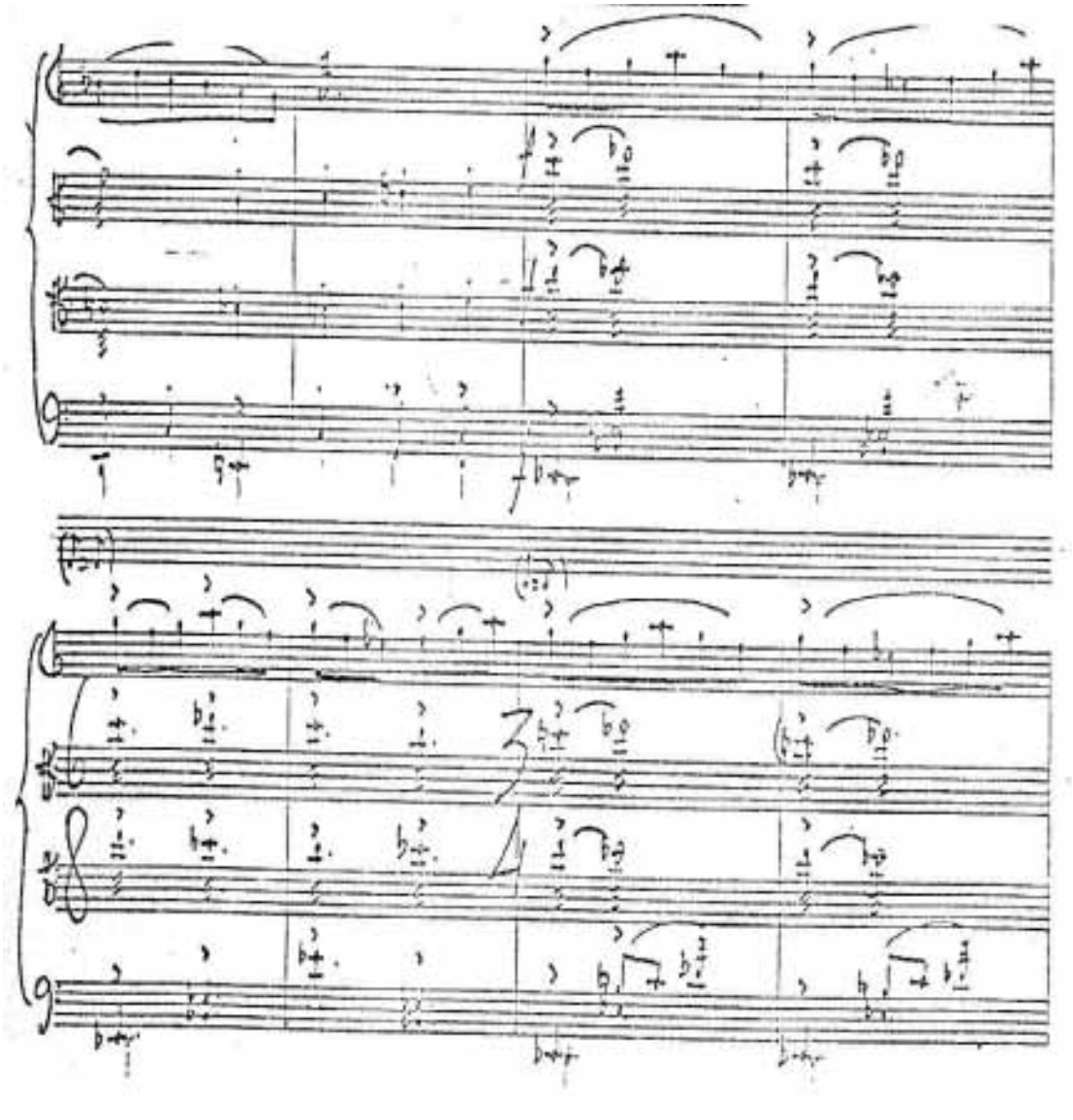
La utilización de motivos creados bajo el amparo de las técnicas del contrapunto, como son las imitaciones, también estarán presentes en esta pieza. El contrapunto siempre ha sido una de las herramientas con más presencia en la música de Ruiz, debido sobre todo a su preocupación por el aspecto melódico de las composiciones.

Las secciones rápidas se irán intercalando entre otras de movimiento más atenuado, pero que, sin llegar a ser lento, establecen una dualidad en torno a la velocidad que provoca gran variedad a lo largo de la pieza.



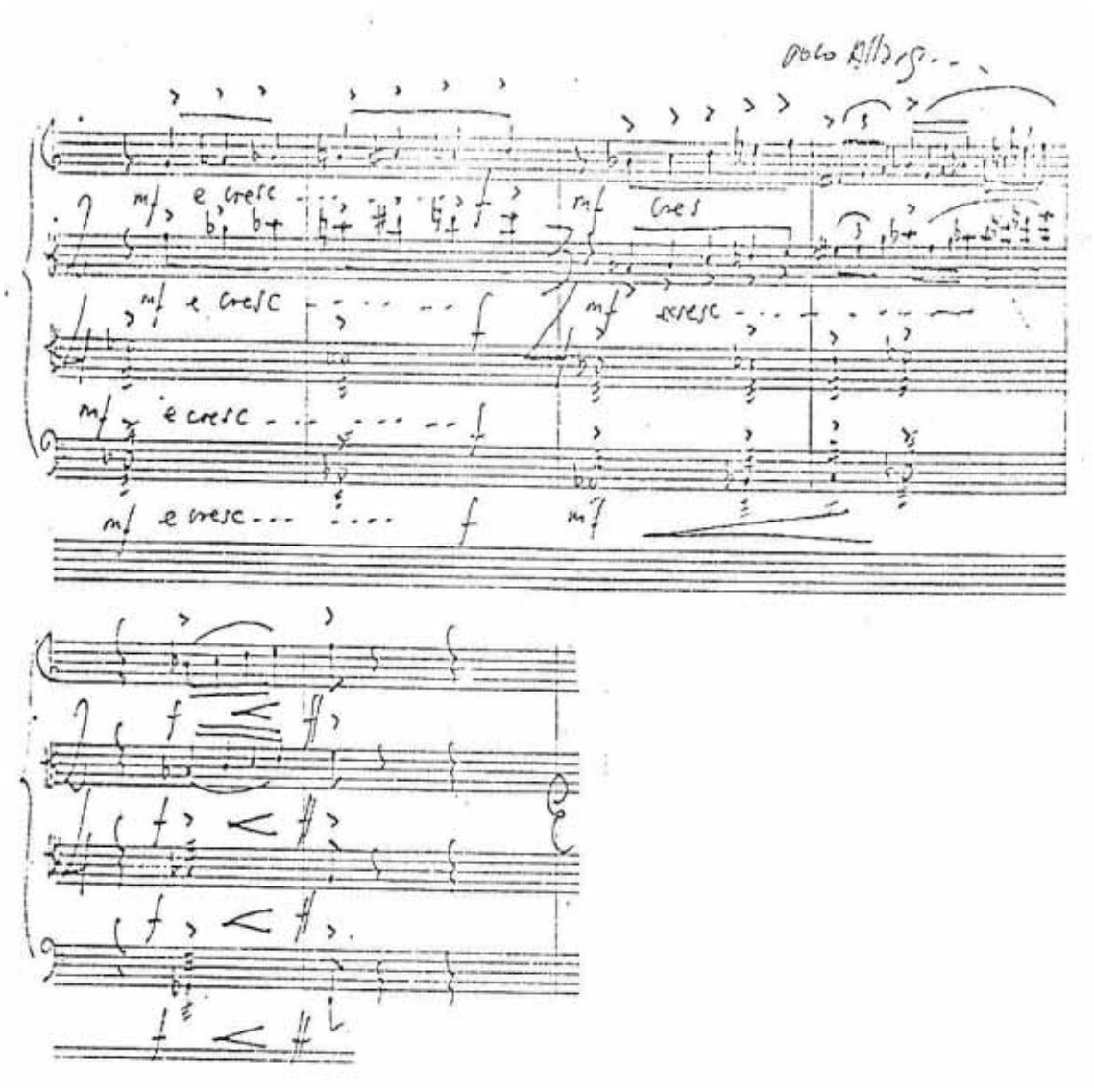
In memoriam Bartók I (1981). Compases 253-268

Hacia el final de la pieza se reexpondrán algunos de los elementos presentados en un primer momento a modo de recapitulación. Los compases 477 y siguientes son un buen ejemplo de ello. Este mismo motivo también es utilizado durante el segmento *vivace* central en varias ocasiones.



In memoriam Bartók I (1981). Compases 483-490

La cadencia final será presentada desde una sucesión de escalas en corcheas que posteriormente pasarán a semicorcheas sobre las que los dos instrumentos graves realizan un trémolo de fusas.



In memoriam Bartók I (1981). Compases 523-528

III.2.1.5. Rasgos generales y conclusiones.

Varios son los elementos que deben ser comentados a raíz de la exploración de las primeras obras del compositor. Por un lado, es preciso destacar la temprana presencia de algunos rasgos típicos del lenguaje de Ruiz en estas primeras piezas. Por otro lado, la estética de las mismas se aleja de la atonalidad y el serialismo predominante en muchos compositores españoles de la época; asimismo es necesario destacar la ausencia total de procedimientos aleatorios y electrónicos.

Sin llegar a ser tonal (en el sentido estricto), la música del jienense rememora algunos procedimientos que sí responden a esa tipología. Sin embrago éstos no son utilizados de una forma tradicional, sino que sus rasgos más evidentes son eludidos

intencionadamente para crear otro tipo de atmósferas y adecuarlas a cada pasaje. Esto se observa de una forma muy clara en la creación de las cadencias y en el desarrollo de ciertos acordes, que sin estar éstos dentro de los habituales usos de la armonía funcional clásica, cumplen una función determinada dentro del conjunto, aunque lejos de la dualidad tónica- dominante que es habitual en el uso más académico de la armonía.

III.2.2. La voz como elemento de comunicación. 1982-1989.

III.2.2.1. Las primeras obras.

A lo largo de este segundo período compositivo el autor centrará su atención sobre una cierta tipología de piezas en las que de una forma u otra el medio vocal está presente, bien como solista, bien como un elemento más de la composición.

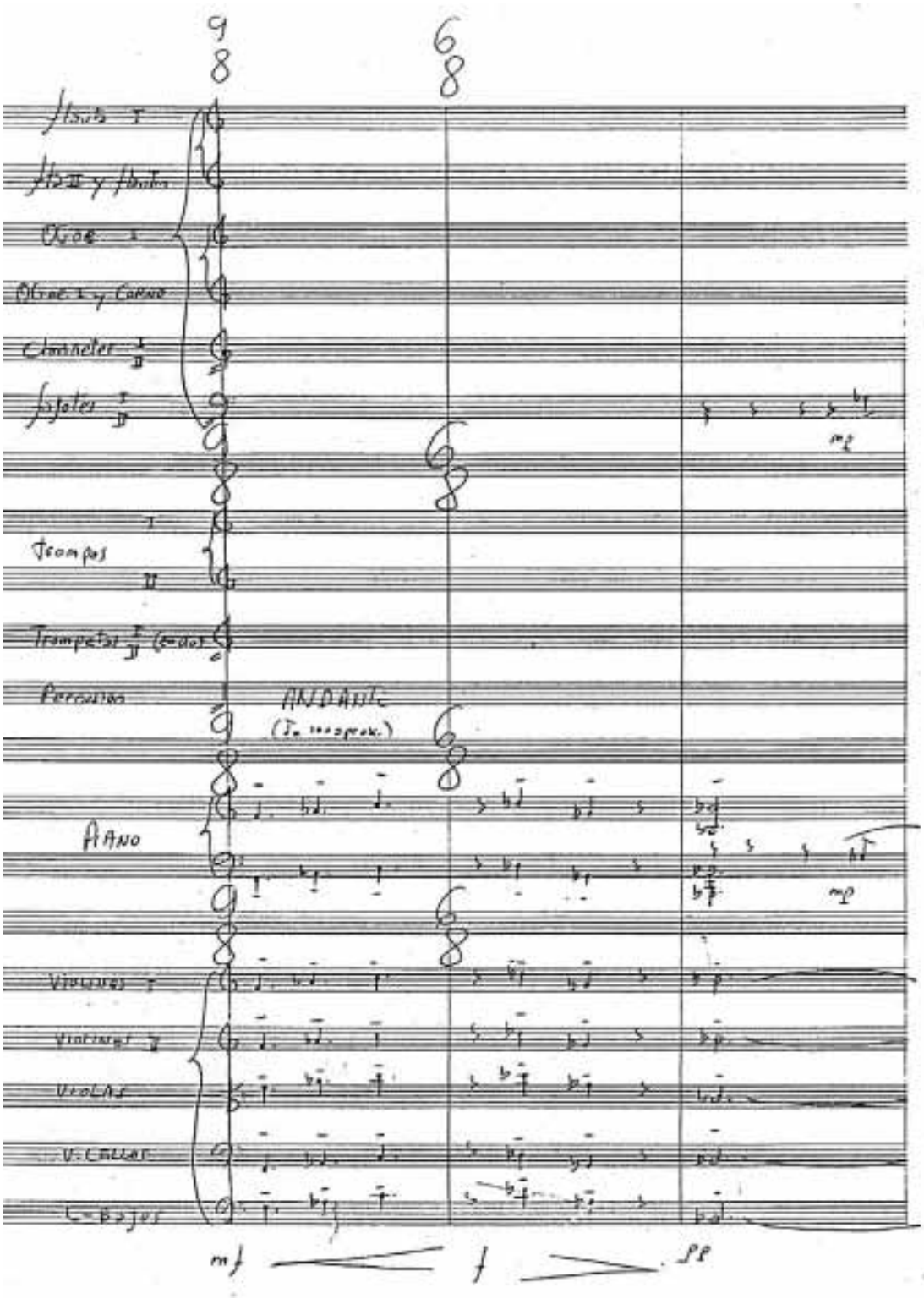
Como ya se ha mencionado anteriormente, esto no quiere decir que todas y cada una de las páginas que han sido escritas dentro de esta franja cronológica estén directamente relacionadas con la voz, sino que simplemente ésta está presente en la gran mayoría de las composiciones y sobre todo en las obras más sobresalientes de este período.

La voz será un elemento que, en mayor o menor medida, acompañe al compositor a lo largo de toda su carrera, ya que es muy frecuente encontrar pieza en la que se utilice este recurso en casi todas sus etapas compositivas.

Junto a la anteriormente mencionada pieza para órgano, la siguiente obra del catálogo, y que además es la encargada de abrir la siguiente etapa compositiva de Ruiz, es *Concierto Astur*. En ellas algunos de los rasgos de madurez de la escritura del compositor comienzan a ser mucho más evidentes. Además, el hecho de que el compositor no haya retirado la pieza de su catálogo, como sí sucede con la práctica totalidad de las anteriores composiciones, implica que el resultado de la misma ya comienza a acercarse a lo que él espera de su propia producción. Esta afirmación no implica, ni mucho menos, que el propio autor ya hubiese llegado al final de su evolución, sino que los primeros frutos del cambio de pensamiento que se plantea a partir del quinteto ya comienzan a aparecer.

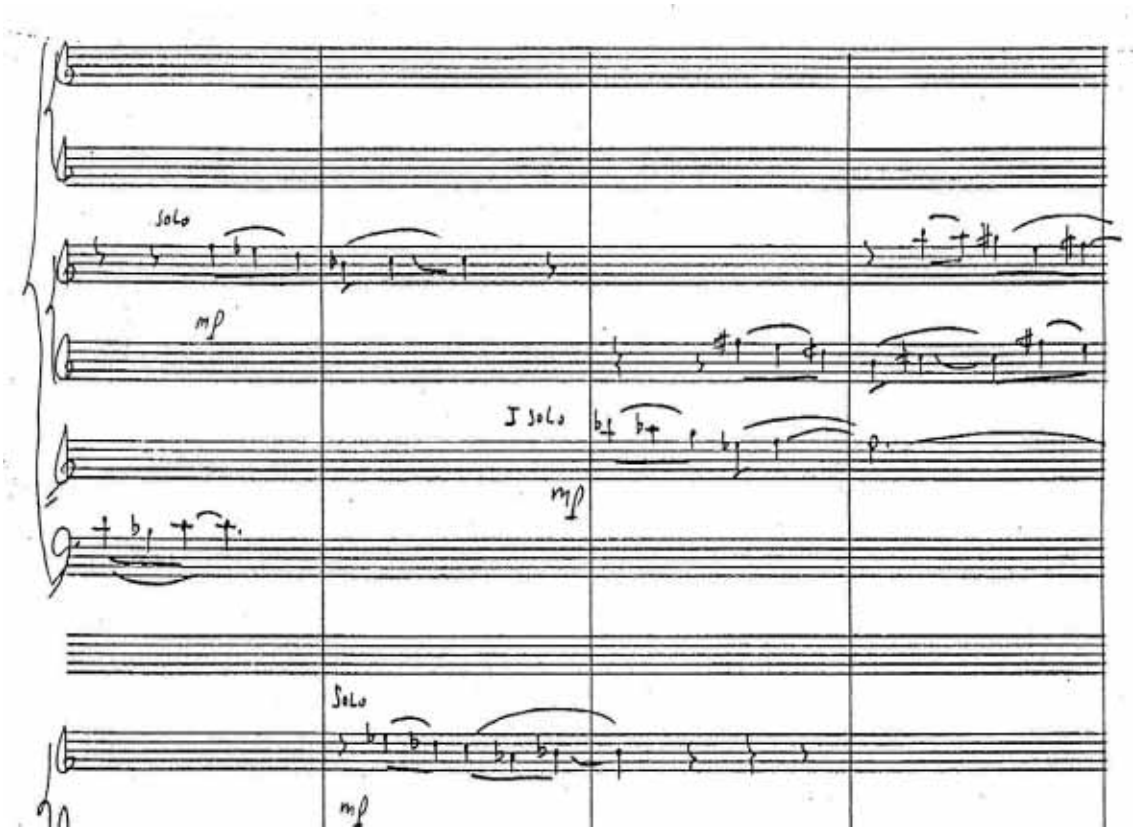
La obra está diseñada en un solo movimiento que presenta una plantilla orquestal ligeramente más reducida de lo que será habitual dentro de la producción orquestal

posterior de Ruiz López, sobre todo en lo que a percusión se refiere y a algunos instrumentos de viento madera.

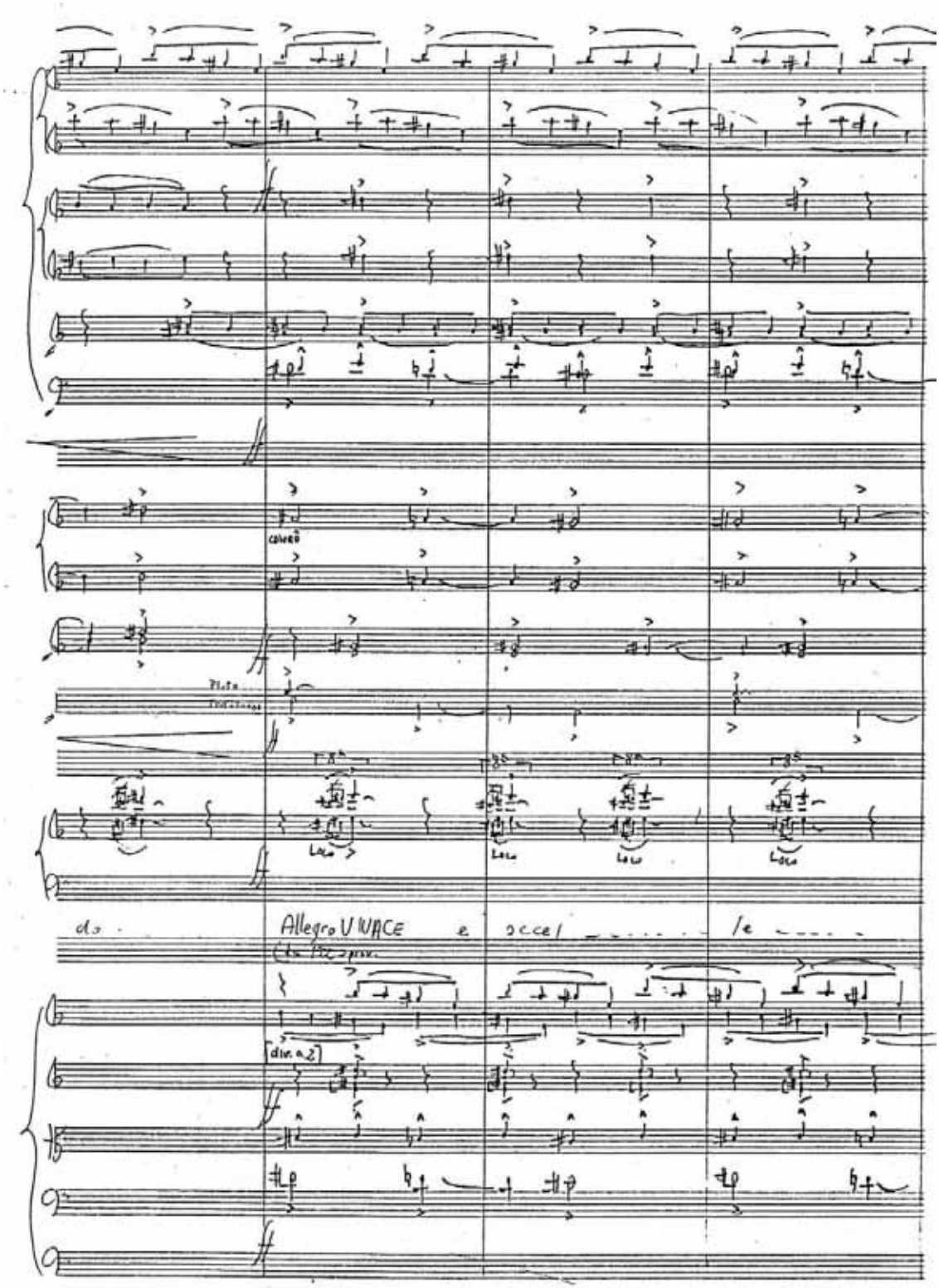


Concierto Astur (1982). Compases 1-3

El piano participa de la acción orquestal como un instrumento más; algo que será habitual en algunas obras posteriores. Aquí la mezcla de densidad será lo habitual, y ya desde muy pronto se alternan pasajes muy ligeros y con un fuerte carácter contrapuntístico con otros mucho más densos.



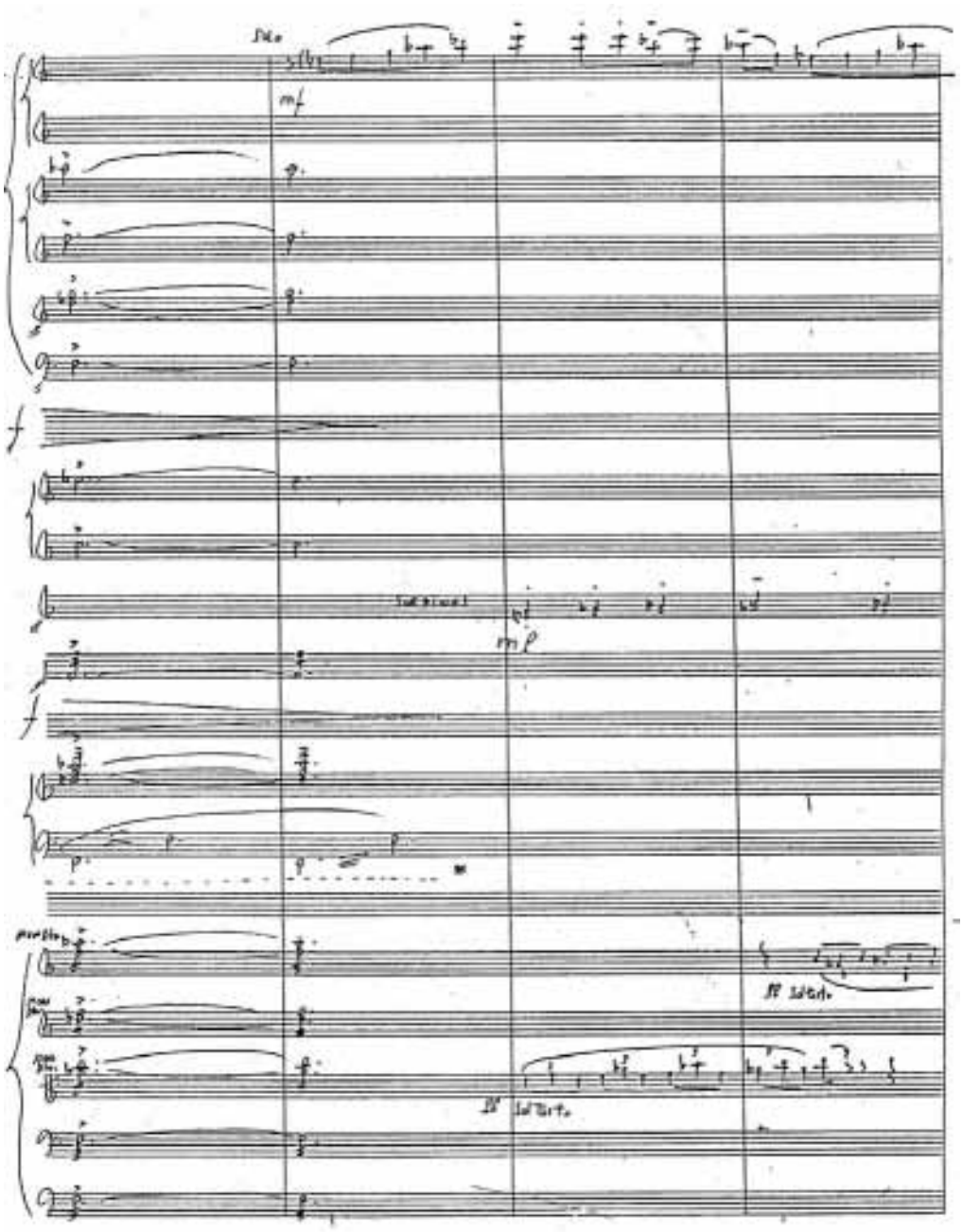
Concierto Astur (1982). Compases 32-35 sección de viento



Concierto Astur (1982). Compases 44-47

Tras una amplia primera sección de 117 compases, un solo a cargo de la flauta sobre una base de tresillos (figura muy recurrente para Ruiz) muy ligeros en la cuerda, dará

paso a la segunda sección. Esta intervención, con un marcado carácter de solo, de los instrumentos de viento será algo habitual en la parte central de esta pieza.

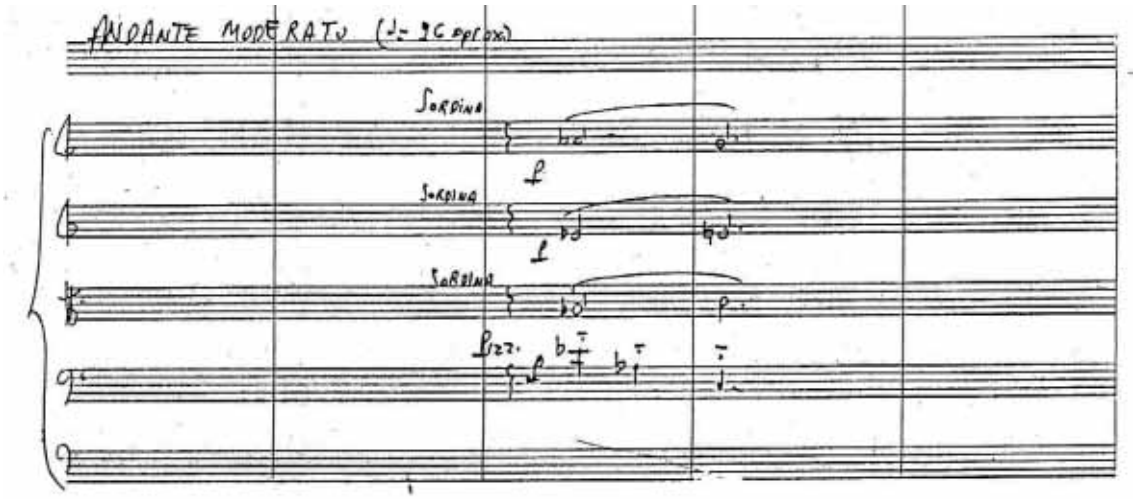


Concierto Astur (1982). Compases 116-119

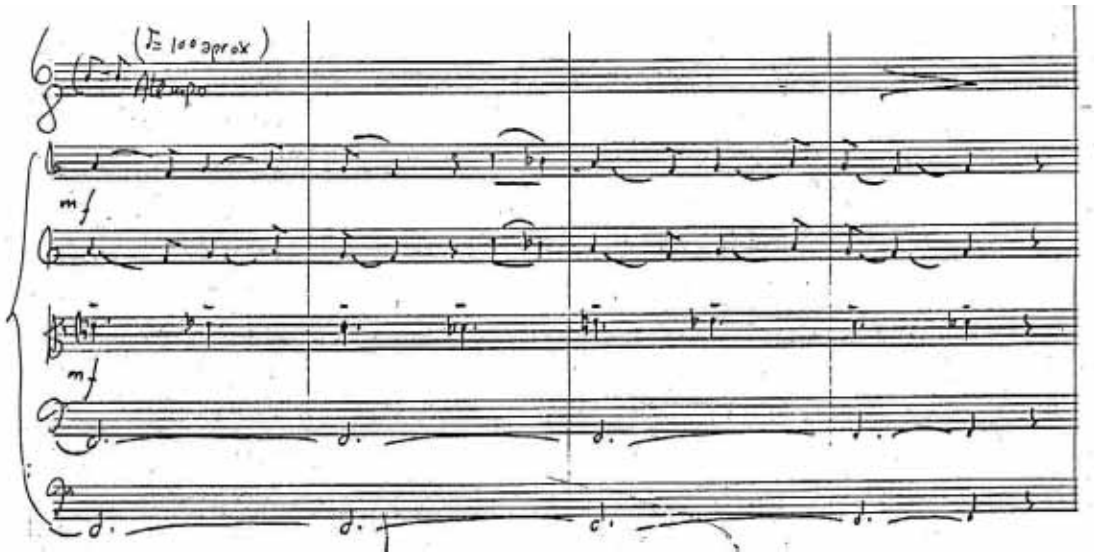
La obra de 703 compases alterna diversos cambios de compás y de tempo que irán marcando, sobre todo los segundos, cada uno de los diferentes segmentos de la pieza, así como el carácter de los mismos. Ésta podría ser divida en tres grandes secciones:

- I sección (compases 1-335). *Andante* (♪ = 100)
- II sección (compases 336-535). *Andante moderato* (♩ = 96)

- III sección (compases 536-703). *Andante* (♪ = 100)

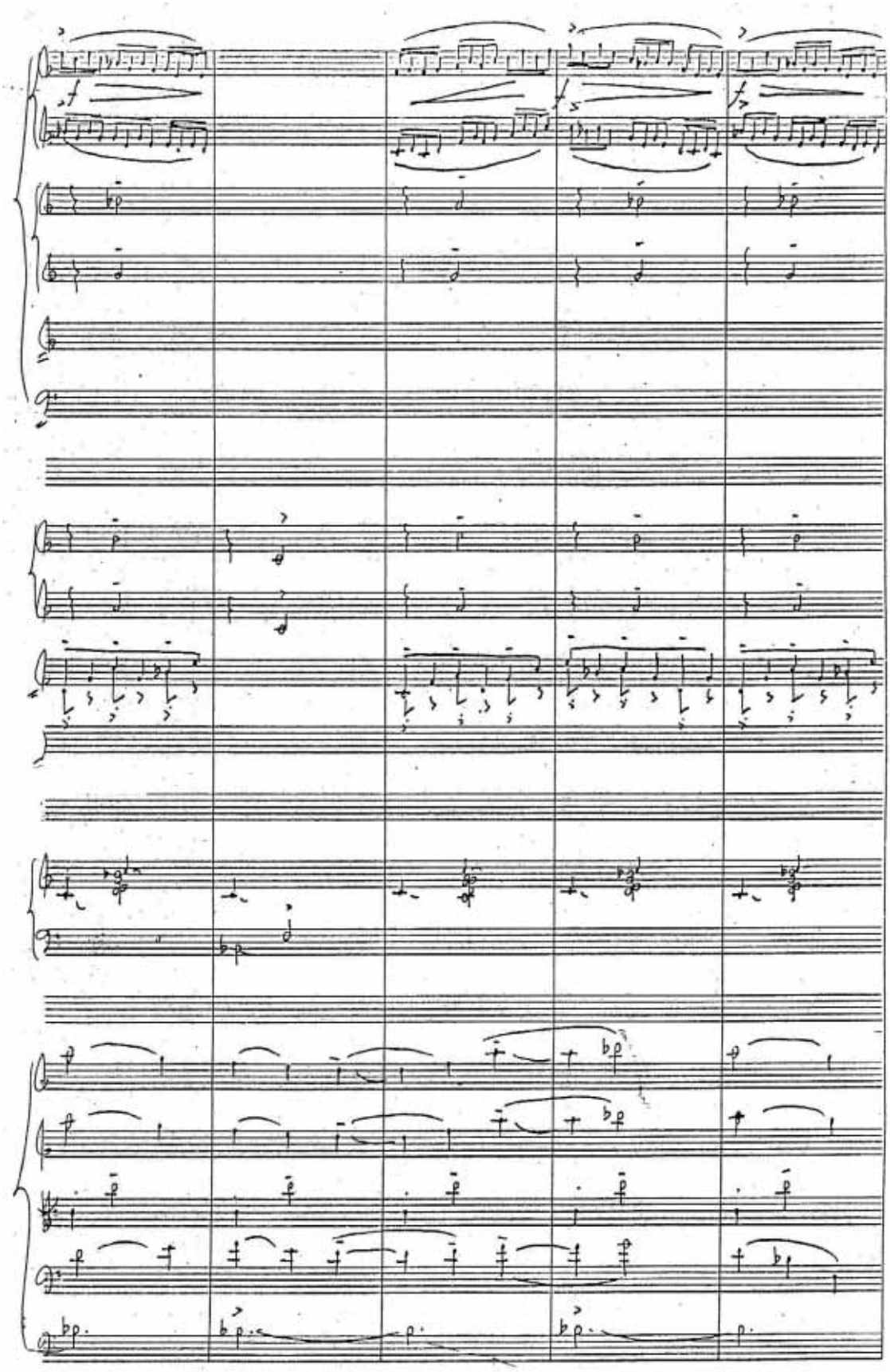


Concierto Astur (1982). Compases 336-340 sección de cuerda



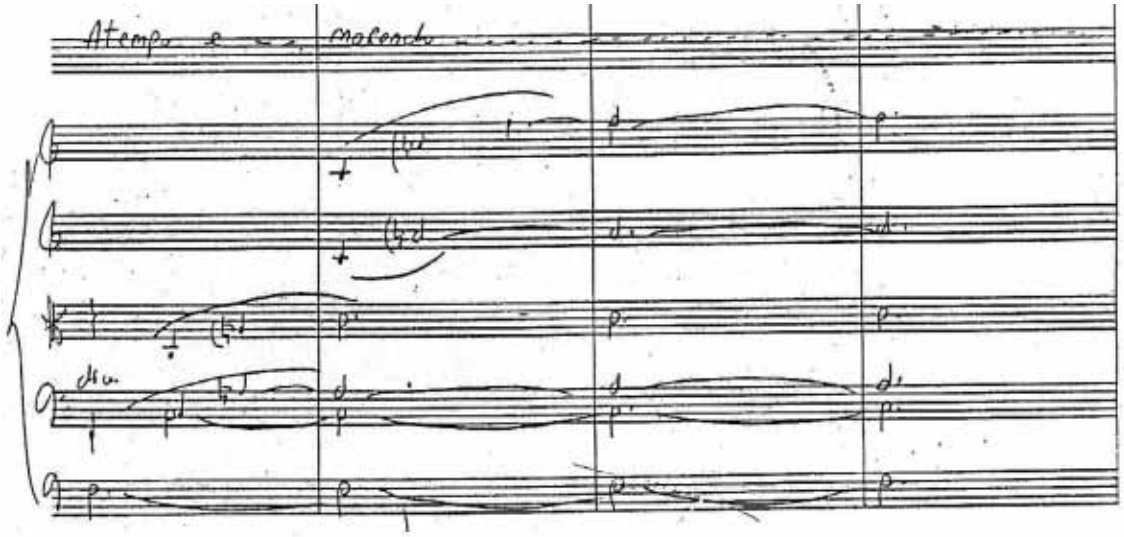
Concierto Astur (1982). Compases 536-539 sección de cuerda

En la segunda de las grandes secciones antes mencionadas, la figuración es ligeramente más ágil, aunque luego reutilizará alguno de los motivos de la primera sección, para finalmente terminar esta sección central de la misma manera en que había comenzado.

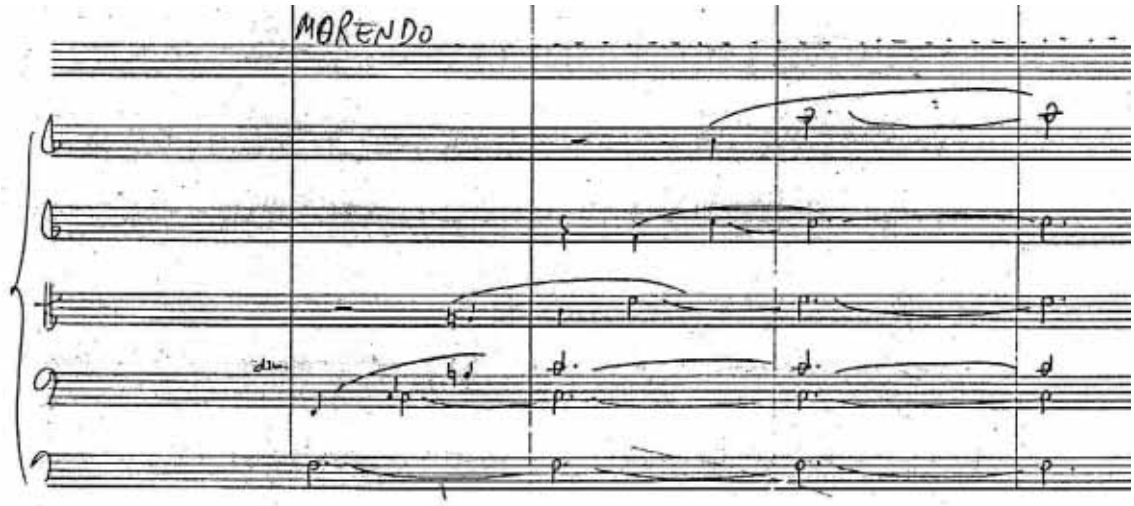


Concierto Astur (1982). Compases 420-424

Los finales de estas dos primeras secciones presentan ciertas similitudes ya que ambos terminan con un predominio absoluto de la cuerda y bajo una indicación de *morendo*.

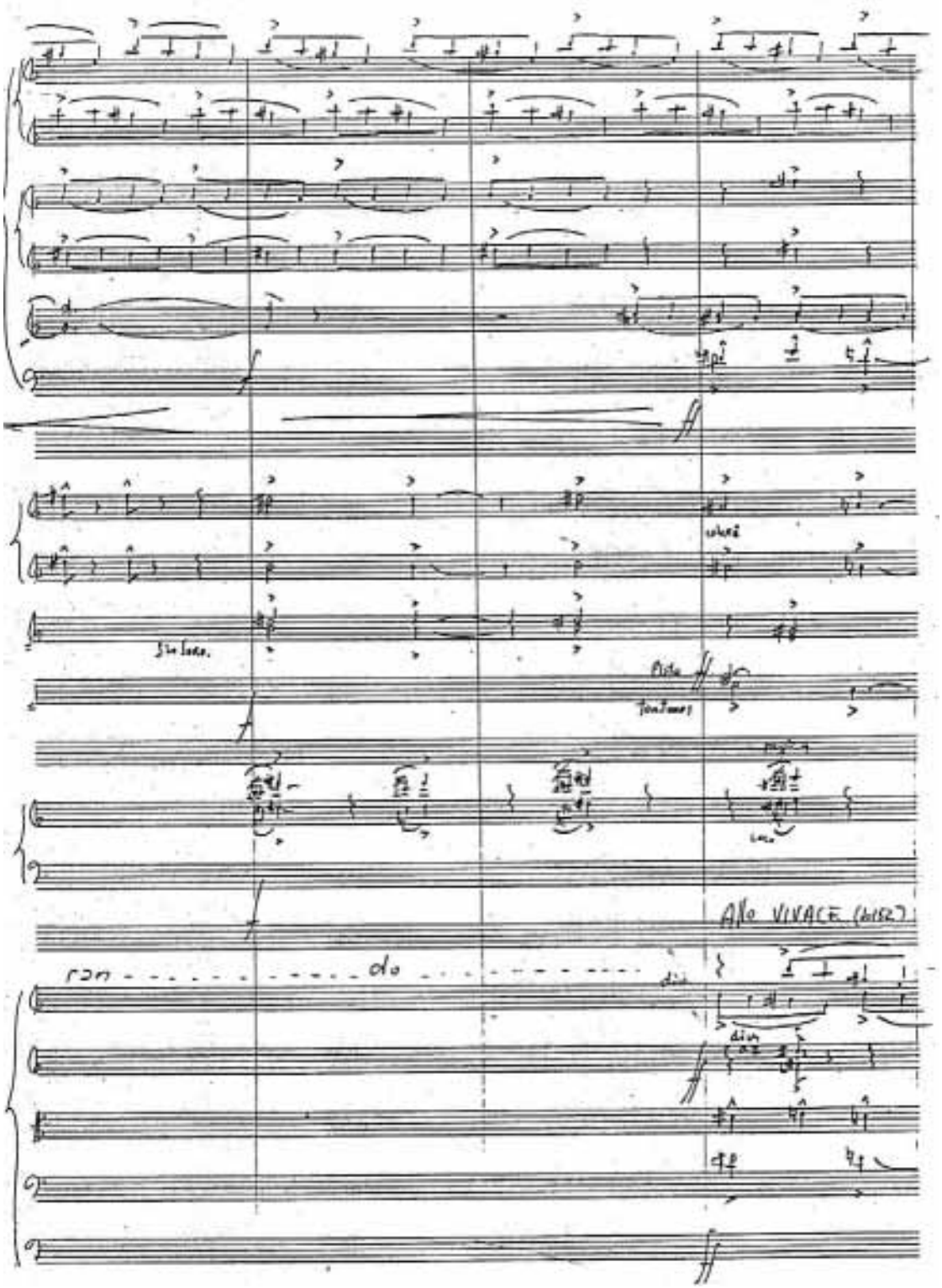


Concierto Astur (1982). Compases 332-335 sección de cuerda



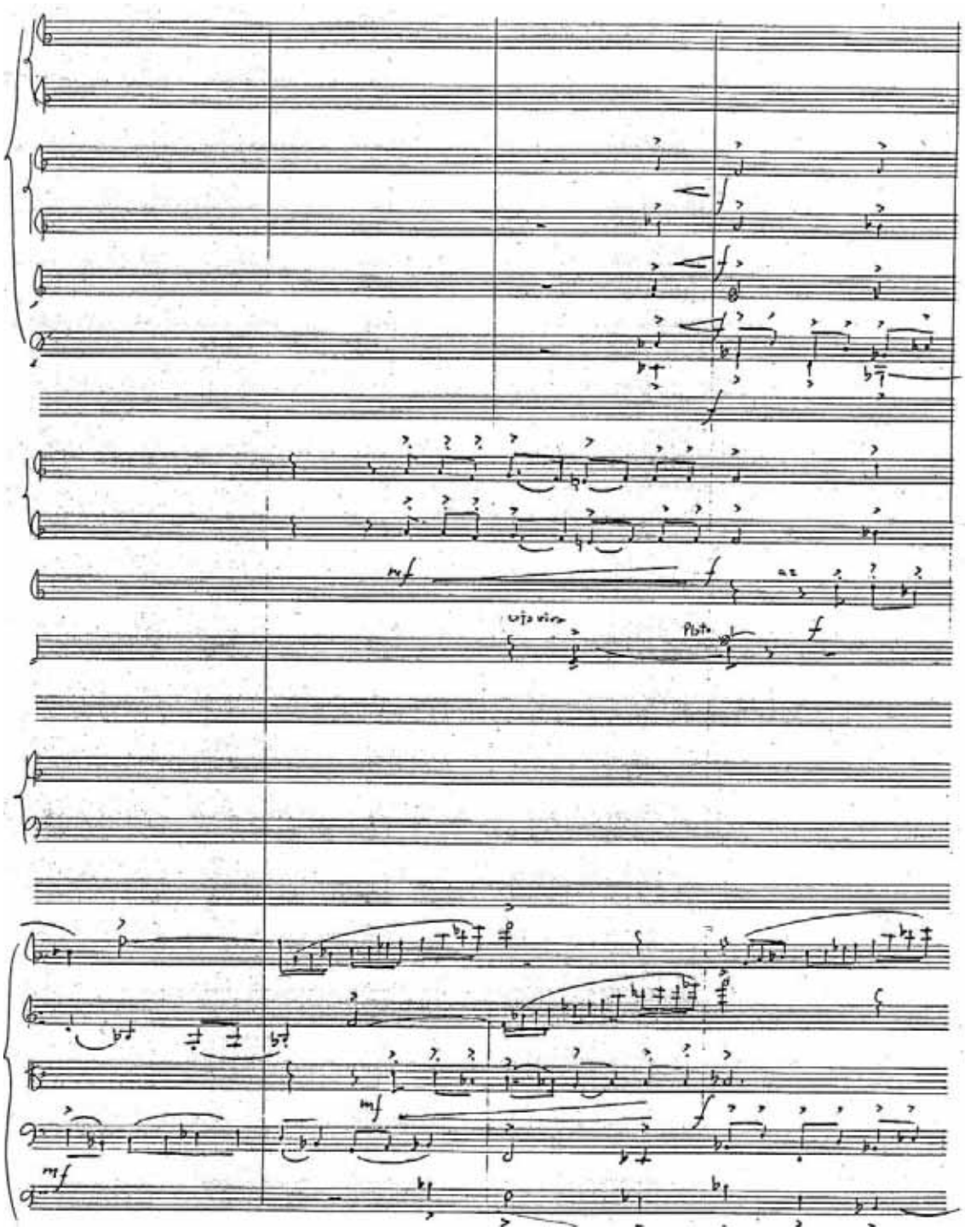
Concierto Astur (1982). Compases 531-535 sección de cuerda

La tercera y última gran sección hará las funciones de parte codal. Comienza con predominio absoluto de los vientos, hasta que un brusco cambio de tempo reintroduce a toda la orquesta.



Concierto Astur (1982). Compases 551-554

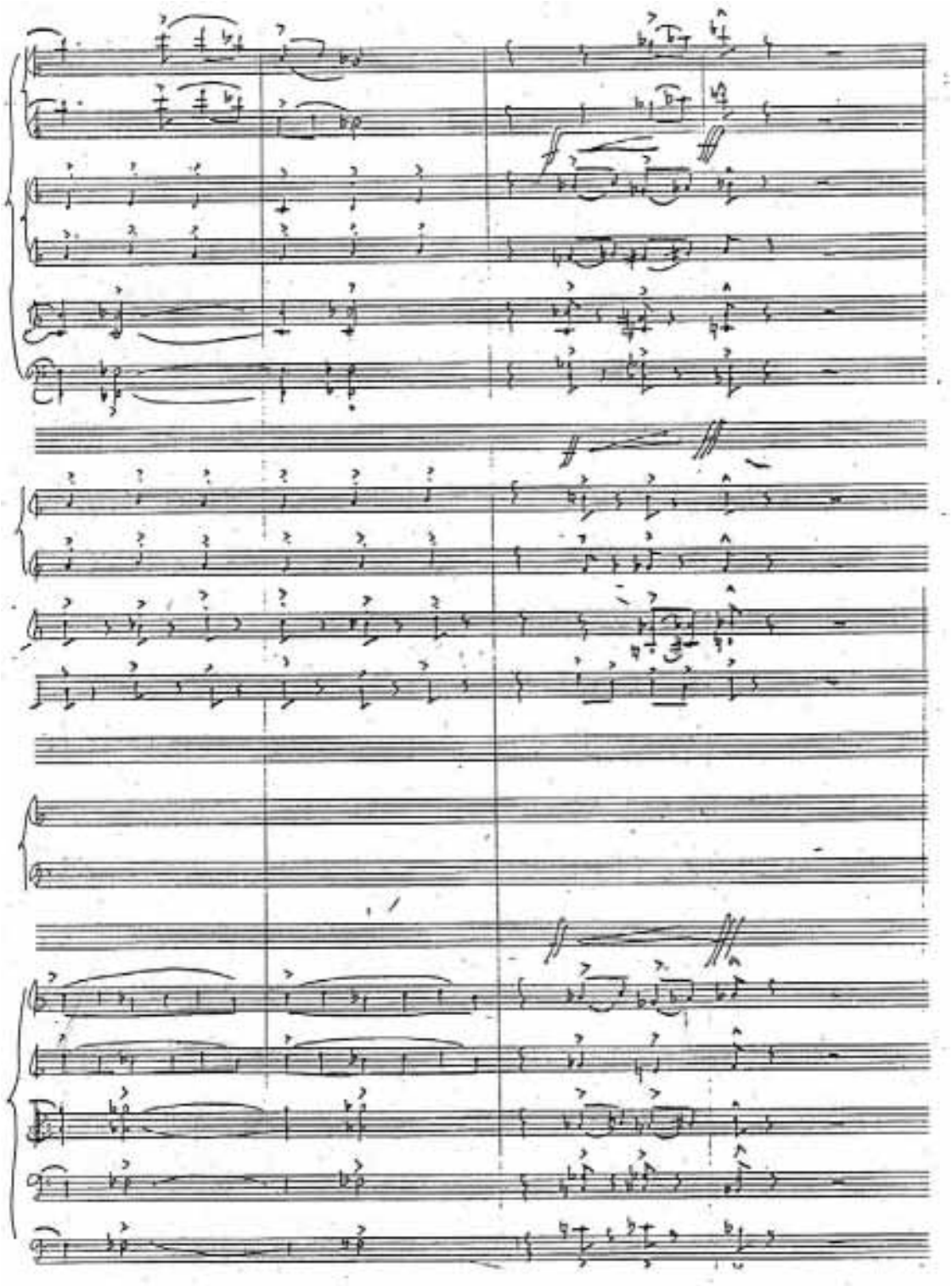
Un cambio de compás hacia 3/4 y el predominio de la cuerda anuncian el final de la pieza, final que se extenderá a lo largo de los últimos 26 compases.



Concierto Astur (1982). Compases 687-690

Dicho final del concierto se producirá con una intervención casi total de la orquesta, excepto el piano, finalizando en torno a Si bemol, algo muy común en algunas obras posteriores. Este Si bemol no debe tomarse como tonalidad en el sentido funcional sino como punto de reposo, parada final donde se da por concluida la armonía.

Además, algunos elementos son reutilizados a lo largo de la obra, tanto desde el punto de vista rítmico como a modo de reexposiciones imitativas, que tienen por objetivo aplicar el principio de unidad a toda la composición.



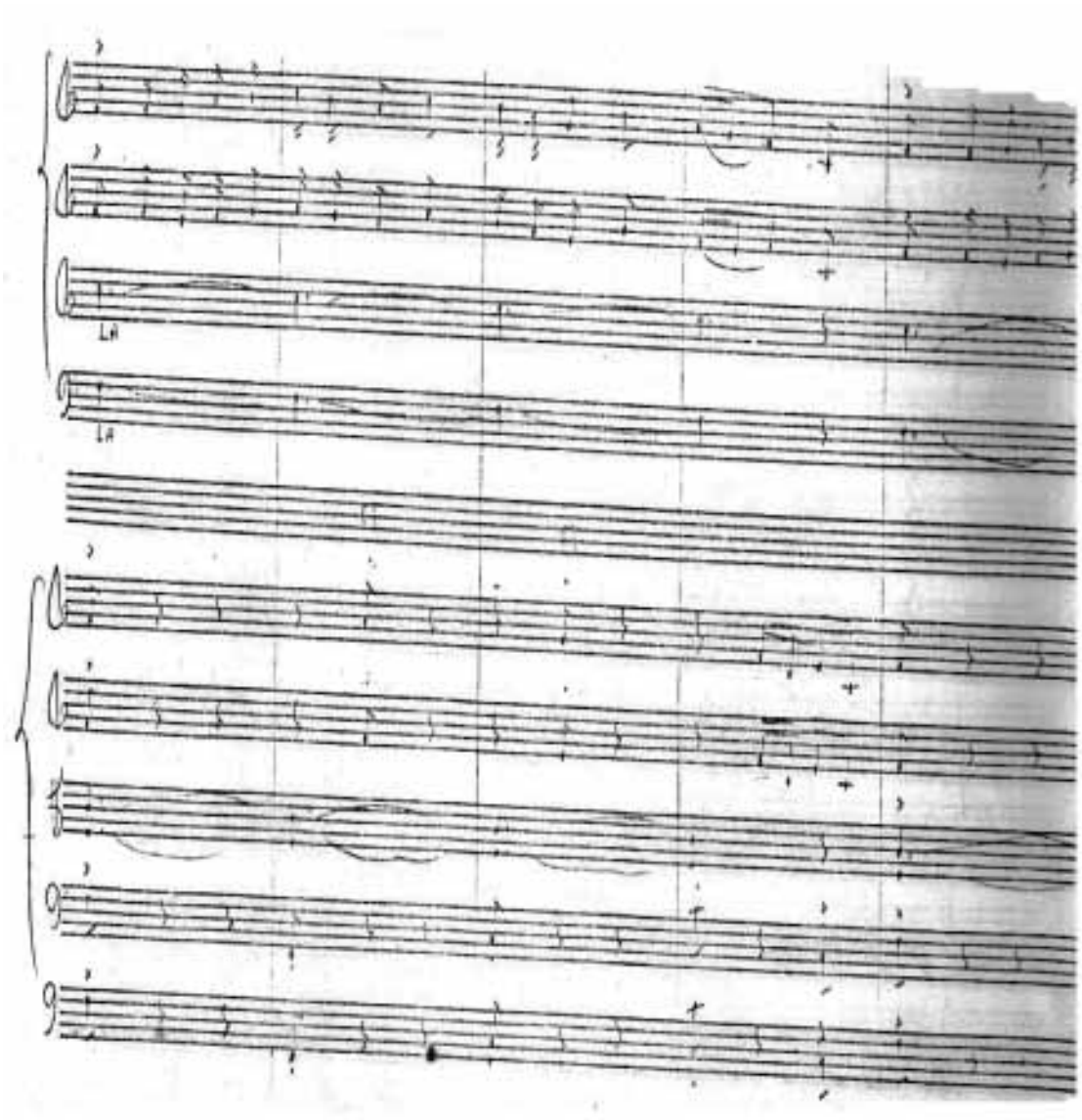
Concierto Astur (1982). Compases 699-703

En este mismo año 1982, otra obra de grandes dimensiones verá la luz: *Misa a Santa Teresa*, para coro, asamblea y órgano. En este caso se trata de una pieza sacra, que junto a las diversas canciones para tenor y orquesta algunas, para coro y orquesta otras, servirán, todas ellas, de preludio a una de las primeras grandes composiciones de Valentín Ruiz: *Cantata asturiana*, escrita sólo un año después.

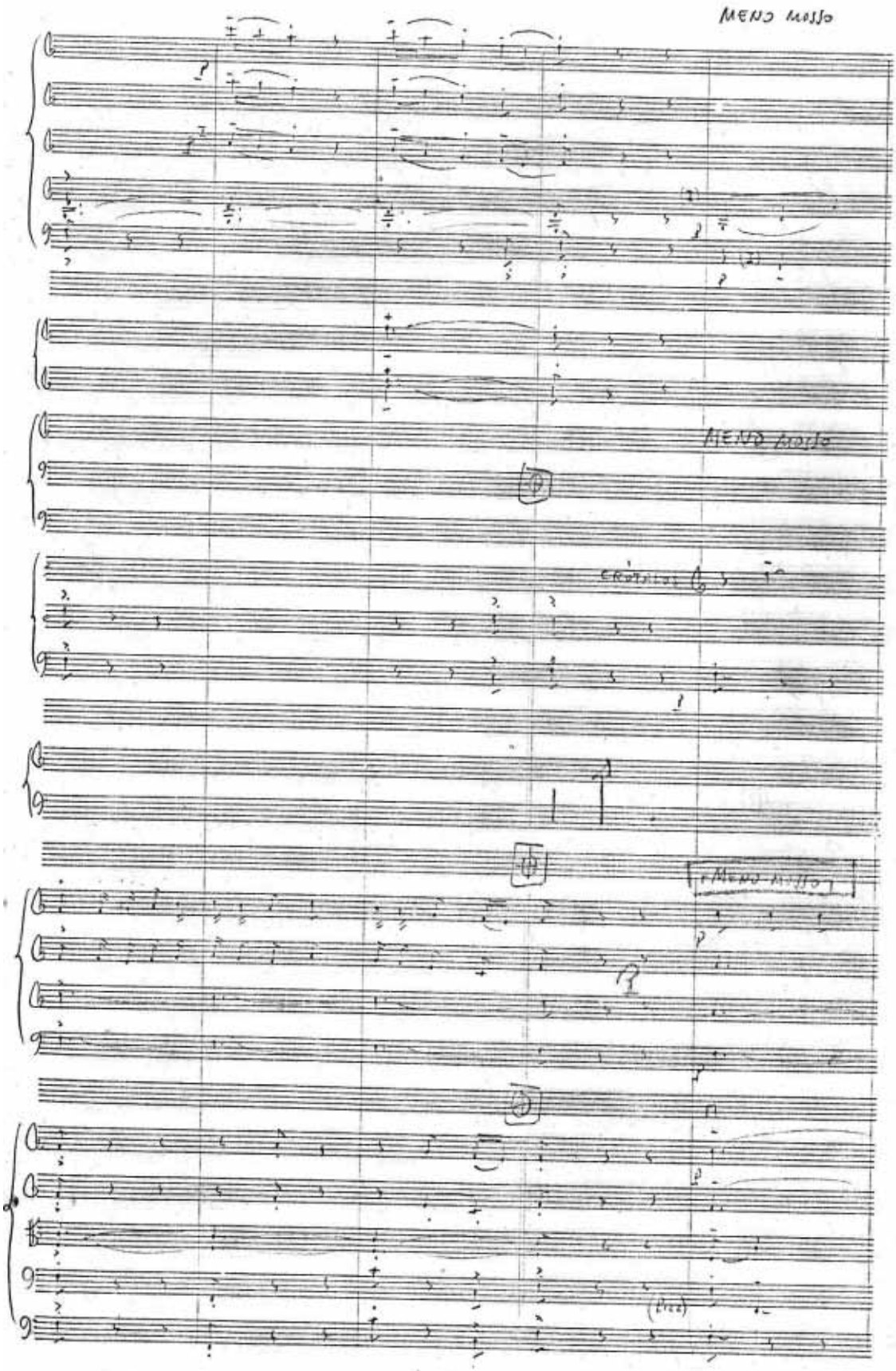
Los mencionados trabajos de carácter solista son: *Paxarín parleru* (tenor y orquesta), *Asturias, patria querida* (coro y orquesta), *Duérmete né* (tenor y orquesta), *A los campos del rey vas, Irene* (tenor y orquesta), *El baile* (coro y orquesta), *Ya no hay quien baile* (tenor y orquesta), *La mina y el mar* (tenor y orquesta) y *Soy de Mieres* (tenor y orquesta).

Estas piezas sobresalen por su sencillez en la escritura y por la gran compenetración que se demuestra entre el solista y la orquesta o el propio coro y la orquesta. Una vez más la utilización de melodías populares está presente en la obra de Ruiz.

Además este tipo de obras le sirven al compositor para alcanzar un manejo de la voz humana que luego quedará patente en la consecución de obras más ambiciosas como la ópera. La obra *El baile* puede ser un buen ejemplo de ello, aquí el coro y la orquesta se mezclan a la perfección, desde el inicio tranquilo (compases 4-8) hasta en los momentos de mayor densidad sonora (compases 24-28).

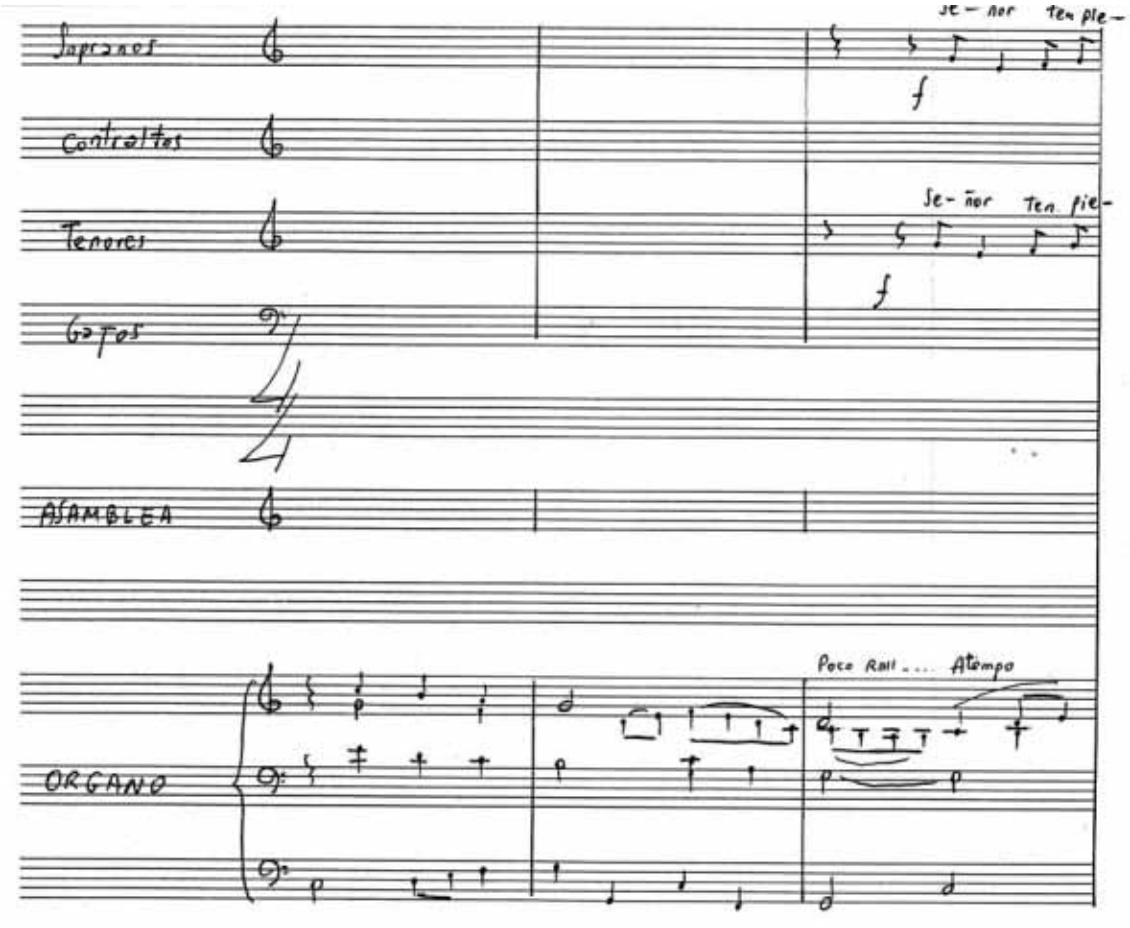


El baile (1982). Compases 1-4 sección de cuerdas



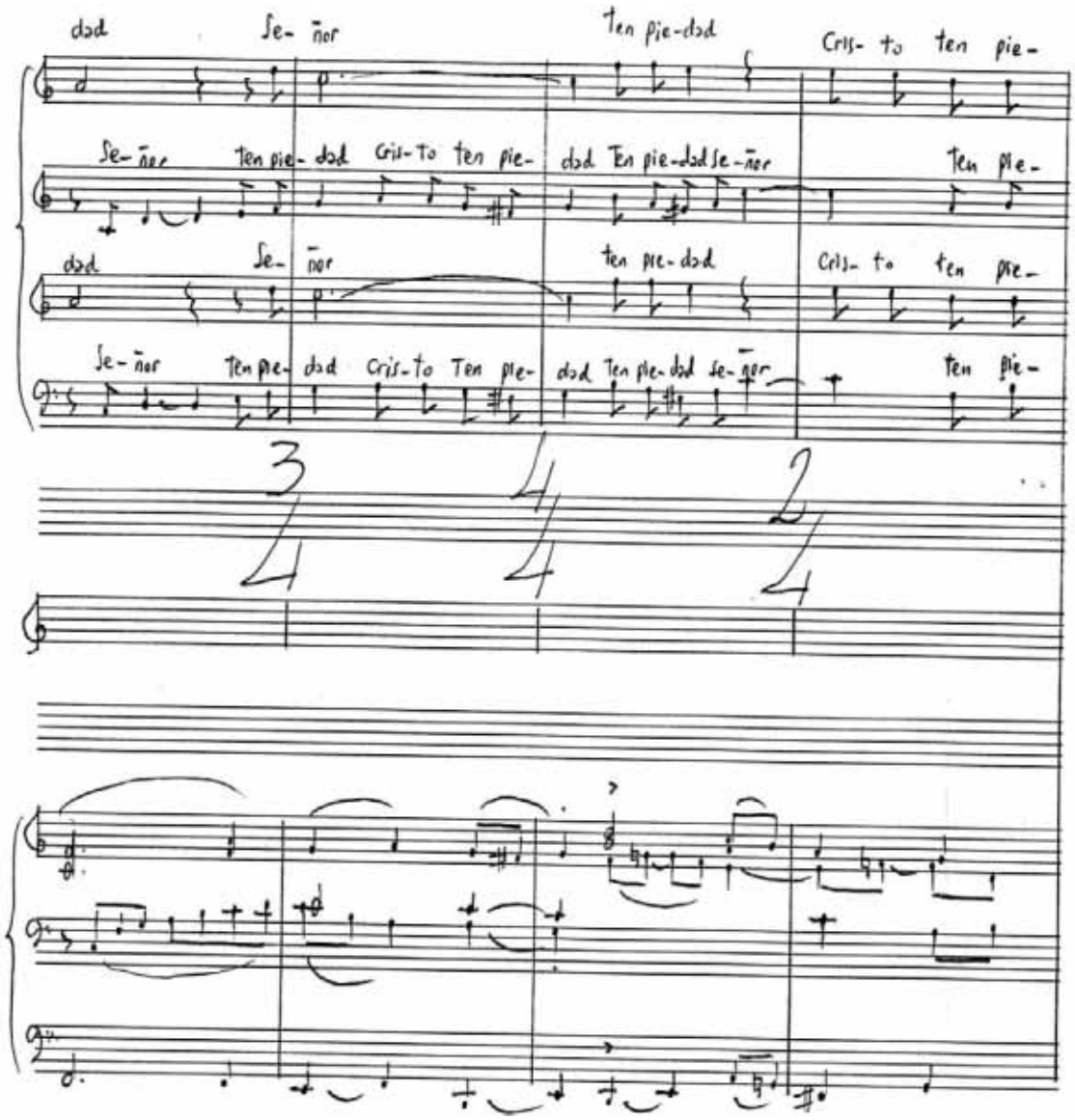
El baile (1982). Compases 24-28

En lo que respecta a la misa, está escrita a cuatro partes vocales con acompañamiento de órgano (de nuevo este instrumento aparece en la carrera de Ruiz) y con la participación de la asamblea.



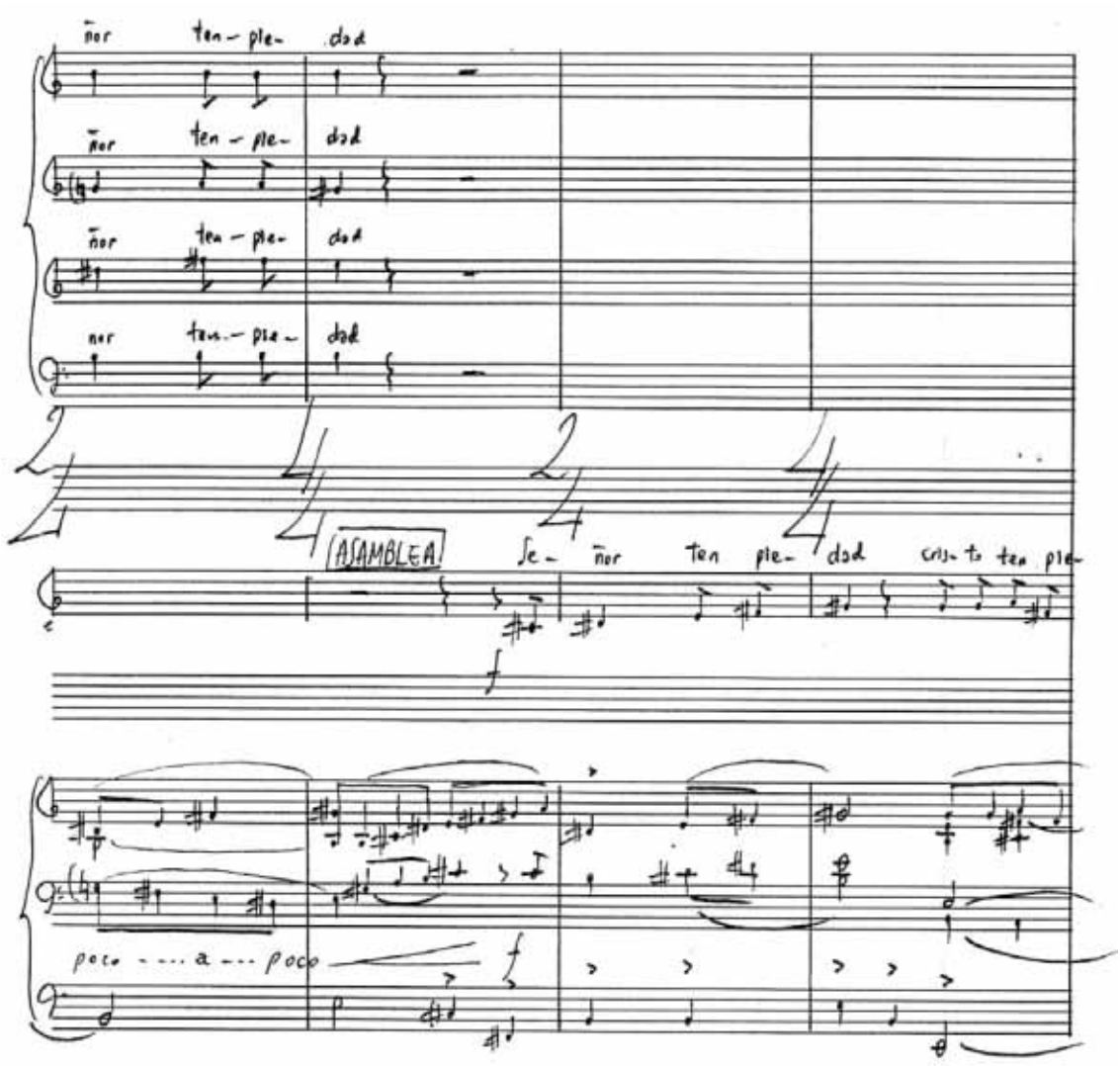
Misa a Santa Teresa (1982). Compases 1-3

Los cambios de compás también serán habituales en este género, que como sucede en otras ocasiones proporcionan gran fuerza rítmica al discurrir melódico, así como constituyen un elemento de variedad más, por un lado, y una forma de dar identidad propia a algunos elementos, por otro.



Misa a Santa Teresa (1982). Compases 4-7

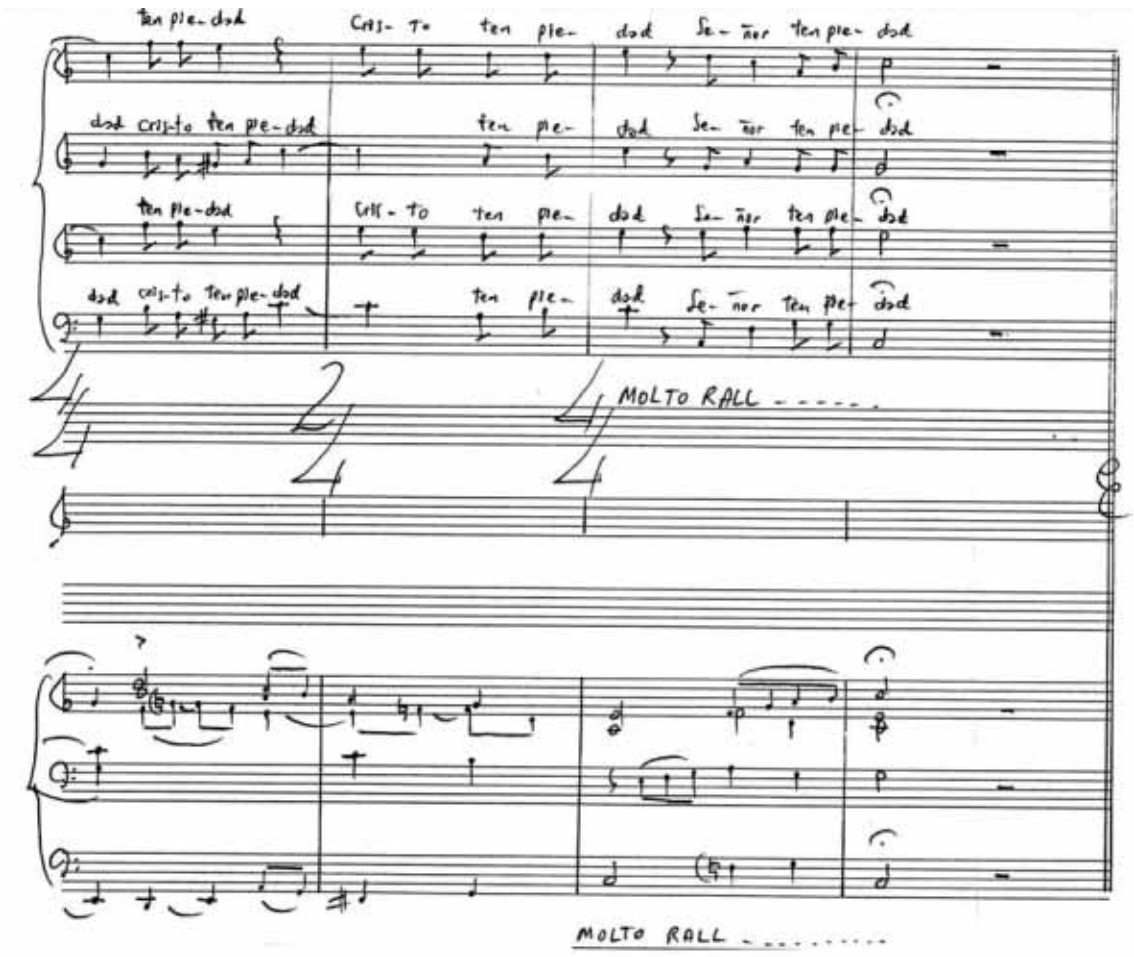
La primera entrada de la asamblea se produce en el compás 21 de la siguiente manera:



Misa a Santa Teresa (1982). Compases 20-23

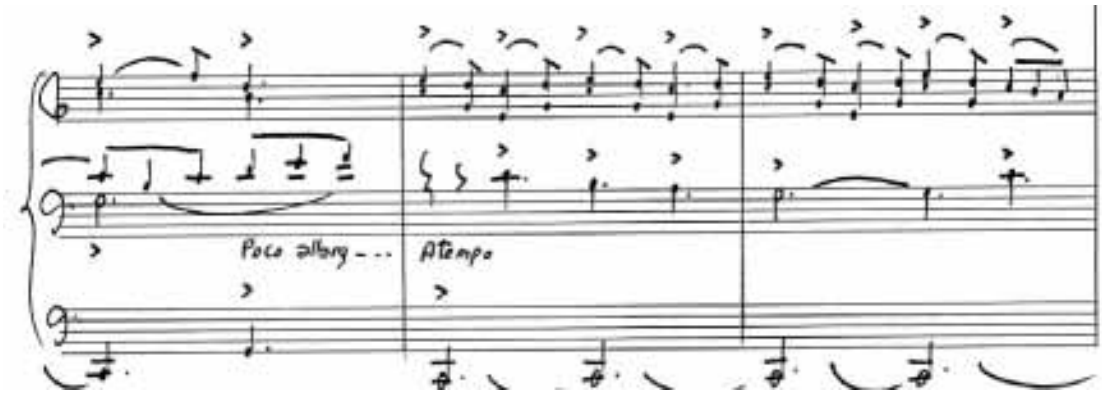
Ésta se muestra como un elemento más de la obra (tanto en presencia como en utilidad) y sus intervenciones servirán para relajar algunas tensiones creadas tanto por el órgano como por el coro, como para fragmentar algunas de las intervenciones de estos.

La primera sección que abarca los treinta y nueve primeros compases acabará con una marcada cadencia en Do mayor. El uso de la tonalidad es más evidente en esta pieza que en otras anteriores y posteriores donde la libertad armónica y el influjo de la pantonalidad son mucho más evidentes.



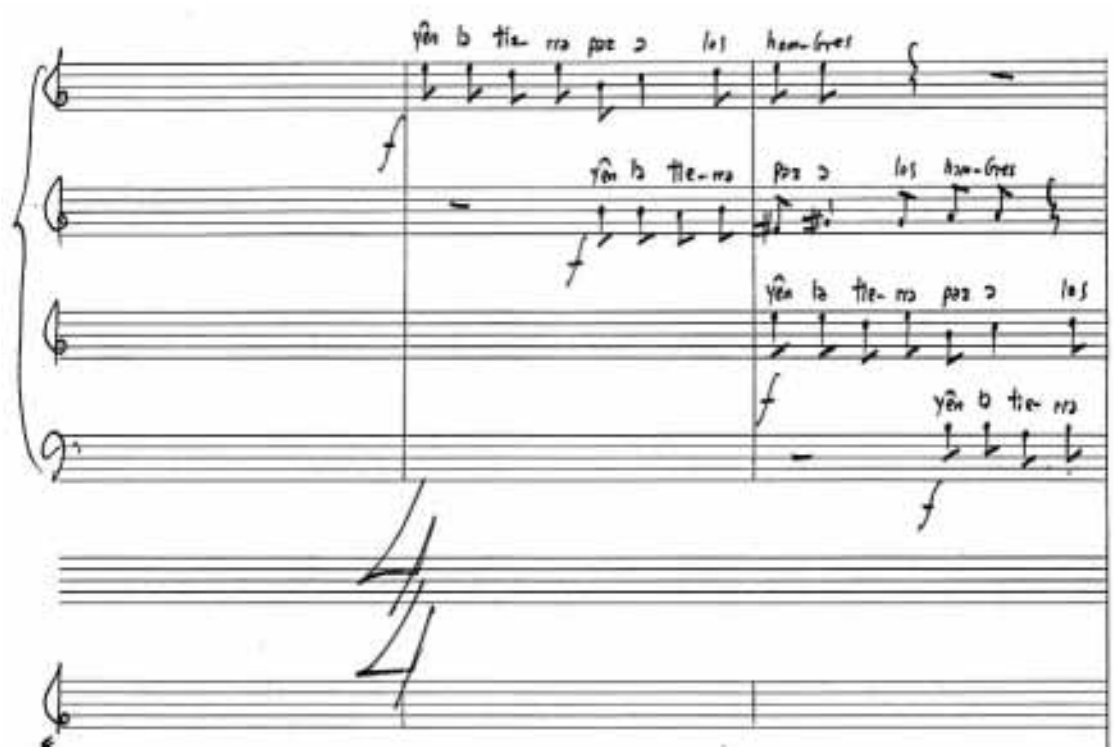
Misa a Santa Teresa (1982). Compases 36-39

A lo largo de la segunda sección el bajo utilizará motivos ya presentados como los característicos saltos de quinta, así como notas pedales no demasiado largas. El final de esta sección también se estructurará desde una pedal de tónica.



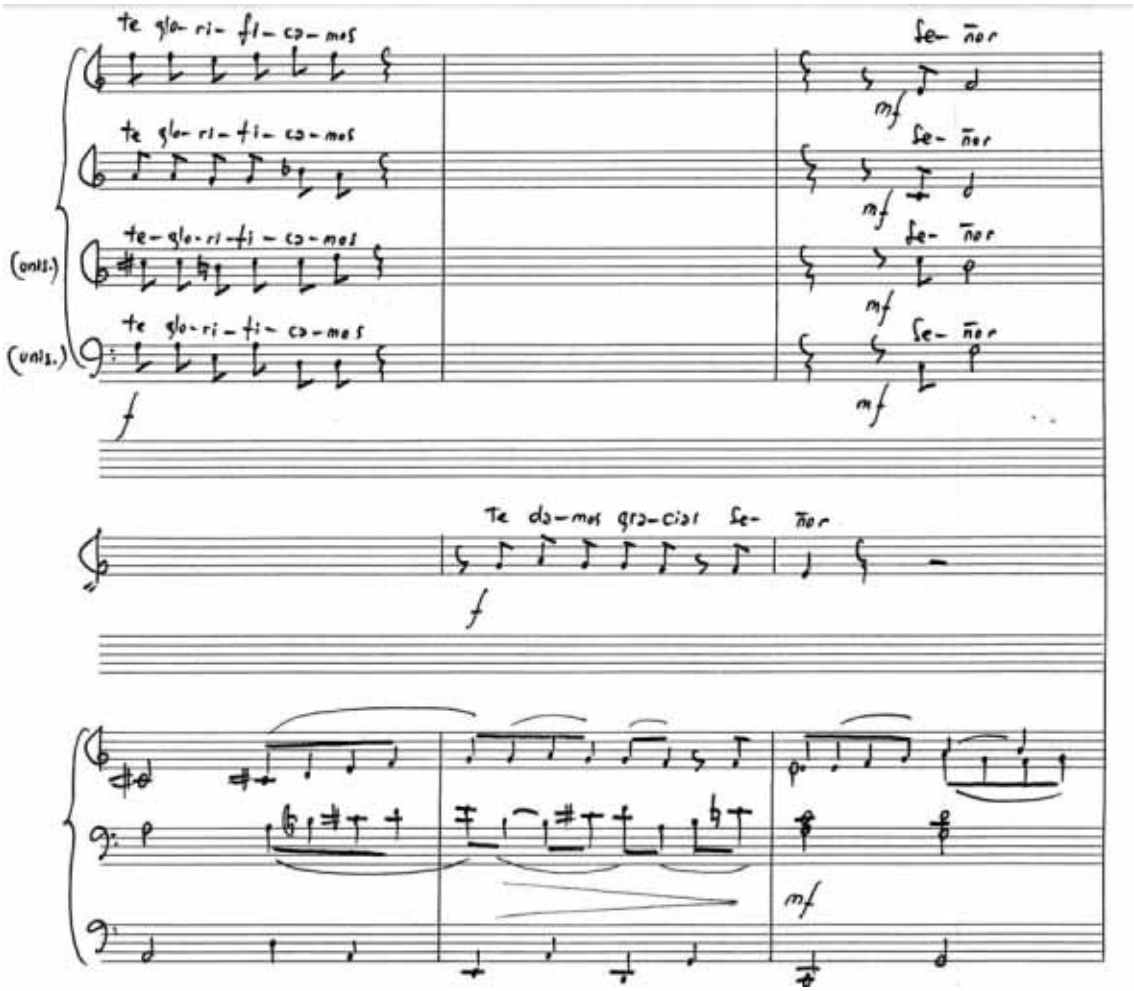
Misa a Santa Teresa (1982). Compases 43-45

Los diferentes elementos contrapuntísticos, como las imitaciones, serán parte imprescindible en esta pieza.



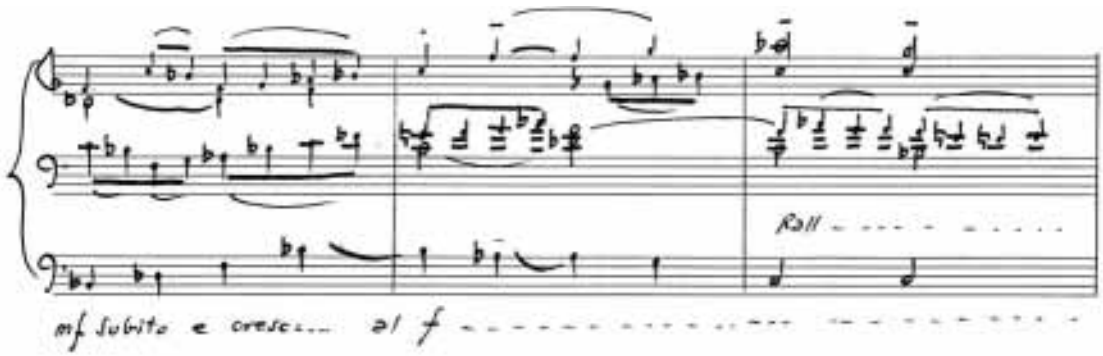
Misa a Santa Teresa (1982). Compases 57-59

Además, a lo largo de algunos segmentos la asamblea es utilizada como elemento imitativo del coro y entre ambos van creando una serie de motivos que actúan como pregunta-respuesta.



Misa a Santa Teresa (1982). Compases 70-72

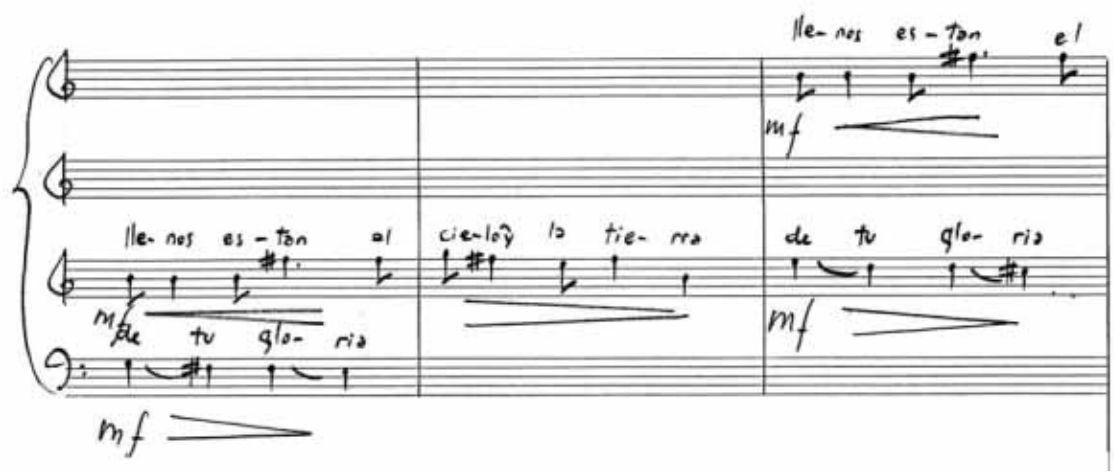
Son pocas las secciones instrumentales, y la gran mayoría de ellas sirven de conexión entre las diferentes entradas vocales de la sección en la que van incluidas.



Misa a Santa Teresa (1982). Compases 94-96

La presencia del órgano es mayor a lo largo de la tercera sección (durante el Santo) y se produce una rápida alternancia de los compases de 2/4 y 4/4, lo que da como resultado

una sensación rítmica más compleja. Sin embargo a lo largo del segundo segmento serán las imitaciones las encargadas de llevar el peso de la pieza.

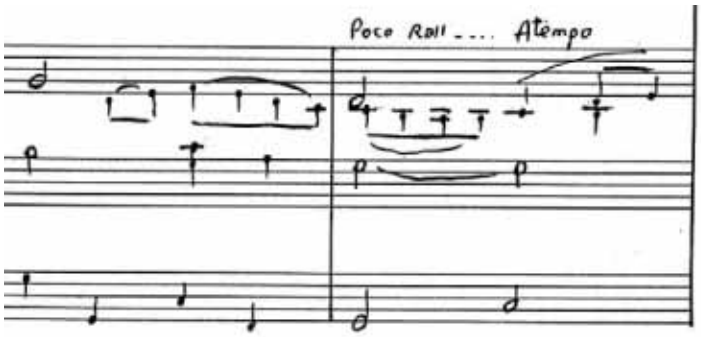


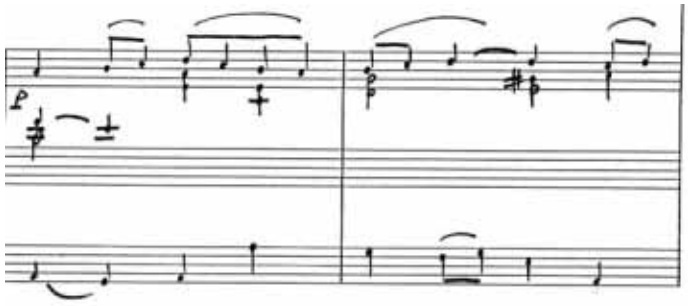
Misa a Santa Teresa (1982). Compases 206-208

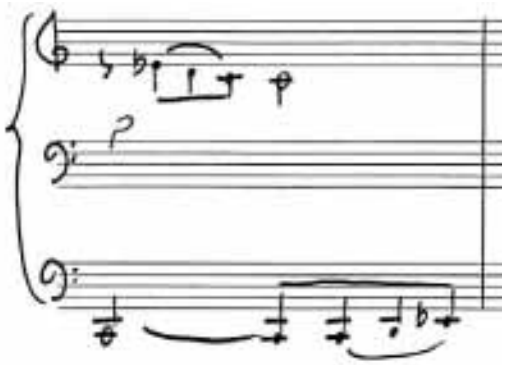
Esta obra está dividida en 4 secciones que, por compases, son distribuidas de la siguiente manera:

- I sección “Señor ten piedad” (compases 1-39)
- II sección “Gloria a Dios en el cielo” (compases 40-174)
- III sección “Santo” (compases 175-307)
- IV sección “Cordero de Dios” (compases 308-362)

El compás de 4/4 será el predominante, ya que salvo la segunda sección que comienza en 12/8, todas las demás comienzan en aquel compás. Los motivos principales del acompañamiento de cada una de las cuatro secciones son los siguientes:

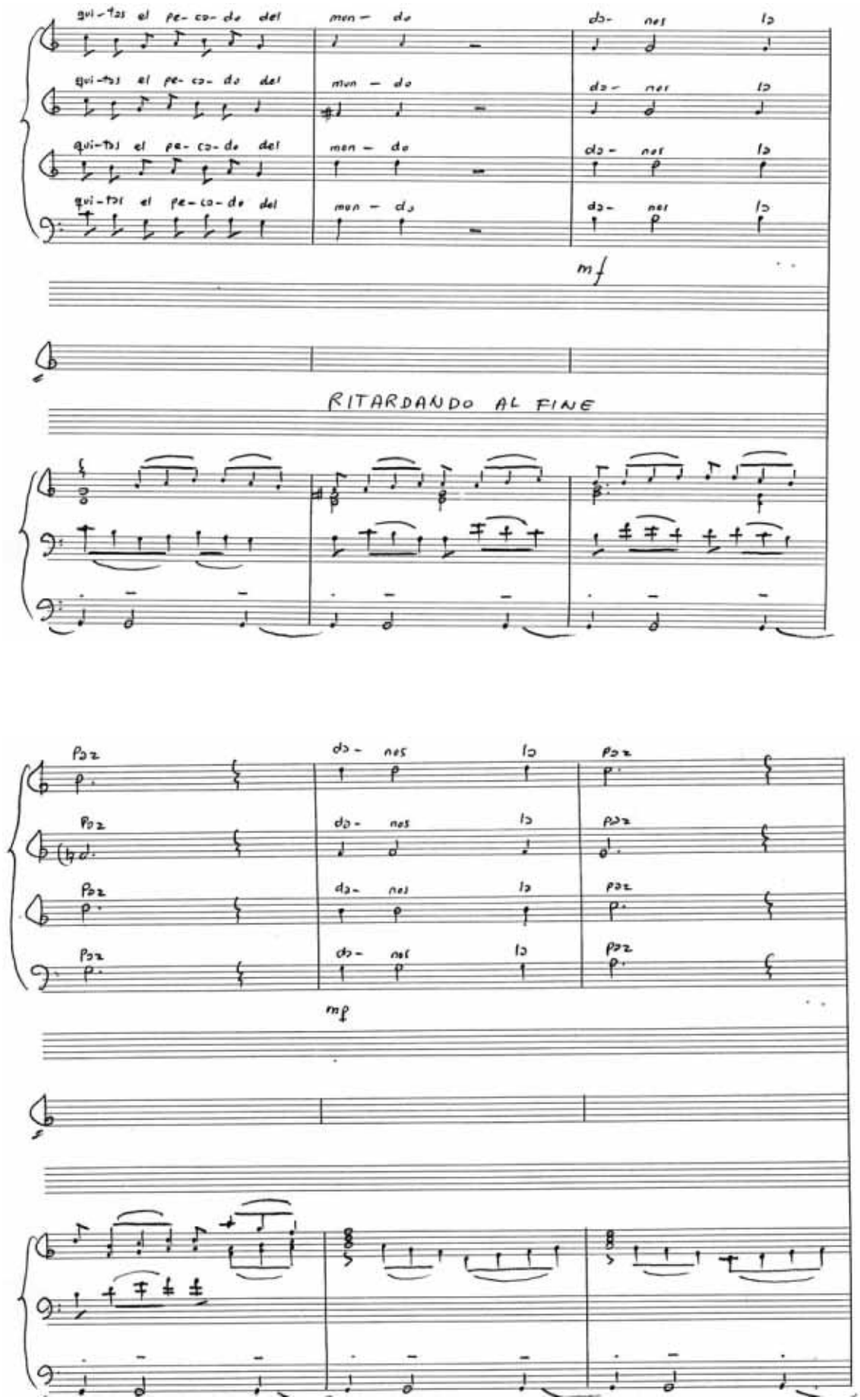


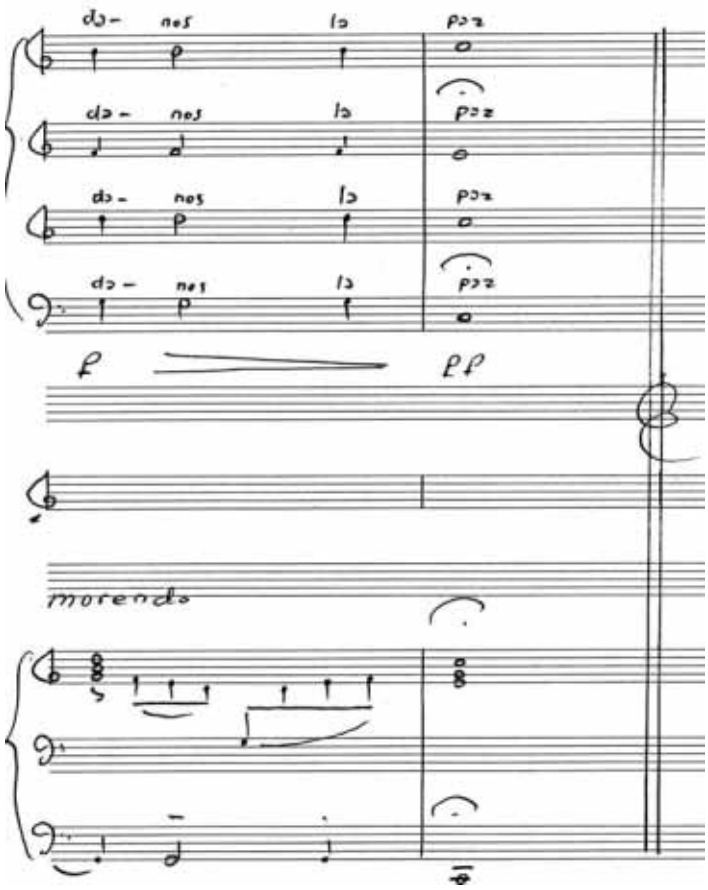




Misa a Santa Teresa (1982).

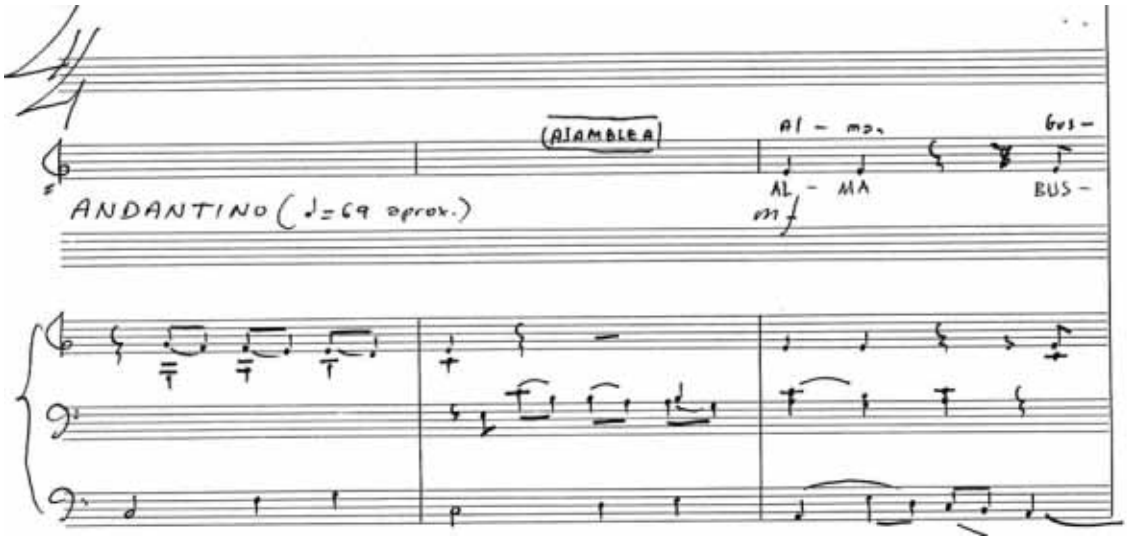
Los últimos ocho compases harán la función de segmento final, con el que se dará por concluida la composición partiendo de un *rallentando*.


quitas el pecado del mundo danos la
quitas el pecado del mundo danos la
quitas el pecado del mundo danos la
quitas el pecado del mundo danos la
mf
RITARDANDO AL FINE
paz danos la paz
paz danos la paz
paz danos la paz
paz danos la paz
mp



Misa a Santa Teresa (1982). Compases 355-362

Además la obra cuenta con un motete titulado *Búscate en mi*, escrito para la misma formación, también en compás de 4/4. Las líneas melódicas y rítmicas utilizadas en la pieza son muy similares a las utilizadas en la misa, con lo que el principio de unidad no se ve comprometido en ningún momento.



Motete Búscate en mi. (1982). Compases 1-3

Está concebido en tres partes que serán marcadas por los diversos cambios de velocidad:

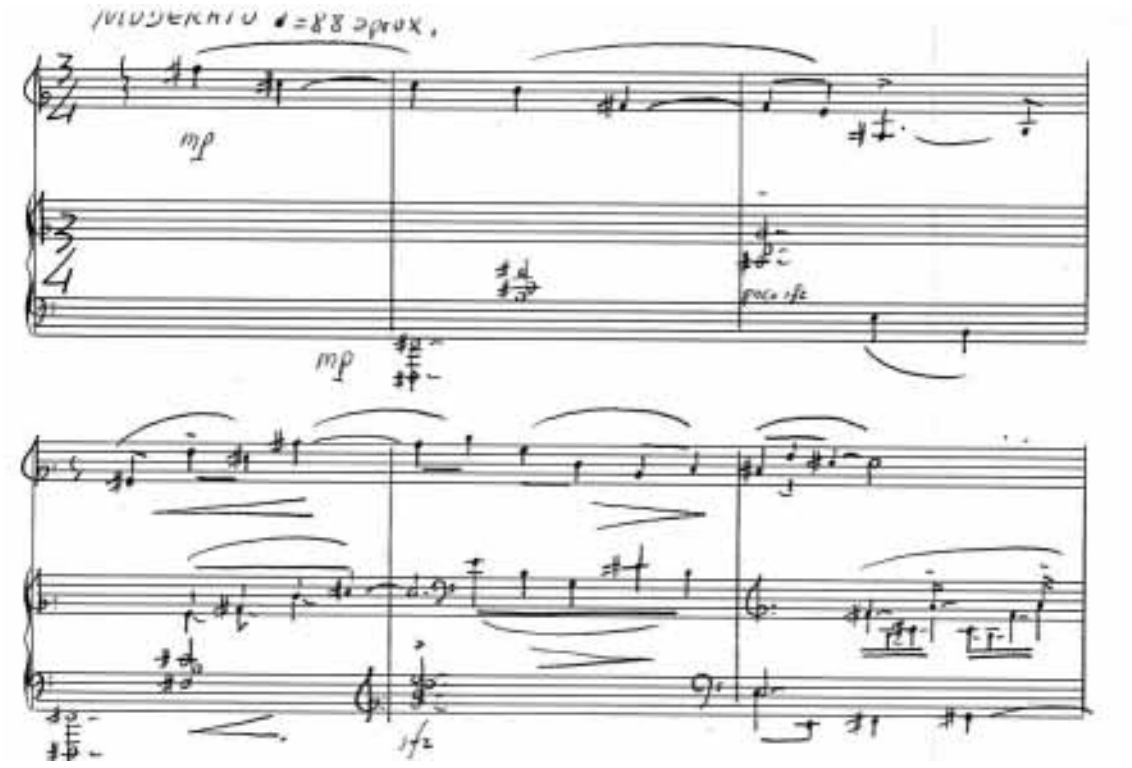
- I sección (compases 1-43) Andantino (♩= 69)
- II sección (compases 44-52) Moderato (♩= 88)
- III sección (compases 52-79) Andantino (♩= 69)

Hay que comentar que en este caso la sección central tiene un discreto papel, y debido a sus proporciones realiza la función de conexión entre las otras dos secciones más que la intención de constituirse en una sección con identidad propia y ciertas dimensiones.

III.2.2.2. *Cantata Asturiana.*

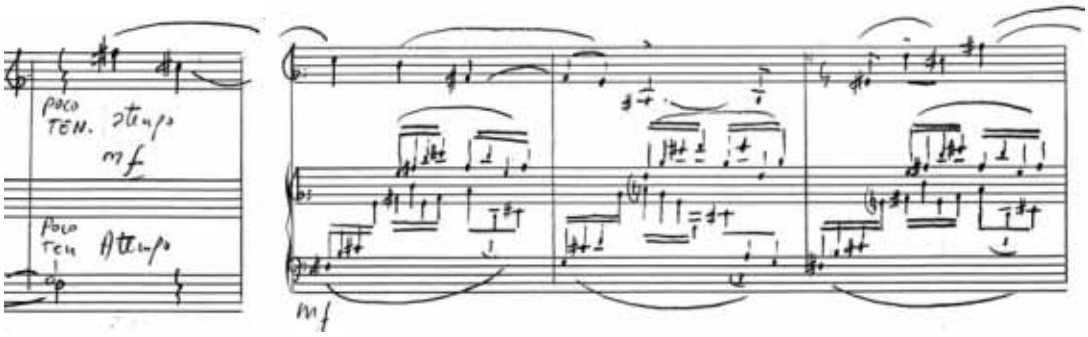
Además de las mencionadas obras en las que la orquesta y la voz estaba presente, y que como ya se ha apuntado sirve de preparación para la cantata, este mismo año Ruiz escribe dos obras de cámara. En realidad la segunda de ellas, *Terral de amor*, es una reestructuración de la primera, de la que se dispone del segundo movimiento para crear una nueva pieza. Aunque son las únicas obras para viola y piano, la combinación de un instrumento melódico, como es la viola, con el piano (u otro instrumento polifónico) se repetirá varias veces a lo largo del catálogo de Ruiz (voz y piano, oboe y guitarra, flauta y guitarra)

Terral de amor consta de un solo movimiento creado sobre un compás inicial de 3/4 en el que la viola arranca con una relajada melodía para que un compás después el piano comience a desplegar una serie de acordes. La duración de la pieza es de poco más de seis minutos que se desarrollan a lo largo de 109 compases.



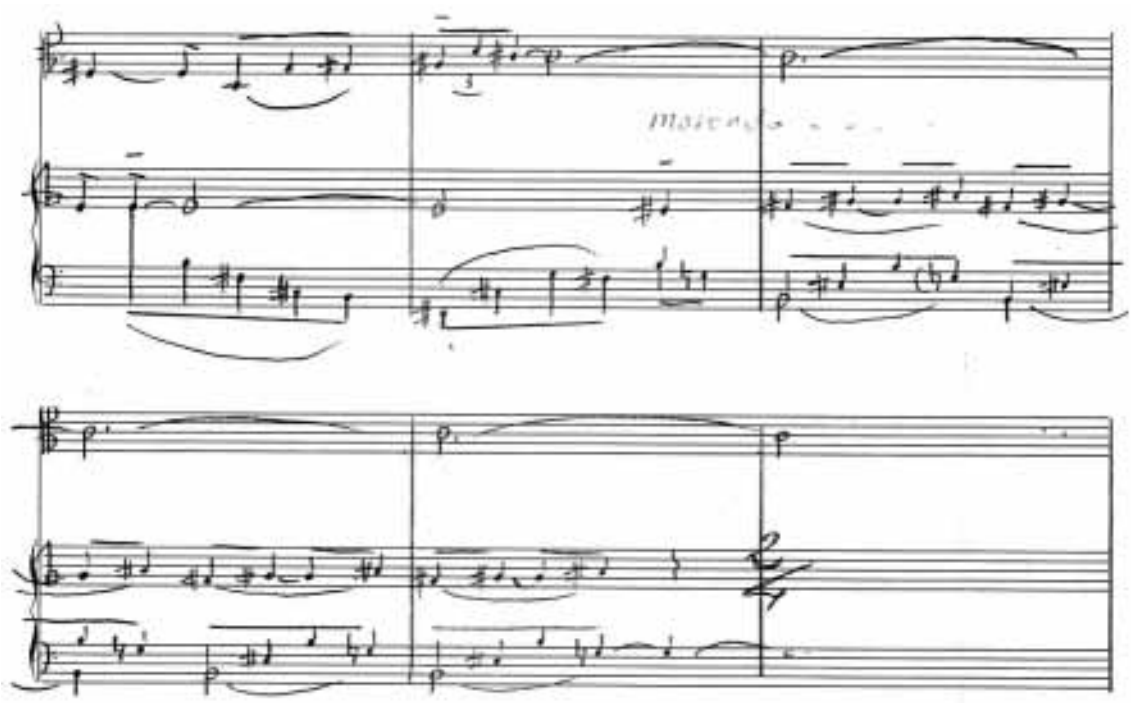
Terral de amor (1983). Compases 1-6

A partir del compás 49 el motivo inicial será repetido por la viola, sin embargo en esta ocasión el piano desarrollará un acompañamiento diferente.



Terral de amor (1983). Compases 49-52

Finaliza la pieza sobre una pedal a cargo de la viola mientras el piano recuerda ciertos elementos de corcheas con los que se crean algunas disonancias sobre la nota Si del bajo. El hecho de constituir el segmento final de una obra sobre una nota pedal responde a las necesidades de establecer un centro sobre el que realizar la cadencia final de la pieza y que esta tenga carácter conclusivo como así consigue Ruiz en todas sus piezas sin necesidad de recurrir a acordes funcionales tipo dominate y tónica.



Terral de amor (1983). Compases 103-108

La cantata fue en su origen un vocablo que hacía referencia exclusivamente al medio en el que ejecutaba la obra; atendiendo a esto cantata hacía referencia a música vocal, es decir, cantada. Las primeras cantatas se limitaban simplemente a una sucesión de arias y recitativos[381].

Como es bien sabido se puede definir cantata como una pieza para una o más voces (las primeras cantatas italianas eran para una sola voz) con acompañamiento instrumental. Fue una forma musical que estuvo en auge, sobre todo, durante el período Barroco. Posteriormente ésta se dividiría en profana y de iglesia, y también haría su aparición el coro, así como la intervención de un número de voces cada vez mayor.

Sin embargo desde principios del siglo XIX el término cantata comenzó a aplicarse a un variado número de trabajos[382]. El mayor cambio que se produjo en este medio fue que la cantata pasó de ser una obra para unas cuantas voces solistas (en ocasiones con intervenciones del coro) a ser una obra para coro y orquesta, además la tipología "cantata" de esta época es de menores dimensiones que la de los dos siglos anteriores.

[381] Joaquín Zamacois. (1997). *Curso de formas musicales.* Madrid: Span Press. p. 242.
[382] Malcolm Boyd "Cantata". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

En Francia existió un gran tradición para con este tipo de piezas, basta recordar que los aspirantes al Premio Prix de Rome estaban obligados a escribir una composición musical de este género.

Ya en el siglo XX la variedad de tipologías dentro de este género es abrumadora. Bartók, Prokofiev o Stravinsky fueron algunos de los grandes compositores que escribieron obras de este tipo.

Además de imbuirse de las melodías propias del patrimonio musical asturiano, así como los textos, para llegar a la consecución de esta obra, Valentín Ruiz se planteó una serie de cuestiones que le arrastrarían hacia la música de Carl Orff y en especial a su orquestación de los *Carmina Burana*.

Al igual que defienden otros autores, es posible analizar para componer; introducirse en lo más profundo de una obra y utilizar los principios básicos a través de los que haya sido compuesta para ser reutilizados de nuevo en otra composición totalmente diferente[383]. Esto es lo que hace Ruiz a la hora de enfrentarse a esta composición, observar otros procederes, para así, partiendo de ellos, lograr construir una nueva pieza con personalidad propia y el sello del propio autor.

A todo ello: tratamiento melódico, tratamiento armónico, folclore… hay que añadir el procedimiento orquestal, que como sucede en casi toda la música de Valentín viene precedido de un sistema de pasos previos (obras anteriores) gracias a los cuales termina materializando sus pretensiones musicales. En este sentido será la obra *Concierto Astur* la que le servirá de caldo de cultivo en el que se desarrollen las herramientas oportunas que posteriormente serán utilizadas en *Cantata Asturiana*.

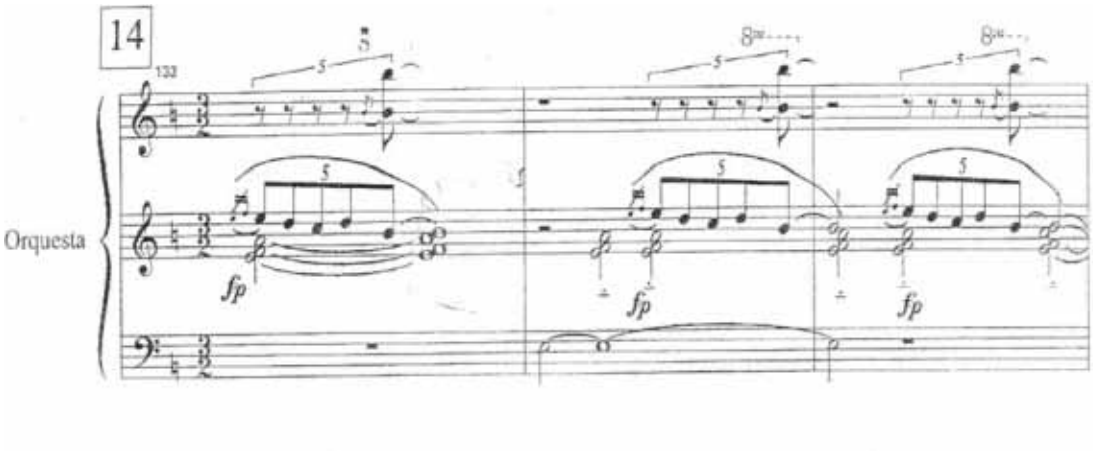
Son pues Asturias (entiéndase desde el punto de vista musical) y Carl Orff los dos mundos que se darán la mano en esta obra que de alguna manera ya venía gestándose en piezas anteriores en las que tanto el folclore como algunos de los grandes músicos europeos del siglo XX estaban presentes.

La implicación con el folclore asturiano se puede observar en diversos aspectos, entre los que hay que destacar la utilización de la gaita como instrumento en algunas partes orquestales. Así como sobre todo, ciertas melodías propias del folclore de la zona.

[383] Juan María Solare: “Analizando el análisis”; *op. cit.* p. 46.

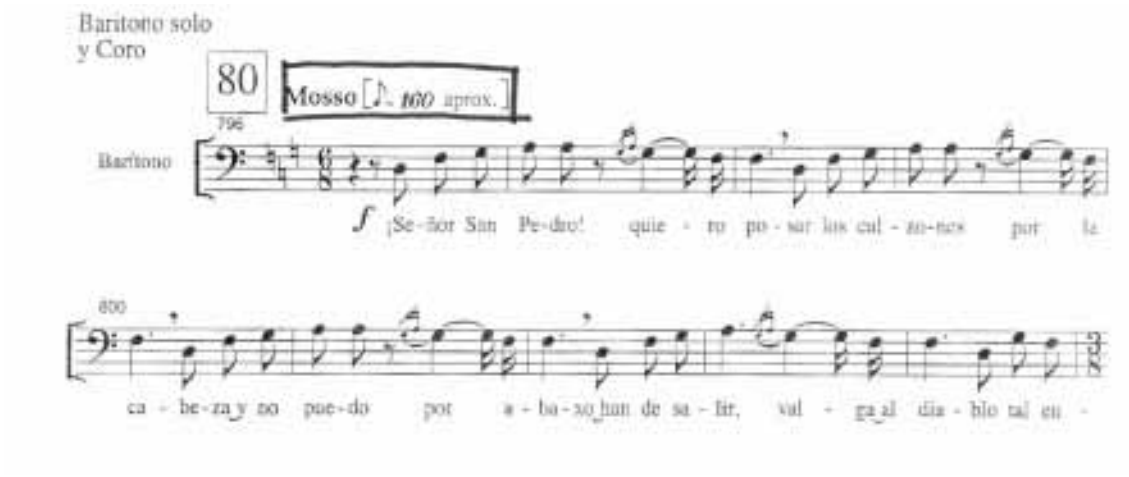
Desde un punto de vista puramente auditivo, la sonoridad, sobre todo al inicio de la obra, recuerda a las estructuras sonoras proyectadas por Orff en *Carmina Burana*. Sin embargo esto no es más que la consecuencia directa del previo estudio pormenorizado de la música del alemán.

En relación a la distribución del coro, la orquesta y los solistas se establecen diferentes pautas, siendo la tónica general una introducción a cargo de la orquesta (más o menos breve) antes de comenzar cada uno de los números.



Cantata Asturiana (1983). Nº 3 (compases 133-135)

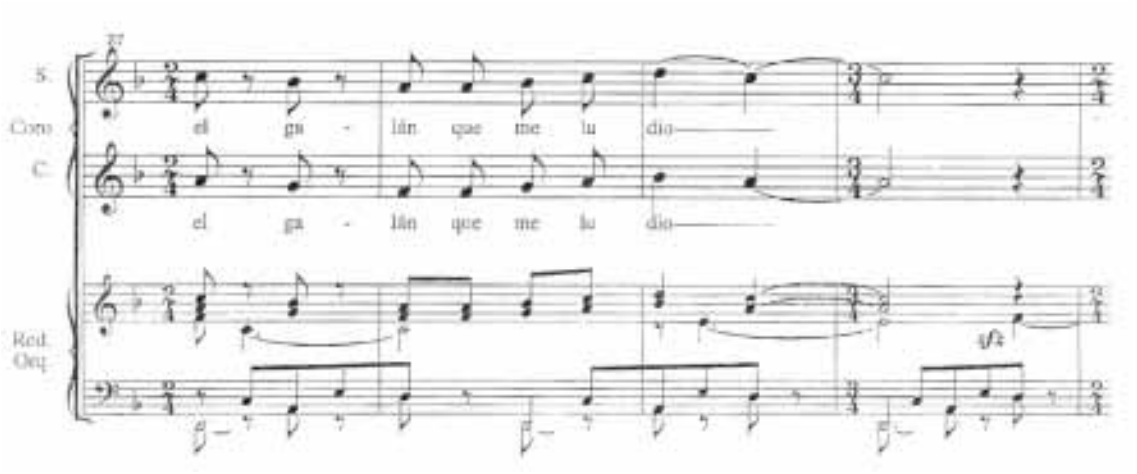
También se presentan tres secciones (introducción, nº 13, nº 15) en las que será uno de los solistas, a capella, el encargado de dar comienzo al número.



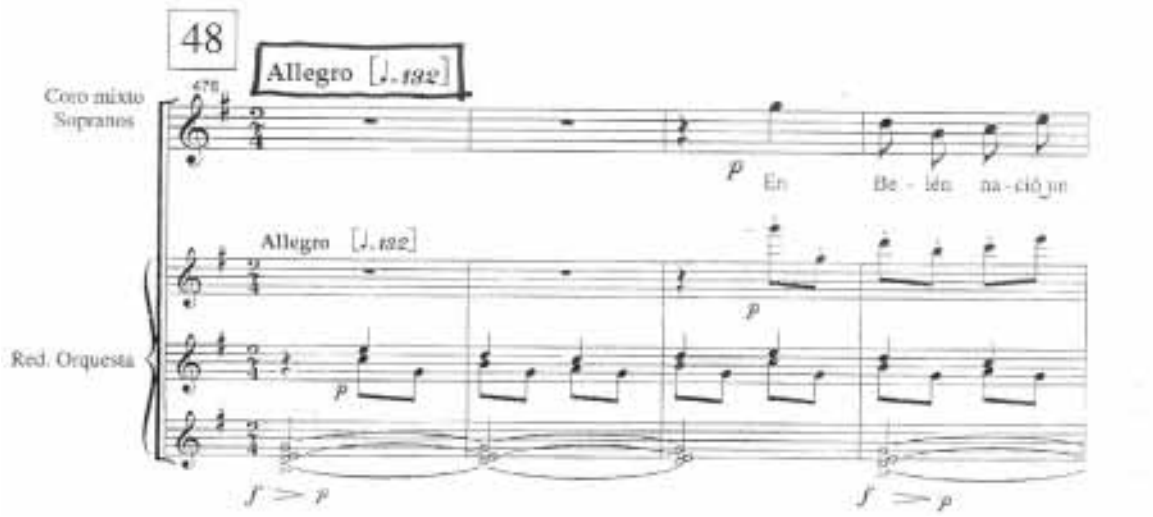
Cantata Asturiana (1983). Nº 13 (compases 795-804)

Además del número puramente orquestal, en los números tres, nueve y catorce se presentan diversas intervenciones de la orquesta a modo de interludios.

Una de las características de esta pieza, y que también tendrá repercusión en piezas posteriores, son las melodías dobladas por la orquesta a lo largo de los distintos números. Esto puede verse en varios compases como el 27-30, 59-62, 69-73, 478-482.



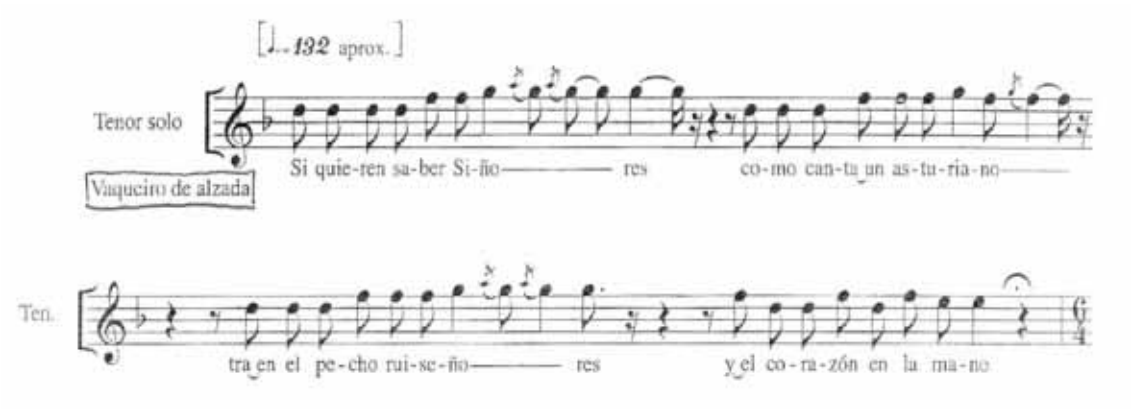
Cantata Asturiana (1983). Nº 1 (compases 27-30)



Cantata Asturiana (1983). Nº 8 (compases 476-479)

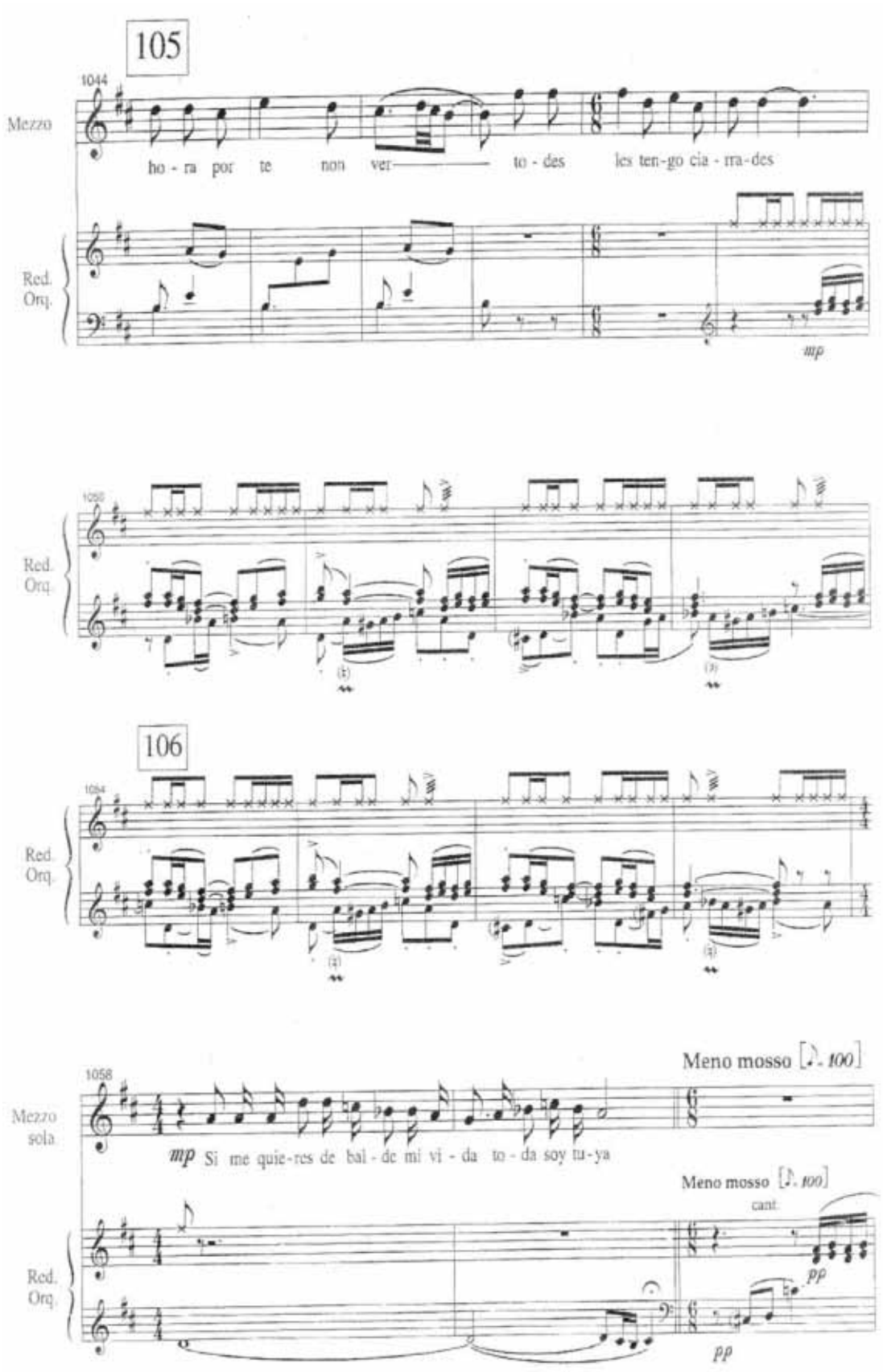
Como una pieza de ciertas dimensiones, se desarrolla a lo largo de 1348 compases, que representan una duración aproximada de cuarenta minutos. Está distribuida en dieciséis números precedidos por una introducción. Dicha introducción comienza con un canto de tenor que lleva la indicación de "vaqueiro de alzada"[384]. Los vaqueiros de alzada son un grupo étnico y cultural de Asturias cuya principal actividad es la ganadería, que realizan según el modelo de explotación particular mediante una trashumancia estacional.

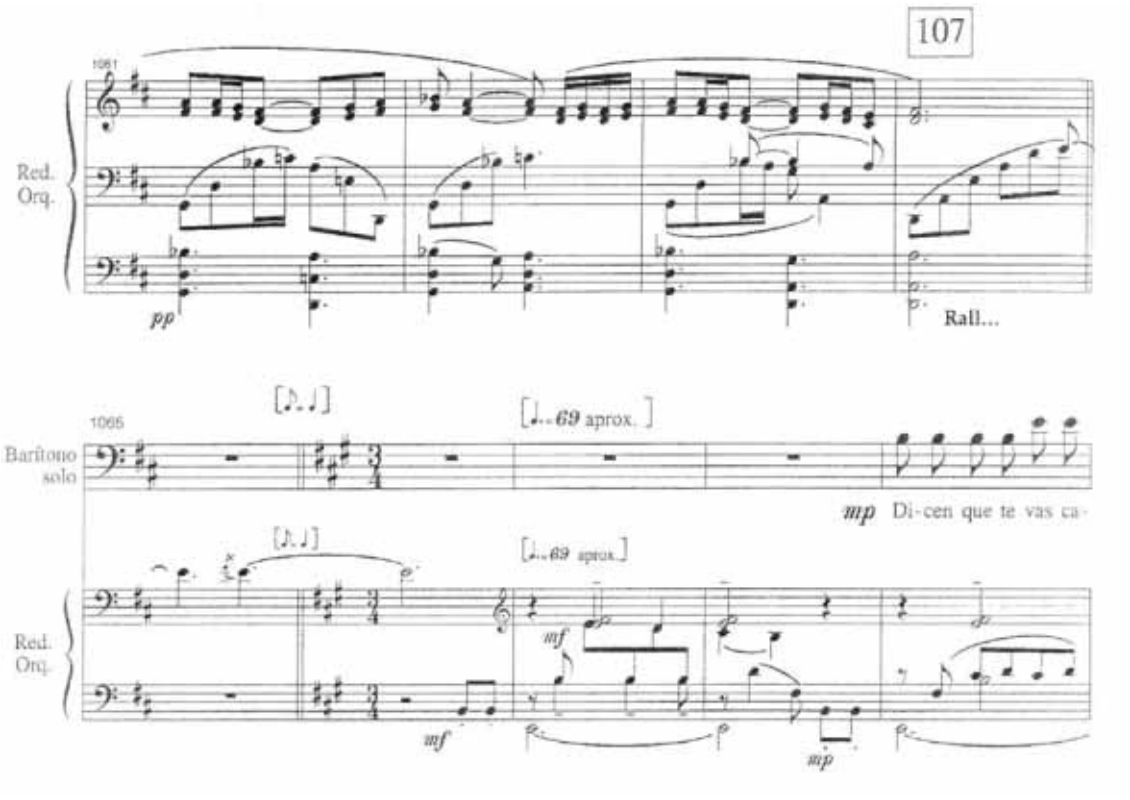
[384] Adolfo García Martínez. (2009). *Los Vaqueiros de alzada de Asturias*. Oviedo: KRK Ediciones.



Cantata Asturiana (1983). Introducción

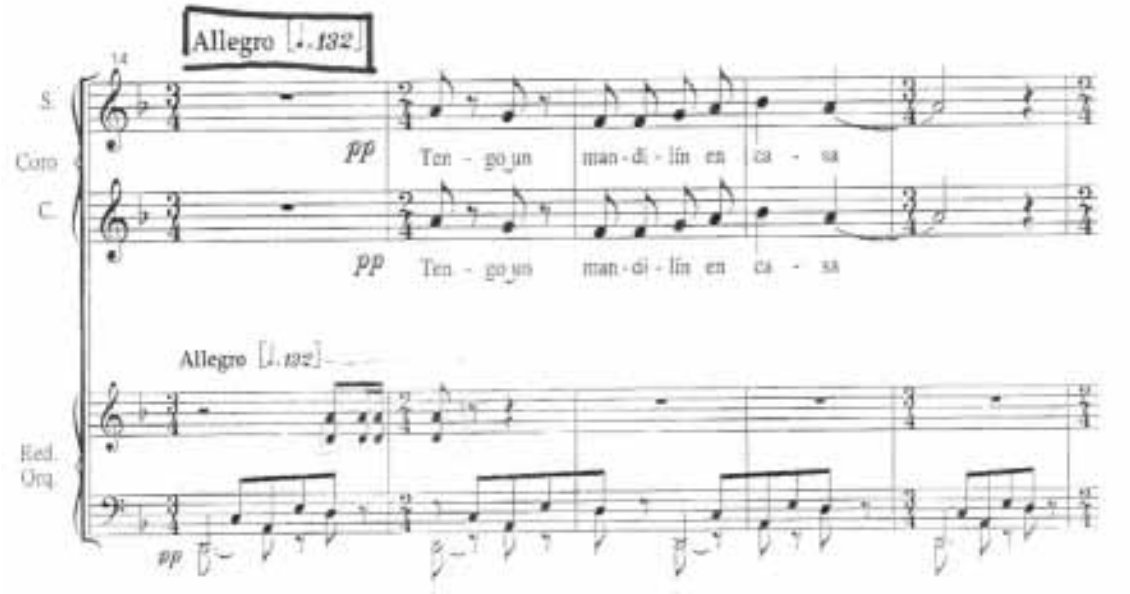
El resto de los números están distribuidos entre los que son propiedad del coro y los que son propiedad de los solistas a excepción del sexto, que se presenta como un número puramente orquestal. Los números 4, 11, 12, 13 y 15 son partes solistas para mezzosoprano (4), barítono (11, 13, 15) y tenor (12). Además el número 14, el más amplio de todos con casi trescientos compases, se estructura como una sección bastante compleja, en la que al coro y a la orquesta le suceden diversa partes solistas de mezzosoprano, barítono y soprano.


105
1044
Mezzo
ho - ra por te non ver— to - des les ten-go cia - rra-des
Red. Orq.
mp
1050
Red. Orq.
106
1054
Red. Orq.
Meno mosso [♪. 100]
1058
Mezzo sola
mp Si me quie-res de bal - de mi vi - da to - da soy tu-ya
Meno mosso [♪. 100]
cant.
Red. Orq.
pp
pp

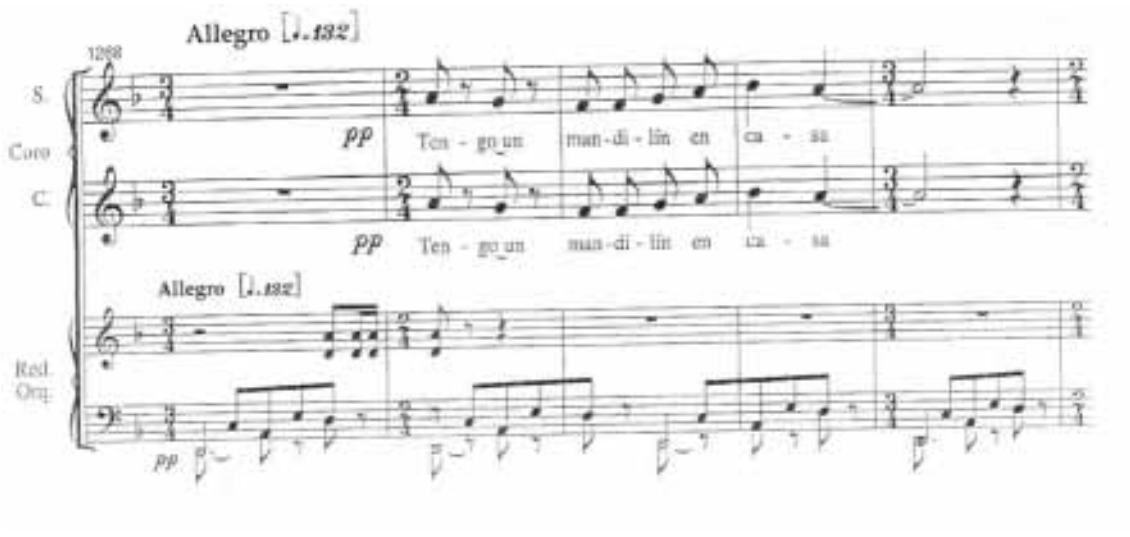


Cantata Asturiana (1983). Nº 14 (compases 1044-1069)

En la última sección (número 16) se produce una recapitulación del primer número al completo. Esto ya sucede en otras piezas de Ruiz, y además será algo más o menos habitual. Esta reexposición final del elemento inicial, responde al interés en mantener el principio de unidad de toda la pieza.



Cantata Asturiana (1983). Nº 1 (compases 14-18)



Cantata Asturiana (1983). Nº 16 (compases 1268-1272)

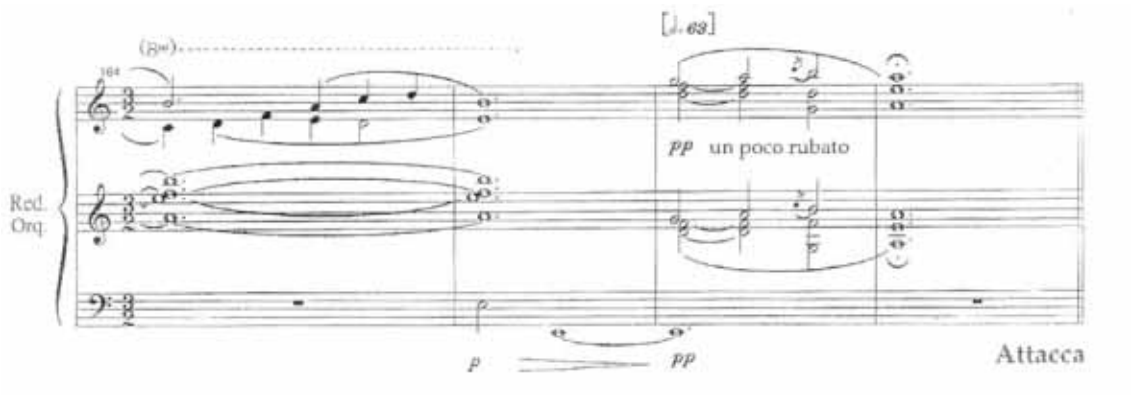
La amplia cantidad de números que presenta la composición de Ruiz también se ve representada en los *Carmina Burana* orquestados por Orff, quien divide su pieza en un total de veintiocho números en siete partes diferentes. En el caso del jienense la distribución es la siguiente:

Introducción (1-13)

Nº1	Coro (14-91)
Nº2	Coro (92-132)
Nº3	Coro (133-167)
Nº4	Mezzosoprano (168-210)
Nº5	Coro (211-265)
Nº6	Orquesta (266-387)
Nº7	Coro (388-475)
Nº8	Coro (476-534)
Nº9	Coro (535-641)
Nº10	Coro (642-689)
Nº11	Barítono solo (690-752)
Nº12	Tenor solo + Coro (753-795)
Nº13	Barítono solo + Coro (796-843)
Nº14	Soprano + Mezzosoprano + Barítono + Coro (844-1141)
Nº15	Barítono + Coro (1142-1218)
Nº16	Coro (1219-1348)

Como se puede observar en la tabla anterior, será a partir de la segunda mitad de la composición cuando, sobre todo, se empiezan a suceder las intervenciones solistas.

Entre varios de estos números se expresa la intención del compositor de que se interpreten de forma continuada. Esto sucede entre la introducción y los dos primeros números; entre el tercer y el cuarto número; entre el séptimo y el octavo; entre el duodécimo, el decimotercero y el decimocuarto y entre el decimoquinto y el decimosexto. Esto se debe a la intención de continuidad y la necesidad de dar unidad a una obra en la que, por otro lado, ya existen varios nexos entre las distintas partes. Sin embargo se puede apreciar la intención del compositor de que en ningún momento se pierda la atención sobre el discurrir continuo de la música como meta esta la coherencia de la misma y el equilibrio entre unidad y variedad.



Cantata Asturiana (1983). Nº 3 (compases 164-167)

Algunos elementos orquestales aparecen repetidos a lo largo de varios números como parte de esa intención de alcanzar un alto grado de unidad. El siguiente elemento orquestal se puede ver en los compases 168 y 189. En algunos de los números existen verdaderas recapitulaciones, como es el caso de los compases 618 y siguientes del nº 9.

Cantata Asturiana (1983). Nº 4 (Compases 189-192)

En el plano armónico es donde más se puede notar la influencia de Carl Orff sobre todo en la manera de consecución de las diversas tonalidades. La construcción de acordes responde a la forma clásica de superposición de terceras, sin embargo se pueden encontrar diversas características recurrentes a lo largo de toda la pieza como es la utilización de segundas añadidas (novenas en las sucesión de terceras) muchas de ellas formando sonidos consecutivos como se puede observar en la introducción.

Cantata Asturiana (1983). Nº 4 (compases 183-184)

Son diversas las tonalidades que se presentan a lo largo de la obra, sin embargo en la mayor parte de las ocasiones están tratadas desde un punto de vista modal. Esto se debe a que las melodías utilizadas, procedentes del folclore asturiano, al igual que la mayor parte de las melodías populares, poseen una fuerte componente modal ya que esa es parte de su constitución.

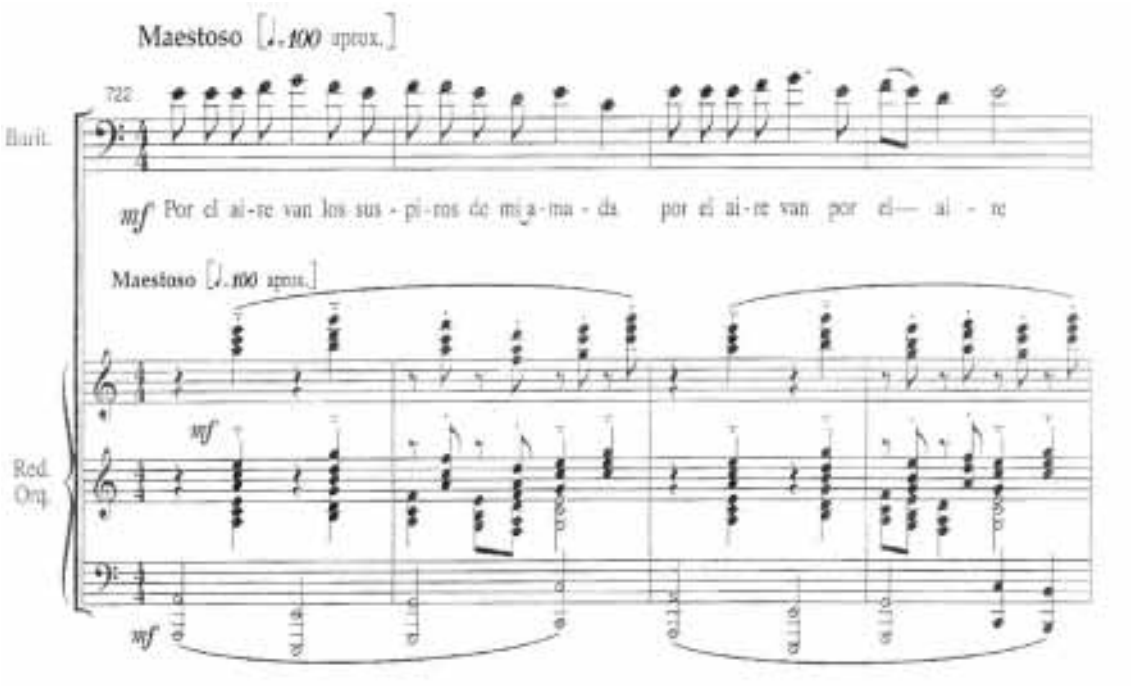
En un intento de encajar cada número con una tonalidad armónica se puede proponer este esquema:

Introducción: Re menor.

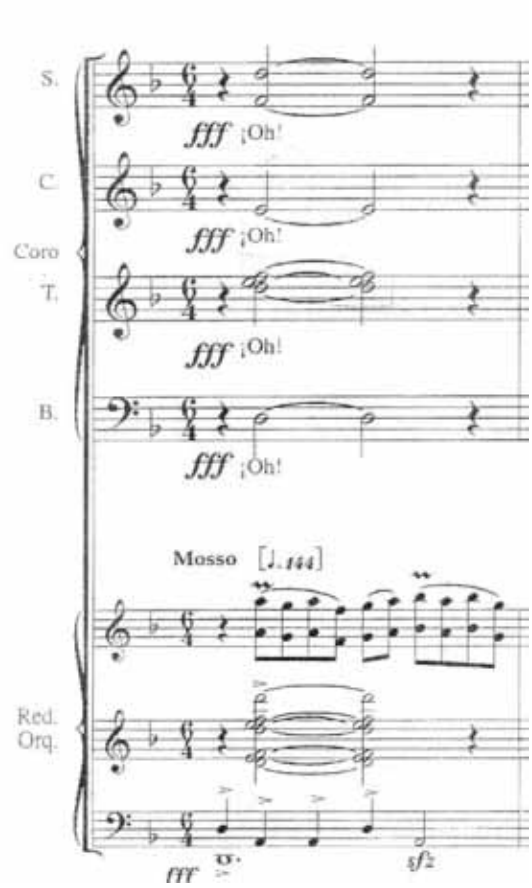
Nº1	Re menor – Re mayor.
Nº2	Re menor.
Nº3	La menor.
Nº4	Re menor.
Nº5	Fa mayor.
Nº6	Sol mayor.
Nº7	Sol mayor.
Nº8	Sol mayor.
Nº9	Sol mayor – La menor – La mayor.

Nº10	Do mayor.
Nº11	La menor.
Nº12	Fa # menor.
Nº13	Re menor.
Nº14	Re menor – Re mayor – Mi mayor.
Nº15	Mi menor – Mi mayor.
Nº16	Mi menor – La menor – Re menor.

Estas tonalidades no se presentan de una forma rigurosa ya que a través de ellas se expresan diversos contenidos modales, siendo la referencia los modos jónico, eólico y dórico. La construcción de acordes por terceras es lo habitual, siendo una nota característica la inclusión de segundas (o novenas) añadidas en algunos de ellos.

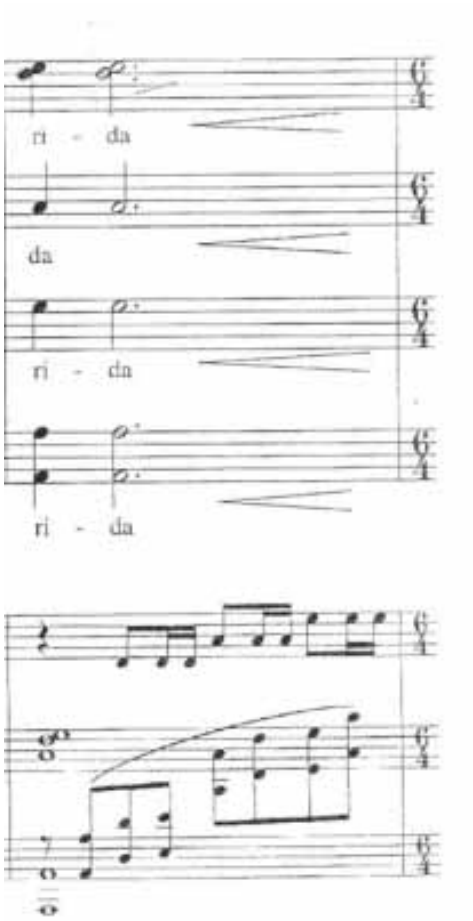


Cantata Asturiana (1983). Nº 11 (compases 722-725)



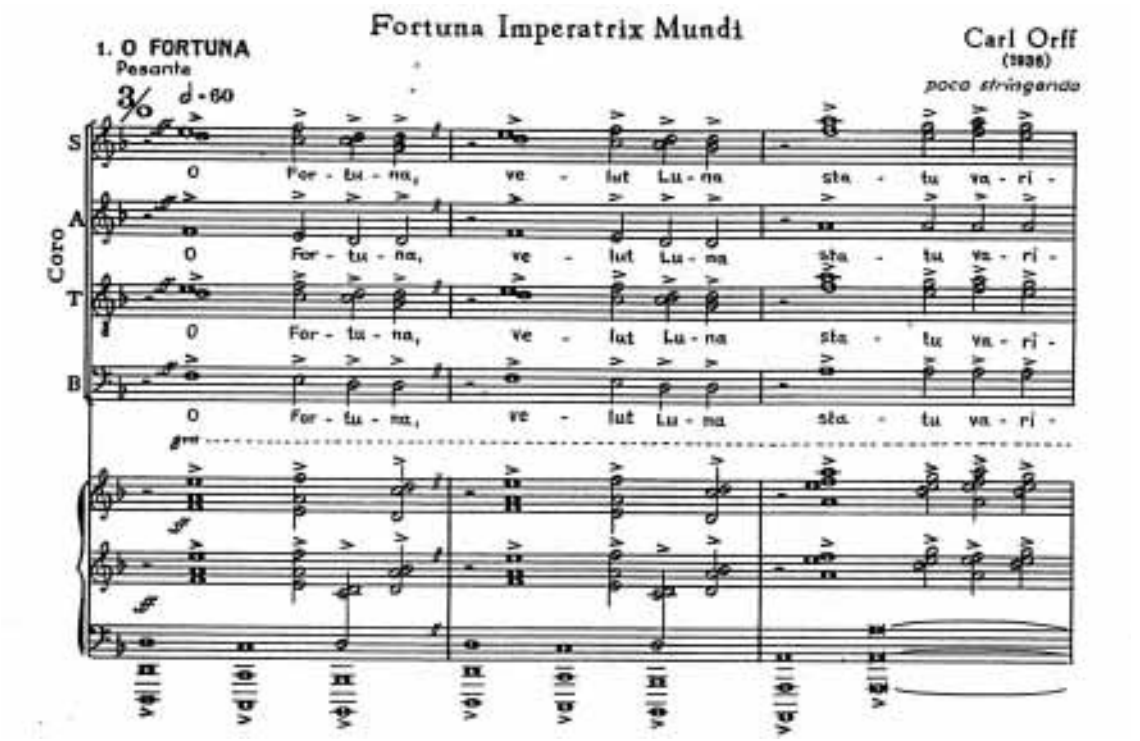
Cantata Asturiana (1983). Introducción (compás 1)

Uno de los ejemplos más claros de esto es el inicio del número 14, compás 844 y siguientes donde la nota mi se mezcla con el acode de Re menor. Un desarrollo orquestal de este procedimiento se puede ver con claridad en los compases 8-10.



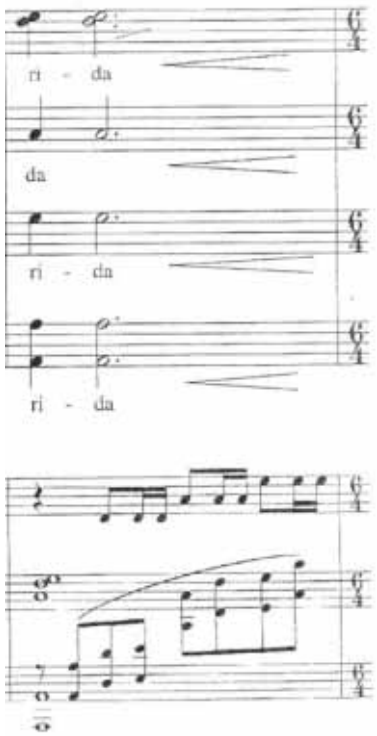
Cantata Asturiana (1983). Introducción (compás 10)

Estas sucesiones de terceras con una disonancia añadida, que no deja de ser otra tercera en un orden superior, es un fiel reflejo de la obra de Orff en cuyo inicio se puede observar este comportamiento.



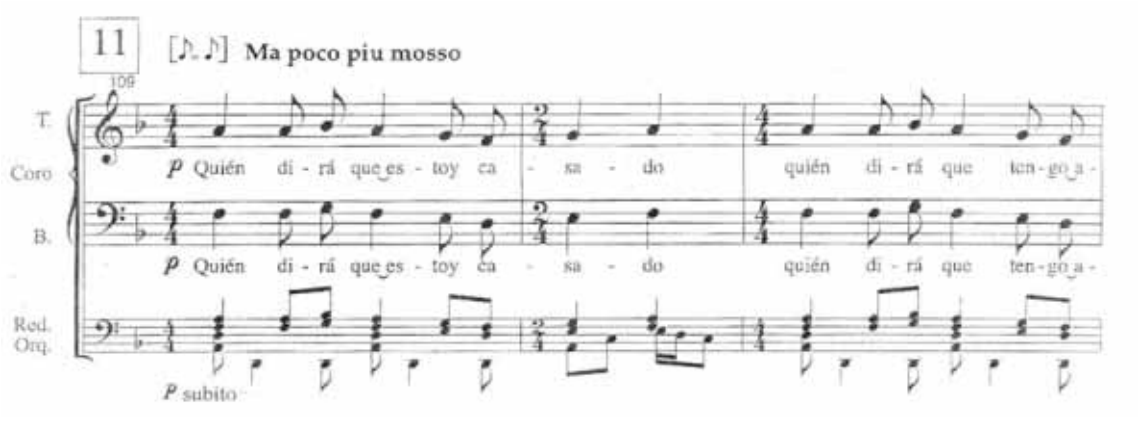
Carl Orff, *Carmina Burana* (compases iniciales)

Algunas de las similitudes en los procedimientos a emplear pueden verse desde el punto de vista armónico con la utilización de segundas y otros intervalos disonantes.



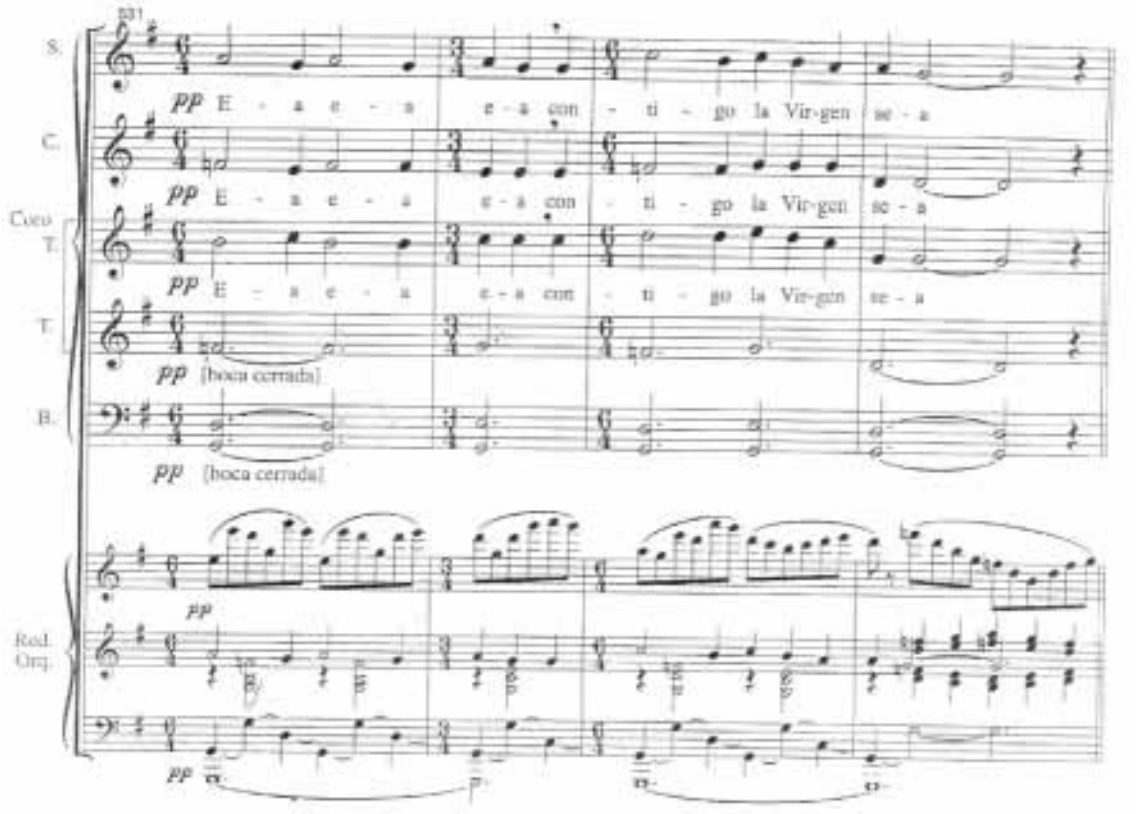
Cantata Asturiana (1983). Nº 3 (compases 133-135)

Una de las formas que se establece para no perder de vista el norte tonal son los movimientos de quinta en el bajo, en los que las armonías de dominante y tónica están presentes.



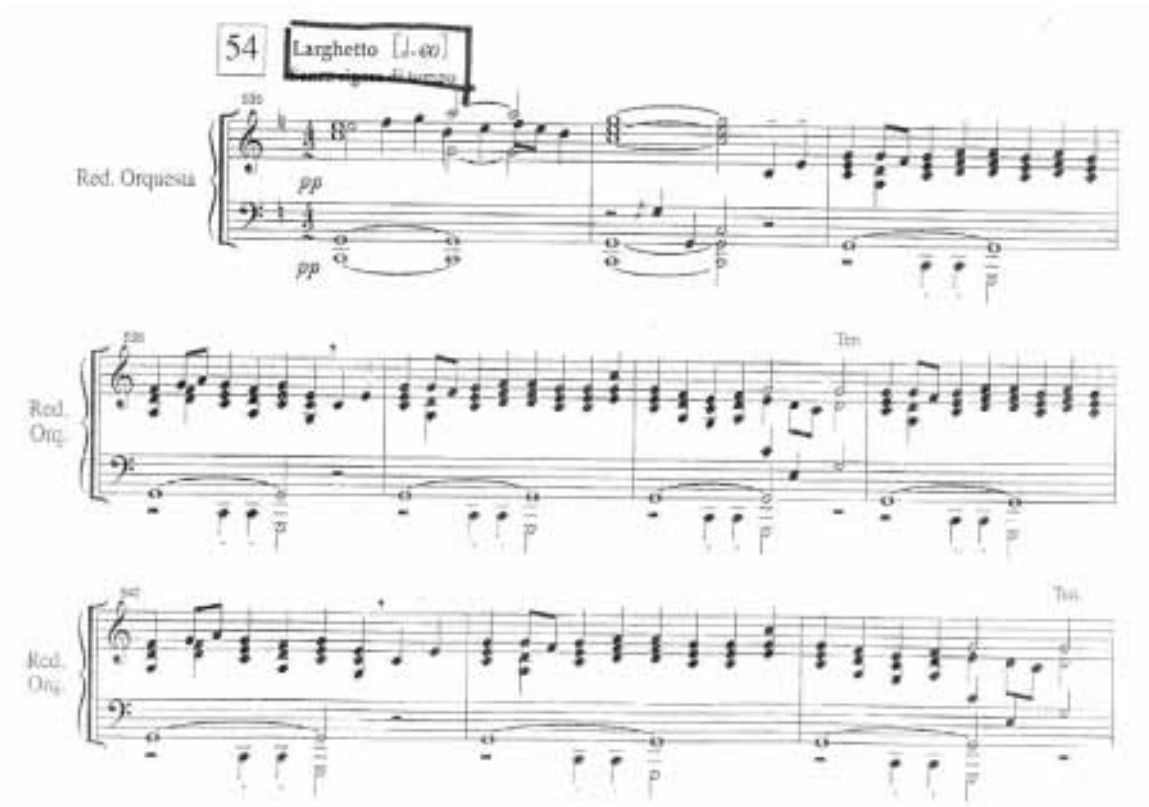
Cantata Asturiana (1983). Nº 2 (compases 109-111)

En algunas ocasiones presenta el acorde de quinto grado pero no aparece la sensible tomando como base la modalidad eólica donde el séptimo y el octavo grado están a distancia de tono.



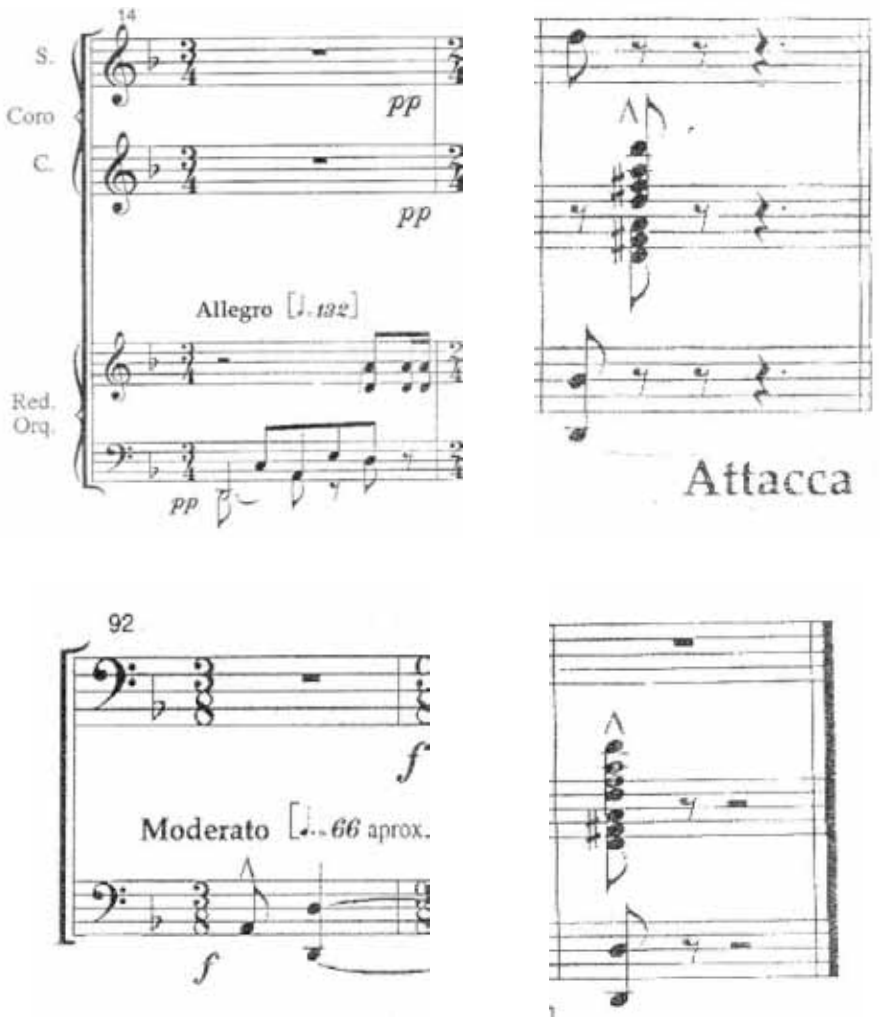
Cantata Asturiana (1983). Nº 8 (compases 531-534)

Las notas pedal están presentes a lo largo de toda la obra. Muchos serán los ejemplos de este procedimiento a lo largo de las diversas composiciones de Ruiz, sin embargo la utilización de pedales la mayor parte de las veces responde a necesidades de densidad sonora, o incluso tímbricas y no a cuestiones armónico – funcionales.



Cantata Asturiana (1983). Nº 9 (compases 535-549)

Los cambios de modo también serán habituales en algunos de los números, y al igual que sucede con otros tratamientos armónicos, estos cambios responden a otro tipo de necesidades no relacionadas con las funciones y con las modulaciones habituales, sino con los cambios de color y otras herramientas sonoras. Incluso en el último acorde de la obra se produce este cambio de modo hacia Re mayor para intensificar el final de la propia composición.

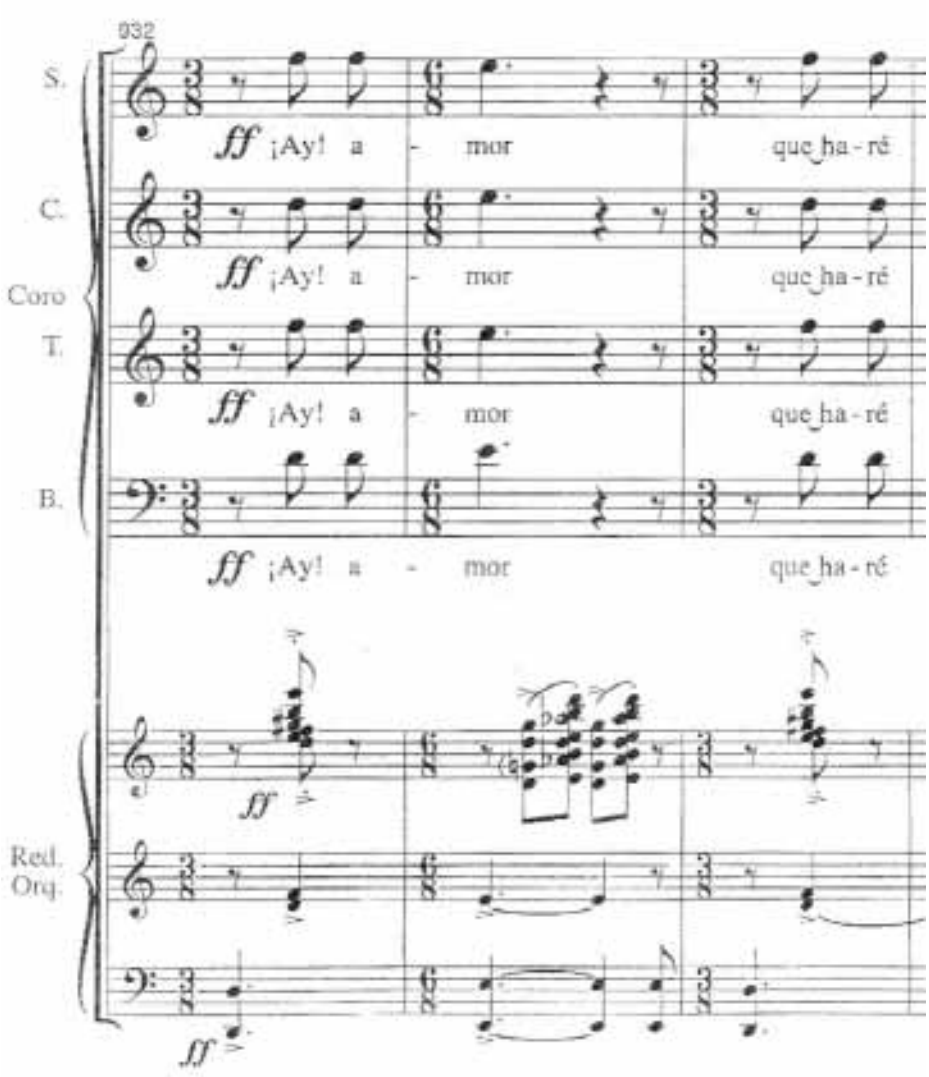


Cantata Asturiana (1983). (compases 14, 91-92, 1348)

Además de Orff, alguna influencia de Debussy puede verse en la utilización de desplazamientos paralelos de acordes en los compases 537-544.

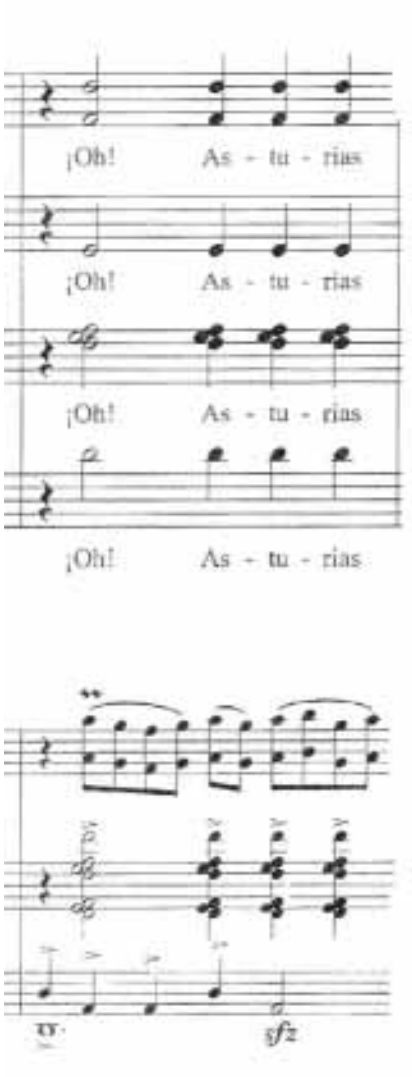
Cantata Asturiana (1983). Nº 9 (compases 538-531)

Otro elemento armónico poco habitual en la obra de Ruiz, y que está presente en esta pieza, son las enarmonías, como las del compás 933.



Cantata Asturiana (1983). Nº 14 (compases 932-933)

La armonía de esta pieza se construye sobre notas pedales desde las que se desarrollan acordes, principalmente de tónica y subdominante. A los primeros se les añaden séptimas o novenas; a los segundos, séptimas, novenas y undécimas, sin que con ello pierdan su función, aunque hay que puntualizar que ésta no siempre está clara debido a que muchos de esos sonidos añadidos responden a necesidades sonoras y no a cuestiones armónico - funcionales. Además con esto se consigue la utilización de pequeños clústeres que dan una sonoridad muy especial a la pieza, ya que la separación de las propias notas, colocadas en racimo, ayuda a ello.

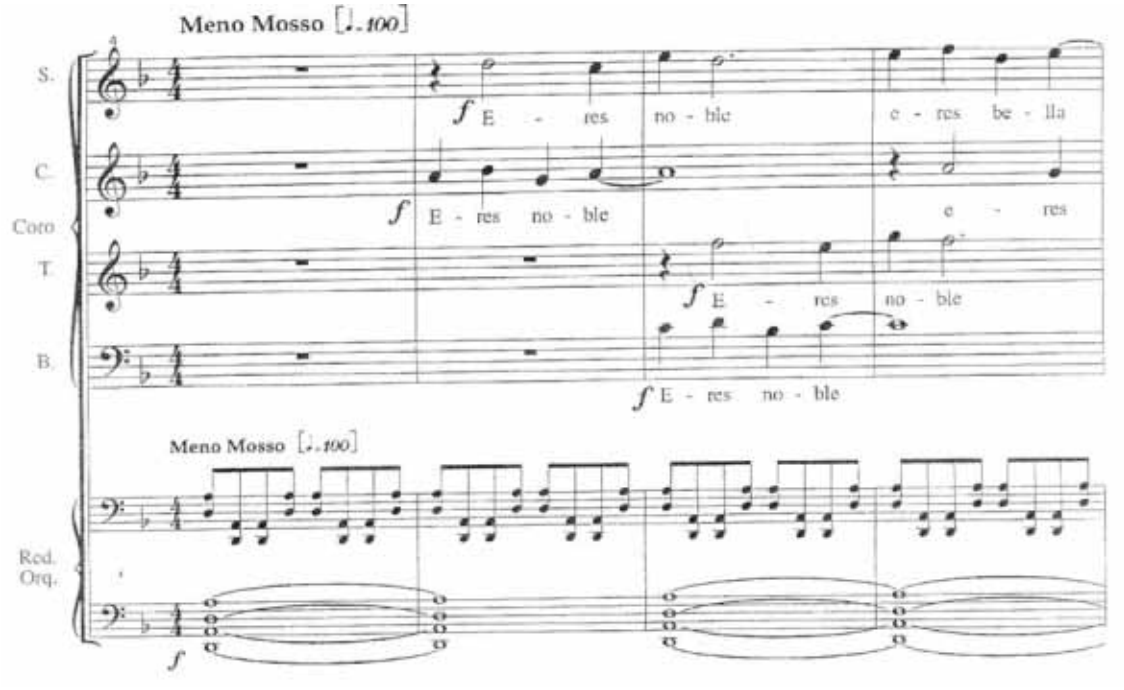


Cantata Asturiana (1983). Introducción (compás 2)

Las melodías reutilizadas están sacadas del folclore asturiano; en este caso el compositor se sirvió del libro de Eduardo Martínez Torner[385], que contiene un exhaustivo estudio sobre dichas melodías. En *Concierto Astur*, gran parte del material tiene la misma fuente.

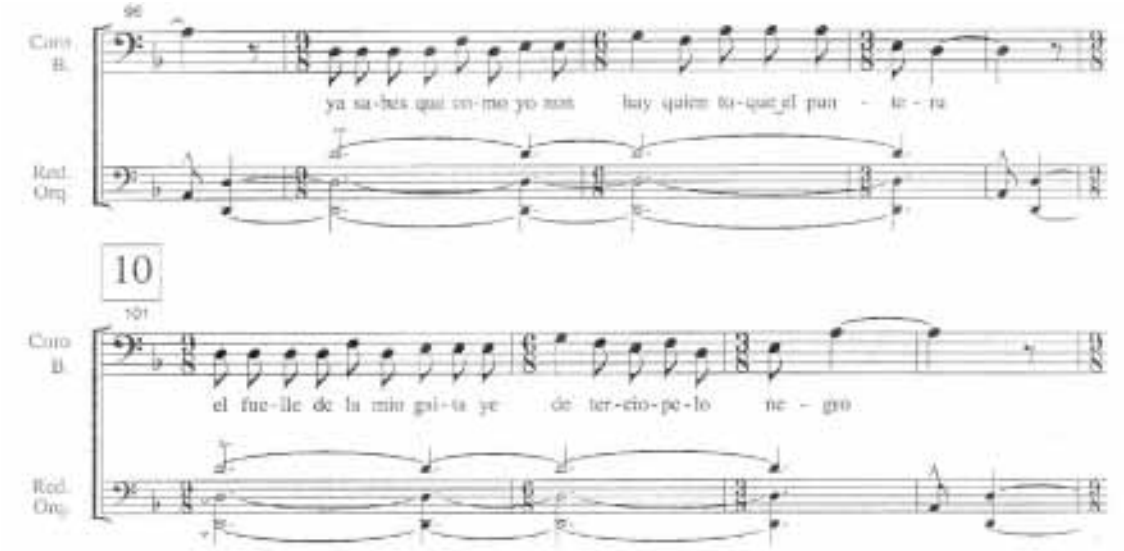
La mayor parte de estas melodías pertenecen al modo dórico, aunque desde un punto de vista modal el jónico es el más abundante en la pieza. Además se puede ver la influencia orfiana también desde el punto de vista melódico, así como en el desarrollo de los diferentes motivos. Tanto en los tres primeros compases, como en la melodía del compás 5 y 6, se pone de manifiesto este hecho.

[385]*Cancionero musical de la lírica popular asturiana.* (1971).



Cantata Asturiana (1983). Nº 1 (compases 4-7)

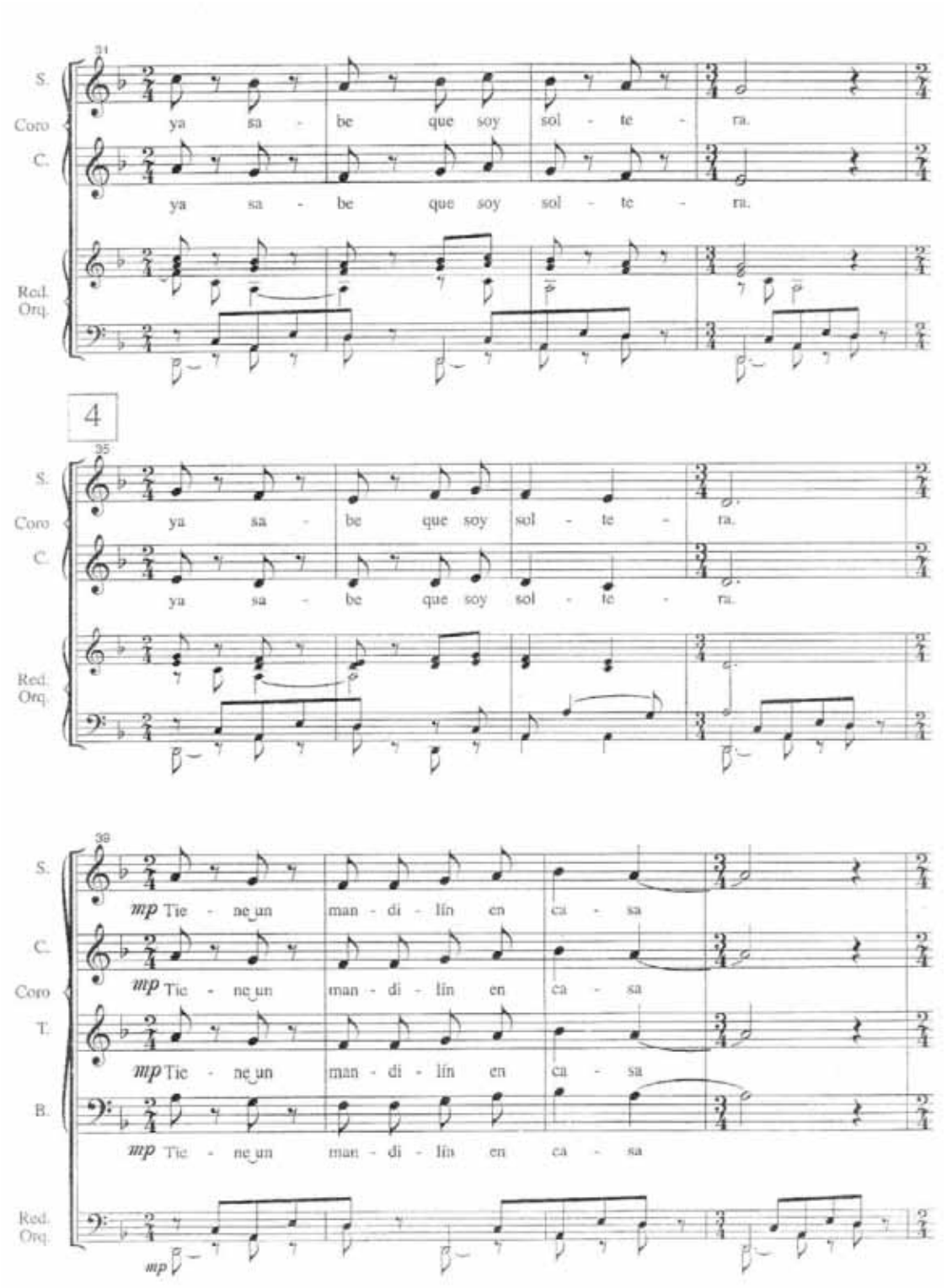
Las melodías utilizadas en las partes vocales reflejan la sencillez habitual de la música popular, las repeticiones de notas (muchas veces en corcheas) y las suspensiones sobre notas largas serán los procedimientos habituales.



Cantata Asturiana (1983). Nº 2 (compases 96-104)

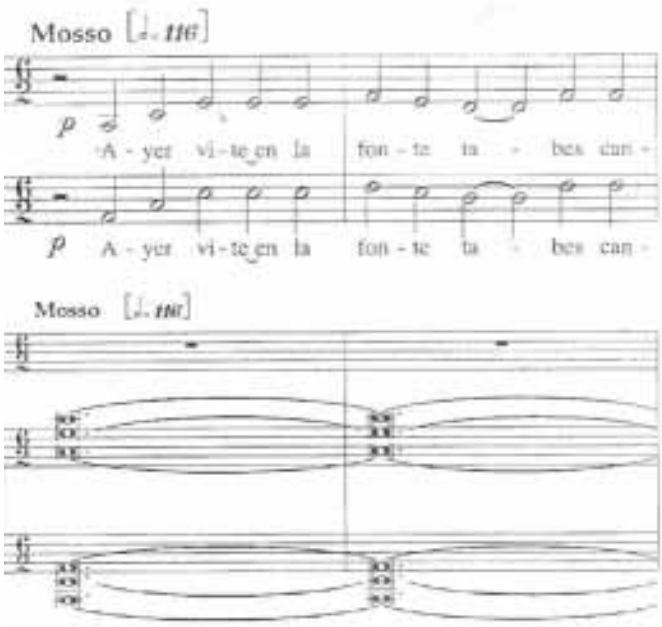
Algunos de los desarrollos melódicos se consiguen a través de repeticiones de motivos que se van sucediendo poco a poco y así se consiguen estructuras más grandes. La creación de elementos melódicos de mayor entidad a través de la unión de otros más

reducidos será una técnica que poco a poco Ruiz va perfeccionando hasta el punto de que en algunas de sus últimas obras este sentido melódico provoca el desarrollo de grandes segmentos en los que con dos o tres motivos aparentemente inconexos se forma toda una estructura de vastas dimensiones.



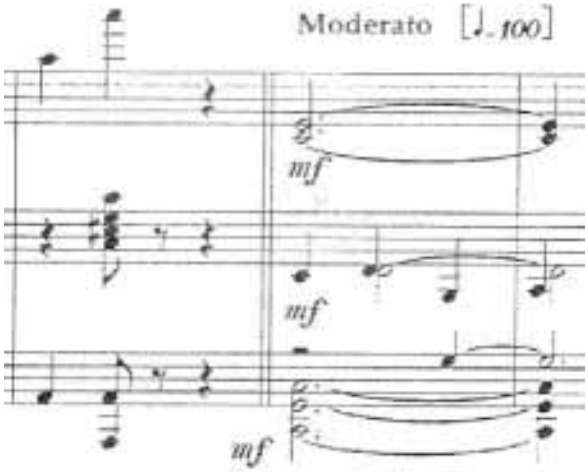
Cantata Asturiana (1983). Nº 1 (compases 31-42)

También se pueden encontrar algunos momentos en los que se imitan ciertos procedimientos extraídos del canto gregoriano como parte de la intención de proceder a través de líneas sencillas en las que priman los movimientos conjuntos y algunas repeticiones de notas.



Cantata Asturiana (1983). Nº 3 (compases 139-140)

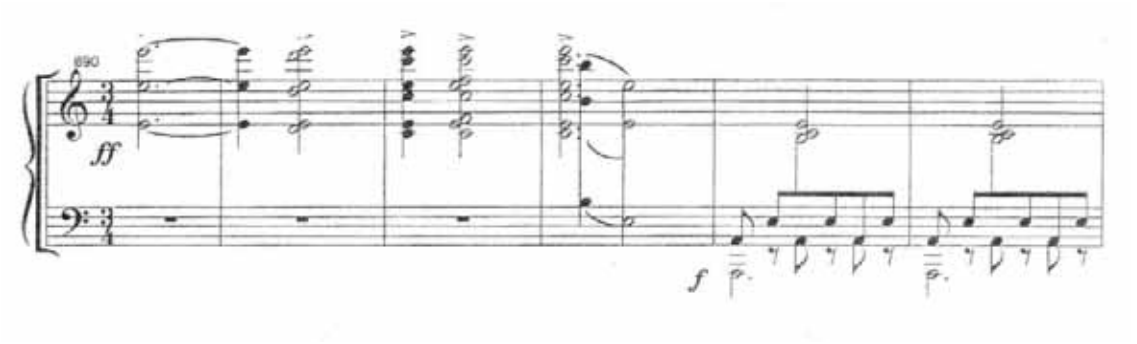
También son habituales ciertos movimientos cromáticos en la separación de algunas partes como sucede con el Do# y el Do natural de los compases 577 y 578.



Cantata Asturiana (1983). Nº 9 (compases 577-578)

En las líneas melódicas la homofonía es casi total a lo largo de la obra; contrastando con estas partes se presentan las diferentes secciones solistas, acumuladas en el último tercio de la misma.

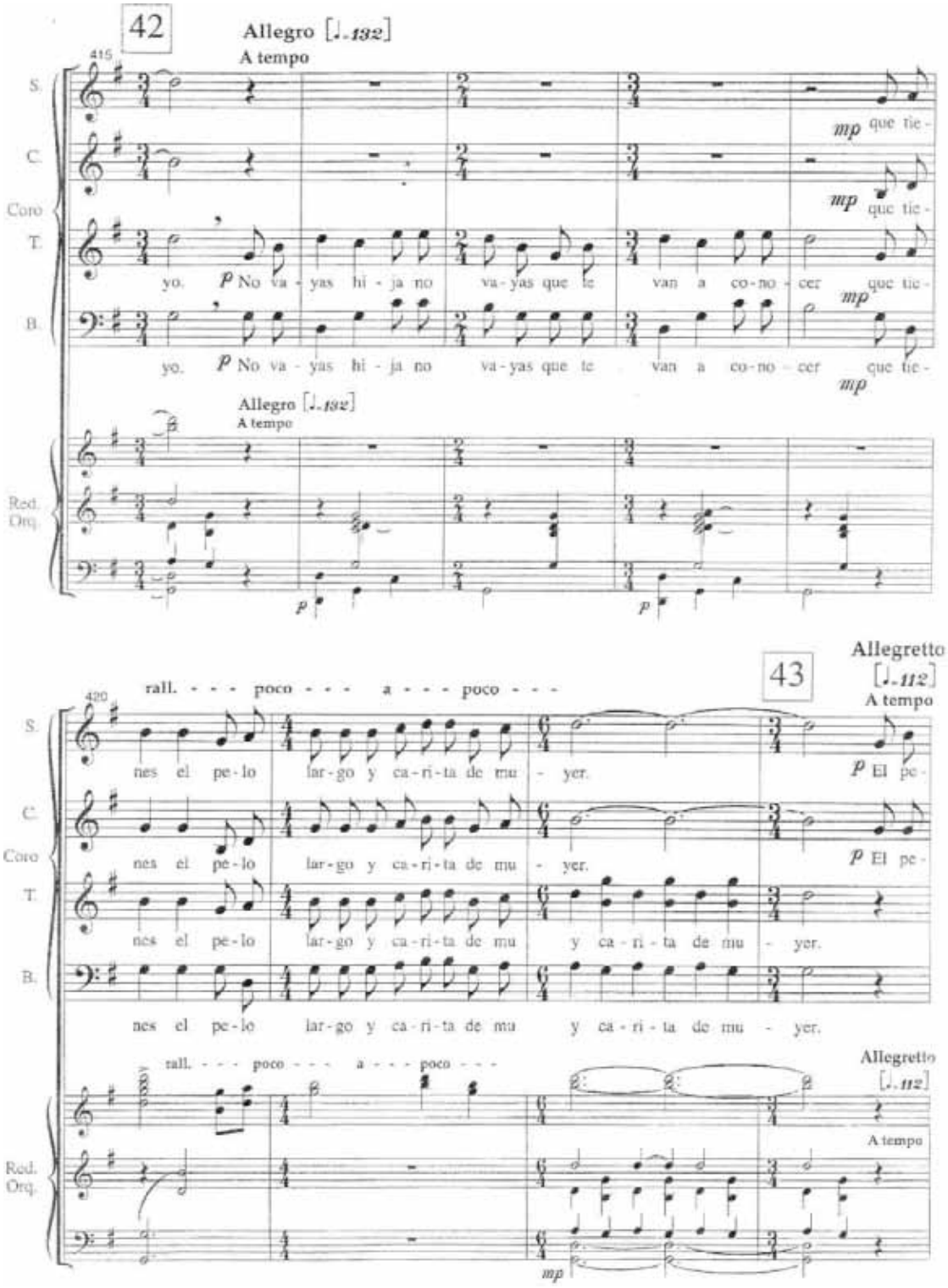
Varios son los motivos rítmicos que se desarrollan a lo largo de la pieza; algunos de ellos aparecen en más de una ocasión en diferentes números. Esta reutilización de células puede observarse en el motivo inicial del acompañamiento del número uno y la célula que se utiliza en el compás 694 y siguientes (número 11).



Cantata Asturiana (1983). Nº 11 (compases 690-695)

Los compases que aparecen en la obra van cambiando, incluso dentro de los mismos números se pueden observar estos cambios, por otra parte ya habituales en la escritura de Ruiz. Los diferentes compases de subdivisión binaria (2/4, 3/4, 4/4, 6/4) se van sucediendo a lo largo de los diferentes números; a su vez los compases de subdivisión ternaria establecen un contraste de acentuación con aquellos, sobre todo en los números 2, 5, 11, 12, 13 y 14. Será en esta última parte de la pieza donde se muestren más protagonistas. La disposición de los compases a lo largo de toda la obra se presenta ciertamente ordenada respondiendo a necesidades internas de las melodías, así como a contrastes rítmicos.

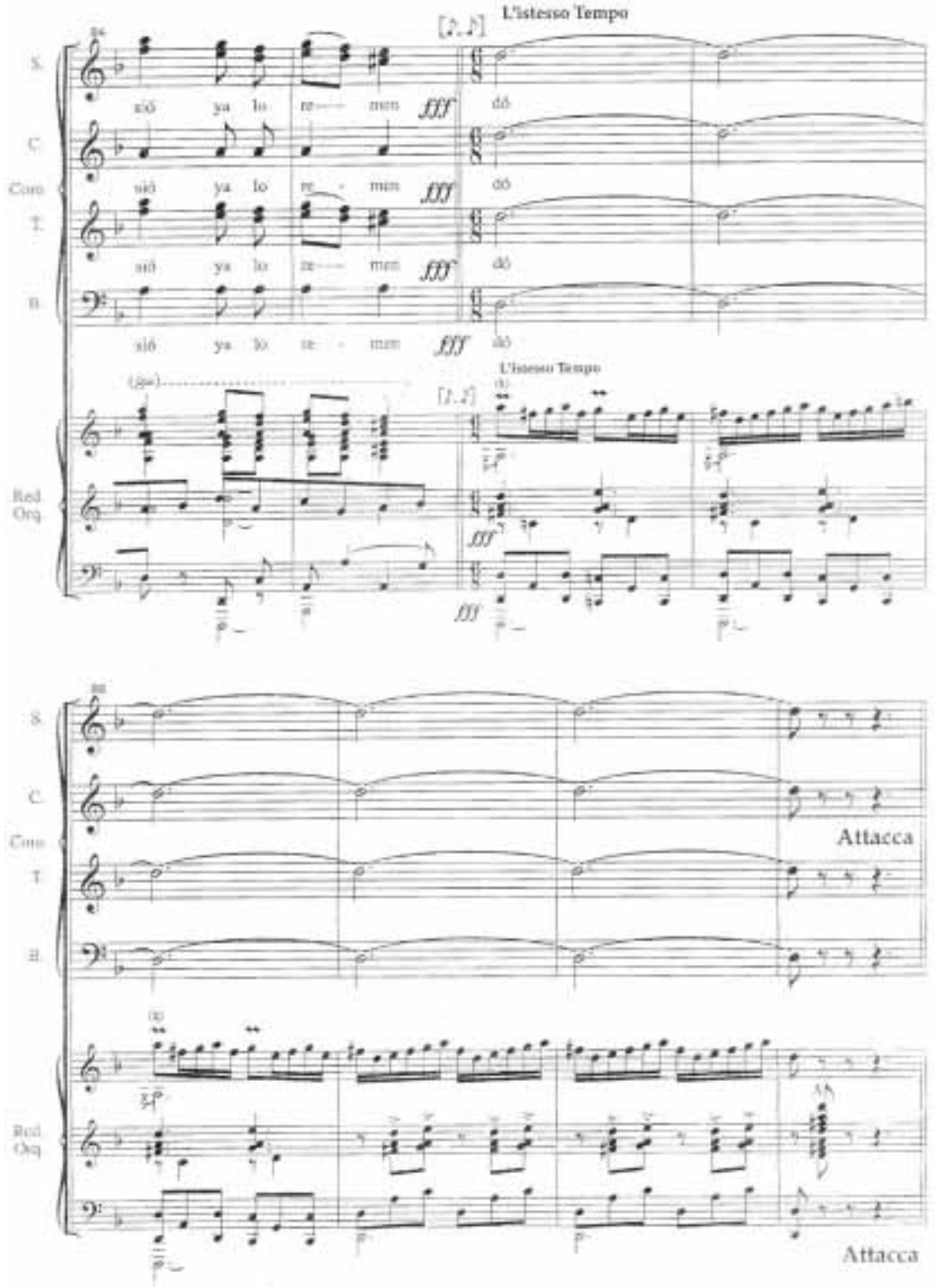
El número 14 será el de mayor variedad, debido sobre todo a su longitud, y en él se presentan hasta ocho tipologías de compases diferentes. Además de la variación de compases, algo muy habitual en las piezas de Valentín Ruiz, los cambios de tempo están presentes a lo largo de los diversos números. Como norma general el tempo es bastante ágil con la indicación de allegro, presentándose el número doce como el más pausado de todos ellos. Esto se completa con multitud de indicaciones relativas al tempo y a las diversas modificaciones sufridas a lo largo de los distintos números.



Cantata Asturiana (1983). Nº 7 (compases 415-423)

Los finales orquestales son más figurados, como en los compases 86-91 y a partir del 676, y la reutilización de varios de esos elementos rítmicos se puede ver en algunos de los números, así como la sencillez en la presentación de los mismos. En muchas ocasiones esto es consecuencia de la tensión con la que se pretende finalizar algunos de

los números sobre los que no se realiza un verdadero reposo, sino que rápidamente se inicia el siguiente.

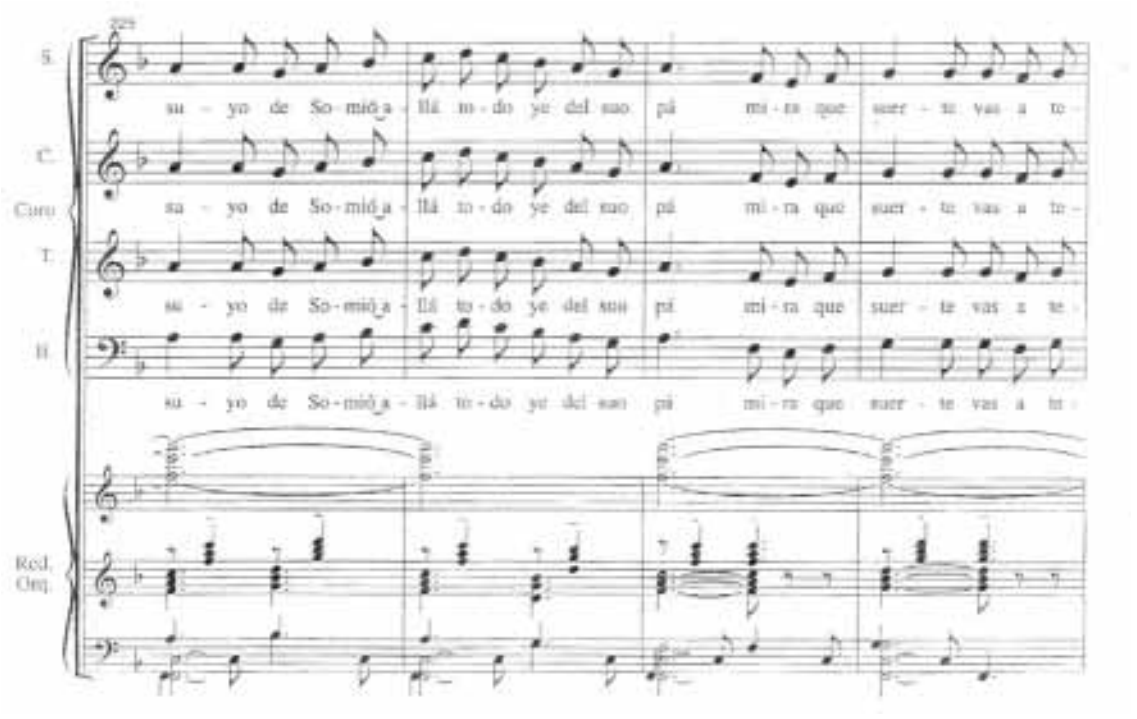


Cantata Asturiana (1983). Nº 1 (compases 84-91)

Dentro de los múltiples efectos rítmicos el desplazamiento de los acentos es algo que se puede ver en los compases 62 y 63, donde utiliza la misma figuración rítmica en dos

compases de diferente longitud. A pesar de ello la sencillez rítmica es la tónica habitual, como corresponde al desarrollo de una pieza que se encuadra dentro del ámbito popular en cuanto a algunos de los elementos elegidos para desarrollarla.

También dentro del ámbito rítmico la utilización de contratiempos es otro de los elementos a destacar dentro de la pieza (compases 217, 225, 262,738, 952).

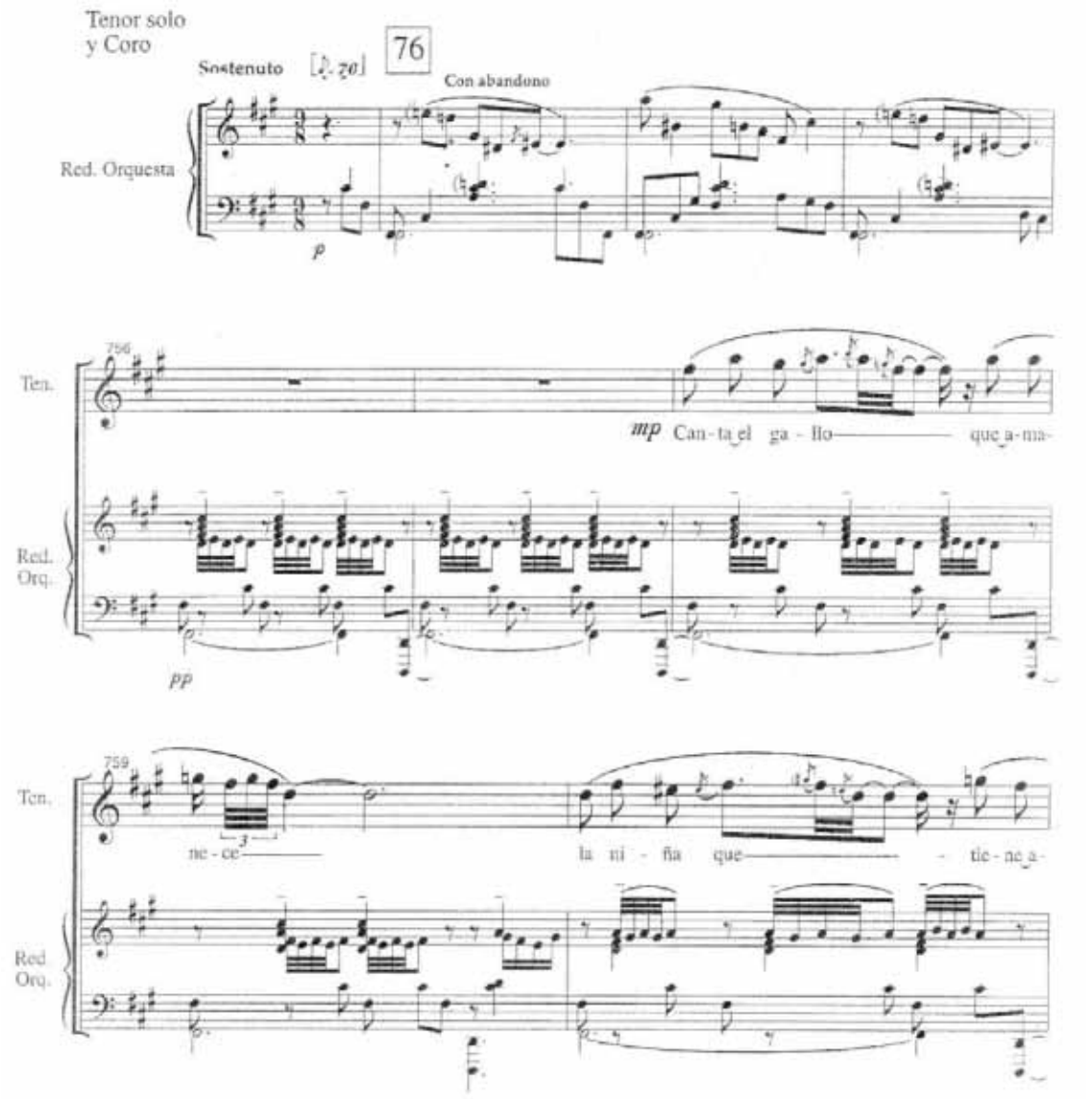


Cantata Asturiana (1983). Nº 5 (compases 225-228)

Algunos ritmos se convertirán en muy característicos como el de los compases 550 y siguientes, siendo reutilizado de diversas formas, como desplazamientos del acento, en los compases 663, 716, 808, 878, 981, 1095,

Cantata Asturiana (1983). Nº 9 (compases 550-553)

El número 12 representa una ruptura rítmica con respecto a los demás números; en él se puede ver una línea melódica muy adornada por parte del tenor solista.



Cantata Asturiana (1983). Nº 12 (compases 753-760)

Esta pieza representa todo un ejemplo del trabajo previo que un compositor debe hacer antes de enfrentarse a un trabajo, que por unos u otros motivos, debe reunir unas características determinadas. En este caso la utilización de las melodías populares de una región concreta exige su previa selección, así como su adaptación, si procede, a las necesidades de la obra. Además en este caso concreto existe un referente que es Orff y su orquestación de *Carmina Burana*, que hubo de ser estudiada minuciosamente por el autor para poder extraer las enseñanzas (de tipo compositivo) que se encuentran detrás de toda gran composición.

Dichas enseñanzas serán convertidas por el compositor en una nueva herramienta a utilizar, eso sí, de una forma personal como todos los elementos que pasan por las manos de Ruiz, que con el paso de los compases terminan siendo asimilados por la amalgama de recursos que el compositor pone en liza en cada una de sus obras y siempre con la intención de respetar el principio de equilibrio entre la unidad y la variedad del trabajo.

III.2.2.3. Obras de transición.

Después de la cantata, Ruiz dedicará los siguientes años a la composición de dos obras para la escena. Una de ellas, *El gato con botas,* como pieza de teatro musical; y la otra, *San Isidro Labrador,* como una zarzuela. Ambas serán el primer contacto del compositor con la música escénica, lo que sin duda repercutirá en la, en este momento muy lejana, composición de su primera ópera.

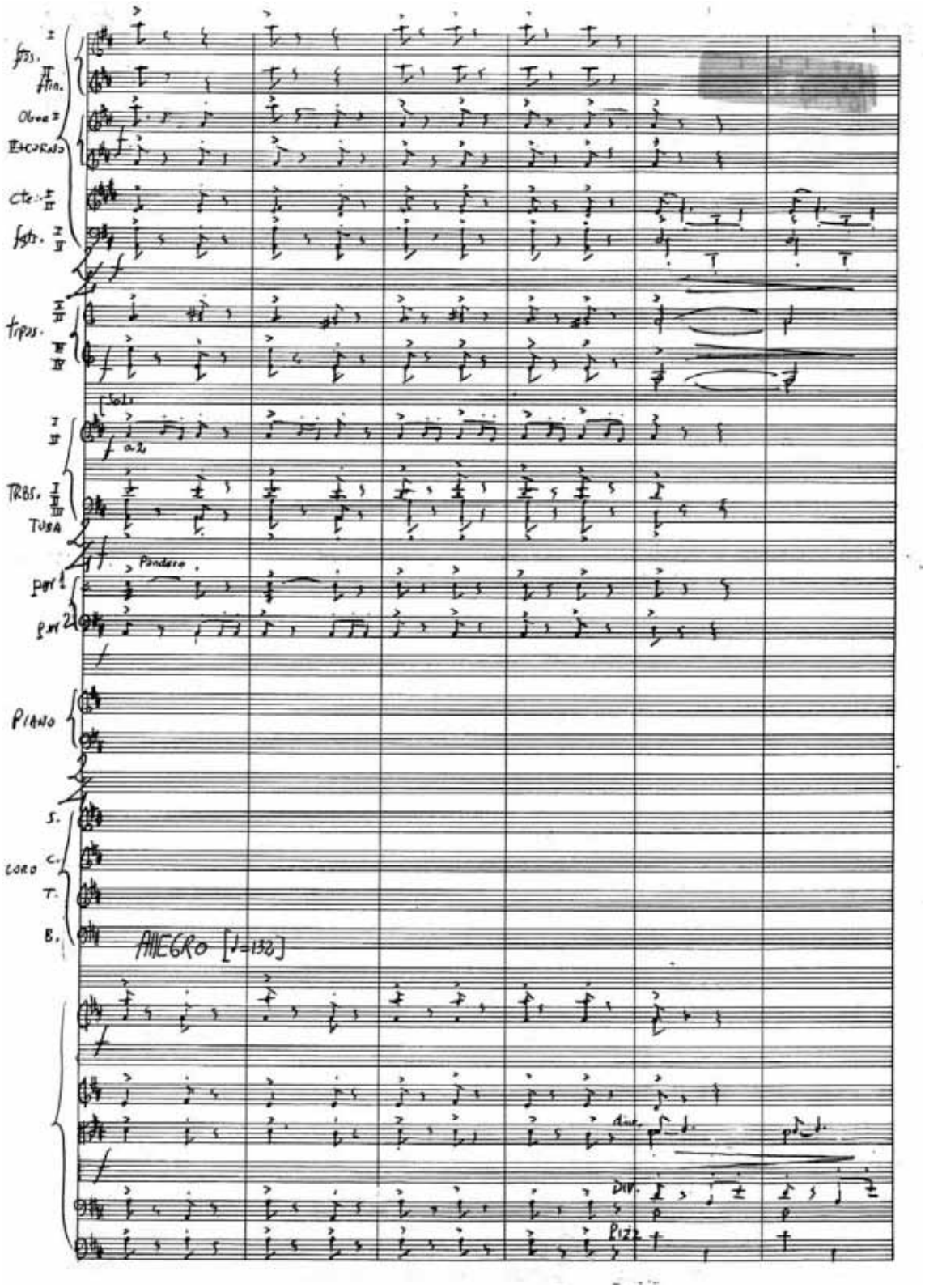
No resulta ni mucho menos anecdótico que sean una obra de teatro musical, y sobre todo una zarzuela, las que supongan primera incursión de Ruiz dentro del mundo escénico. Por un lado una obra donde se musicaliza un cuento y por otro una ligada a la más íntima tradición popular del país, algo que por otra parte no era ajeno a Ruiz ya que había demostrado sobradamente que a través de la utilización de elementos folclórico – populares puede crear obras de gran entidad.

Además, como es evidente, la voz sigue presente en las composiciones de esta época. Una voz que es tratada a través de líneas melódicas sobrias de las que participa la parte instrumental compenetrándose a la perfección con las diferentes voces a utilizar.

Las piezas escritas en estos años, bien son obras en las que el coro y la orquesta representa el papel protagonista como *Himno de Navarra,* bien obras para coro solo como *El viejo pescador;* e incluso obras para solistas, coro y orquesta como las adaptaciones de 1989 *Campanas de Belén, Los peces en el río* y *Suite Navidad.*

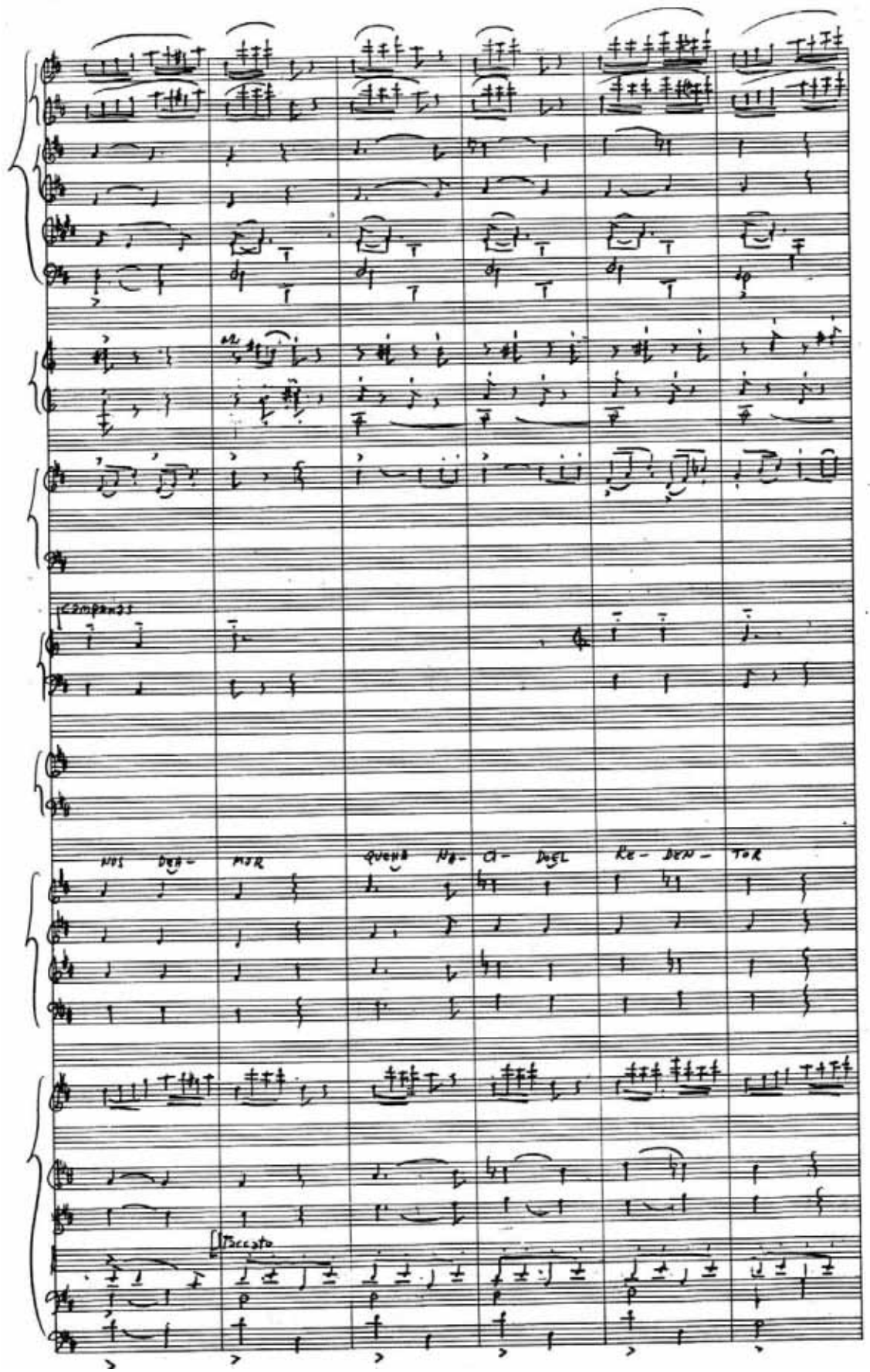
En estas últimas obras Ruiz utiliza material popular, como se desprende de los títulos, y éste es tratado muy en la línea de Orff, al igual que había sucedido en *Cantata Asturiana*. Estas melodías populares son hiladas a modo de pequeña suite y no se desarrollan con una sobreabundancia armónica, sino que se deja fluir la música con un halo de sencillez, ya que la propia armonía emana de las melodías utilizadas y en ningún momento se pretenden encajar éstas en armonías forzadas o artificiales.

En estas piezas la escritura orquestal conserva los trazos habituales de Ruiz como ya puede verse desde los primeros compases en *Suite Navidad.* Aquí se conserva la intensidad instrumental, en esta ocasión en otro contexto.

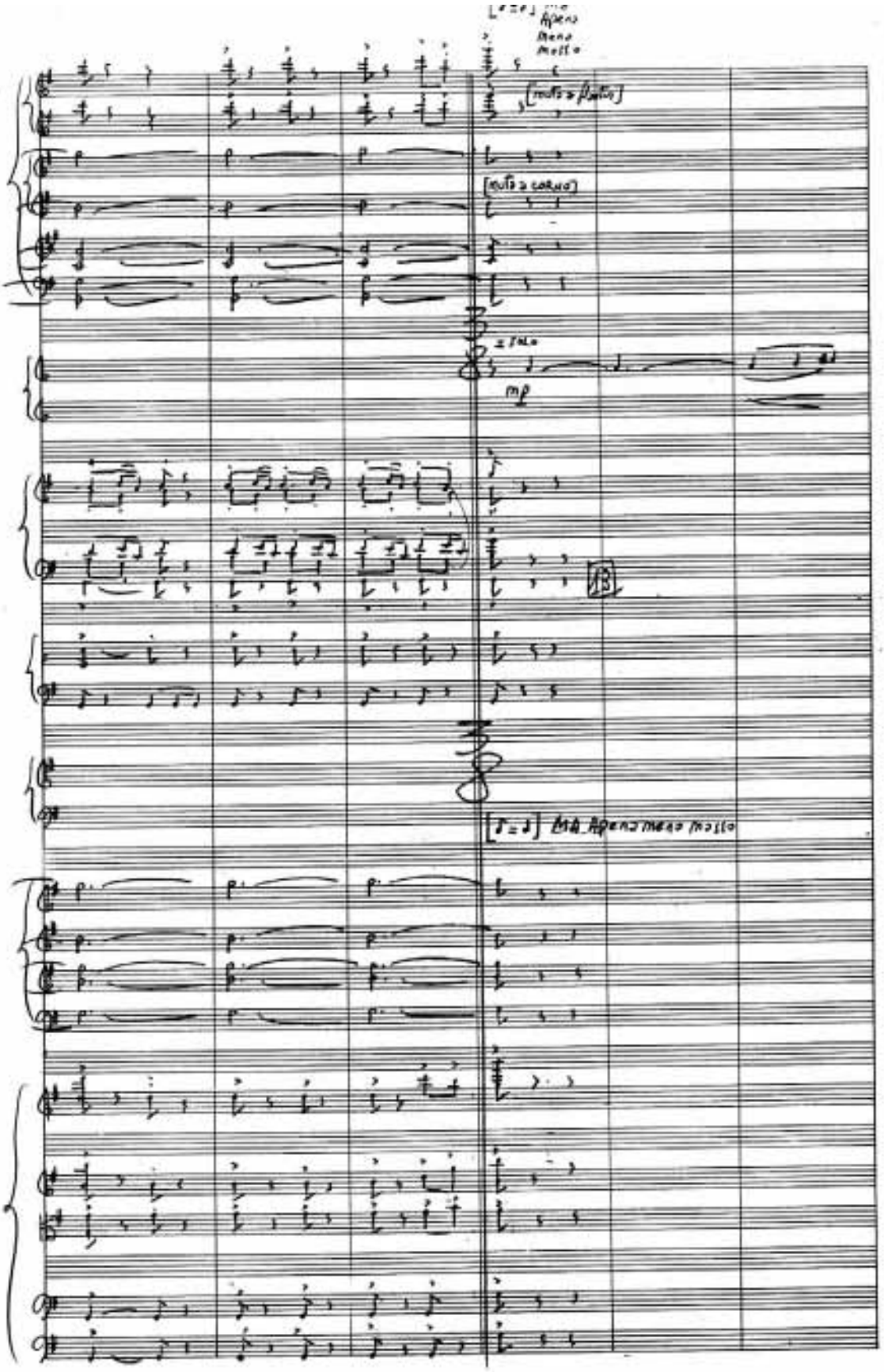


Suite Navidad (1989). Compases 1-6

Las partes corales tienen el mismo protagonismo que los instrumentos e intervienen tanto en momentos de mucha densidad instrumental como en otros en los que permanecen prácticamente solas. Otros elementos habituales en las piezas escritas por Ruiz como los cambios de tempo y de compás también se encuentran en esta pieza.



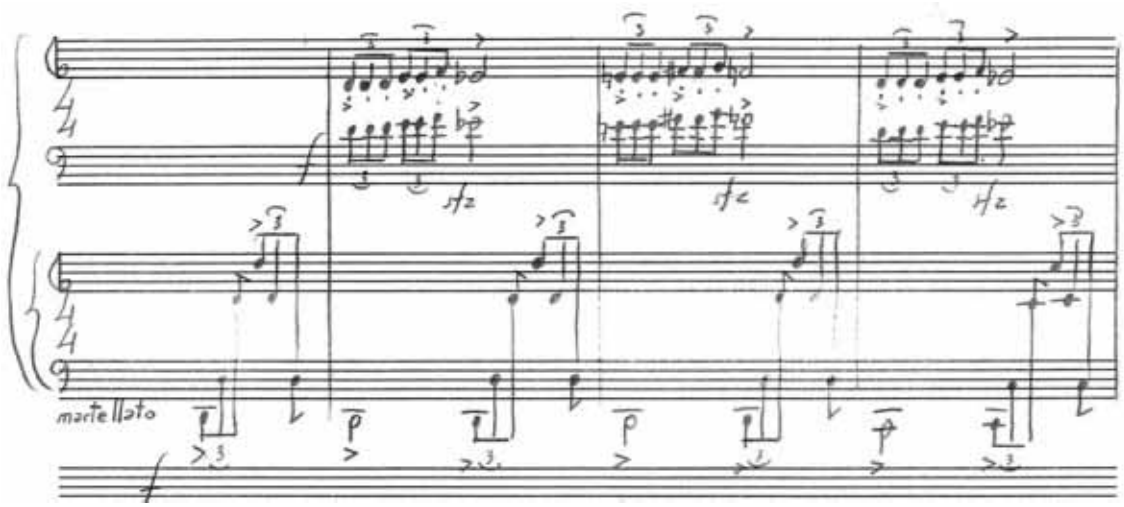
Suite Navidad (1989). Compases 31-36



Suite Navidad (1989). Compases 126-131

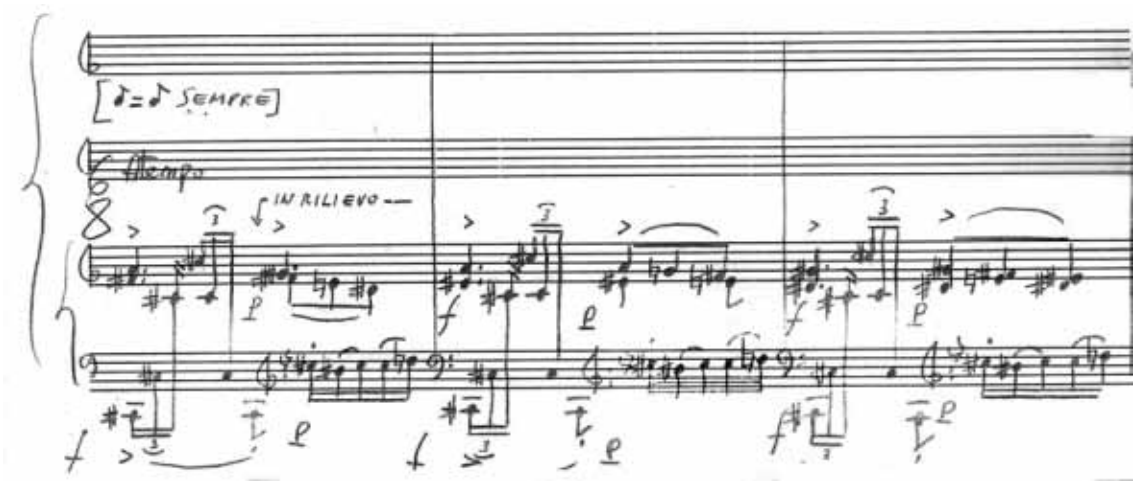
Antes de abordar la siguiente gran obra, *Sinfonía Jaén,* Ruiz escribirá una pequeña pieza de música de cámara titulada *Trío a la memoria de un héroe.* En ella utiliza el piano, el violín y el violonchelo, todos ellos incluidos en la mencionada sinfonía. Al igual que sucede en otras ocasiones, una pequeña obra de cámara sirve como trabajo introductorio hacia una composición de mayores dimensiones. En este caso, además, resulta necesario tener en cuenta que incluso el piano va a ser utilizado en la pieza sinfónica.

El trío, a diferencia de la sinfonía, está escrito en dos movimientos que responden a la estructura rápido-lento, bajo las indicaciones de *Allegreto* y *Andantino* respectivamente. El primero de ellos se abre con un rítmico motivo en tresillos en la cuerda que es acompañado por un amplio arpegio al piano.



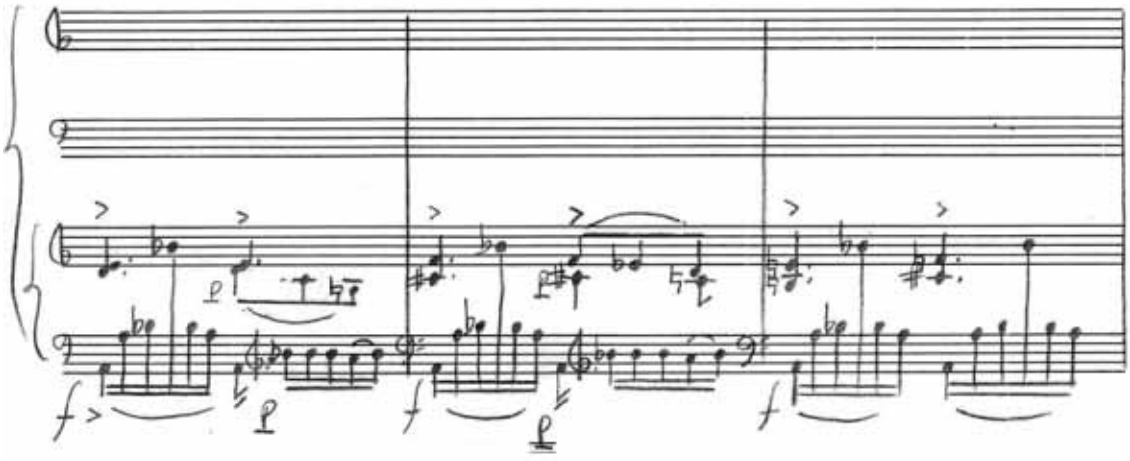
Trío a la memoria de un héroe (1989). I Movimiento (compases 1-4)

Los tresillos se mantendrán a lo largo de todo el primer segmento hasta que un brusco cambio de compás hacia un 6/8 hará que la figuración aumente.



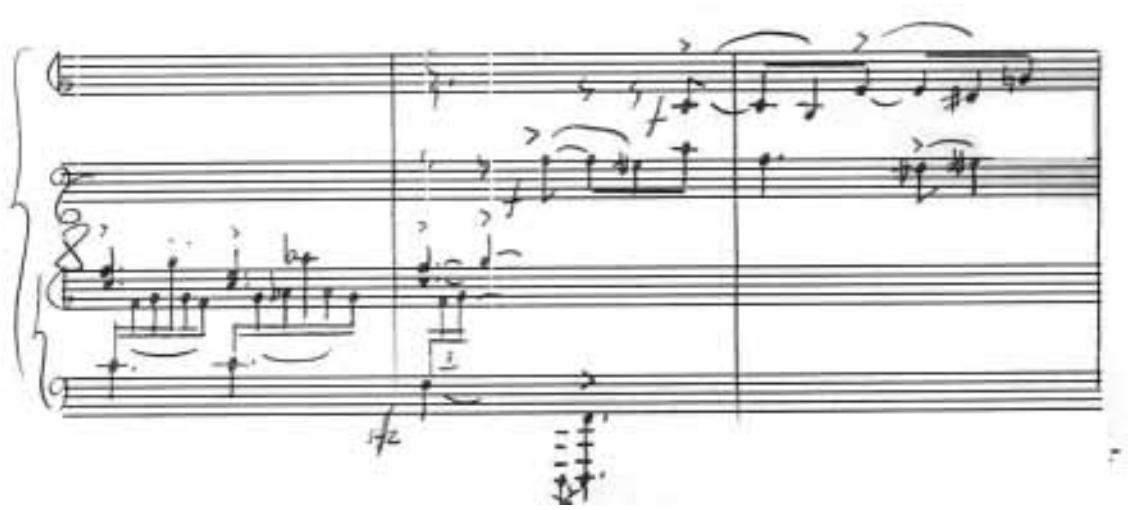
Trío a la memoria de un héroe (1989). I Movimiento (compases 29-31)

Tanto el piano como la cuerda reciben el mismo trato, ya que no hay ninguno que sea gregario del otro, sin embargo la mayor parte de las conexiones o elementos de unión son realizados por el piano debido a su gran fuerza armónica, la cual ayuda a crear o a relajar las tensiones de cada momento.



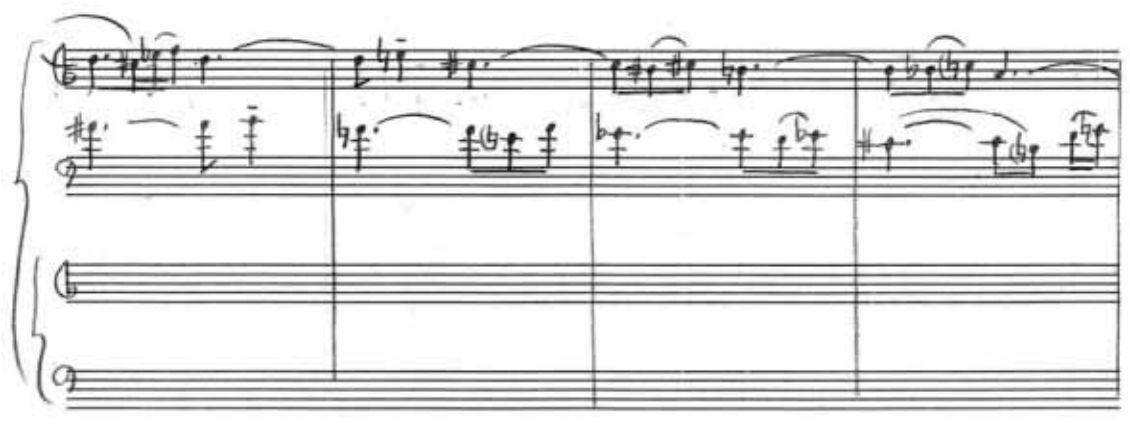
Trío a la memoria de un héroe (1989). I Movimiento (compases 84-86)

El final de este primer movimiento se comienza a gestar a partir de una serie de imitaciones que los dos instrumentos de cuerda llevan a cabo sobre el acompañamiento del piano. Dicho acompañamiento en semicorcheas será muy recurrente a lo largo de toda la pieza.

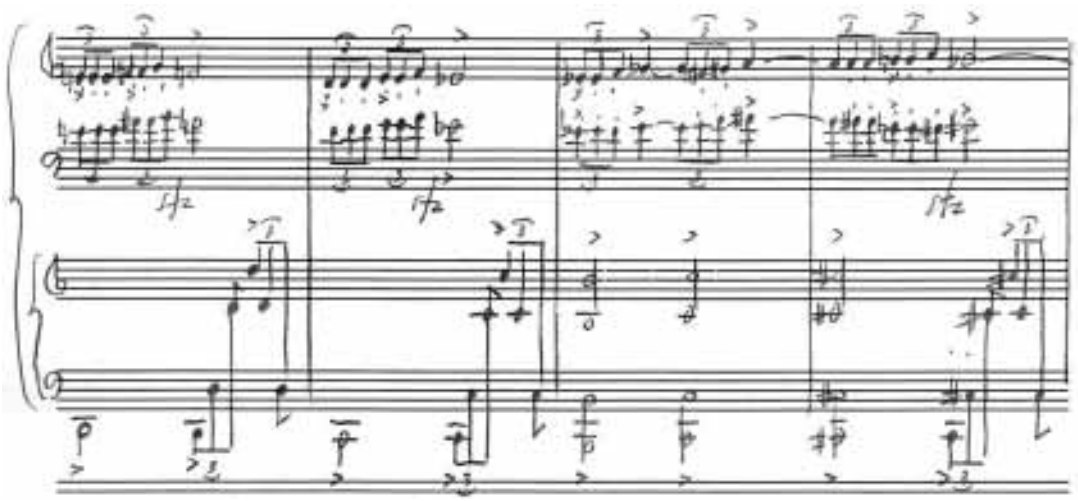


Trío a la memoria de un héroe (1989). I Movimiento (compases 99-101)

Violín y violonchelo se quedarán solos hasta que de nuevo entra el piano con la reexposición del motivo inicial con el que se cerrará este primer movimiento. Una vez más se observa cómo el compositor echa mano del elemento inicial, o uno de los elementos principales, para iniciar la última de las secciones

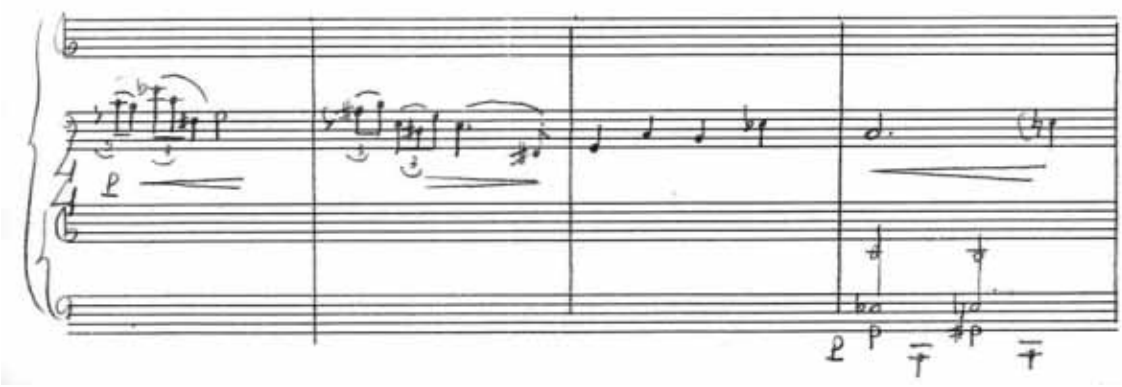


Trío a la memoria de un héroe (1989). I Movimiento (compases 129-132)

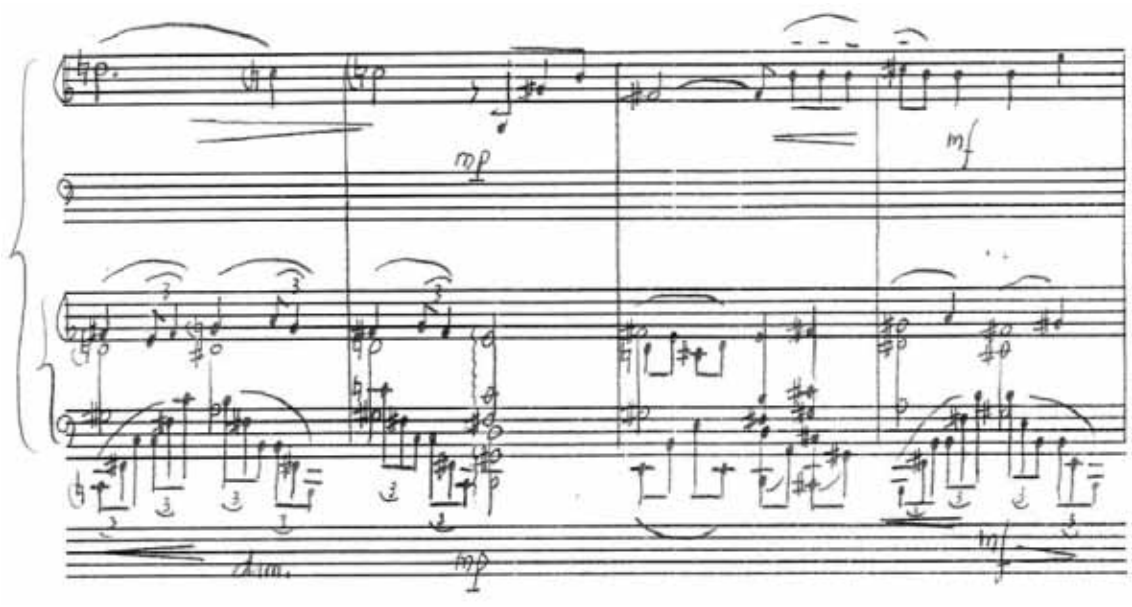


Trío a la memoria de un héroe (1989). I Movimiento (compases 153-156)

El segundo movimiento, más lento y de menores dimensiones que el primero, da comienzo en compás de 4/4 con una breve intervención del violonchelo solo para posteriormente aparecer el motivo de tresillo, modificado a modo de arpegios en el piano, donde además la figuración se multiplica.

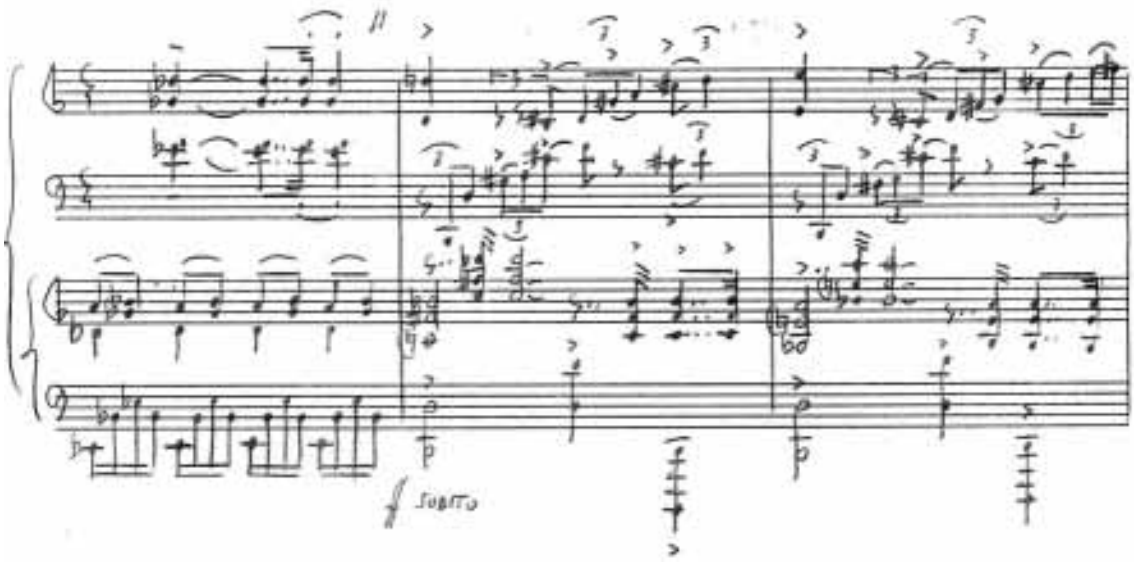


Trío a la memoria de un héroe (1989). II Movimiento (compases 1-4)

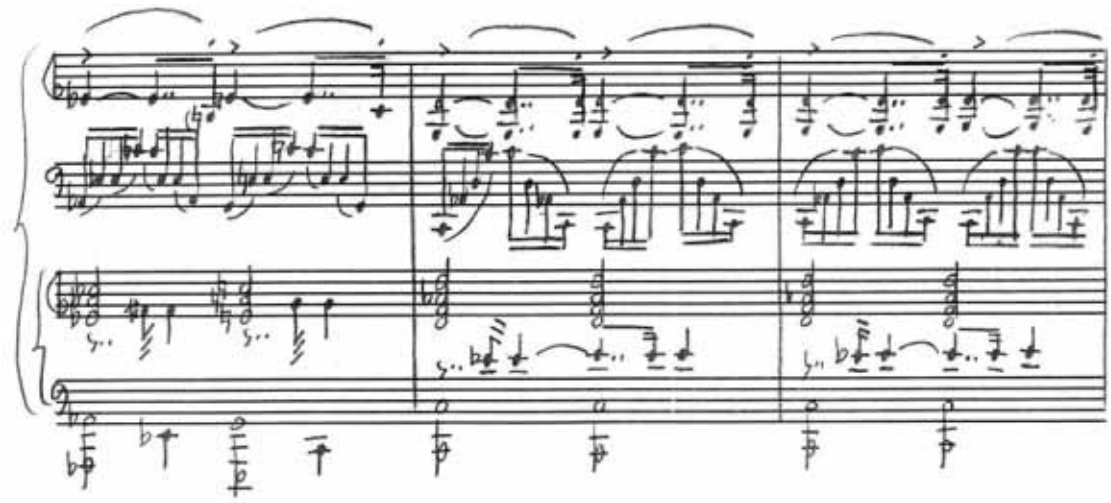


Trío a la memoria de un héroe (1989). II Movimiento (compases 12-15)

Más rítmico que el primer movimiento, las figuraciones irán mutando poco a poco hasta presentar un elenco de motivos rítmicos muy variado como demuestran los siguientes ejemplos. Esto será algo habitual en las obras posteriores de Ruiz y cómo no, también en la sinfonía escrita este mismo año.



Trío a la memoria de un héroe (1989). II Movimiento (compases 30-32)

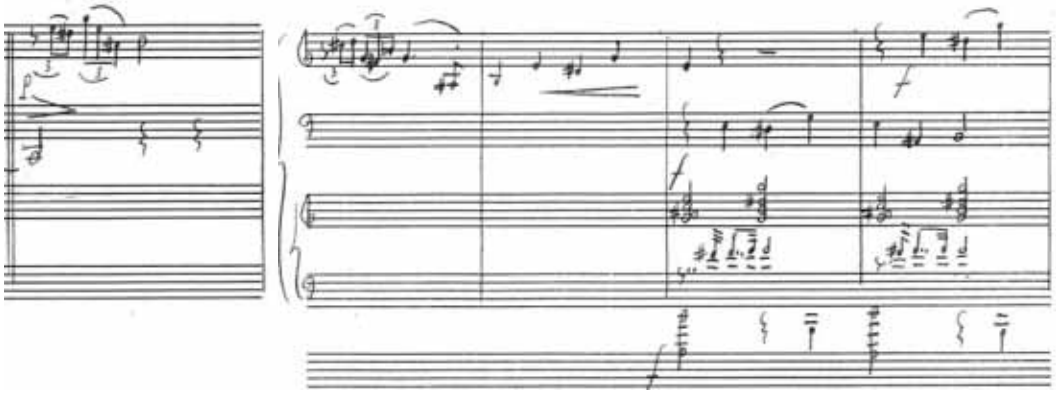


Trío a la memoria de un héroe (1989). II Movimiento (compases 51-53)

Este aumento de la figuración de la pieza se corresponde con la parte central de la misma, que puede quedar divida en tres secciones distribuidas de la siguiente manera:

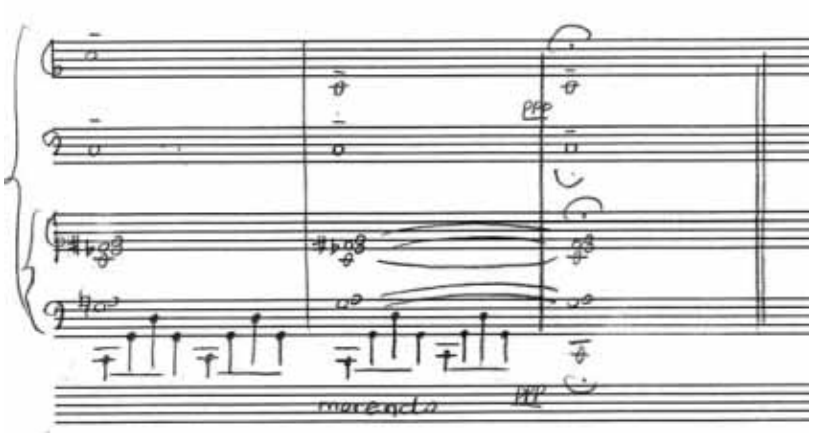
- I sección: compases 1-39
- II sección: compases 40-58
- III sección: compases 59-99

Tanto la primera sección como la tercera comienzan con el mismo motivo aunque la aparición de los otros dos instrumentos es diferente a lo sucedido en los cuatro primeros compases.



Trío a la memoria de un héroe (1989). II Movimiento (compases 59-63)

El final también responderá a los parámetros habituales de las cadencias construidas por Ruiz, en las que una nota se erige como protagonista y se prepara un acorde final que establece el descanso final de la pieza.



Trío a la memoria de un héroe (1989). II Movimiento (compases 97-99)

III.2.2.3. *Sinfonía Jaén.*

Después de las mencionadas piezas para voz y el trío, el año 1989, uno de los más productivos en la carrera de Ruiz, será testigo de otras tres obras de cierta importancia. Por un lado la sinfonía objeto de análisis en este apartado y dos obras en las que la guitarra será la protagonista, lo que hace presagiar el inicio de una nueva etapa con dicho instrumento como protagonista.

Como norma general el término sinfonía hace referencia a una obra orquestal de grandes dimensiones, generalmente en varios movimientos, aunque esto no siempre es así. En cualquiera de los casos se puede asociar este concepto con dos realidades. Por un lado con una obertura de la ópera; y por otro con una sonata orquestal.

La palabra "sinfonía" procede de la conjunción del término griego *"syn"* que significa "junto" y del término *"phone"* que significa "sonido".

Con el transcurso de las primeras décadas del siglo XX la concepción de sinfonía experimentó nuevos cambios. Mahler, Sibelius o Nielsen, entre otros, fueron algunos de los responsables. En este punto resulta necesario hacer una pequeña referencia a la obra *Kammersymphonie* nº 1 op.9 de Arnold Schoenberg, que al igual que *Sinfonía Jaén*, está también concebida en un solo movimiento, lo que sin duda será una pequeña anticipación del sincretismo hacia el que se dirigirá el género, en términos generales, con el paso de los años. La séptima sinfonía de Sibelius será un claro ejemplo de esta integración de todo el material en un solo movimiento. Algo que también se producirá en algunas obras orquestales de Ruiz y que ya venía siendo habitual en otras obras de menor envergadura.

Sin embargo el antecedente más claro debe buscarse en la impresionante sonata en Si menor de Franz Liszt, en la que se integran a la perfección la totalidad de los movimientos propios de una sonata/sinfonía. De esta manera la evolución *Allegro-Adagio-Scherzo-Allegro* se integra en un todo, que de alguna forma evoluciona a una forma sonata con Exposición-Desarrollo-Reexposición[386]. Algunas de estas pequeñas evoluciones supusieron un giro en contra del Romanticismo, que comenzó estirando cada vez más cada uno de los movimientos que componían estas obras, para posteriormente unirlos en uno solo.

Poco a poco las innovaciones armónicas y las diversas maneras de crear tensión orquestal se fueron abriendo paso en el medio sinfónico; las obras de Hindemith o Krenek son buenos ejemplos de ello. A partir de la segunda mitad del siglo XX las innovaciones en el terreno sinfónico se fueron centrando en las nuevas técnicas de desarrollo temático y en la unidad estructural de las piezas. Además, se fue convirtiendo en un medio programático de propaganda política (o de cualquier otro tipo) más que en una simple pieza instrumental en sentido único.

La presente obra representa el primer intento del compositor por adentrarse en el medio sinfónico, aunque no en el orquestal ya que al inicio de su carrera como compositor son varias las piezas que para orquesta y solista que escribe. Además sólo un año después de esta pieza dos nuevas obras que utilizan la orquesta verán la luz.

En las fechas en las que se realiza la presente investigación, la pieza se encuentra pendiente de revisión por parte del autor, ya que él mismo no quedó plenamente satisfecho con el resultado. Según sus propias palabras esto se debió a que existe una excesiva desconexión entre algunos de los elementos que integran la pieza. Este hecho no viene más que a reforzar la idea de progresión estético – técnica que existe a lo largo de la carrera de este autor; además se reconoce que a pesar de que la composición se encuadra dentro de su segunda etapa, algunos de los elementos que con el paso del tiempo se convertirán en definitorios del lenguaje del compositor, aún no estaban presentes en este trabajo.

El hecho de tratarse de su primera sinfonía y de que la estructure en un solo movimiento deja claro que la integración de los elementos de una obra de estas características es

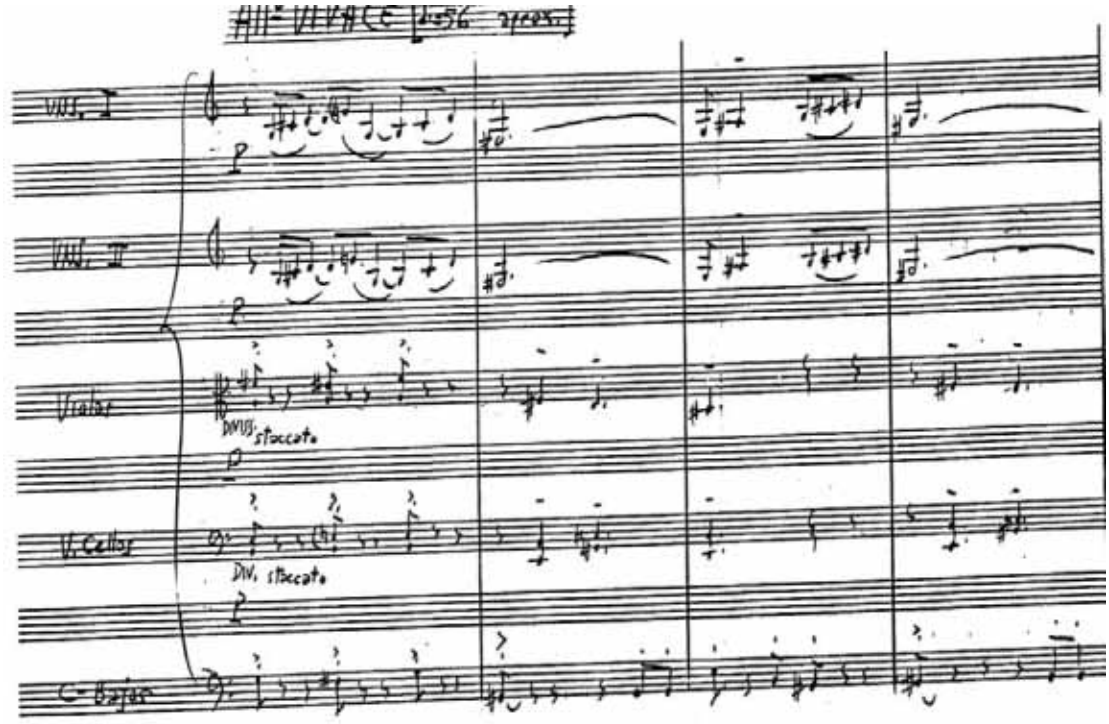
[386] Clemens Kühn. (1989/1998). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Span Press. p. 221.

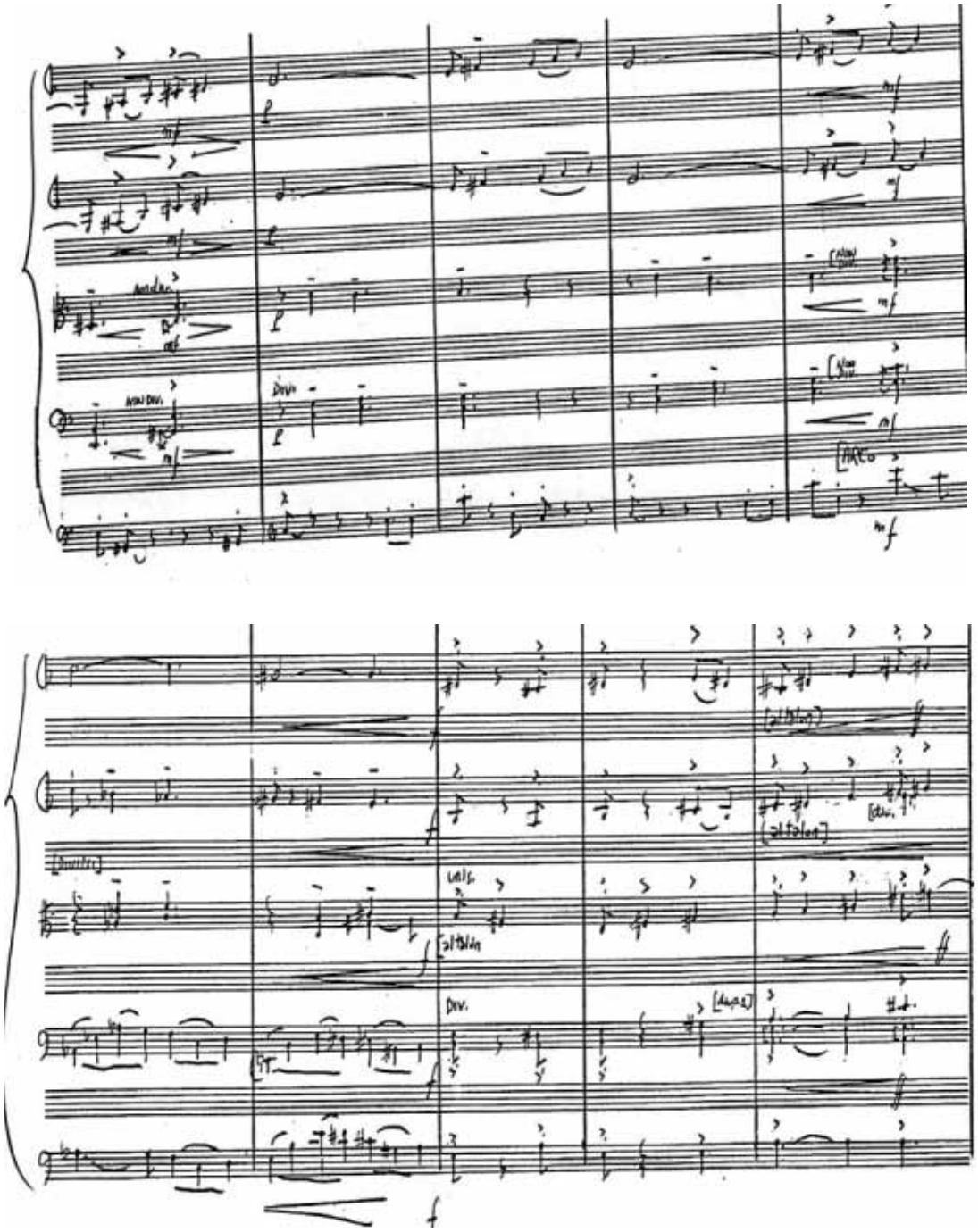
algo totalmente factible para el compositor. Además, resulta significativo que las obras orquestales en un solo movimiento son bastante habituales dentro de los músicos españoles de esta segunda mitad del siglo XX.

La partitura *Sinfonía Jaén* presenta una plantilla de gran orquesta en la que se incluyen arpa y piano. En este sentido *Concierto Astur* es el precedente directo de la pieza ya que también aparece el piano, y aunque no lleva el epígrafe "sinfonía", ambos trabajos guardan ciertas similitudes, como es el hecho de que ambas piezas hayan sido concebidas en un solo movimiento.

Se trata de una obra que se va desarrollando a través de numerosos cambios de tempo, así como los habituales cambios de compás dentro de la música creada por Valentín Ruiz. Estos cambios cada vez tienen una relevancia mayor en las creaciones del jienense, ya que conforme su catálogo va en aumento llegarán a ser los responsables de la estructura interna de las obras.

Será a través de los violines primeros y segundos como dé inicio esta sinfonía. A lo largo de los 22 primeros compases se desarrolla el primero de los temas. Dicho tema propiamente alcanza los once primeros compases (compases 1-11), sin embargo se añaden otros diez a modo de coda de aquel.



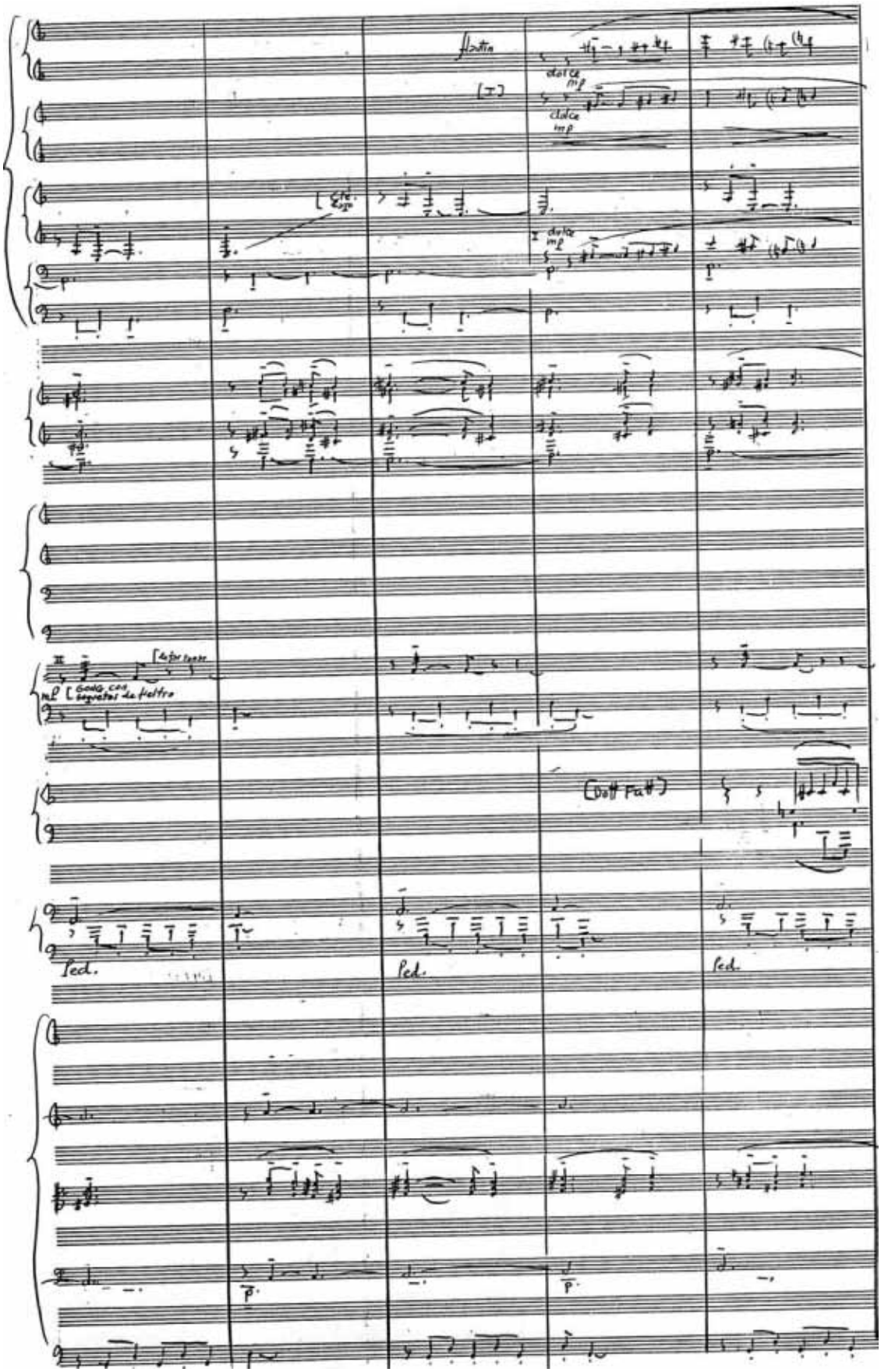


Sinfonía Jaén (1989). (compases 1-14 sección de cuerda)

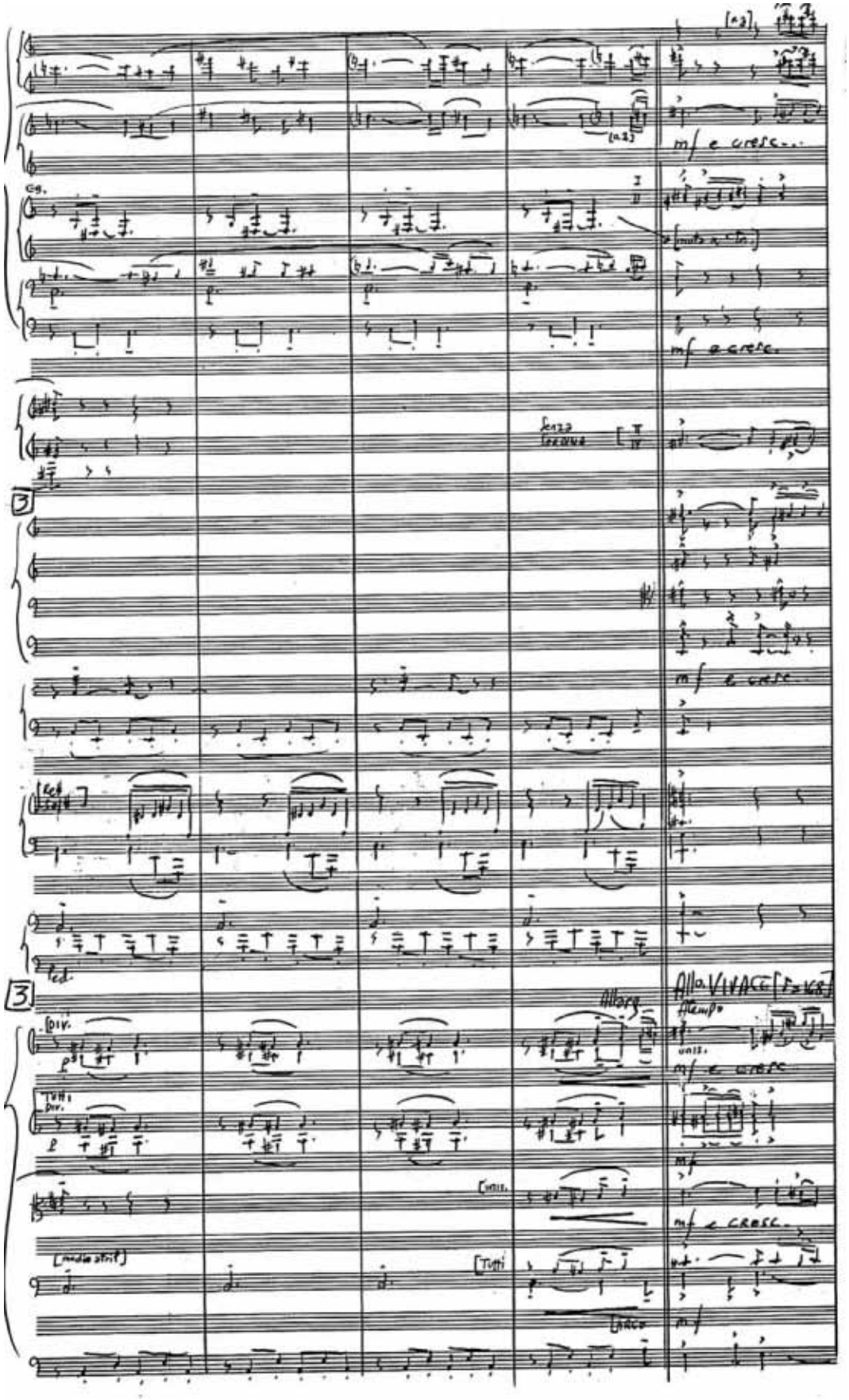
Este primer elemento debe ser situado dentro de lo que se identifica como primer grupo temático (compases 1-83); en el serán dos los elementos que se desarrollan: el mencionado tema y un segundo motivo (tema a2) en los compases 34-44. Ambos elementos constituyen una misma unidad con estructura ternaria, en la que se suceden bajo la forma a1-a2-a1, presentando una serie de conexiones entre dichas intervenciones. Estas conexiones responden a la manera habitual de Ruiz de desarrollar sus bloques temáticos a través de diversas ideas principales que con posterioridad son

ensambladas a través de pequeñas costuras, entiéndase conexiones, para alcanzar un todo en el que la fluidez y la coherencia son las notas dominantes.

Varios serán los motivos rítmicos que aparecen en este primer grupo. Por un lado los grupos de corcheas de la primera conexión (compases 25 y siguientes) que aparecen en la percusión y en los contrabajos; también en dicho grupo cabe resaltar el motivo de seis semicorcheas que, en diferentes combinaciones, será utilizado a lo largo de toda la pieza (compases 30-33).



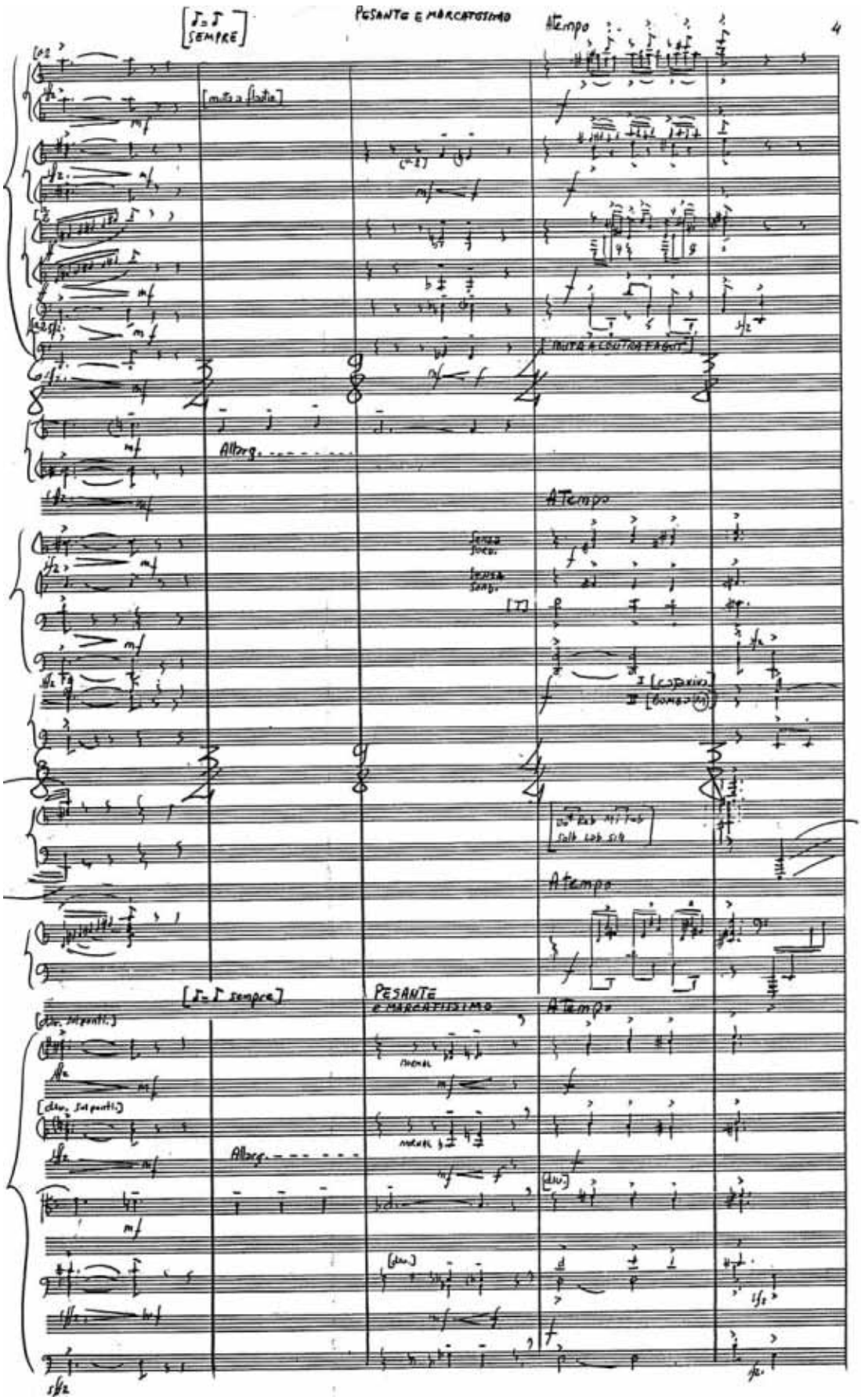
Sinfonía Jaén (1989). (compases 25-29)



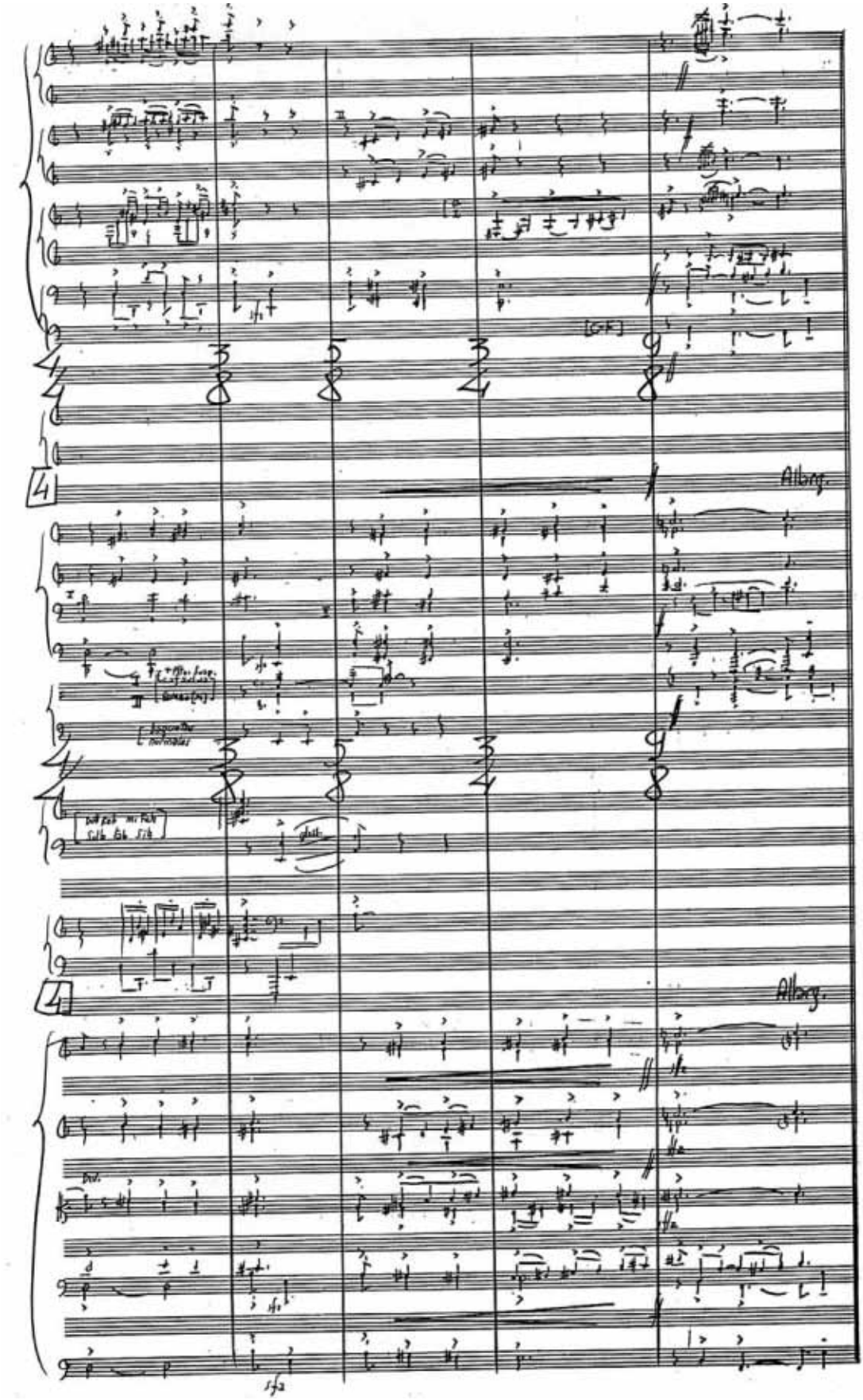
Sinfonía Jaén (1989). (compases 30-34)

A lo largo de este primer grupo temático el compositor juega con la velocidad estableciendo dos pautas que se van sucediendo, una para las partes temáticas (♪= 168) y otra para los segmentos de conexión (♪ = 126), de lo que se deduce fácilmente que la velocidad es utilizada como elemento estructurador, como ya se ha señalado a lo largo de esta investigación, lo que por otra parte viene siendo apuntado por Valentín Ruiz desde el principio de su carrera como compositor.

Los cambios de compás también son habituales, sobre todo en la parte final del tema a1 (compases 15-19) y, asimismo en la parte final del tema a2 (compases 40-44).

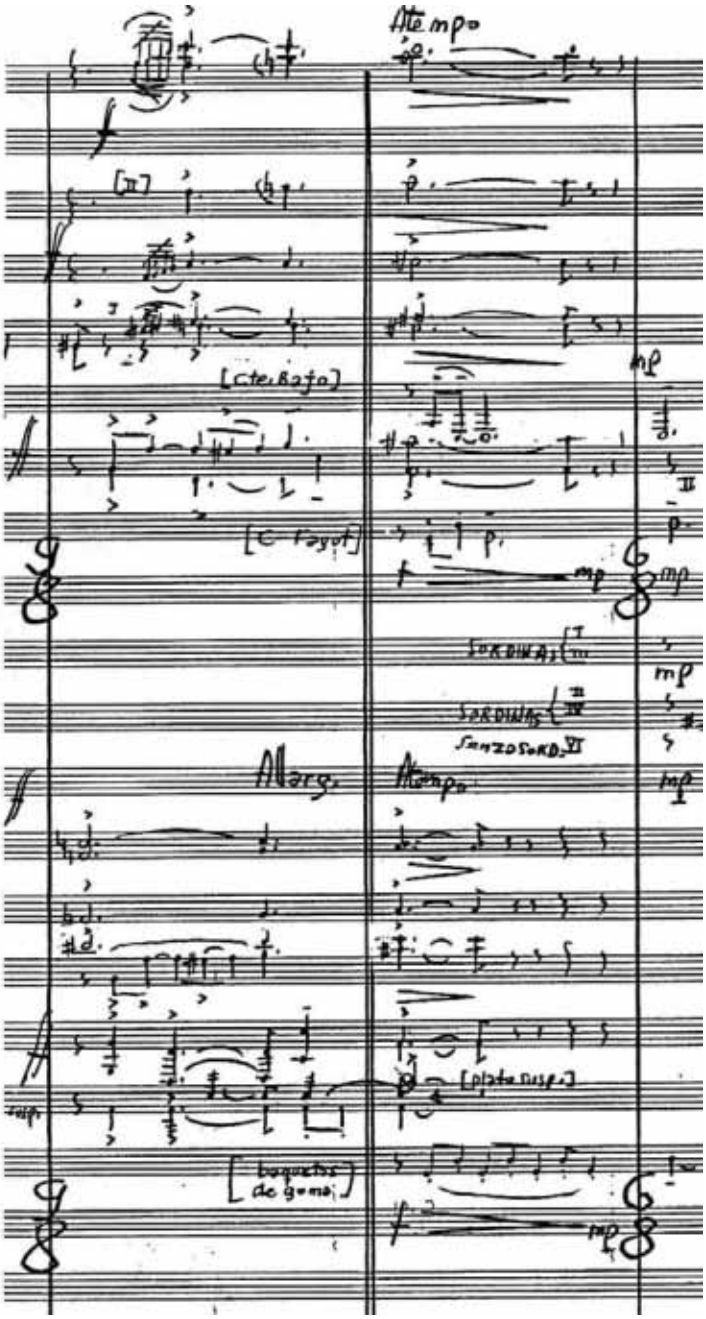


Sinfonía Jaén (1989). (compases 15-19)



Sinfonía Jaén (1989). (compases 40-44)

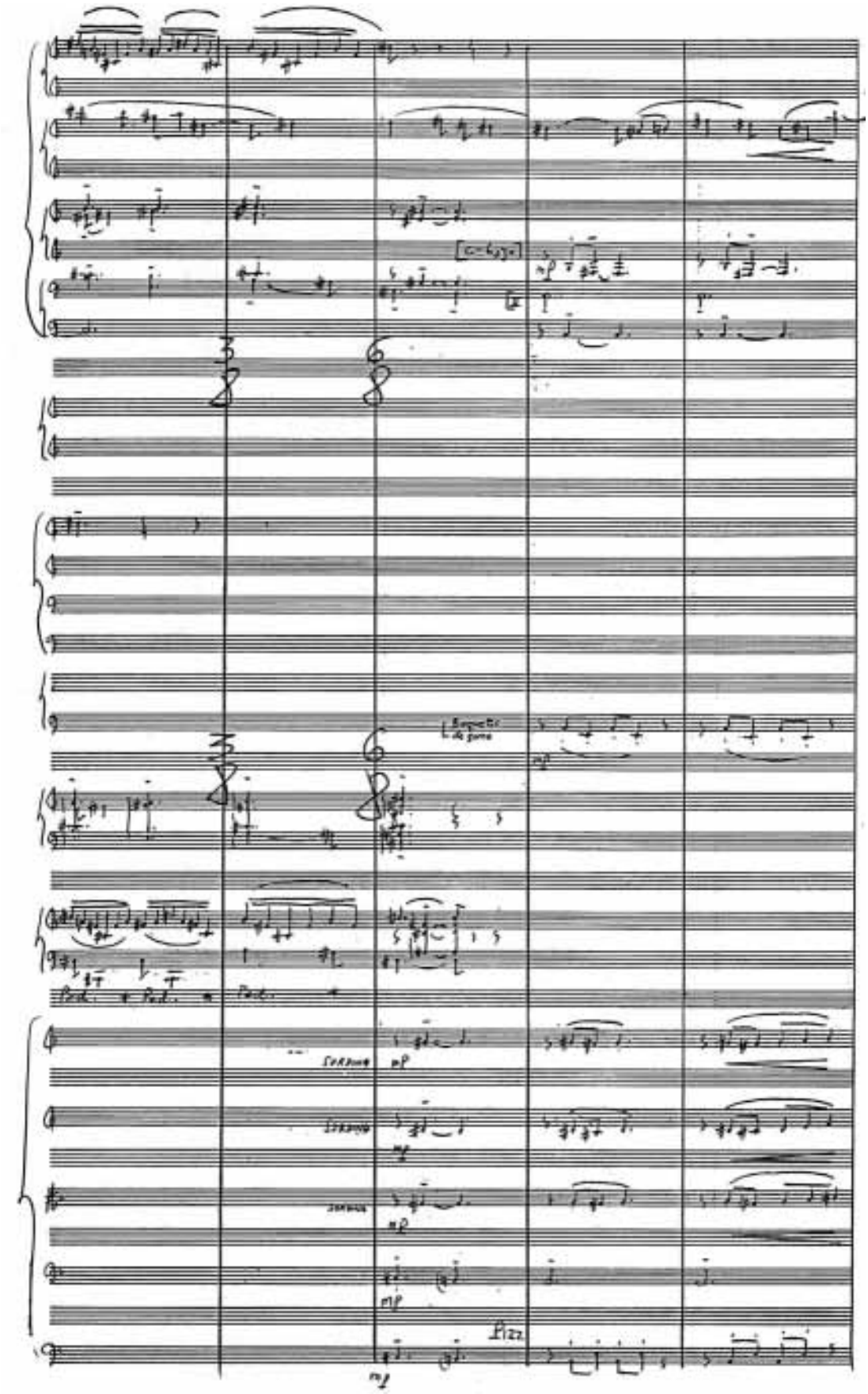
En la orquestación se produce un marcado protagonismo de los instrumentos de viento que en todo momento hacen aparición en las partes importantes, sobre todo en las cadencias y en las partes de enlace de unos segmentos a otros (compases 22-23). Será, sin embargo, sobre el tema a2 (a partir del compás 40) donde la plantilla orquestal es utilizada en su práctica totalidad, para poco a poco ir centrando la atención sonora en la sección de la cuerda, donde reaparecerá el tema a1. En esta parte final del primer grupo temático, la parte de la cuerda se quedará prácticamente sola, hasta que en la siguiente sección toman el protagonismo los instrumentos de viento madera.



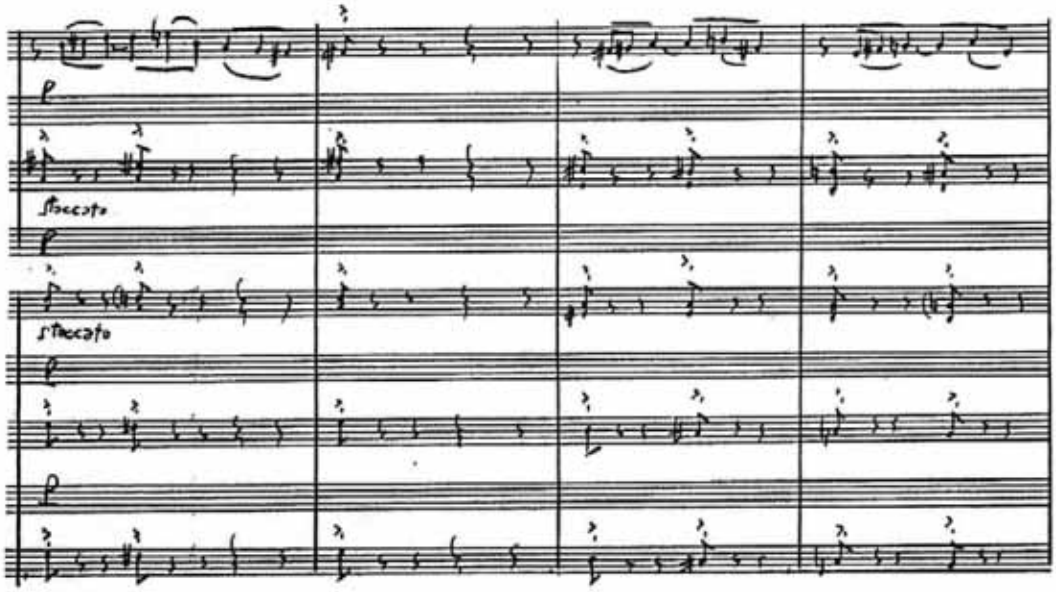
Sinfonía Jaén (1989). (compases 22-23 sección de viento)

La siguiente sección (compases 84-172) tiene un carácter de transición, y al igual que sucedía con el primer grupo temático está construida en base a dos elementos principales. En el compás 84, el oboe muestra el primero de ellos; y en el compás 139 el mismo instrumento desarrolla el segundo.

Son varios los motivos rítmicos y melódicos del primer grupo temático que ahora reaparecen (compases 85-88 y 116), aunque también aporta elementos nuevos como sucede a partir del compás 100.



Sinfonía Jaén (1989). (compases 85-89)



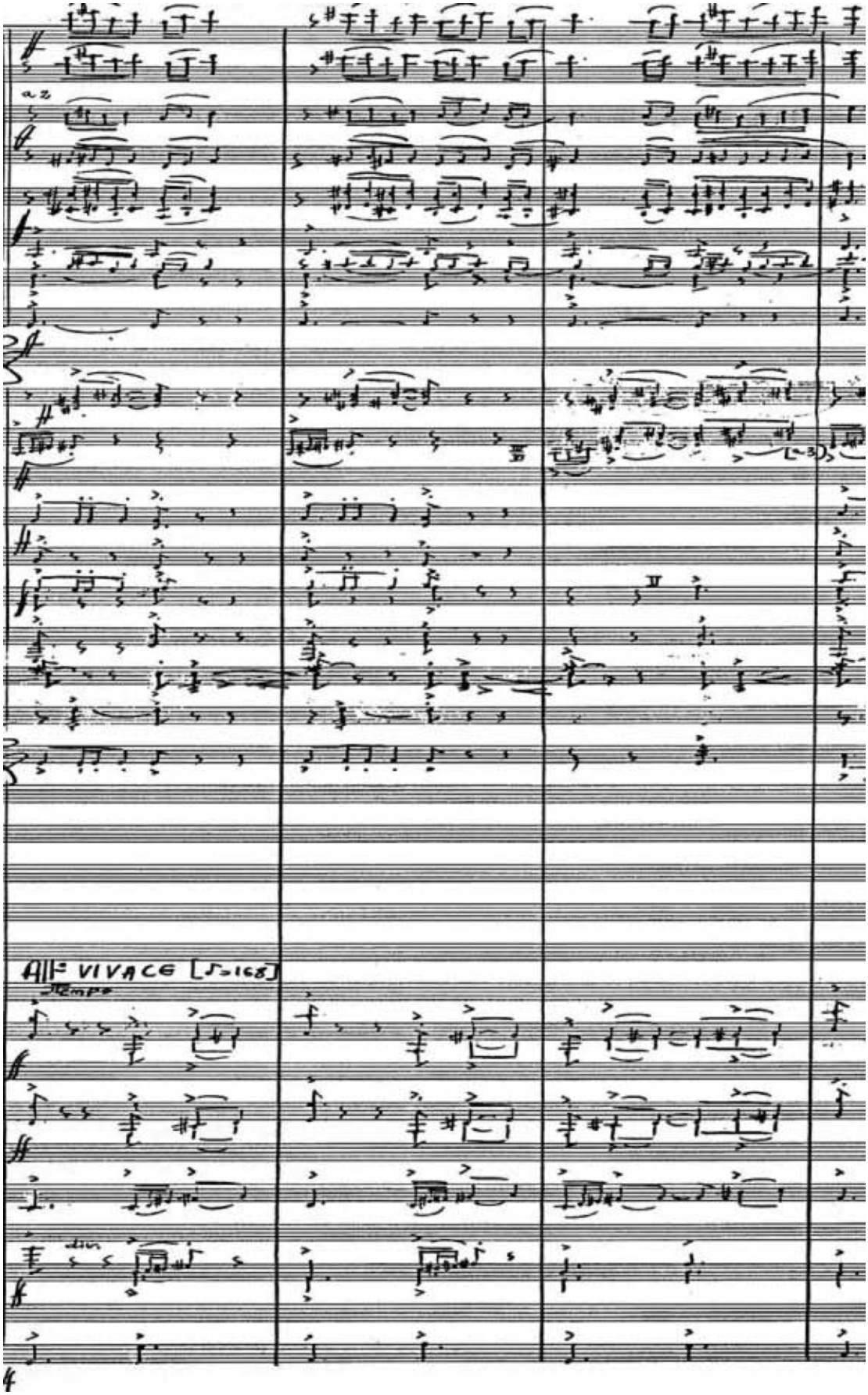
Sinfonía Jaén (1989). (compases 116-119 sección de cuerda)

Será en los elementos de conexión donde la orquestación se haga más densa (compases 100-104) para resultar más ligera en las partes donde se muestran elementos con una mayor carga temática dentro de esta segunda sección.

Sinfonía Jaén (1989). (compases 100-104)

Al igual que sucedía a lo largo del grupo temático A, el tempo sigue variando con la entrada de cada uno de los segmentos, actuando así tanto como elemento de separación, y como elemento diferenciador de los diversos materiales empleados.

En la última parte de este bloque la orquesta en pleno presenta una serie de motivos nuevos (compases 151-153), así como una figuración más veloz en el cambio. Todo ello desembocará en la entrada de la percusión para marcar un pequeño añadido en el que sólo los instrumentos de viento darán paso a la tercera sección.

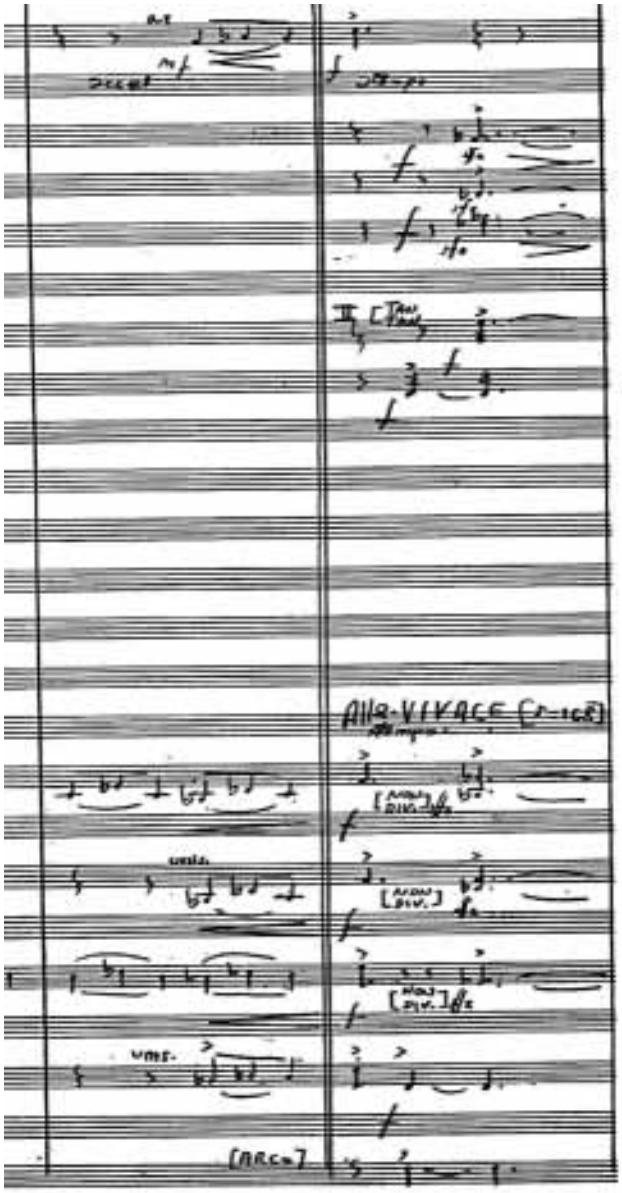


Sinfonía Jaén (1989). (compases 151-153)

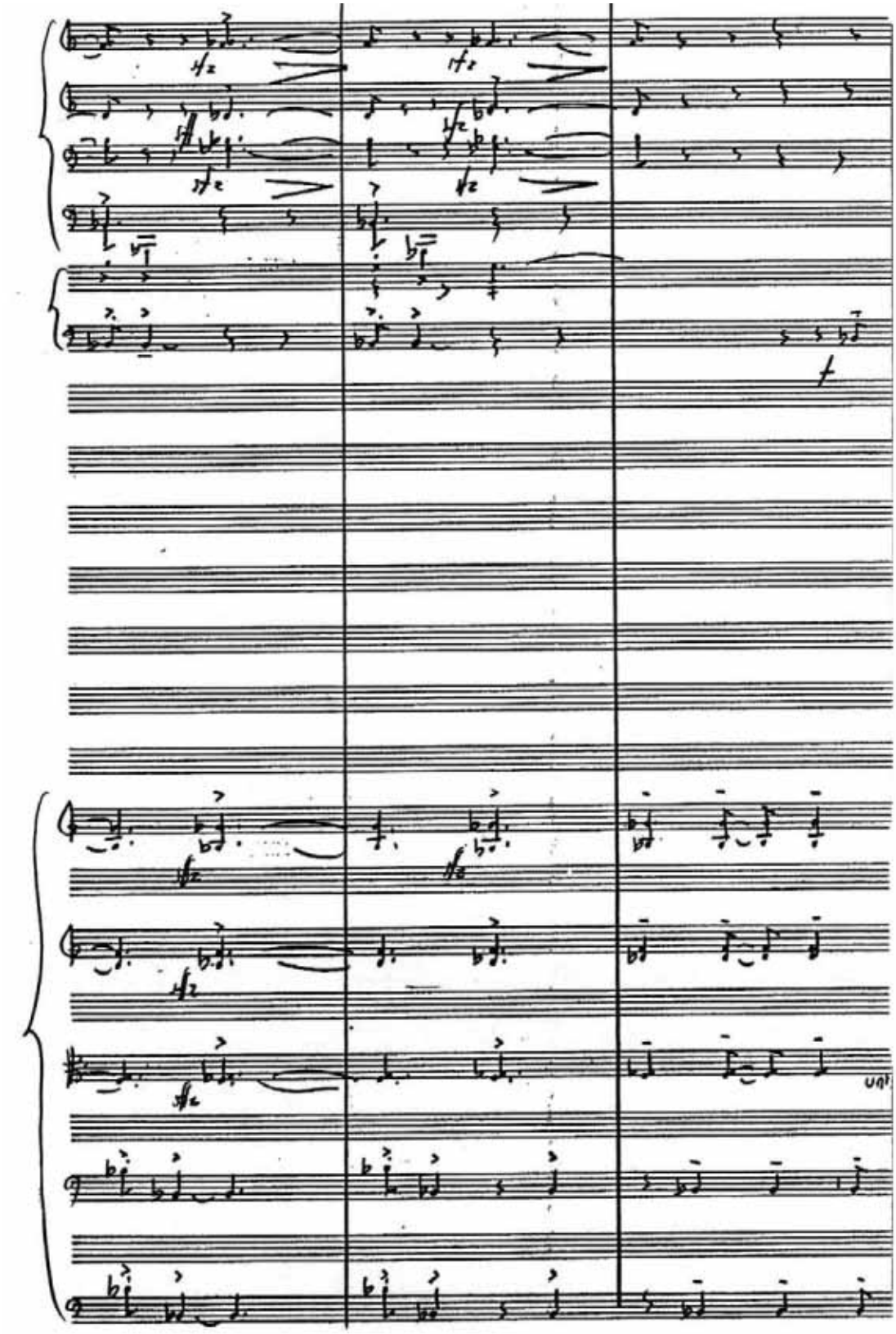
La tercera sección, con un carácter temático de contraste claro con respecto a lo que había sido la primera, se presenta en un compás diferente (12/16) y en un tempo ligeramente superior al de los temas a1 y a2.

De nuevo dos serán los elementos temáticos que se desarrollen, con la variación de que el primero de ellos realiza sus dos intervenciones de forma consecutiva en los compases 173 (flautín y clarinete) y posteriormente en el compás 203. Entre ellos un pequeño episodio a modo de enlace.

Será ya en el compás 224 donde b2 hará su aparición en los violines reforzados por algunos instrumentos de viento.



Sinfonía Jaén (1989). (compases 223-224)



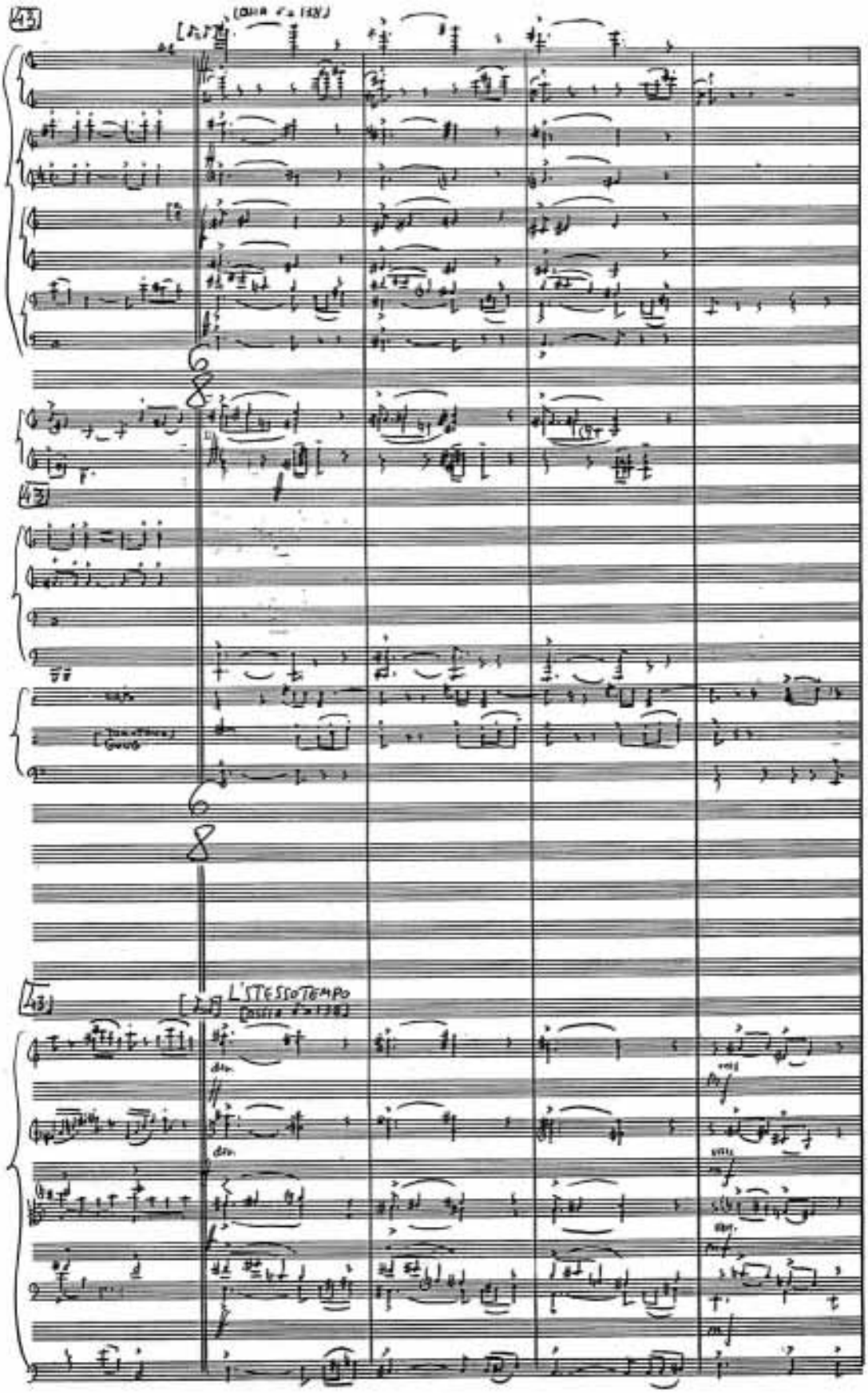
Sinfonía Jaén (1989). (compases 225-227)

En este segundo elemento del tema B la orquestación es más ligera, al igual que pasa en las conexiones del mismo. A partir del compás 251 comenzará una sección central que

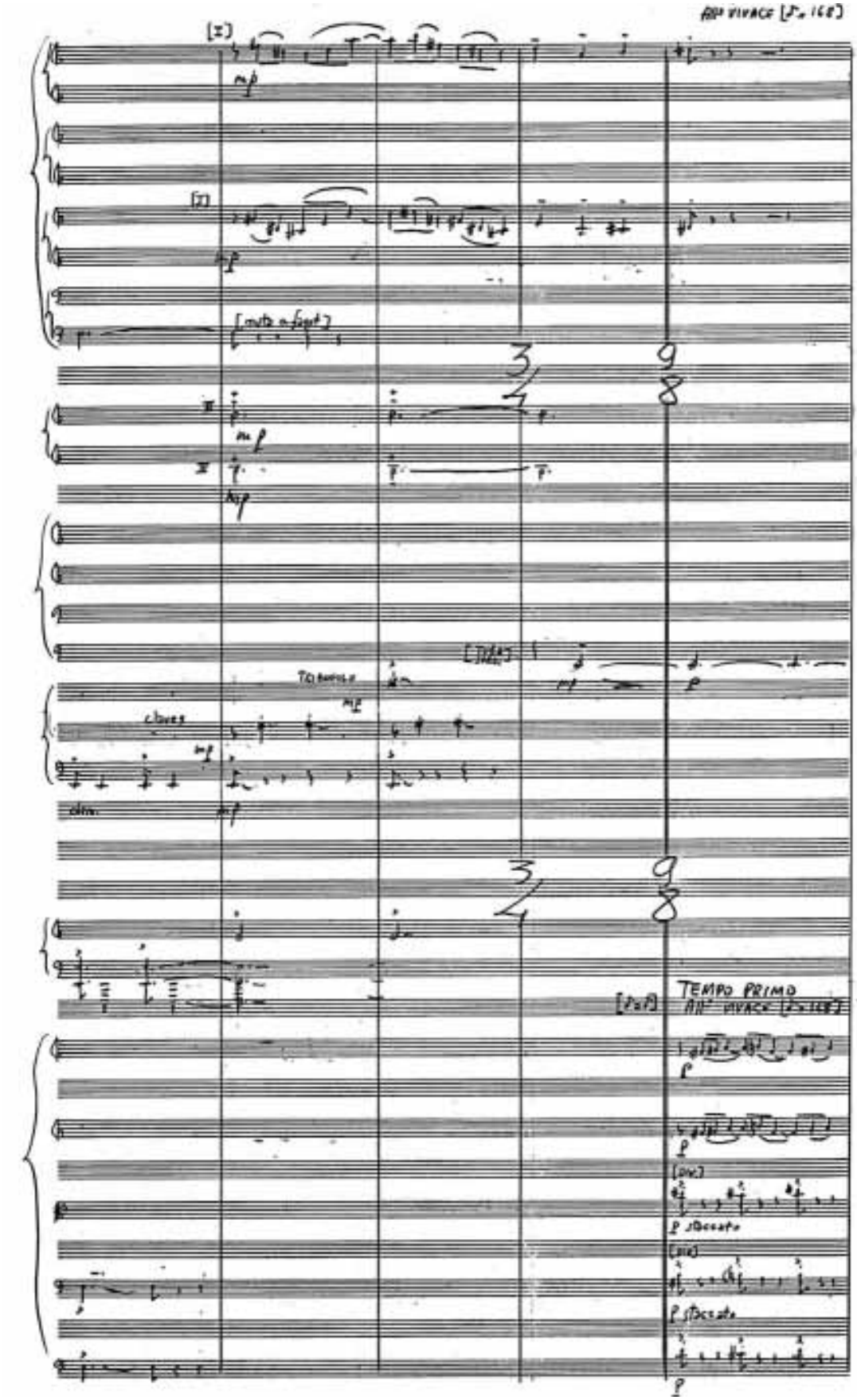
se construye a base de cuatro elementos diferentes que se organizan de dos en dos para un total de tres segmentos.

El tempo de esta sección será inferior al de las precedentes y la orquestación irá variando su intensidad con la entrada de los diferentes motivos. Estos cuatro motivos aparecen respectivamente en los compases 251, 274, 305 y 333, siendo los dos primeros reutilizados en el último segmento de esta sección a modo de recapitulación.

Para dar por finalizada esta sección central se añaden una serie de compases (compases 431-448) a modo de enlace con lo que será la reexposición de la primera sección.



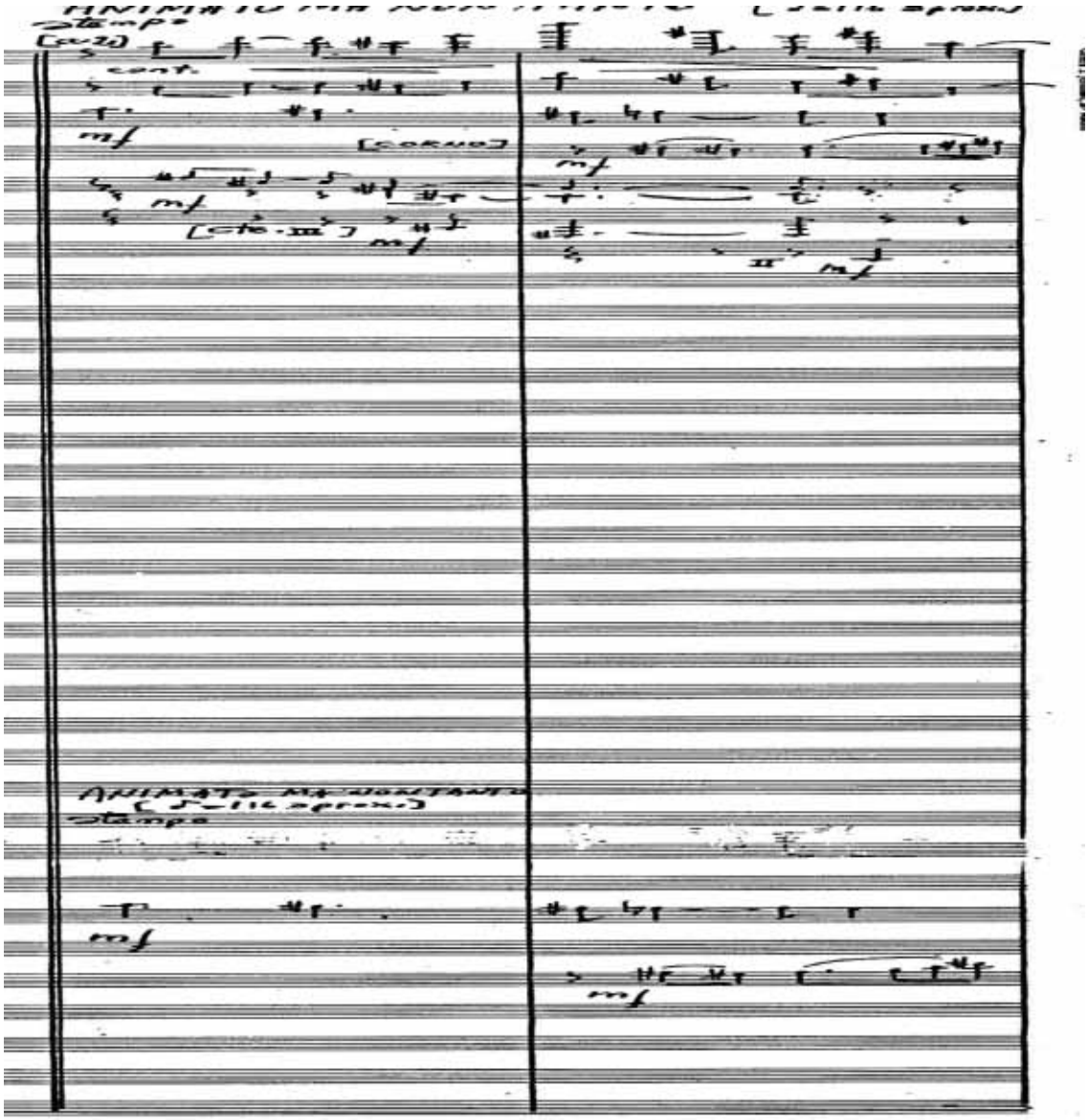
Sinfonía Jaén (1989). (compases 430-434)

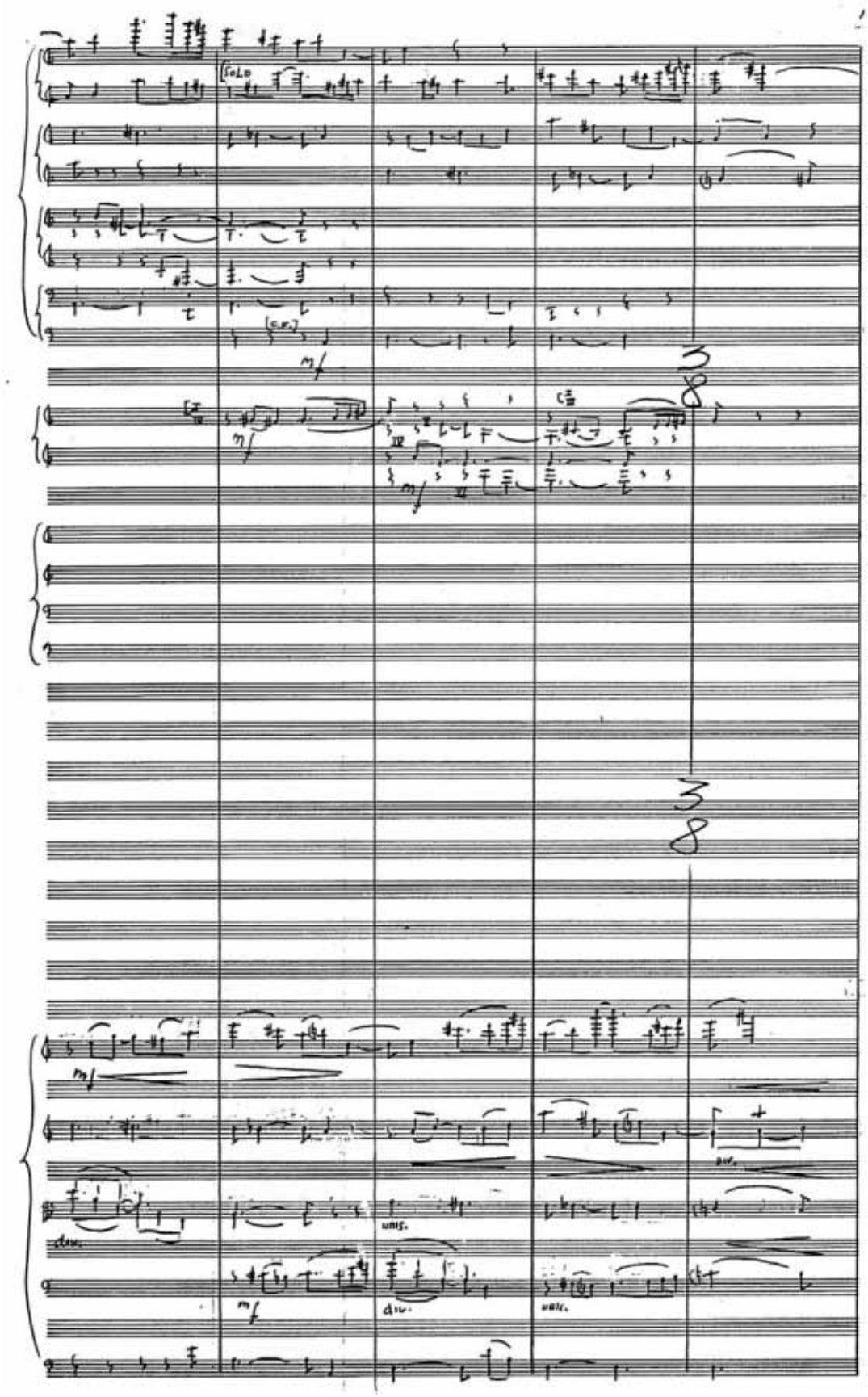


Sinfonía Jaén (1989). (compases 445-449)

En este caso no sólo se reexpone el grupo temático A, sino también la segunda sección y el grupo temático B. Estas reexposiciones no son literales ya que en cada una de ellas se eliminan ciertos elementos y repeticiones, sobre todo en el grupo temático B (compases 514-542) donde sólo b1 será conservado.

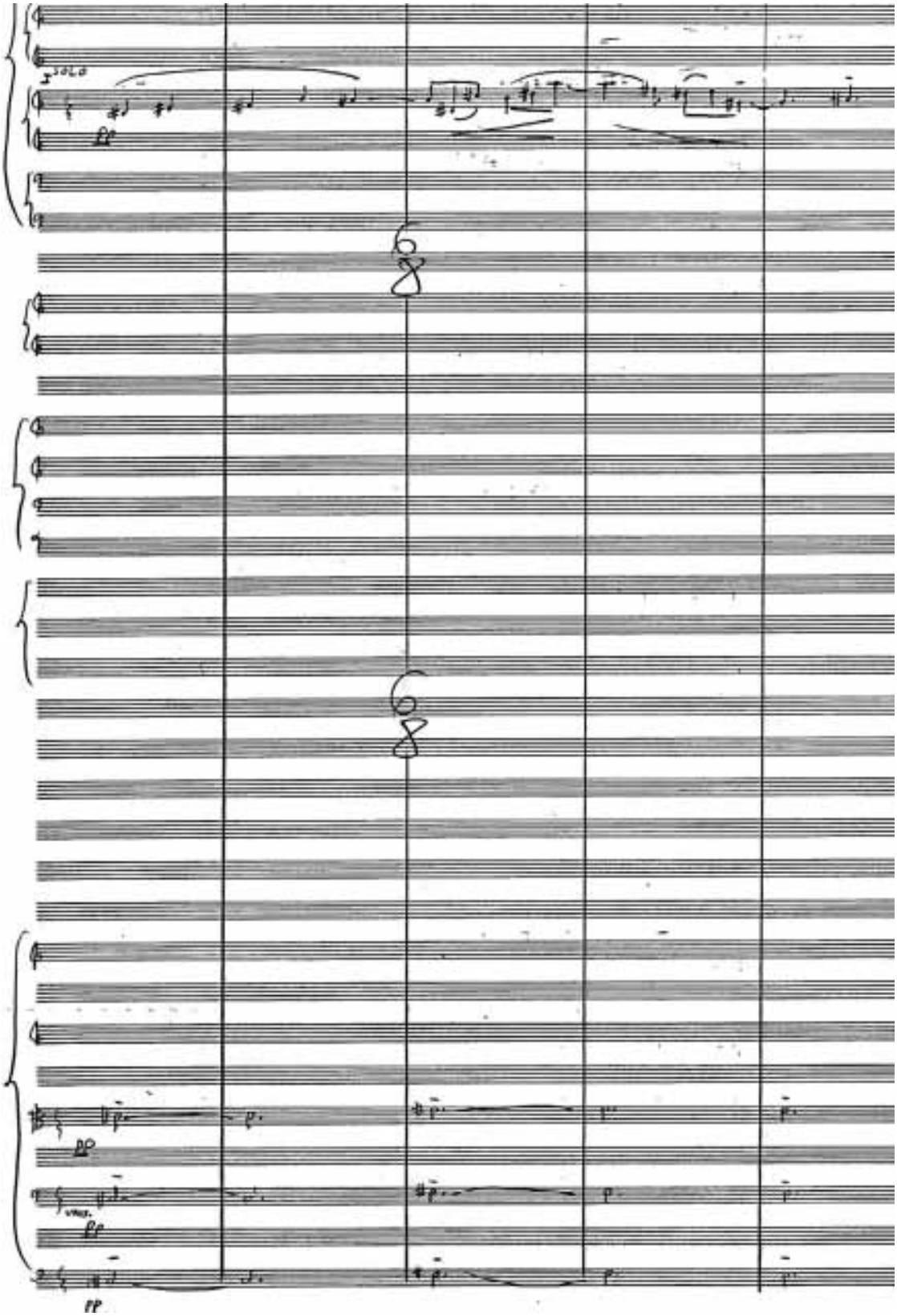
A todo este movimiento de más de 500 compases se le añadirá una coda (compases 543-594) estructurada en dos partes. Por un lado una serie de compases en los que se utiliza material preexistente (compases 543 y 552) y por otro lado un segundo segmento con un carácter inconfundible. Aquí la orquesta realiza bruscos cambios pasando de una densidad extrema (compases 575-579) hasta la utilización de un solo clarinete (compases 585-589), para concluir con un acorde del que sólo piano y arpa dejan de participar.





Sinfonía Jaén (1989). (compases 543-549)

Sinfonía Jaén (1989). (compases 575-579)



Sinfonía Jaén (1989). (compases 585-589)

Varios son los elementos que deben ser destacados en esta pieza sinfónica. Por un lado llama poderosamente la atención el hecho de que a pesar de que esta sinfonía está

construida en un solo movimiento, la estructuración interna de la misma corresponde a una forma sonata (con ciertas licencias). Por un lado el grupo temático A, la segunda sección y el grupo temático B se corresponderían con una exposición de sonata, quedando la sección central como desarrollo que además cumple algunas de sus condiciones ya que a pesar de que los elementos que aparecen son nuevos, muchos de los motivos rítmicos ya habían sido escuchados a lo largo de los dos grandes temas iniciales, con lo que el compositor consigue una coherencia interna, que de otra forma en una obra de estas dimensiones sería ciertamente imposible.

Una vez rematada esta sección central se produce lo que se podría identificar con una reexposición (compases 449-542), parcial, ya que es de un tamaño sensiblemente inferior a la exposición (compases 1-250); a aquella se le añadirá una coda de algo más de 50 compases para dar por finalizada la pieza.

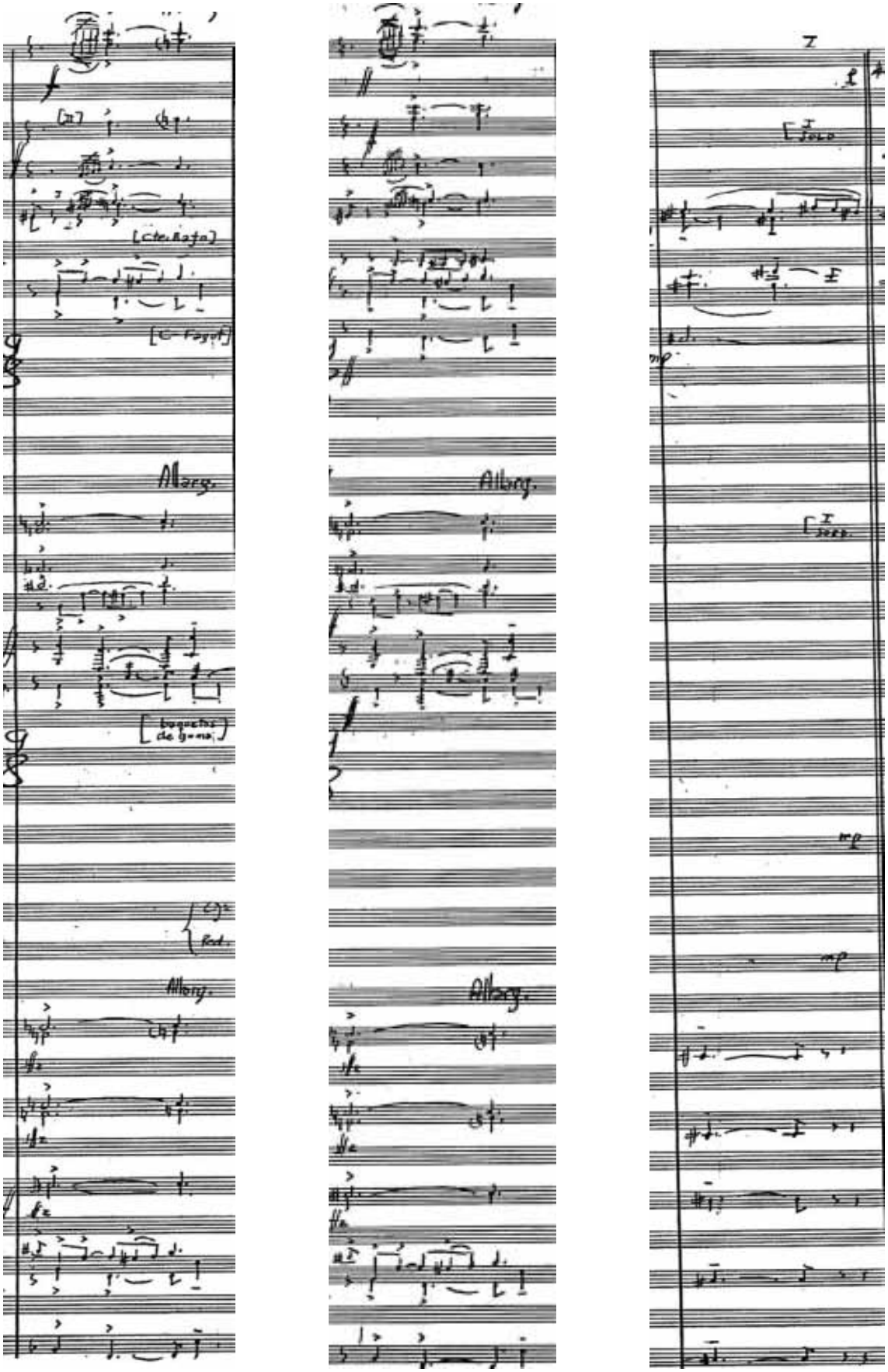
Además de esto el juego que se realiza con los tempos permite imaginar una estructura de sonata en tres movimientos, donde la sección central (compases 251-448) (con un tempo más calmado) hace las veces de movimiento lento, intercalado entre los dos rápidos: inicial y final.

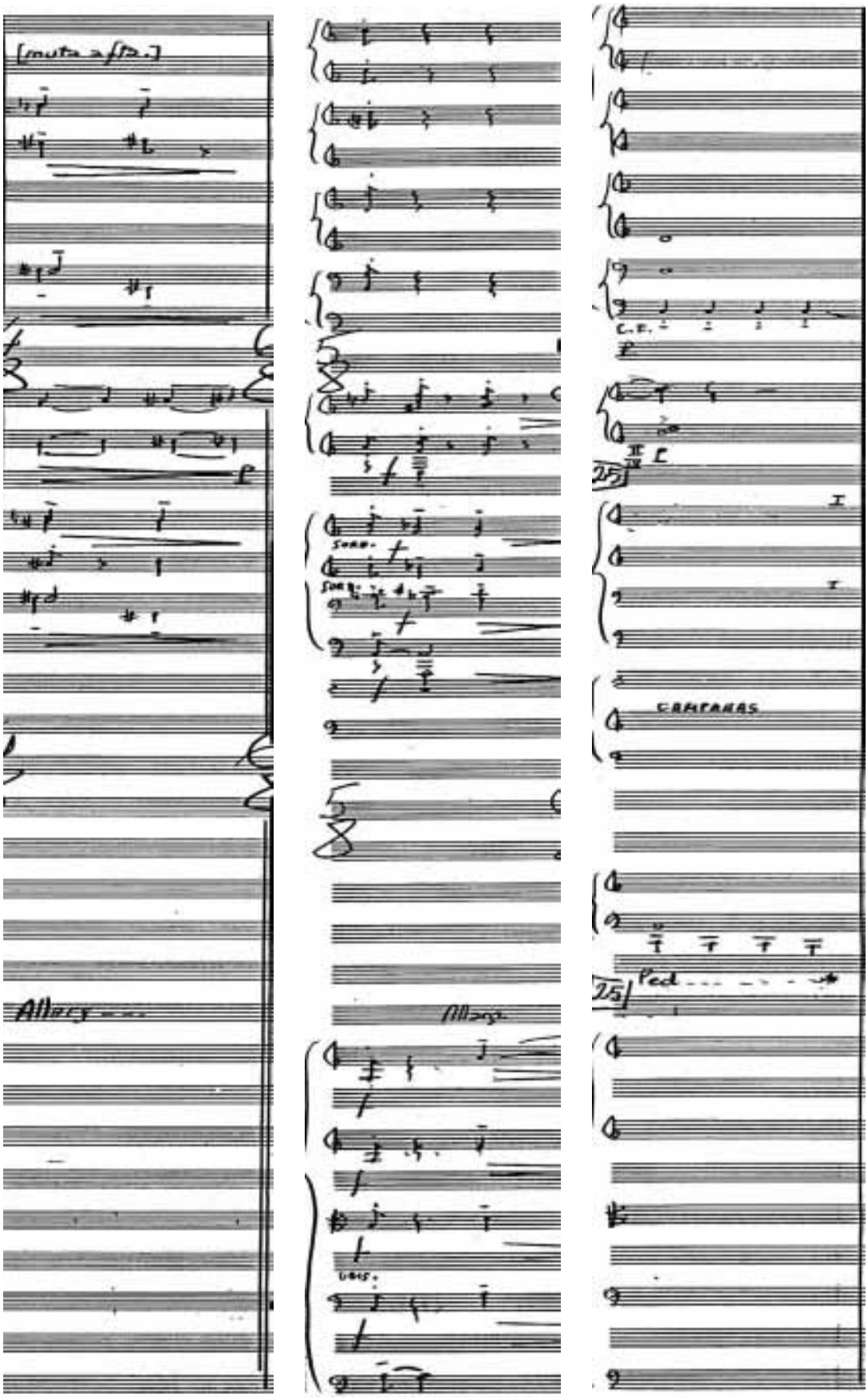
Como ya es habitual, los cambios de compás son norma, incluso dentro de un mismo tema. Esto responde a la necesidad de crear acentos en ciertos lugares, más o menos estratégicos, y a la necesidad de contraste entre los distintos pulsos de la pieza; así como constituir un elemento más de diferenciación entre los distintos motivos. Dicha diferenciación tendrá dos funciones opuestas pero complementarias. Por un lado la mencionada diferenciación (elemento de variedad) y por otro el hecho de reconocer en cada momento qué motivo está funcionando en la otra (elemento de unidad y coherencia).

Otra cosa que llama la atención es la utilización de la plantilla orquestal, una gran plantilla que ya había utilizado en otras ocasiones, y además incluye un arpa y un piano para completar todos los registros tímbricos posibles dentro de la orquesta.

Las diferentes masas orquestales son utilizadas con maestría y sutileza, intervienen de manera definitiva a la hora de marcar los finales de cada uno de los temas y elementos principales de la obra. A lo largo del grupo temático A (compases 1-83) y del grupo temático B (compases 173-250), cada una de las intervenciones (a1-a2-a1; b1-b1-b2)

viene finalizada por la orquesta en pleno las dos primeras veces y por la cuerda en el caso de a1 y por algunos instrumentos de viento en el caso de b2 (compases 22, 44, 83, 186, 215, 250).

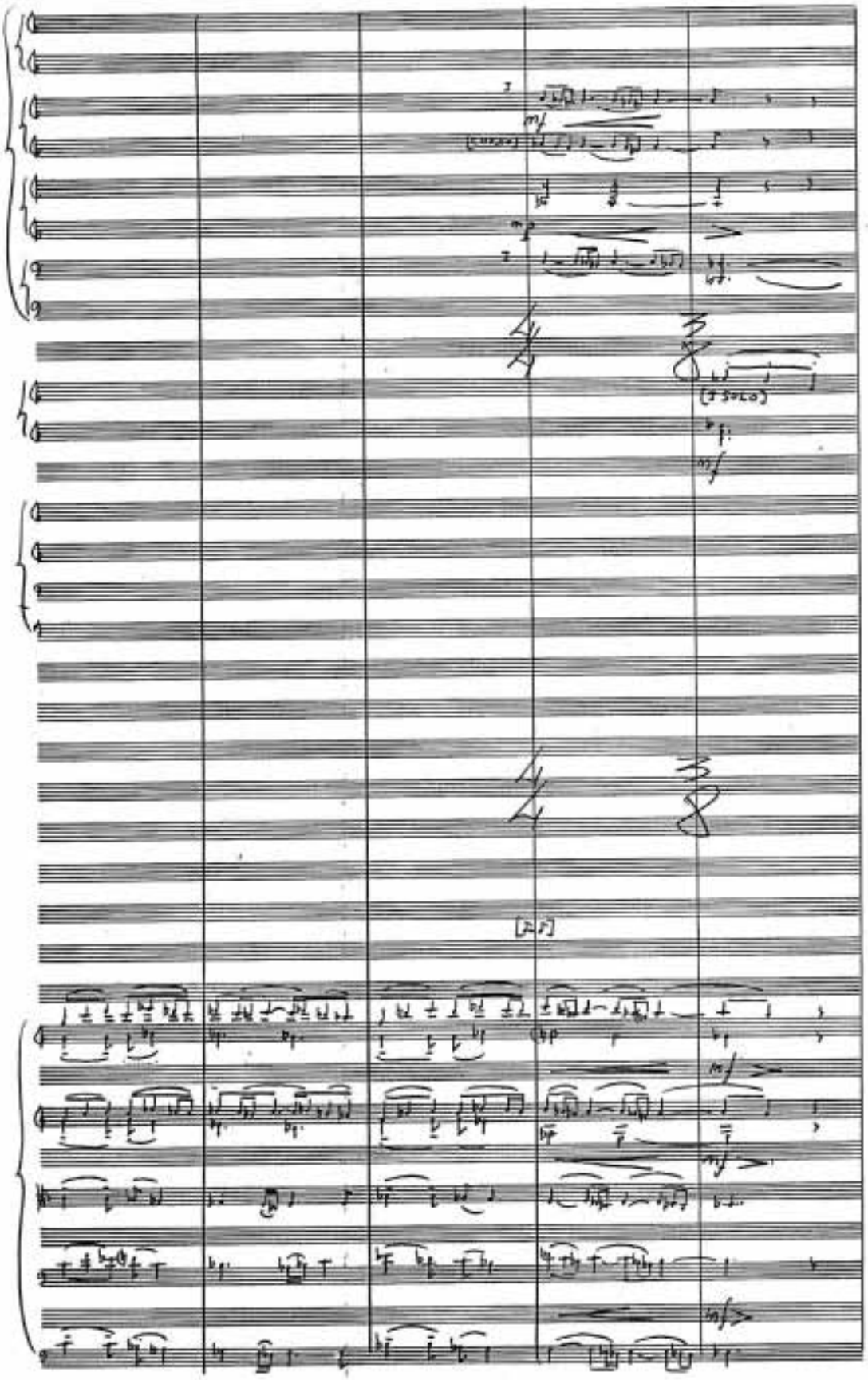

Allegr.
Allegr.
Allegr.
Allegr.



Sinfonía Jaén (1989). (compases 22, 44, 83, 186, 215, 250)

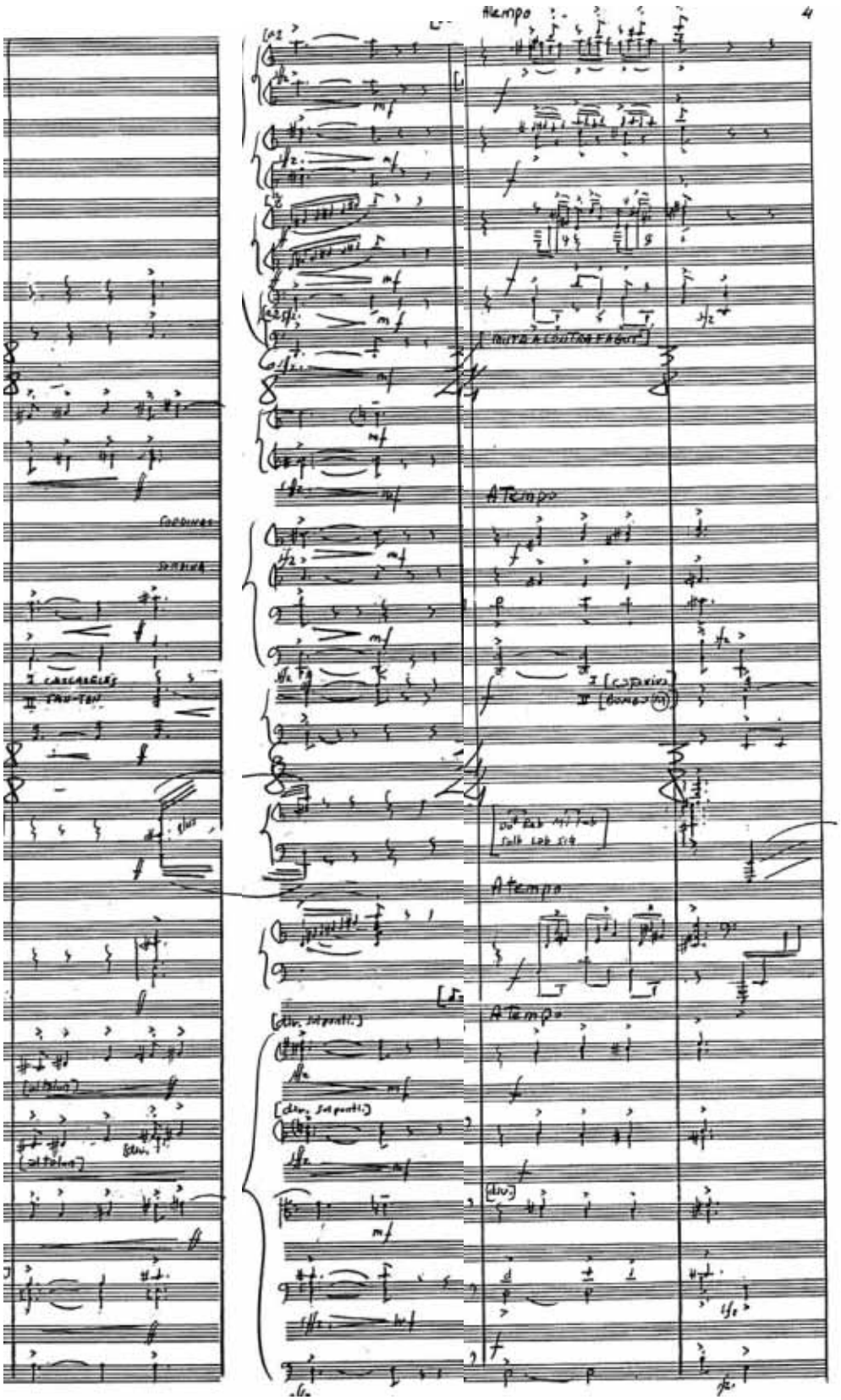
A lo largo del desarrollo la utilización de la orquesta se vuelve más compleja y se pasa desde la limitación de medios y casi puntillismo de los compases 260-262 hasta la densidad del compás 293-299 donde los metales cobran todo el protagonismo mientras acompañan nuevas entradas de los motivos I y II de esta sección central.

Durante algunos compases la cuerda toma el control absoluto de la pieza, esto puede comprobarse muy fácilmente durante el transcurso del cuarto motivo de la sección central (compases 335-339). Sin embargo el compositor siempre establece los adecuados contrastes, y frente a esas partes más intimistas, con menor densidad de instrumentos, se erigen otras donde vientos y cuerdas construyen una masa sonora de grandes proporciones. Buena parte de la sección central se construye tomando dichos contrastes sonoros como punto de partida.



Sinfonía Jaén (1989). (Compases 335-339)

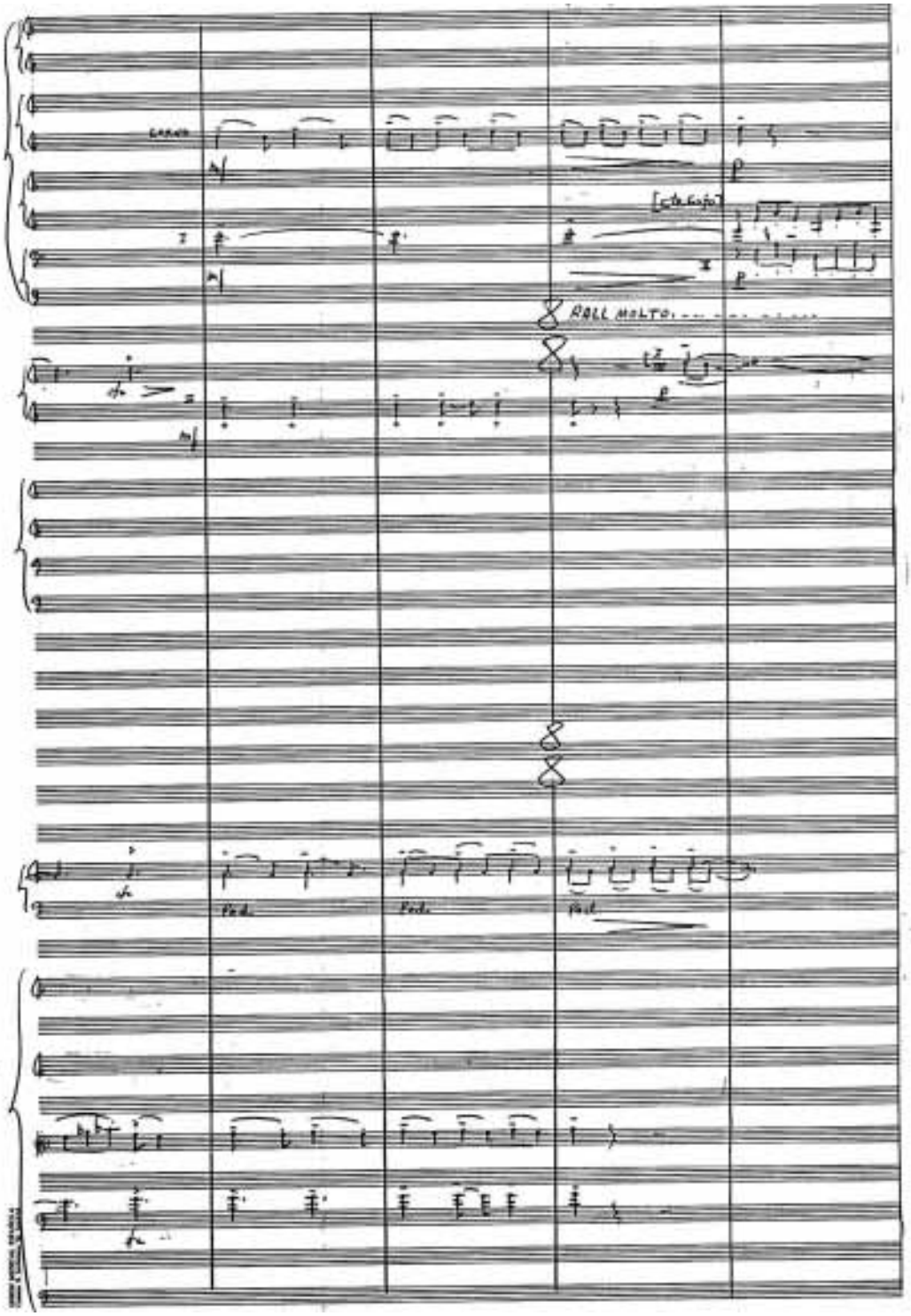
El piano y el arpa hacen su primera aparición en la coda del tema a1 como elementos de color dentro de la orquesta (compases 14-15, 18-19). Estas intervenciones fugaces de apenas dos o tres compases son habituales en la pieza, sin embargo en otras ocasiones desarrollan su labor (tanto juntos como separados) a lo largo de bloques más extensos. Estas dos formas de tratar estos instrumentos dentro del contexto orquestal, responde a la necesidad de integrarlos dentro del conjunto y no hacer diferenciación en el uso con respecto a otros instrumentos más habituales; es decir, a una necesidad puramente tímbrica con respecto a las intenciones musicales del compositor en cada momento.



Sinfonía Jaén (1989). (compases 14-15, 18-19)

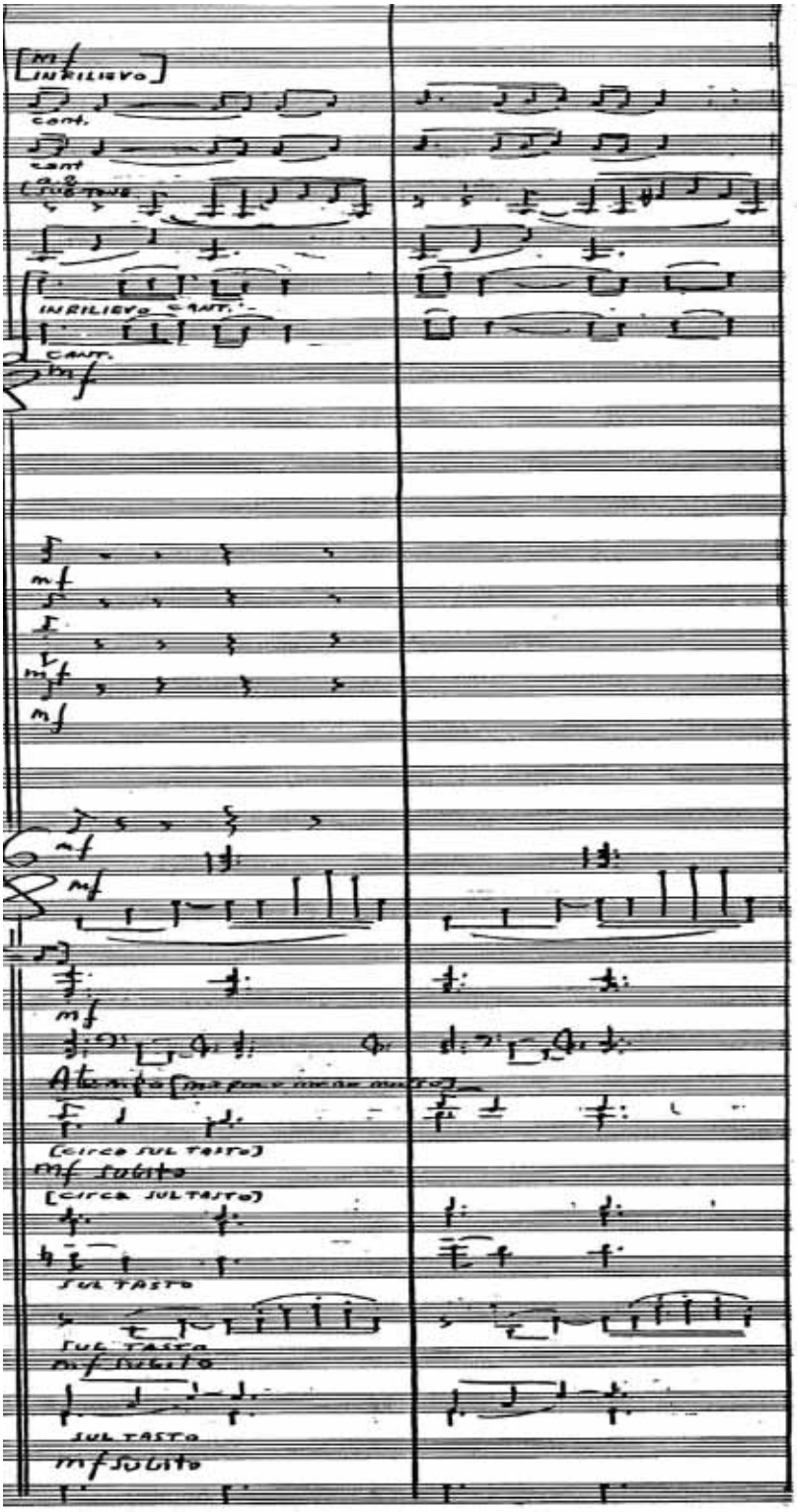
La primera aparición de ambos instrumentos de forma más o menos constante se produce durante el elemento de conexión entre el tema a1 y el a2 (compases 23-33).

Durante la segunda sección (puente 84-172) serán más habituales sus intervenciones junto a toda la masa orquestal. El tema b1 será el primero de los temas importantes en el que se utilicen estos dos instrumentos de forma continuada; así mismo en el proceso de conexión con la sección central, desarrollo, el piano doblará la parte melódica que reproduce el corno inglés.

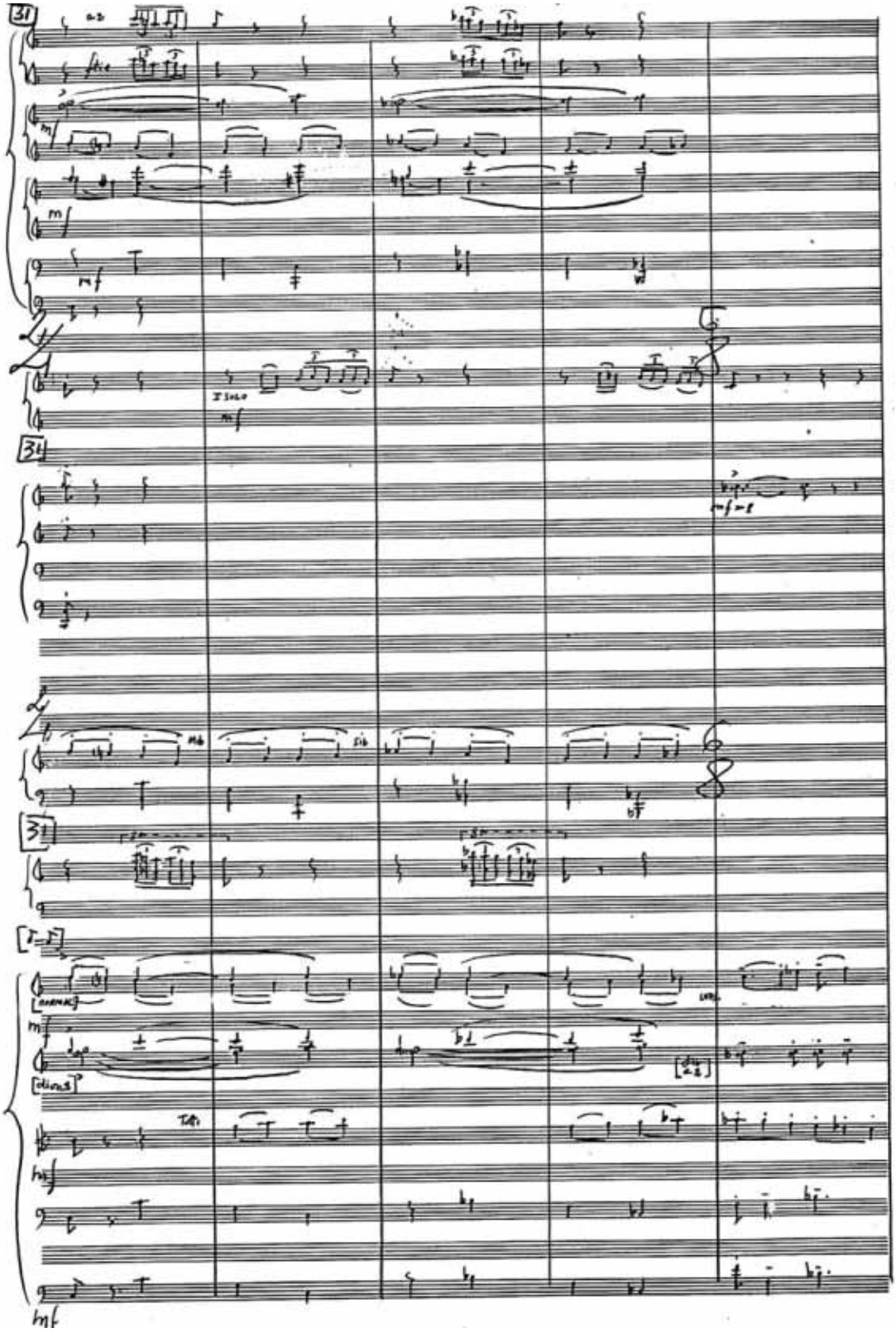


Sinfonía Jaén (1989). (compases 245-249)

En el comienzo de la sección central y sobre todo a lo largo del primer motivo (compases 283 y siguientes) y del tercero (compases 310 y siguientes), tanto el piano como el arpa adquieren un mayor protagonismo para permanecer inactivos mientras se exponen los motivos segundo y cuarto.



Sinfonía Jaén (1989). (compases 283-285)



Sinfonía Jaén (1989). (compases 310-314)

En esta obra se visualiza un intento de utilizar las estructuras de mosaico creadas por Debussy. En estas estructuras cada tema está constituido por una base tonal propia, como si la sucesión de los diversos temas constituyese una cadencia gigante en sí

misma, de esta manera se consigue una tensión constante como bien demuestra Debussy en su obra *Habanera en La mayor*.

III.2.2.4. *Tres danzas para un cangrejo.*

A partir de esta obra la guitarra comienza a abrirse paso en el catálogo de Ruiz, primero con estas danzas en las que realiza las labores de acompañamiento a la flauta y posteriormente en la primera pieza para guitarra sola bajo el epígrafe de "Fantasía".

Poco a poco se observa cómo las piezas en las que la voz era la protagonista van dejando paso a otros instrumentos, o como en el caso anterior a la propia orquesta.

Este aparente desorden en el tramo final de la segunda etapa del compositor no es más que una evolución hacia nuevos horizontes en los que poco a poco todos los rasgos definitorios del autor irán aflorando.

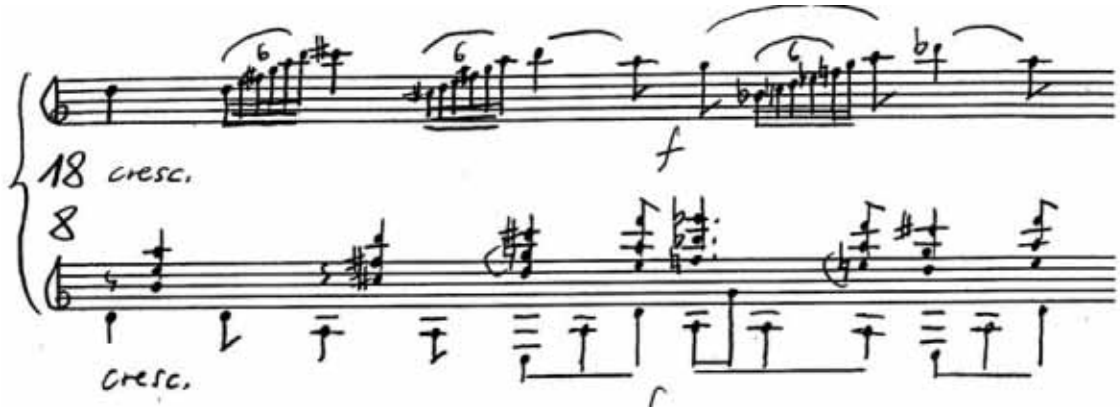
La obra *Tres Danzas para un cangrejo* fue escrita para flauta y guitarra en el año 1989. Cada una de las danzas llevan respectivamente el sobrenombre de "Cortejo", "Nocturno" y "Depredación".

La obra en cuestión no será la primera pieza de cámara que Ruiz escriba, ni tampoco el primer dúo, pero sí el primero en el que utiliza estos dos instrumentos. Otras piezas de cámara como la versión para violín y piano de *In memoriam Bartók III* o *Terral de amor* son ejemplos de la actividad camerística del compositor antes de afrontar esta pieza. Habrá que esperar al año 1993 para conocer las siguiente obras de este género, y especialmente la pieza para piano y dos flautas *Divertimento para un Adamas.*

Además, junto a la pieza para guitarra sola *Fantasía Española* de ese mismo año será la encargada de preludiar la fructífera relación de Valentín Ruiz con la guitarra, que arrancará al año siguiente con un concierto para dicho instrumento.

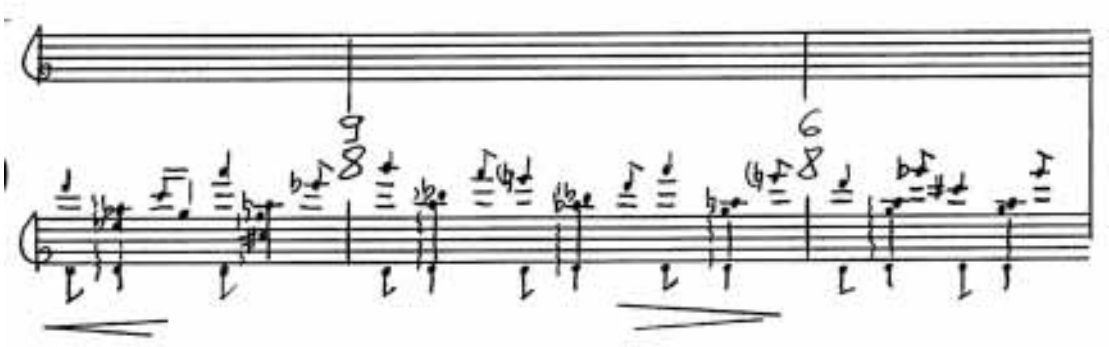
En esta obra se mezclan dos sonoridades, la flauta y la guitarra, que se han complementado muy bien a lo largo de las muchas páginas que han sido escritas para estos instrumentos a lo largo de la historia. Compositores de todas las épocas y nacionalidades han escrito en alguna ocasión piezas destinadas a esta formación. Desde Milton Babbitt (*Soli e duettini* de 1989) hasta Salvador Brotons (*Tres divertimentos*), por citar solamente algunos ejemplos.

Una de las características de estas danzas es la escritura partida que se desarrolla en la guitarra. Por un lado cuerdas al aire en el registro grave y por otro las notas bastante agudas como puede observarse en el compás 14 de la primera danza.



Tres danzas para un cangrejo (1989). I movimiento (compás 14)

En la segunda de las danzas el procedimiento se repite de la misma manera (compases 4-5), aunque no sobre las mismas notas.



Tres danzas para un cangrejo (1989). II movimiento (compases 4-6)

En la tercera pieza la utilización de bajos al aire se sigue manteniendo sin embargo la tesitura en la que se mueve el resto del acompañamiento se desarrolla en una zona media, teniendo en cuenta la extensión con la que cuenta el instrumento.

Con respecto a la flauta los amplios saltos son abundantes; de la misma manera que lo serán para la guitarra a lo largo de la tercera danza, donde ésta se prodiga menos por el espectro agudo del instrumento.

La estructura de las tres danzas es clara y sencilla presentando todas ellas una pequeña introducción para posteriormente pasar al desarrollo de los motivos principales y finalizar con un pequeño segmento codal. Este tipo de estructura, bastante académica,

siempre que no se entre a valorar aspectos más internos, es muy habitual en la obra de Ruiz, tanto en las piezas de cierta envergadura como en pequeñas piezas de cámara, como es este caso.

La recurrencia, o repetición de elementos, se muestra ya como uno de los rasgos principales del compositor, al que él mismo llega a hacer referencia como "vicio controlado"[387].

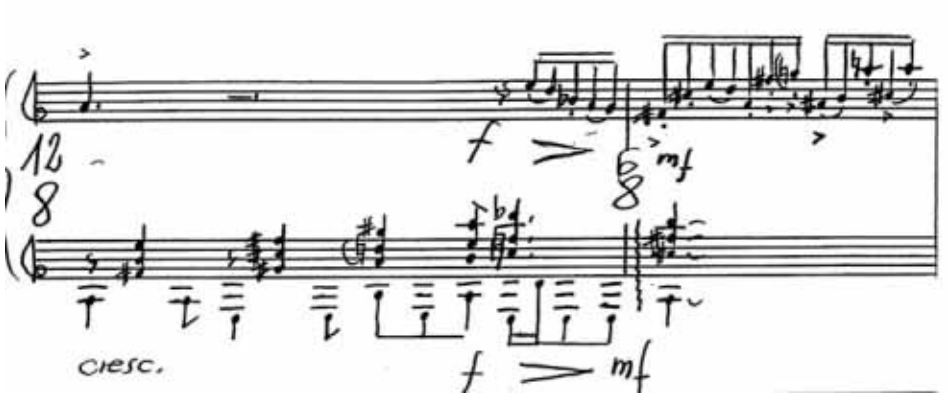
La primera de las danzas es ciertamente breve en cuanto al número de compases se refiere, dieciséis en total; la segunda se extiende hasta los 52 compases y la tercera cuenta con 61.

Dicha brevedad responde a la utilización de un solo motivo que va enlazando con repeticiones variadas del mismo a través de elementos en la guitarra que hacen de conexiones (compases 5-8). Esto se repite hasta tres veces, iniciando dicho motivo cada una de ellas de una forma diferente pero conservando la identidad al inicio como puede verse en los compases 2, 6 y 11. La danza, que lleva el título de "Cortejo", terminará con una pequeña coda que no es otra cosa que la célula inicial trasportada una cuarta justa superior.

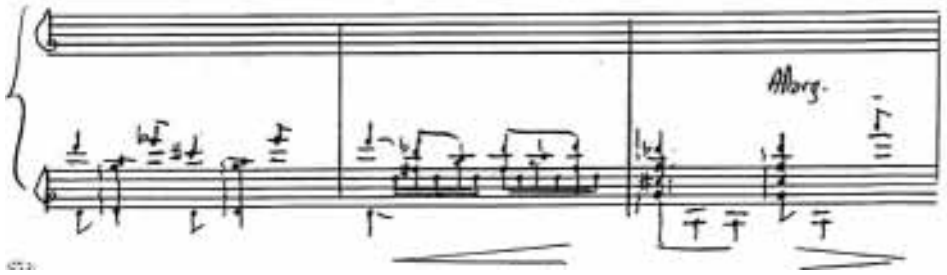
A lo largo de estas tres danzas, y aunque no existe una tonalidad definida de una manera académica, se puede observar cómo en todo momento se imponen La y Re como centros de gravitación de todos los demás elementos. No cabe pensar en ellos como dominante y tónica de la misma tonalidad, aunque en ocasiones así se comportan, sino como los núcleos tonales alrededor de los que se despliega la riqueza armónica aquí planteada, cada vez más próxima a los postulados pantonales de Reti.

En todos los movimientos son habituales los acordes con séptima, bien construidos por cuartas muy al estilo de Bartók (compases I-9, II-9), bien construidos por terceras (compás III-1).

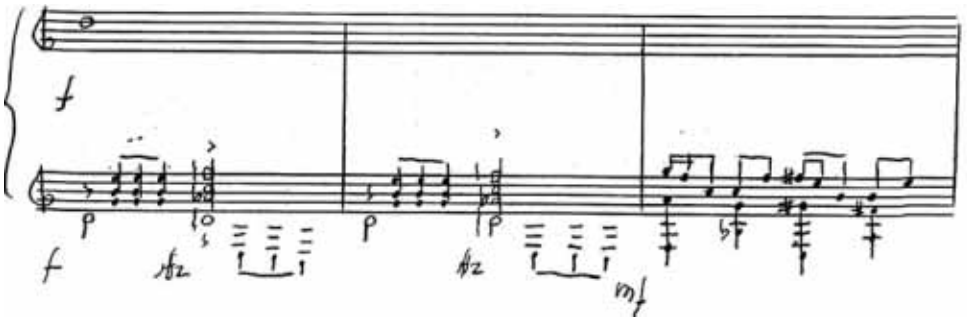
[387]Entrevista mantenida en Madrid el 09 de marzo de 2011.



Tres danzas para un cangrejo (1989). I movimiento (compases 9-10)



Tres danzas para un cangrejo (1989). II movimiento (compases 7-9)



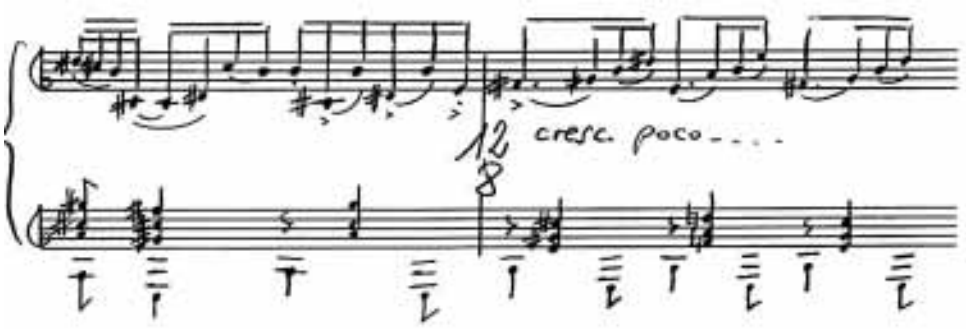
Tres danzas para un cangrejo (1989). III movimiento (compases 1-3)

Las repeticiones de ciertos elementos del acompañamiento, así como sus propios acordes y la constante fluctuación de los bajos entre las notas Mi ⑥ (sexta cuerda al aire de la guitarra), La ⑤ (quinta cuerda al aire) y re cuarta cuerda al aire) ayudan a establecer una atmósfera de tranquilidad y coherencia armónica a pesar de que en algunos pasajes se crean grandes tensiones, resueltas posteriormente.

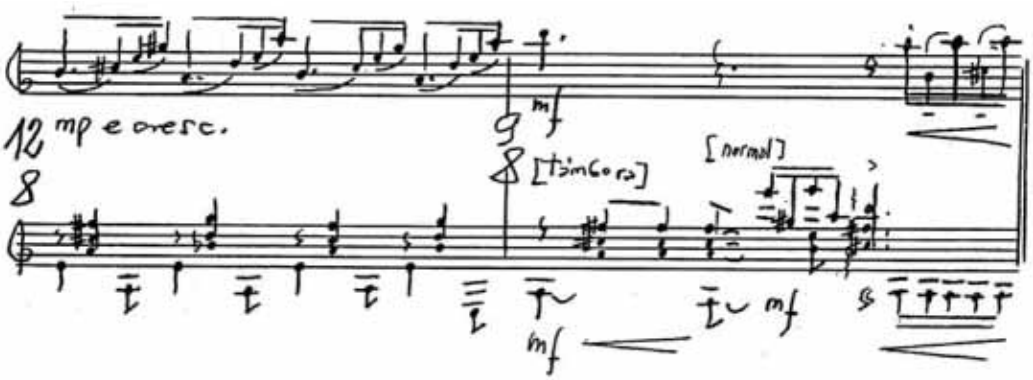
El modo frigio abunda a lo largo de toda la obra. Algunas células melódicas presentadas en el primer movimiento son reutilizadas, como ya se ha indicado, en las otras dos danzas. Este es el caso de la melodía introducida por la flauta en los dos primeros compases de esta danza inicial. Dicha melodía servirá tanto para dar por finalizada a la

segunda danza como para rematar la tercera; en este último caso la utilización es parcial y el elemento se encuentra transportado. Esto es una forma de mantener la unidad a lo largo de toda la pieza y además de proporcionar ciertos puntos de estabilidad sonora a lo largo de la obra para que con ello el oído sea capaz de identificar algunos motivos de cierta importancia.

Varios son también los devenires melódicos que se concentran en el acompañamiento de la guitarra, algunos incluso reutilizados en varias ocasiones (compases I-7, II-51).

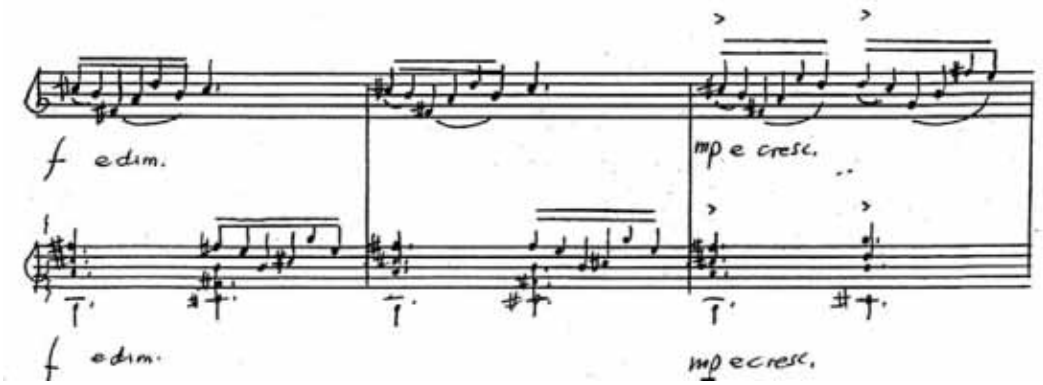


Tres danzas para un cangrejo (1989). I movimiento (compases 6-7)



Tres danzas para un cangrejo (1989). II movimiento (compases 51-52)

En este sentido será en la tercera de las danzas donde la guitarra cobre un protagonismo melódico más resaltable, incluso haciendo unas pequeñas imitaciones con la flauta en los compases del 31 al 54. Aunque también en el “Nocturno” se puede apreciar ese tipo de combinación melódica en los compase 23-24. Una vez más las imitaciones contrapuntísticas son desarrolladas por Ruiz en algún momento de la obra.



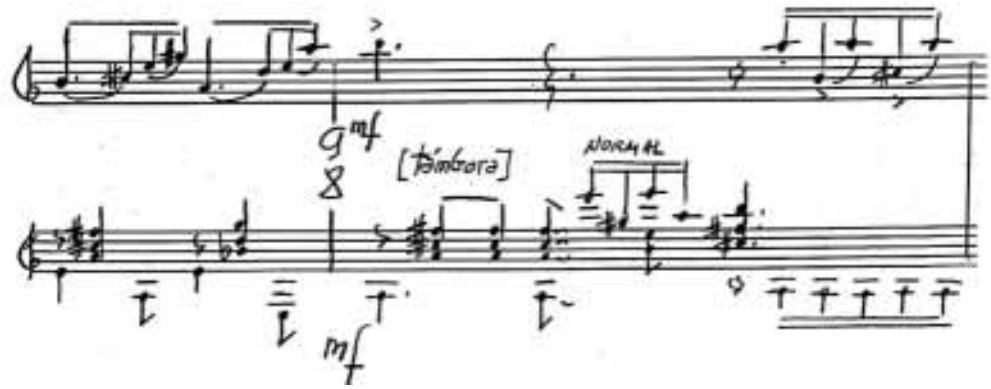
Tres danzas para un cangrejo (1989). II movimiento (compases 23-25)

Las dos primeras danzas utilizan una serie de compases con base en la corchea que se distribuyen entre las seis partes y las dieciocho. Este hecho va a proporcionar una relación rítmica entre los motivos existentes en ambas danzas.

La tercera de las danzas es una combinación de compases entre el 2/4 y el 4/4. Esto la diferencia de las dos primeras, sin embargo estos elementos de variación será alternado con otros que, por el contrario, darán unidad al conjunto.

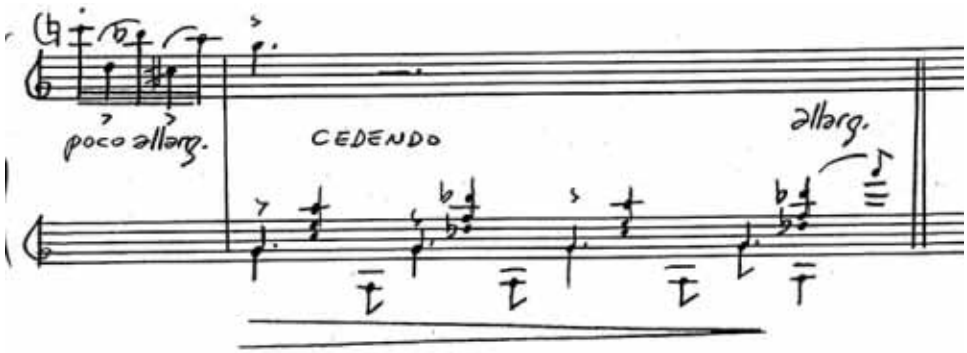
En cuanto al tempo marcado por el compositor, y a pesar de ciertas indicaciones agógicas, permanece estable toda la pieza manteniendo la relación de corchea igual a 72 o el doble (♪ = 144).

En la primera danza la flauta parece insinuar un posible Re mayor con el arpegio inicial (compás 1), sin embargo la insistencia de la guitarra en las notas La y Mi (tónica y dominante de un hipotético La) parecen estar empeñadas en demostrar lo contrario. Además en esta danza La, como nota pedal, se hará con el control de la misma a partir del compás 14.



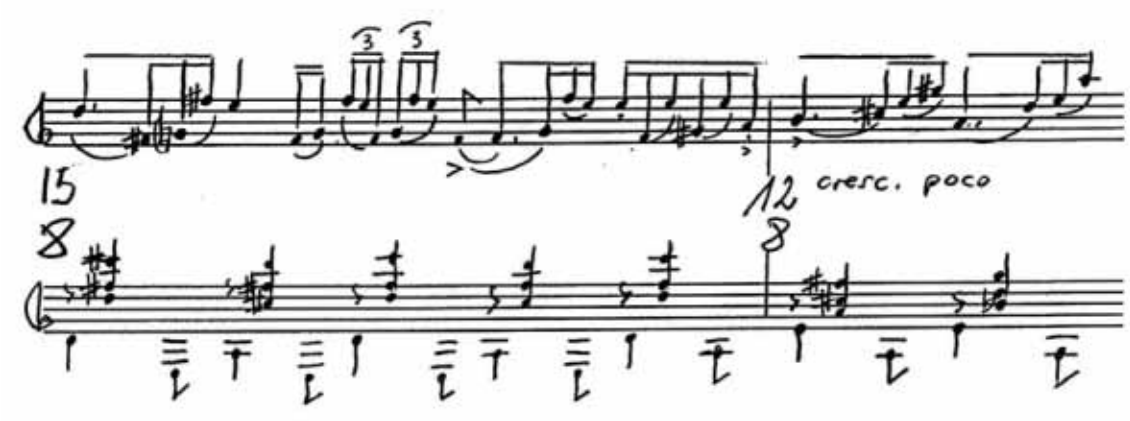
Tres danzas para un cangrejo (1989). I movimiento (compases 12-13)

Para evitar una posible monotonía armónica Ruiz introduce ciertas notas a lo largo de la formación de los acordes de la obra que, sin llegar a destruir ese posible La, sí que debilitan ciertas relaciones armónico tonales lo suficiente como para poder establecer una paleta de colores armónicos mucho más amplia que la que podría dar una tonalidad utilizada de una forma más restringida. Véanse los compases 14 y 16 donde Mi-La-Do es conjugado con otros acordes que parecen hacer la función de apoyatura; sin embargo uno de ellos (La-Sib-Reb-Fa) consigue hacerse con el privilegio de finalizar esta primera danza.



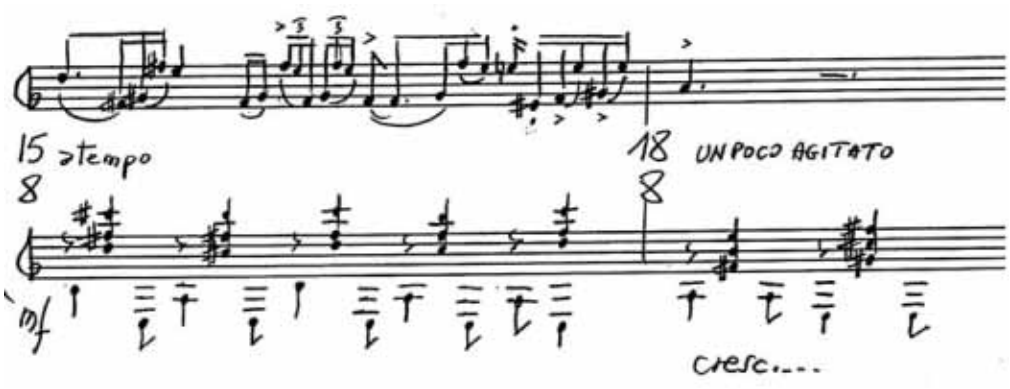
Tres danzas para un cangrejo (1989). I movimiento (compás 16)

A lo largo del primer movimiento la agilidad rítmica de la melodía queda patente ya desde el comienzo de la pieza en la que se suceden distintas combinaciones de semicorcheas que son soportadas por el acompañamiento a través de un ritmo de ♩♪ casi constante que se ve modificado por el acorde perteneciente a la segunda corchea de cada grupo de tres.



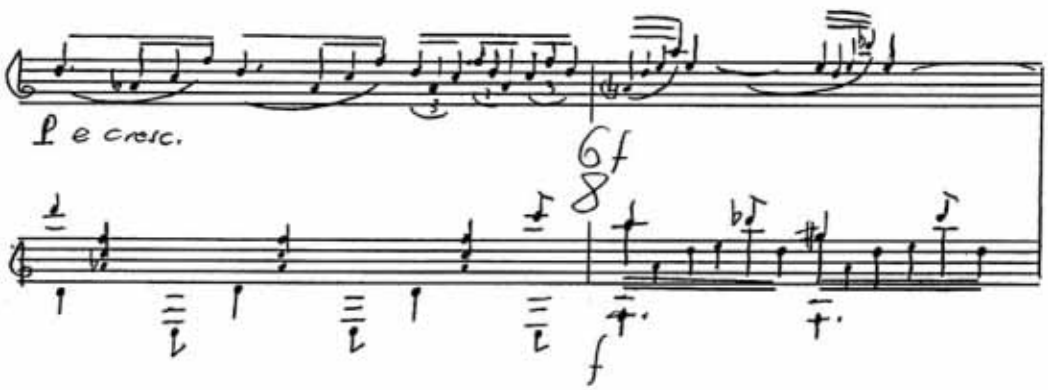
Tres danzas para un cangrejo (1989). I movimiento (compases 11-12)

En la primera de las danzas se observan tres motivos rítmicos diferentes, en ellos los patrones establecidos por el bajo son los que irán marcando las pautas (compases 2, 3 y 8). Desde el punto de vista de la melodía será en el segundo compás donde queden establecidos todos los motivos rítmico – melódicos a utilizar.



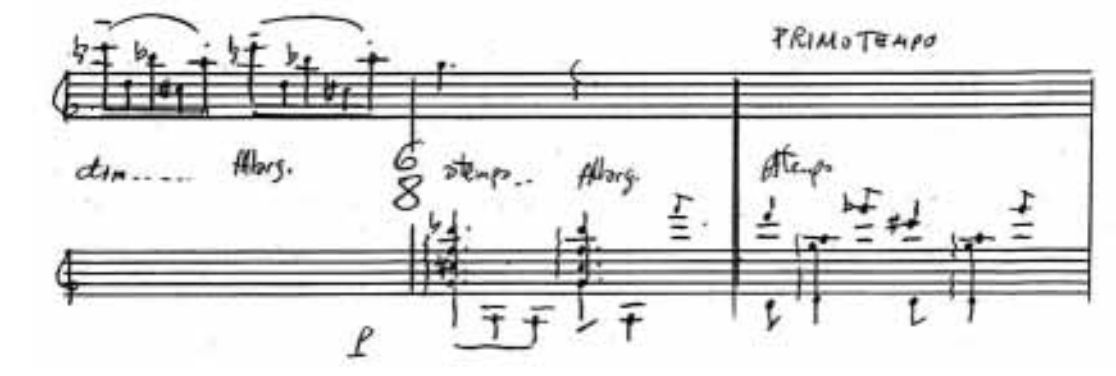
Tres danzas para un cangrejo (1989). I movimiento (compases 2-3)

En el segundo de los movimientos la estructura también se presenta divida en tres partes y rematada por una coda final. Aquí destaca la introducción de la guitarra que dura hasta 12 compases y en ella se introduce la principal célula del acompañamiento. A partir del compás 13 se sucederán los principales motivos que se presentan a lo largo de esta segunda danza.



Tres danzas para un cangrejo (1989). II movimiento (compases 13-14)

Dicho desarrollo no terminará hasta el compás 39 donde el compositor introduce un elemento que ya había sido utilizado en el primer movimiento.

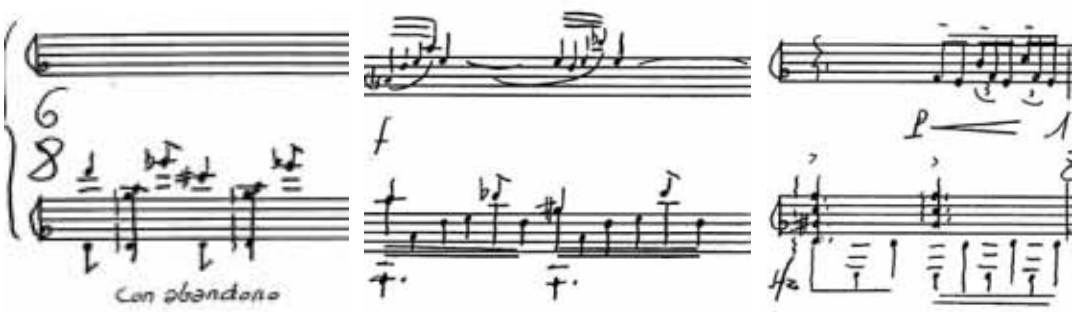


Tres danzas para un cangrejo (1989). II movimiento (compases 38-41)

A partir de ese momento la guitarra volverá a tomar el protagonismo, para recuperar la flauta en el compás 47 algunas células rítmico-melódicas del inicio que se dirigen hacia la coda (compás 50) con la particularidad de que ésta está completamente desarrollada sobre elementos de la primera danza.

En la segunda danza de nuevo Re vuelve a tomar el protagonismo al inicio de la pieza. Esta vez no lo cederá tan fácilmente como en la pieza inicial, sino que no será hasta el final (con la reutilización de material de la primera danza) cuando La vuelva a controlar la parte armónica de la pieza.

En el segundo de los movimientos los diversos motivos se asemejan a los del primero y describen una línea similar, esto se explica por la reutilización de ciertos elementos comunes. Además, debido a la similitud del compás, varios de los motivos rítmicos serán repetidos, o reutilizados, si bien en combinaciones diferentes, como puede observarse en el inicio del compás 1, en el compás 14 o en el compás 21. En estos compases las diferentes combinaciones posibles en un pulso de un compás de subdivisión ternaria se muestran claramente.

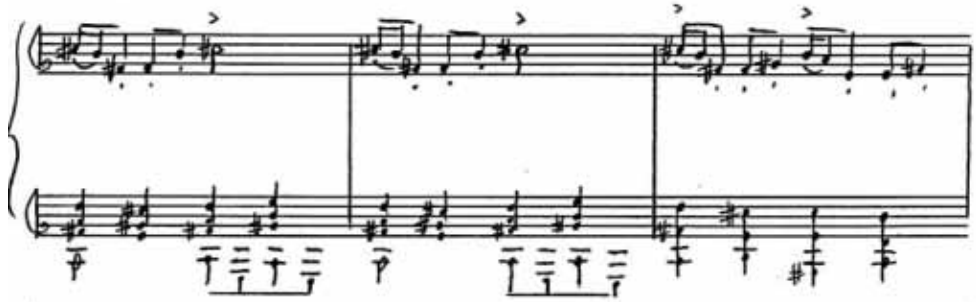


Tres danzas para un cangrejo (1989). II movimiento (compases 1, 14, 21)

La tercera de las danzas, “Depredación”, no supone un cambio estructural con respecto a las dos anteriores, aunque como se verá sí cambian otros aspectos.

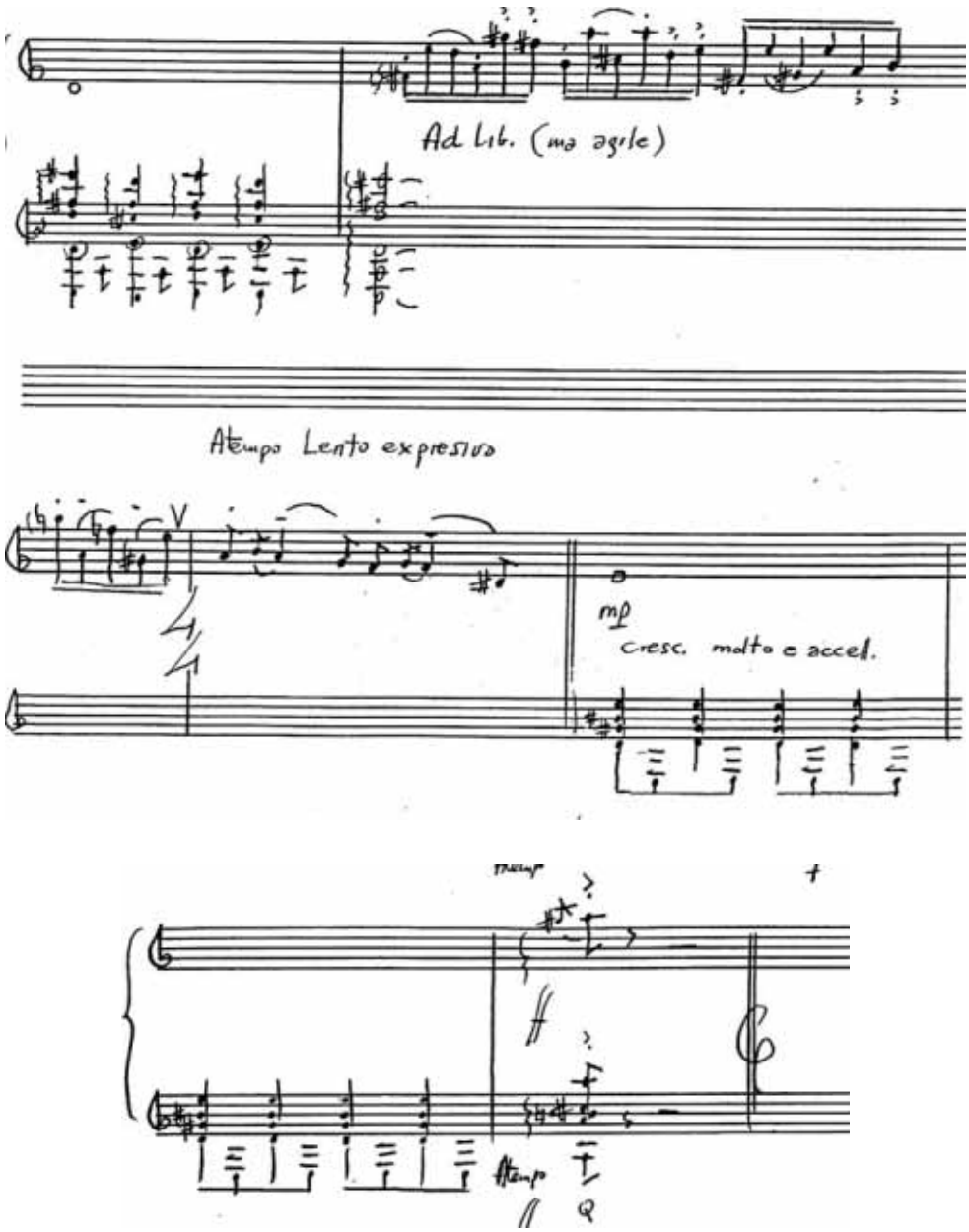
Una introducción a cargo de la guitarra con la presentación de los principales motivos que servirán de acompañamiento abre la pieza para dar paso en el compás 14 a la aparición del motivo principal en la flauta. Dicha exposición de elementos continuará hasta el compás 29, a partir del cual comenzará un conjunto de imitaciones entre los dos instrumentos (compases 50-51), así como una continua presentación de la célula principal de esta tercera danza (compás 31).

Tres danzas para un cangrejo (1989). III movimiento (compases 13-15)



Tres danzas para un cangrejo (1989). III movimiento (compases 47-51)

Al igual que sucedería en la segunda danza, esta tercera cierra con una coda (compases 55-61) en la que se vuelve a exponer el material inicial de la primera danza, con lo que el círculo de la obra se ve completado al finalizar en el mismo punto en el que se había comenzado.



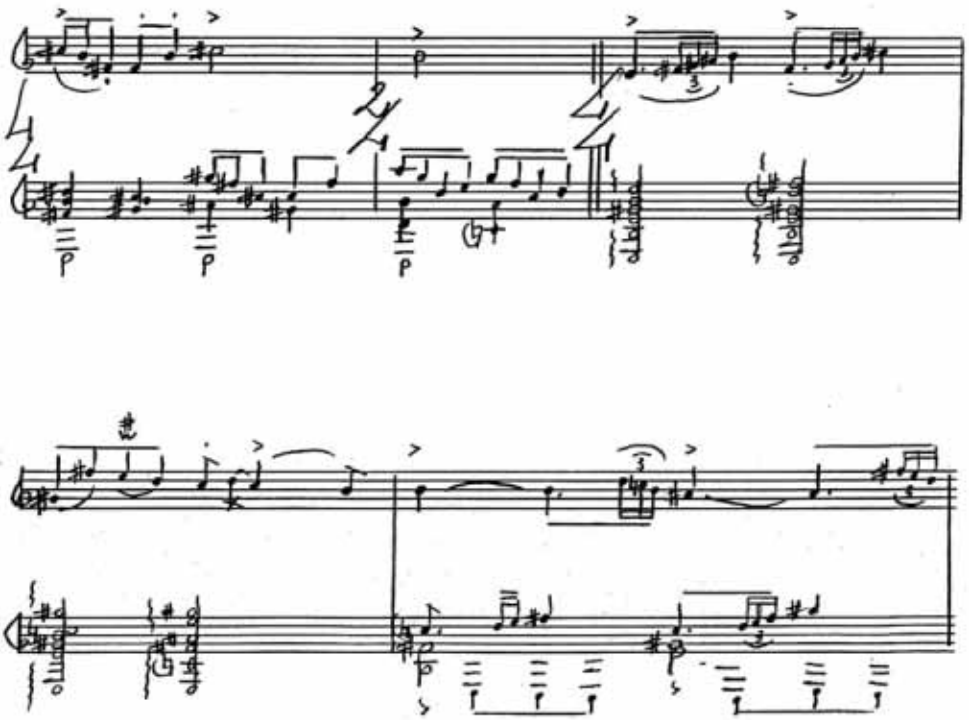
Tres danzas para un cangrejo (1989). III movimiento (compases 56-61)

En este caso se puede hablar de una forma cíclica en la que todos los movimientos (las tres danzas) comparten ciertos elementos y no solo melódicos ya que algunos aspectos armónicos y rítmicos también se conservan, sobre todo en las dos primeras piezas, que son las más similares.

La idea de lo cíclico en música no es algo nuevo[388] y en ella se despliegan dos fuerzas de igual magnitud pero direcciones opuestas. Por un lado la de unidad en la que las partes (en este caso las tres danzas) de un todo (en este caso la obra entera) se integran entre sí en una suerte de dependencia; por otro lado existe una diferenciación entre ellas sin la cual no podrían sobrevivir y el conjunto caería en la monotonía. En este caso la idea de lo cíclico viene expresada en el motivo presente en todas las danzas, sin embargo la manera de presentarlo y el propio motivo deja la libertad suficiente como para que cada una de ellas se desarrolle con cierta independencia e identidad propia.

La tercera de las danzas sigue el mismo camino que las dos anteriores. La nota Re da comienzo la pieza, aunque rápidamente perderá su sitio para dejar paso a Mi, sobre el que parecen generarse los acordes hasta el compás 24, lugar donde La recobra su privilegiada posición aunque esta vez para compartirla con Mi casi hasta el final, donde el último acorde se despliega en torno a la primera tercera de La mayor.

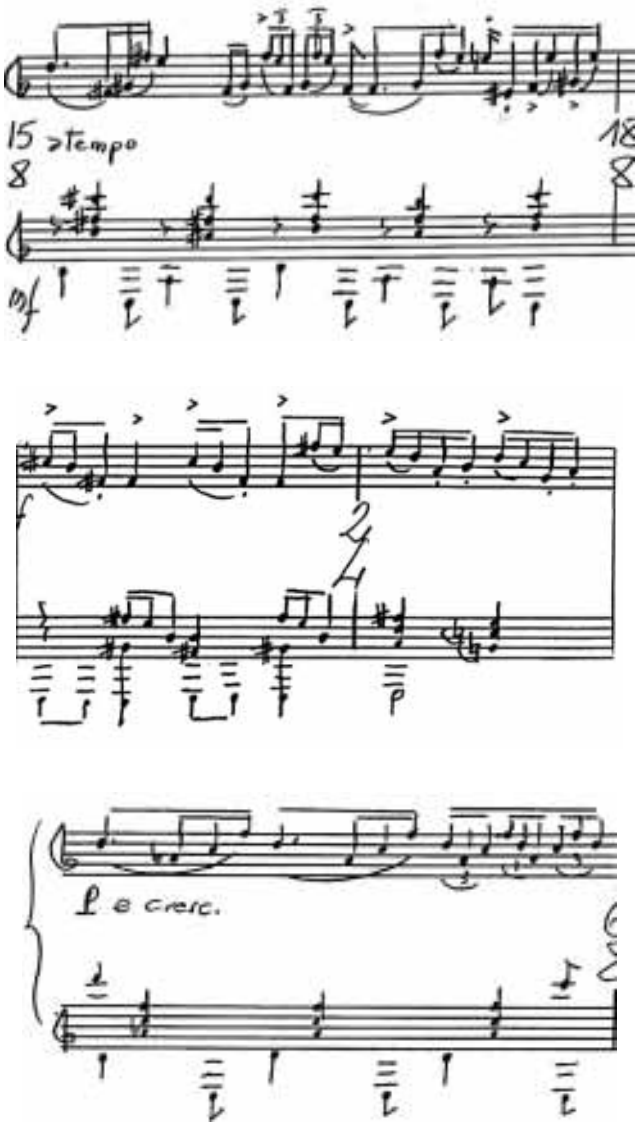
La tercera y última danza es diferente en cuanto a la concepción melódica, ya que en un primer momento predominan los movimientos por grados conjuntos (compases 18-19) mezclados con algún que otro salto de cuarta o quinta.



Tres danzas para un cangrejo (1989). III movimiento (compases 16-20)

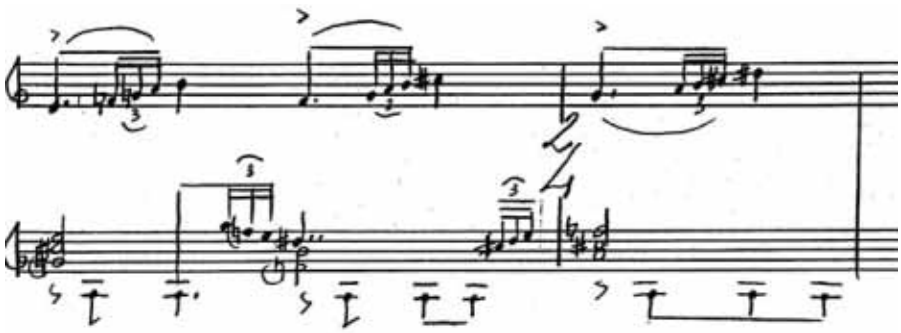
[388] Clemens Kühn: *Tratado de la forma musical*; *op. cit.*

En todas ellas el total del material melódico se desarrolla a partir de unas pocas células que, en general, tienen más importancia rítmica que melódica. Ejemplo de ello son los compases I-2, II-13 y III-14, compases a partir de los que se crean todos los demás motivos, que como es evidente están directamente emparentados con estos.



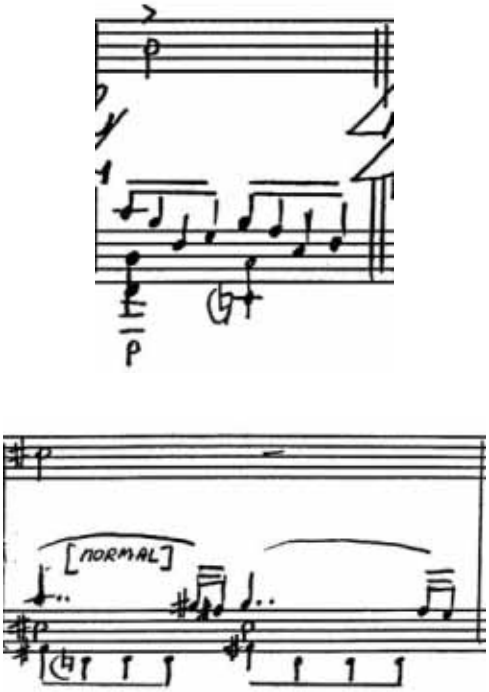
Tres danzas para un cangrejo (1989). I-II-III movimientos (compases 2, 13, 14 respectivamente)

En la tercera danza se puede decir que es donde realmente aparecen elementos rítmicos nuevos; ya en los tres primeros compases se presentan todos ellos. La melodía se dedicará, sin más, a la combinación y variación de estos elementos iniciales (compases 14-15) y a la reutilización de elementos de las danzas anteriores (compases 26-27).



Tres danzas para un cangrejo (1989). III movimiento (compases 26-27)

La melodía retomará la mayoría de los elementos de la primera danza, introduciendo algunas pequeñas variaciones como en el compás 17 o en el 29.



Tres danzas para un cangrejo (1989). III movimiento (compases 17, 29)

Esta obra de simples pretensiones es una excelente muestra de cómo con unos pocos elementos principales se puede desarrollar toda una estructura en la que el interés no decae en ningún momento.

Además, ciertos rasgos como la creación de estructuras mayores desde motivos muy reducidos, la repetición de elementos y la utilización de formas muy académicas y muy contundentes están ya completamente presentes. Sin embargo otras cuestiones como el mayor desarrollo armónico o la creación de estructuras melódicas mucho mayores, así

como la utilización de agresivos contrastes están aún por llegar aunque de alguna manera ya se intuyen.

III.2.2.5. *Fantasía Española.*

Como ya se ha apuntado esta será la primera obra para guitarra sola que Ruiz escribe, a pesar de que su carrera como compositor había comenzado ya unos años atrás.

Sin embargo será en la etapa siguiente cuando su interés por la guitarra y las colaboraciones con Estarellas desemboquen en un torrente de obras para el instrumento cada una de mayor calidad y transcendencia que la anterior.

El término *fantasía* fue acuñado durante el Renacimiento para referirse a piezas cuya estructura era engendrada a partir de las habilidades compositivas del autor.

Varios son los nombres que ha recibido a lo largo de la historia y sobre todo de los diferentes países: It., Sp., Ger., Eng.; Eng., Fr., Ger. *Fantasie*; Fr., Ger. *Phantasie*; Fr. *fantaisie*, *fantasye*, *phantaisie*; Eng., Ger. *Phantasia*; Ger. *Fantasey*; Eng. fancie, fancy, fansye, fantasy, fantazia, fantazie, fantazy, phansie, phantasy, phantazia.

El término comenzó a ser utilizado como título en unos manuscritos alemanes de música para teclado datados antes de 1520[389]. Muchos de los grandes vihuelistas españoles del Renacimiento hacen referencia a estas obras (las fantasías) en sus colecciones de piezas: Luys Milán, Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Enrique de Valderrábano, Diego Pisador, Esteban Daza, entre otros.

Desde un punto de vista formal la esencia de las fantasías radica en la libertad que deja al compositor. Dicha libertad llegó a implicar la ausencia de líneas divisorias con lo que el tempo y el ritmo también se vieron afectados. En un primer momento los compositores desarrollaban sus fantasías imitando la técnica de la polifonía vocal.

Con la llegada del Romanticismo las fantasías se fueron integrando dentro de la estructura de la sonata, influenciándose mutuamente, de manera que ciertos aspectos de libertad y virtuosismo fueron apareciendo en las sonatas y ciertas cuestiones de estructuras fueron incorporadas a las fantasías. Un buen ejemplo de ello lo representa la *Sinfonía nº 4* (Sinfonía – Fantasía) de Schumann donde todos sus movimientos están unidos. Además se conservó el término *fantasía* para aplicárselo a piezas que

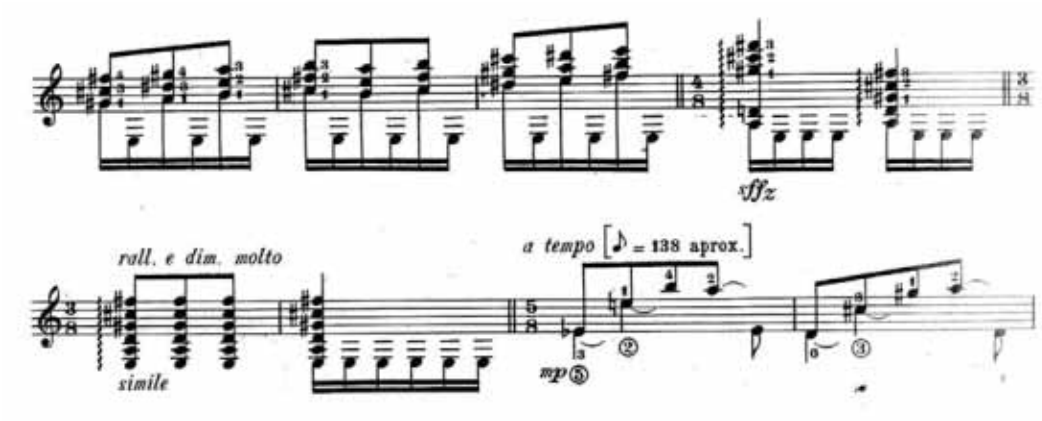
[389] Christopher D.S. Field. "Fantasía". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

concentraban un virtuosismo extremo. Por último, la aplicación de temas preexistentes dentro del contexto “fantasía” fue habitual entre muchos de los compositores del siglo XX.

Como ya se ha apuntado en varias ocasiones a lo largo de los diferentes capítulos de este trabajo *Fantasía española* será la primera obra que para guitarra sola escribió Valentín Ruiz. En ella se pueden apreciar las influencias de ciertos elementos andalucistas ya presentes en otras obras de este mismo año como la *Sinfonía Jaén.*

El característico sonido de la guitarra se hará patente a lo largo de esta pieza. Muchos serán los recursos utilizados pertenecientes al propio instrumento como es el caso de los armónicos, rasgueos, arpegios con cuerdas al aire… lo cual dará un aire de consistencia a la pieza desde un punto de vista puramente técnico pero sin llegar a perder su originalidad en ningún momento.

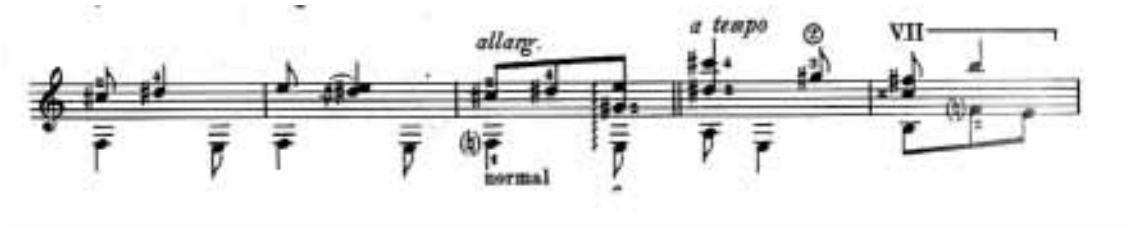
El registro utilizado dentro de la pieza es el habitual, siendo el compás 72 el lugar donde se presenta una de las notas extremas de la misma, coincidiendo ésta con uno de los puntos de máxima tensión de la obra. Tensión que por otra parte no llegará a ser resuelta de todo hasta el final de la fantasía, donde la escala ascendente desde el Si (séptima posición) hasta el Si (traste XIX) nota final del recorrido de la guitarra, toda ella a intervalos de semitono, creará dicha tensión.



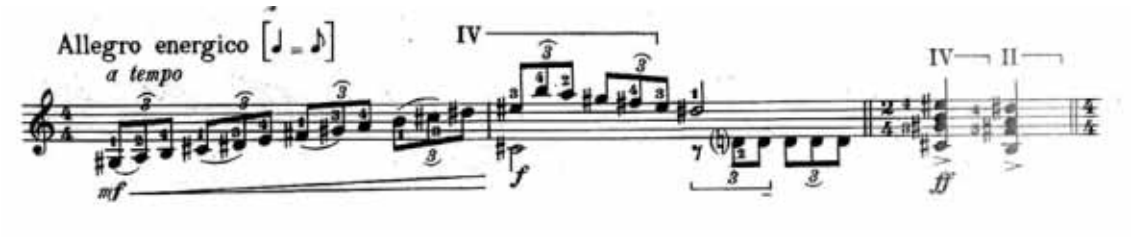
Fantasía española (1989) (compases 69-76)

Desde un punto de vista formal la obra está estructurada en tres partes que responden al esquema A-B-A muy semejante al de una forma de sonata, aunque no existe correspondencia armónica.

En la primera de las secciones (compases 1-169) se pueden observar tres elementos que se suceden con un desarrollo intrínseco en cada una de ellos. El tema principal viene definido por una melodía que se desarrolla a lo largo de trece compases para posteriormente ser repetido a un intervalo de cuarta descendente. Varias son las modificaciones que resultan de dicho tema a partir del compás 26. Ello dará paso al segundo elemento con un carácter meramente transitorio, al estilo del puente de una sonata, formado por arpegios y acordes que se van sucediendo en diversas combinaciones rítmicas hasta alcanzar una zona de reposo en la que Mib y Re se suceden como notas importantes para alcanzar un segundo tema (compás 81) en claro contraste con el tema inicial.



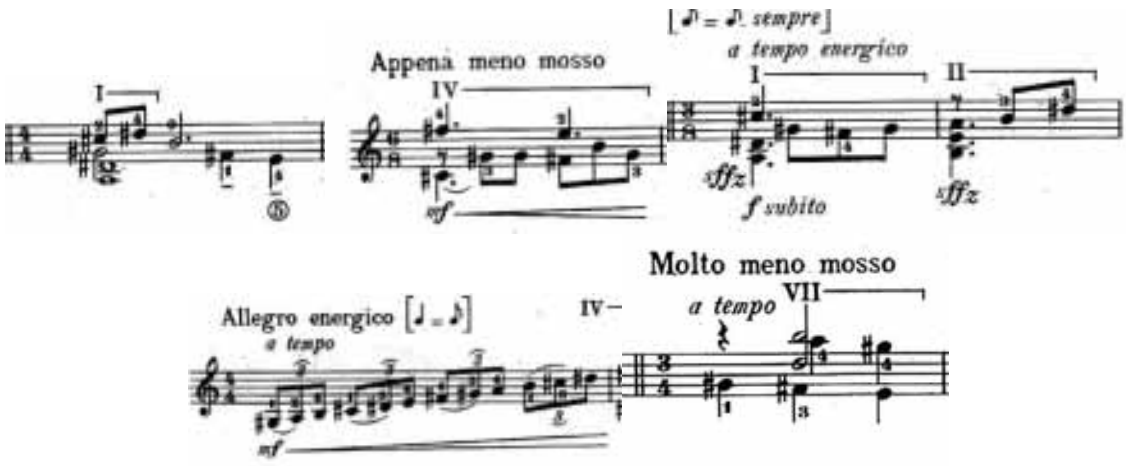
Fantasía española (1989) (compases 23-27)



Fantasía española (1989) (compases 81-83)

Este segundo tema está formado por varios elementos con un carácter muy rítmico y enérgico como ya se muestra en las propias indicaciones (compás 81).

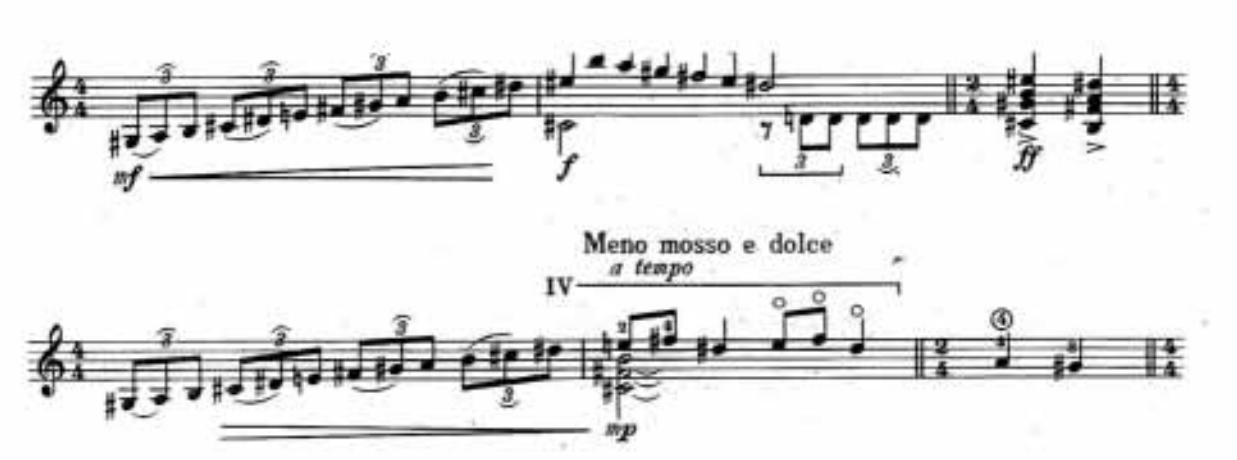
Cinco serán finalmente los elementos que formen este segundo tema, y serán presentados sucesivamente en los compases 81, 92, 122, 151 y 157. El quinto y último de ellos tiene una clara función de coda y a diferencia de todos los demás sólo tiene una única aparición, con función finalizadora de toda este grupo temático B.



Fantasía española (1989) (compases 81, 92, 122, 151 y 157)

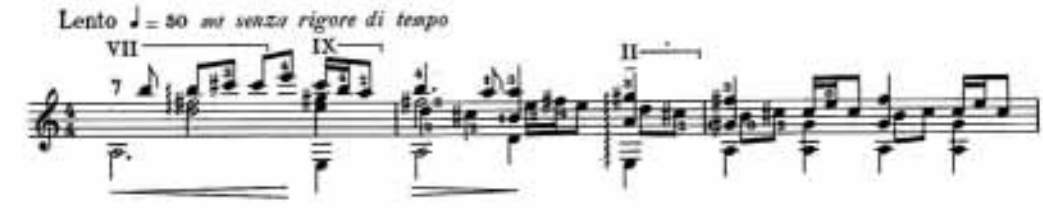
Los cuatro primeros se van sucediendo e intercalando entre ellos, sobre todo el primero que hace las veces de costura entre los otros tres.

Al igual que sucedía al principio las variaciones rítmicas son frecuentes. Estas variaciones se producen en muchas de las ocasiones a través de disminuciones o aumentaciones de la figuración (compases 84-85 y 87-88).



Fantasía española (1989) (compases 84-89)

La sección B se abre paso a partir del compás 170. En ella se puede observar una nueva melodía en los tres primeros compases que será el hilo conductor de esta sección. Dicha melodía será repetida en varias ocasiones a diferentes intervalos esta vez intercalada con distintos elementos guitarrísticos como son los armónicos, bajos al aire (compases 188 y siguientes), arpegios (compás 191).



Fantasía española (1989) (compases 170-172)

Fantasía española (1989) (compases 188-190)

Fantasía española (1989) (compases 191-193)

En el segundo segmento de esta sección B se utilizan elementos del tema A (compases 219-220) que puede parecer una reexposición, aunque parcial y además con un nuevo compás (6/8) diferente del 3/8 inicial. También elementos del grupo temático B (compás 226). Todo ello para reiniciar la tercera de las secciones A´ en la que sí se reexpondrá el tema A (compases 228-278) y el elemento de transición ya mostrado en la primera sección (compases 279-299), a lo que hay que añadir una coda final que resalta la fuerza expresiva de la pieza a través de unos rasgueos.

Fantasía española (1989) (compases 218-220)

Fantasía española (1989) (compases 224-226)

La armonía de la pieza se ve polarizada por las notas La y Mi, quinta ⑤ y sexta ⑥ cuerdas al aire del instrumento respectivamente. A través de estas dos notas el compositor consigue que el centro de la pieza no se desvíe fuera de los cauces tonales a pesar de las disonancias y de los diferentes tipos de escalas y formaciones de acordes que va utilizando.

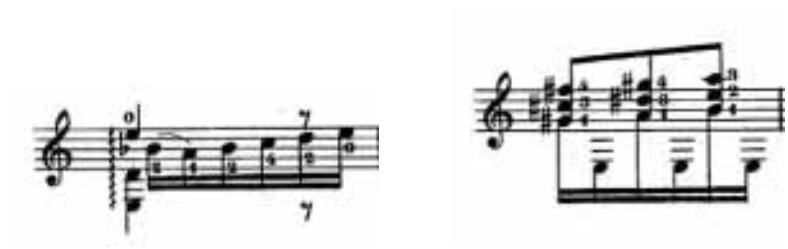
Esto es fácilmente demostrable a través de los dos compases iniciales de cada una de las repeticiones del tema A (compases 1 y 14) donde La y Mi respectivamente dan comienzo al tema.

Distinta será la actitud adoptada a partir del compás 81 (tema B) donde serán Sol# y Do# los encargados de arropar el contenido melódico de este primer elemento del grupo temático B, de vital importancia ya que como se ha apuntado previamente realiza apariciones constantes a través de toda esta sección.

En la sección B (a partir del compás 170) La y Mi recobrarán el protagonismo sobre todo a partir de diversas repeticiones en el bajo (compás 188 y siguientes). Y ya en la reexposición, y sobre todo en el segmento codal del final, Mi se erigirá como nota sobre la que se forman los rasgueos con los que concluye la pieza. Sin embargo el acorde final puede tener otra lectura que podría constituirse como un acorde de La en el que se presenta una ambigüedad modal con Do y Do#.

Dicho acorde final está dispuesto de tal forma que sea ejecutable en el instrumento de forma que se utilicen todas las cuerdas. En él se puede observar un hexacordo (La-Mi) formado por dos triadas en espejo desde La y desde Do#.

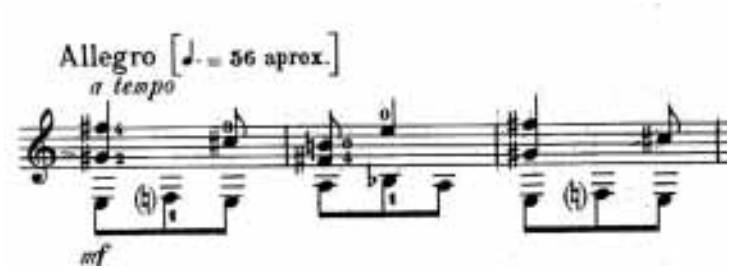
La formación de acordes responde, principalmente, a las necesidades expresivas de cada uno de los momentos de la pieza. Así se pueden observar acordes sin tensiones como el que inicia la pieza, hasta acordes con diversas segundas como el que la finaliza. Varios son los acordes que incluyen intervalos de séptima (compases 10, 14, 47, 55, 69).



Fantasía española (1989) (compases 10, 14, 47, 55, 69)

A pesar de las diferentes partes en las que se ha dividido la pieza dos son las melodías que se presentan como más elaboradas y con una intención clara de perdurar en el subconsciente.

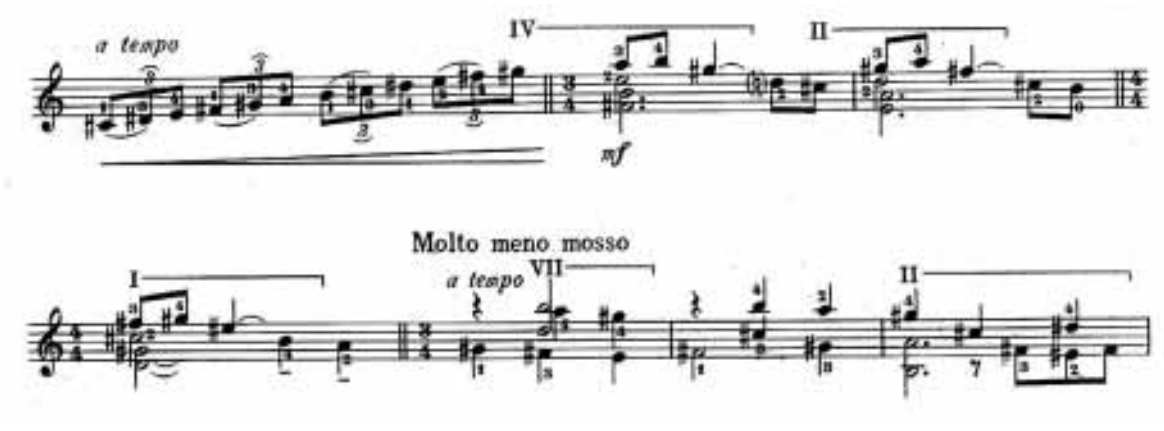
Por un lado la melodía inicial de la primera sección se presenta con una mayor variedad de ritmos y saltos melódicos que el resto de los motivos melódicos que aparecen a lo largo de la pieza. Aquí se pueden observar algunos de los ritmos más característicos de la pieza (compases 5 y 6) que se verán ampliados por los dos siguientes (larga-breve y breve-larga).



Fantasía española (1989) (compases 5-7)

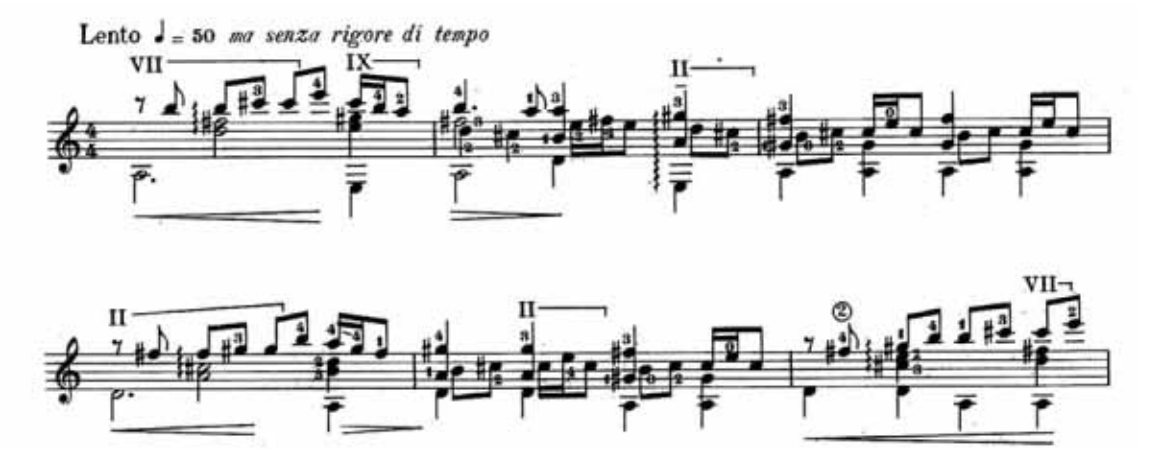
Las distintas melodías del grupo temático B carecen de la entidad de esta primera melodía y presentan un carácter más armónico que melódico así como repeticiones sobre la misma nota (compás 122 y siguientes) como es el caso de b2 o simples modelos y repeticiones como es el caso de b3 (compases 154 y siguientes).

Fantasía española (1989) (compases 122-125)



Fantasía española (1989) (compases 153-160)

La melodía principal de la sección B (compases 170 y siguientes) se presenta como más neutra desde el punto de vista rítmico (menos elementos rítmicos), con pocos saltos y una estructura básica de tres compases que se van sucediendo.

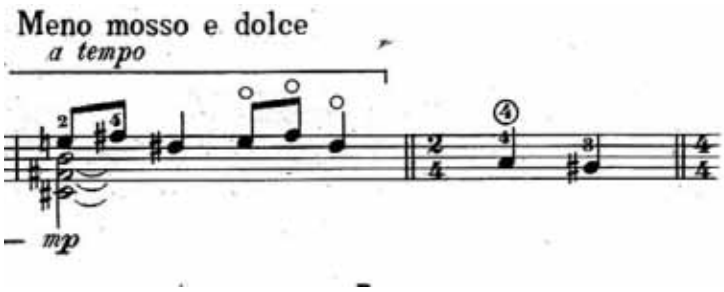


Fantasía española (1989) (compases 170-175)

Desde un punto de vista rítmico serán varios los elementos que se deben destacar de esta pieza. Por un lado, y como viene siendo habitual, son múltiples los cambios de compás que se vienen apreciando en las obras de Ruiz (compases 1, 30, 32, 72, 73, 75, 80, 81, 83…), así como las diferentes indicaciones de velocidad que en muchas de las ocasiones sirven de marco de las diferentes secciones y temas (compás 52, 81, 92, 122, 157, 170, 228).

Los principales elementos rítmicos se enmarcan dentro de un contexto de 3/8 (compases 4-6) hasta la llegada del grupo temático B en el que aparecen ritmos pertenecientes a los compases de 2/4 y 4/4 (compases 88-89) sin perder de vista los

tresillos del elemento b1 (compás 81) que estarán presentes a lo largo de todo el desarrollo del grupo temático B.



Fantasía española (1989) (compases 88-89)

Será ya en la sección B cuando un nuevo elemento procedente del compás 170 y siguiente se erija con el mando rítmico de la pieza. Dicho elemento será desarrollado de una forma muy guitarrística en los compases 185 y siguientes, para posteriormente ser repetido en diversas ocasiones.

Posteriormente, en la coda, el ritmo de semicorcheas planteado al final de la sección A´ será transformado en un continuo rasgueo de fusas con las que terminará la pieza.

La utilización de los silencias, sobre todo en el tema A y en el final de la obra ayuda sobremanera a crear la tensión que en muchos pasajes se respira.

Como lo más destacado de esta pieza sobresale la utilización melódica del propio instrumento. El desarrollo de melodías cada vez más elaboradas es evidente a partir de esta obra.

Además, a raíz de la utilización de la guitarra en diversas obras, Ruiz desarrollará un sistema en el que muchas de las células del acompañamiento se presentarán igual que se hace en la guitarra, es decir, no están presentes todo el tiempo, sino que aparecen y desaparecen según las necesidades de cada momento, muchas veces por cuestiones técnicas, aunque siempre permanecen en el subconsciente, en la memoria auditiva a corto plazo, de tal forma que da la sensación de que nunca han abandonado la pieza.

III.2.2.6. Rasgos generales y conclusiones.

En esta segunda etapa del compositor algunos de sus rasgos más llamativos ya están plenamente presentes en su música. De una parte comienza a ser evidente el método que Ruiz sigue a la hora de construir unidades melódicas cada vez mayores a partir de

motivos más pequeños. Sobre todo en lo que respecta a la unión de esos motivos. Estos pequeños elementos interconexionales están cada vez más elaborados y se integran perfectamente en el discurrir de las piezas sin que se note en el resultado final cada una de esas costuras, sino que se percibe la unión de elementos temáticos y elementos no temáticos como un todo.

Esto propicia la aparición de melodías cada vez mayores, que sin estar hablando de melodía continua, o infinita, proporciona a la pieza una sensación de continuidad que se irá incrementando con el paso de las composiciones. Sin embargo la estructuración de los segmentos a través de una cadencia final, no una cadencia funcional, sigue estando vigente en esta etapa.

Todo lo expuesto en el párrafo anterior hay que tomarlo con cautela cuando se trata de las piezas vocales escritas en esta, e incluso otras etapas, ya que el texto proporciona un margen menor al compositor para poder desarrollar ciertos aspectos de su música. Si bien en el plano armónico (concepción vertical) o rítmico no se verá afectada la intención de Ruiz, desde el punto de vista melódico, las pautas serán las impuestas por el propio texto que en ocasiones fragmenta la melodía en pequeños motivos que se repiten en varias ocasiones. En este caso, las partes instrumentales de obras como la cantata o el himno serán las encargadas de hacer las pequeñas conexiones entre los motivos melódicos con lo que se verá desvirtuada la continuidad melódica en el sentido antes mencionado de alcanzar grandes elaboraciones melódicas.

Desde el punto de vista estructural comienzan a ser habituales las estructuras ternarias que apuntan a una breve reexposición a lo largo de su tercera sección. Además cada vez las obras son de mayores dimensiones con lo que el material a presentar se hace más variado aunque el sentido de unidad no se ve comprometido. En algunas ocasiones las secciones son tan amplias que bien podrían ser un movimiento independiente. Esto se entiende en el contexto de piezas que están concebidas en un solo movimiento de vastas dimensiones. A raíz de él se desarrolla un todo en el que se puede adivinar cada una de las secciones como estructuras más simples e incluso individualizadas.

La tonalidad, aunque no estuvo presente en la etapa anterior de una manera funcional, irá dejando paso a una pantonalidad cada vez más extendida; sin embargo en algunas de las obras vocales aquella se resiste a abandonar la partitura.

Desde un punto de vista estético la música de esta época está próxima al expresionismo en lo que se refiere a la concepción vertical de muchas de las piezas, sin embargo ciertas raíces nacionalistas (incluso regionalistas) afloran en muchas de estas obras, en las que la intención del compositor no es otra que la de mostrar de una manera clara los elementos con los que construye cada uno de sus trabajo pero siempre de una manera muy personal. Ese nacionalismo divisado está en la onda de Falla y otros autores de estética similar, y toma las herramientas técnicas de esta corriente como una posible vía para alcanzar los objetivos pretendidos; no se trata sin embargo, de un nacionalismo de citas literales en las algunos de los rasgos más distintivos del folclore de uso habitual se encuentran en las obras de los compositores de manera evidente y poco asimilados por el personal desarrollo musical de cada uno de ellos.

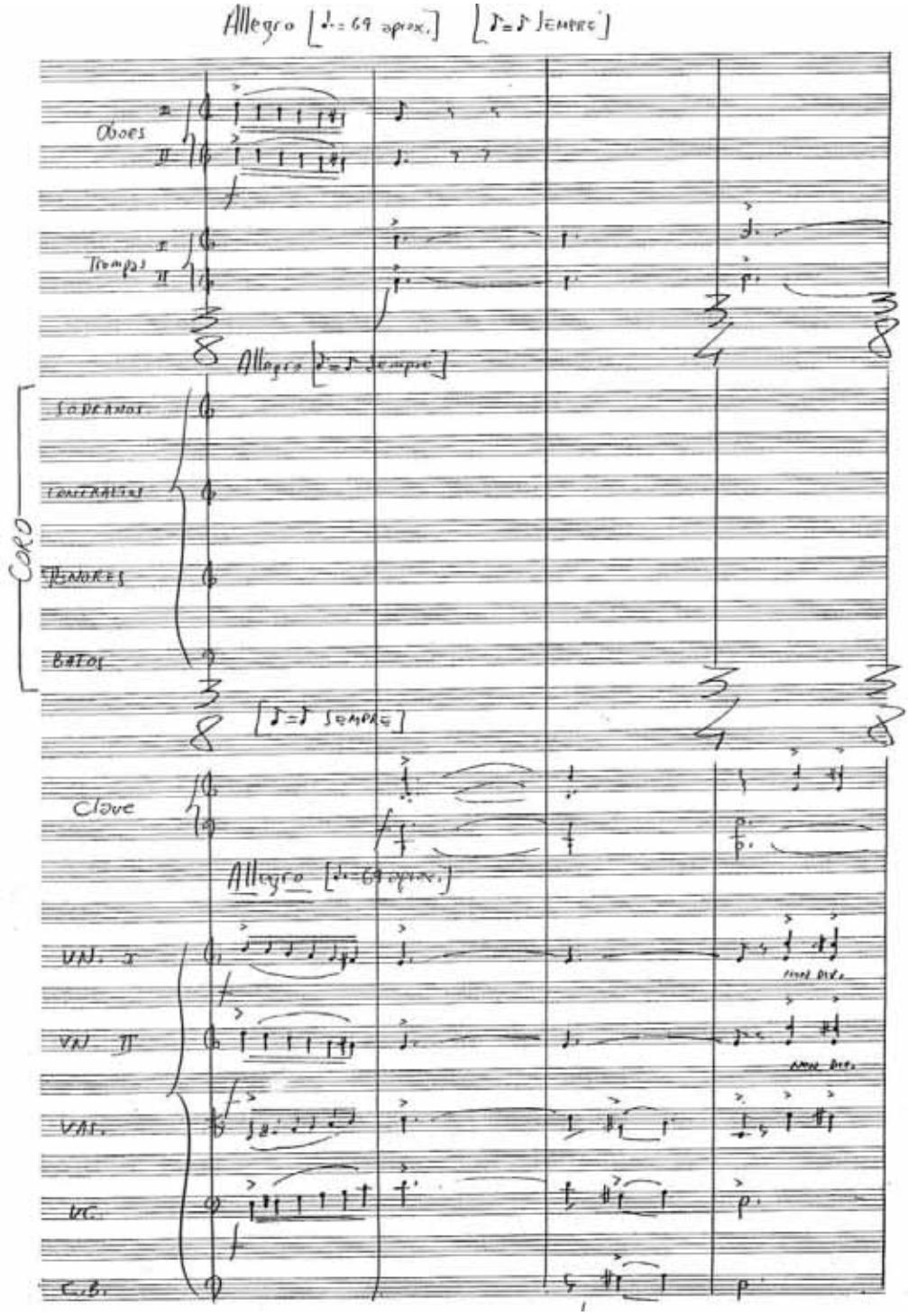
III.2.3. Guitarra. 1990-1994.

III.2.3.1. Las primeras obras.

En esta tercera etapa dentro de la vida compositiva de Ruiz López la guitarra será la gran protagonista, sin embargo, al igual que en la época anterior pasaba con la voz, esto no significa que no haya dedicado parte de su tiempo a la composición de otras obras. Antes de afrontar la composición de su primer concierto para guitarra y orquesta dos serán las obras que sirven de preludio a esa labor, que por otra parte ya había comenzado el año anterior.

Por un lado la *Sonata de las Soleares* a través de la que se continúa el acercamiento al instrumento que ya se había comenzado con *Fantasía Española*, solo un año antes; y por otro lado escribe la obra para solistas, coro y orquesta *Canción Báquica*, actualmente fuera de catálogo.

Esta segunda obra está compuesta en un solo movimiento, como ya es habitual en el compositor. Dentro de la orquestación elegida destaca la utilización del clave, al que dedicará una pieza sólo cinco años después, y la presencia de sólo dos instrumentos de viento; uno de viento madera (oboe) y otro de viento metal (trompa).

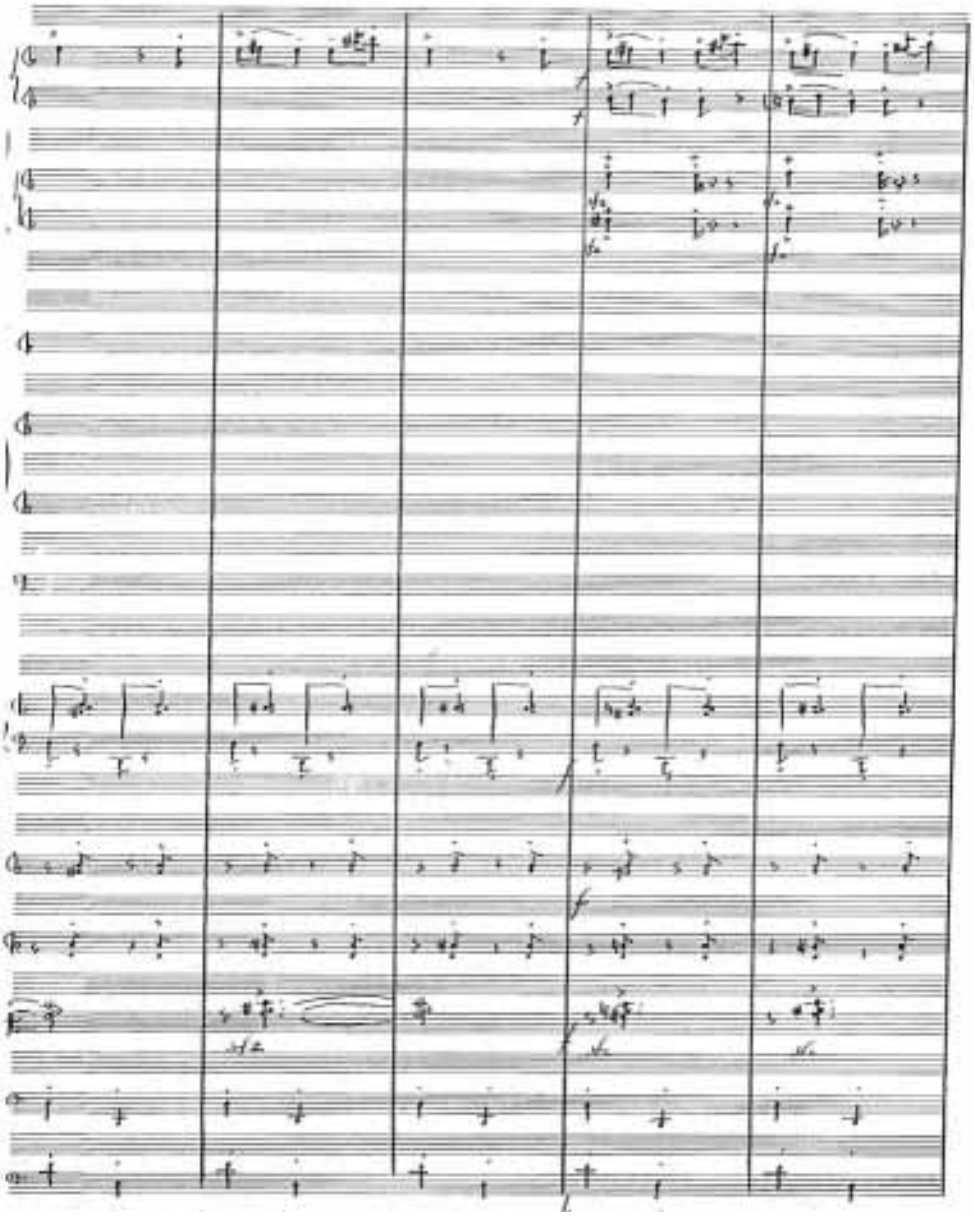


Canción Báquica (1990). Compases 1-4

La obra está escrita a lo largo de 603 compases en los que se suceden varias secciones contrastantes en las que el coro funciona como un instrumento más; es decir, no se dedica simplemente a satisfacer las necesidades coloristas o a servir de elemento separador entre las distintas intervenciones de la orquesta, si no que participa en todo momento en la acción musical.

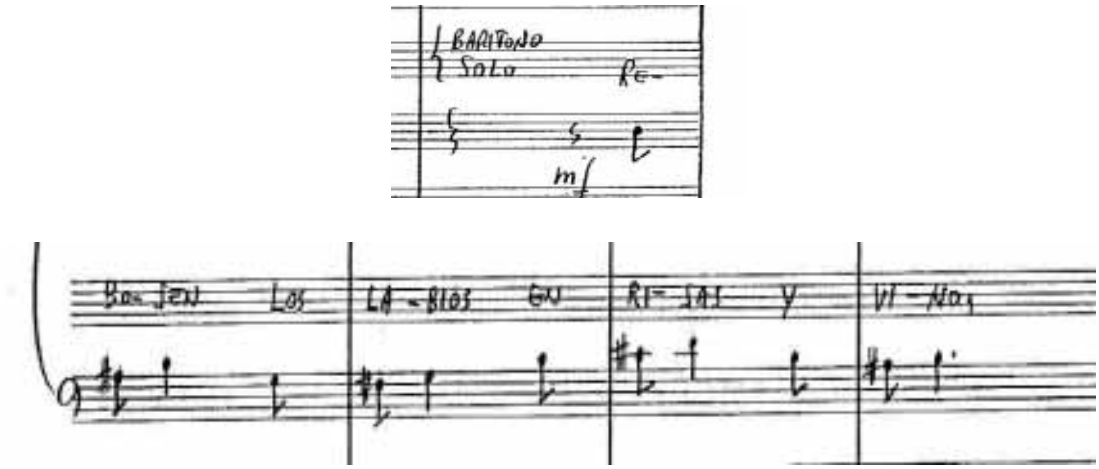
La utilización de elementos dispares e incluso aparentemente ajenos a algunas piezas nunca implica, en la música de Ruiz, que estos permanezcan en un segundo plano o su actividad sea menor. Siempre existe una integración total de ellos en la pieza y nunca una subordinación. Esta es una actitud que con el paso de los años se irá madurando hasta ser capaz de integrar de manera total todos los elementos que formen un trabajo concreto por muy dispares que estos sean.

Los diferentes cambios de tempo segmentan cada una de esas secciones y una vez más tienen una función estructuradora dentro de la obra. El carácter burlesco de alguna de las secciones puede observarse con claridad a partir del compás 55.



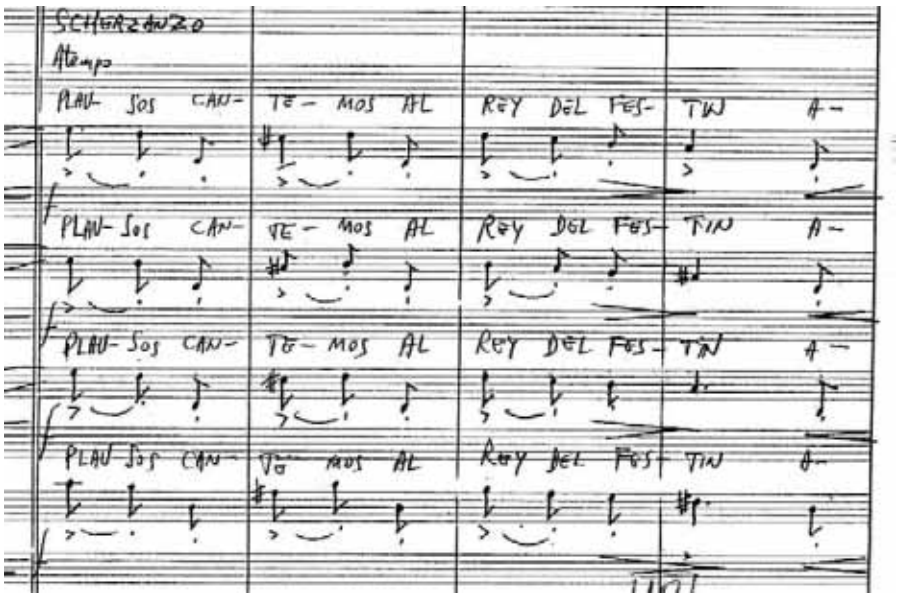
Canción Báquica (1990). Compases 55-59

Poco después dará comienzo la primera intervención solista a cargo del barítono, voz muy utilizada por Ruiz a lo largo de su carrera. Esta intervención se repetirá pocos compases después



Canción Báquica (1990). Compases 79-83

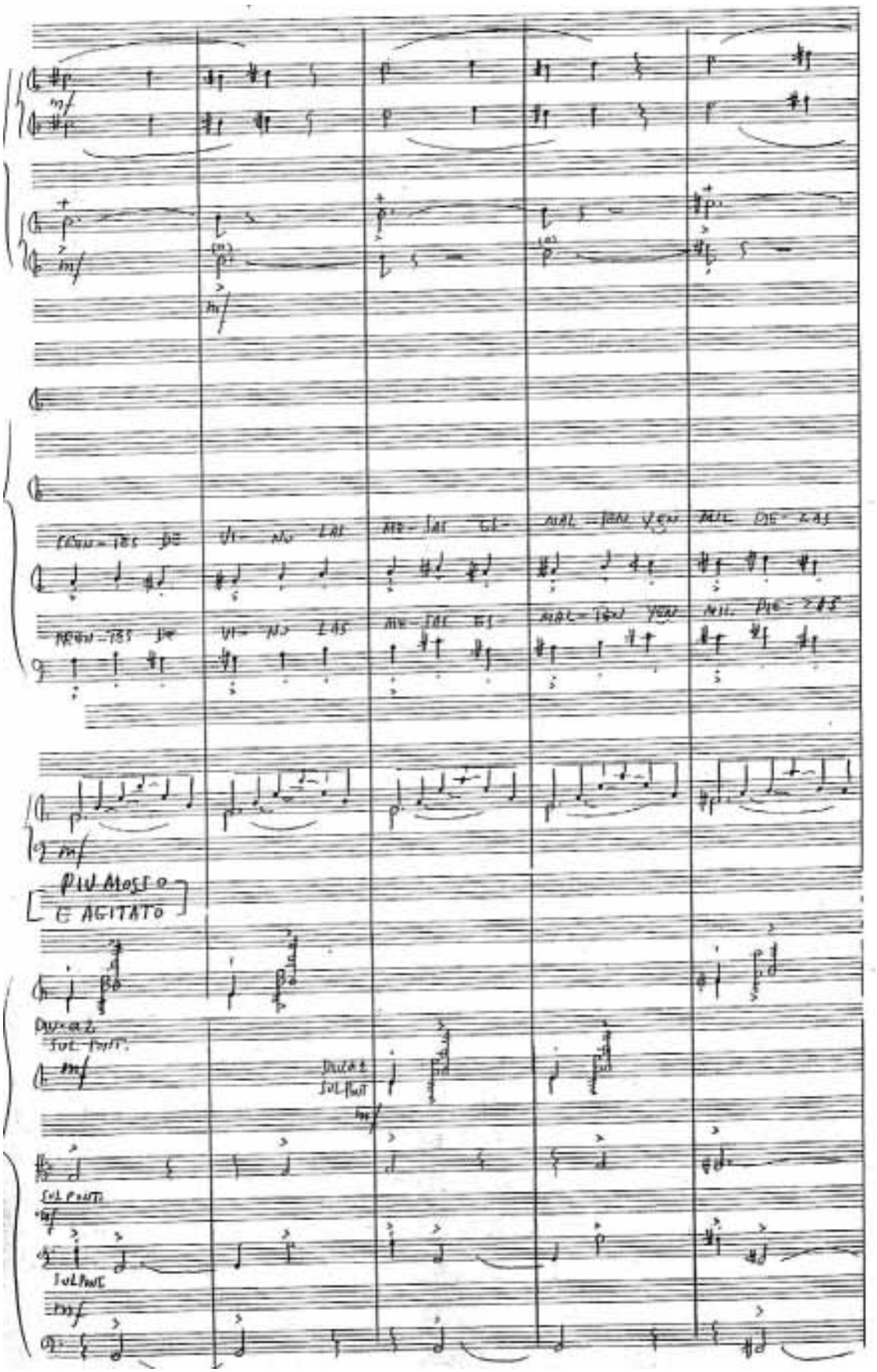
La segunda parte de la primera sección dará comienzo en el compás 145 con el mismo motivo que la sección inicial, intercalado con una nueva intervención del coro.



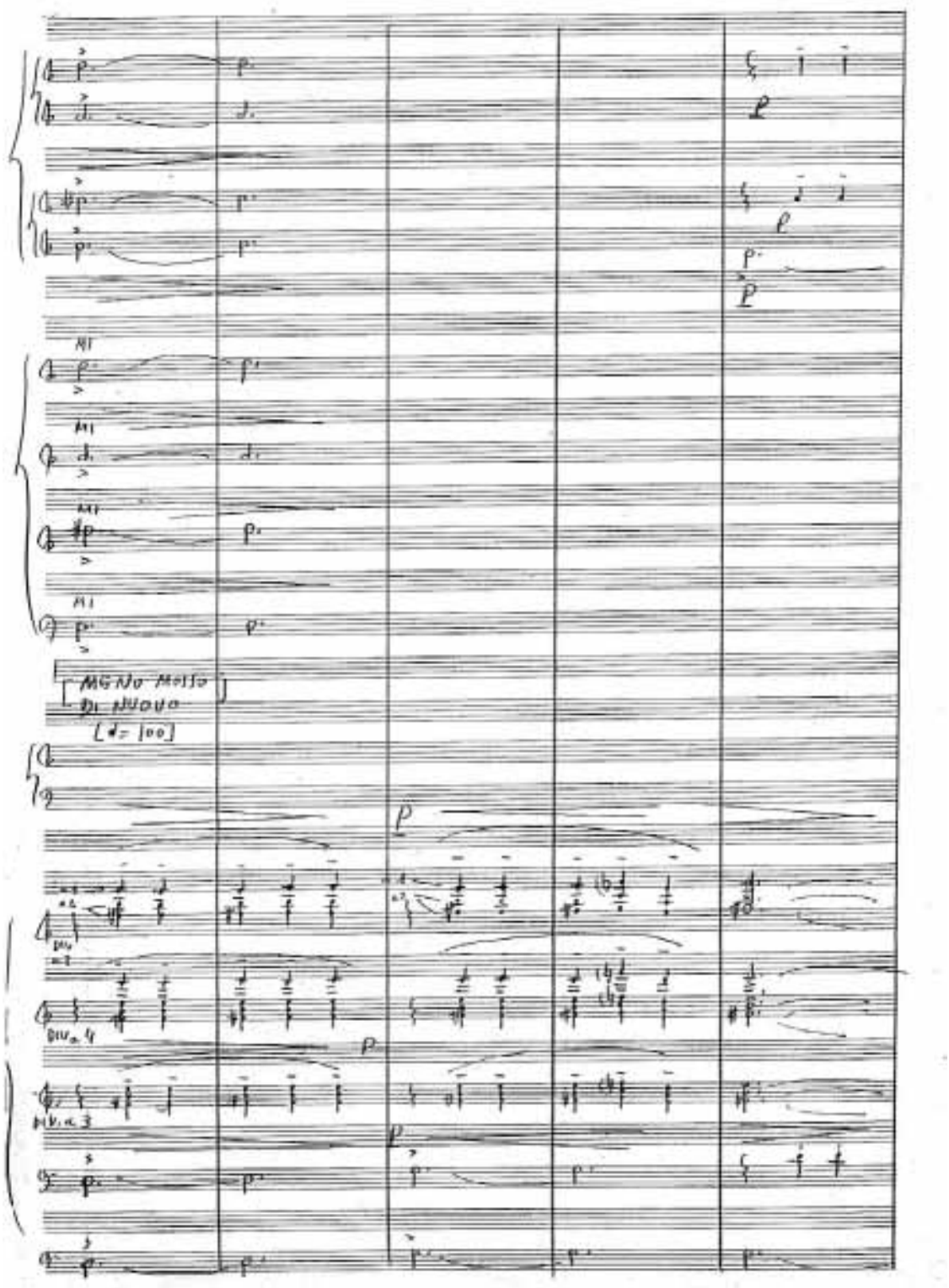
Canción Báquica (1990). Compases 177-180

La segunda sección presenta muchos más cambios que la primera, así diversos elementos con intenciones contrapuestas se irán sucediendo. Esto suele ser habitual en las obras de Ruiz así como el menor tamaño de la tercera sección, o en casos de piezas con más de tres secciones, algo poco habitual en él, la última sección.

El tema estructural de las obras es algo que siempre ha preocupado al compositor y sus conocimientos al respecto pueden verse en el discurrir de sus trabajos ya que una vez que la estructura de la pieza está clara y funciona desde el punto de vista musical, ayuda a que la obra se establezca dentro de unos parámetros que permiten ser más elásticos con otros aspectos de la música como el ritmo o la melodía, ya que la férrea estructura no permitirá ningún sobresalto.

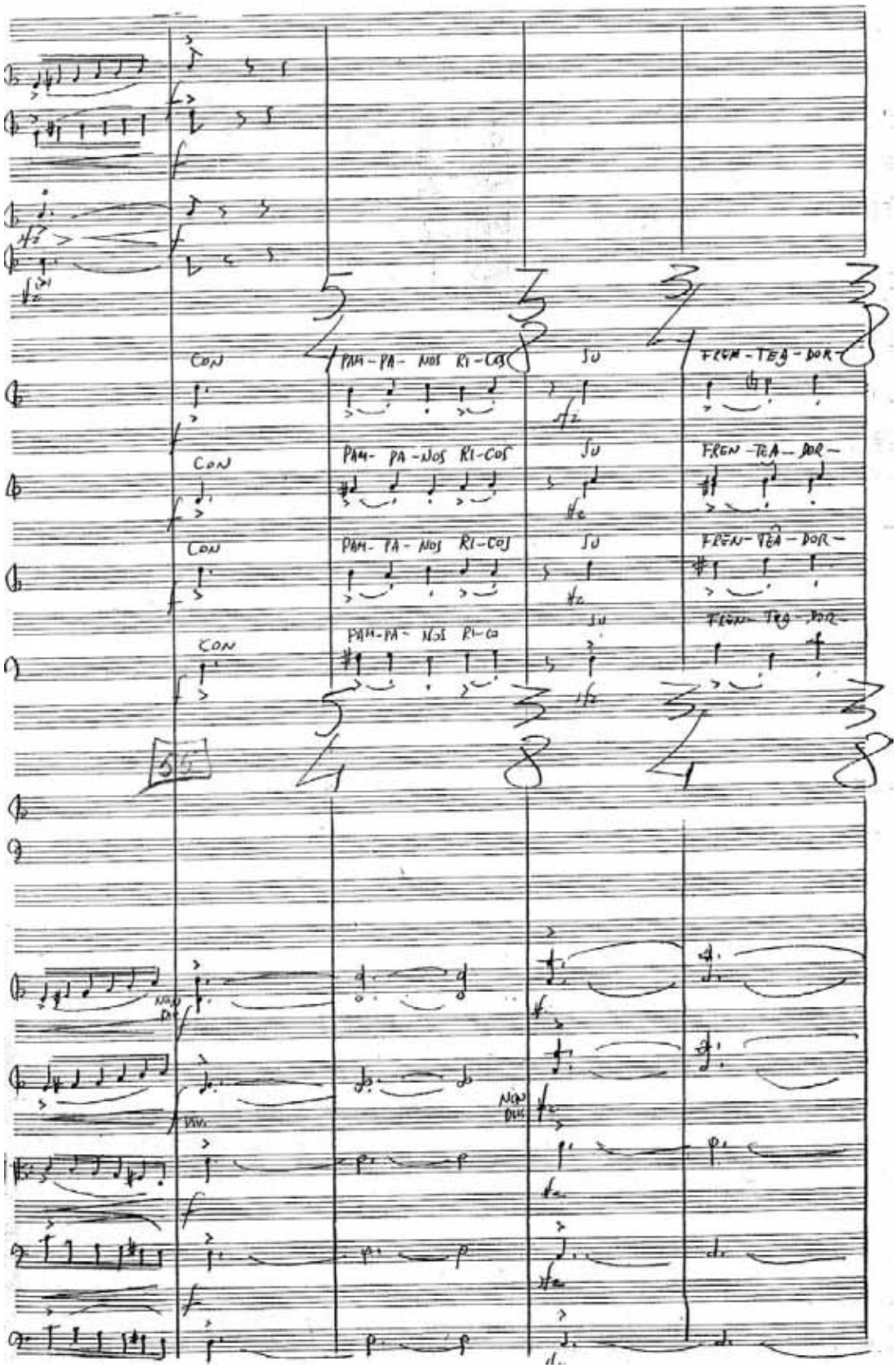


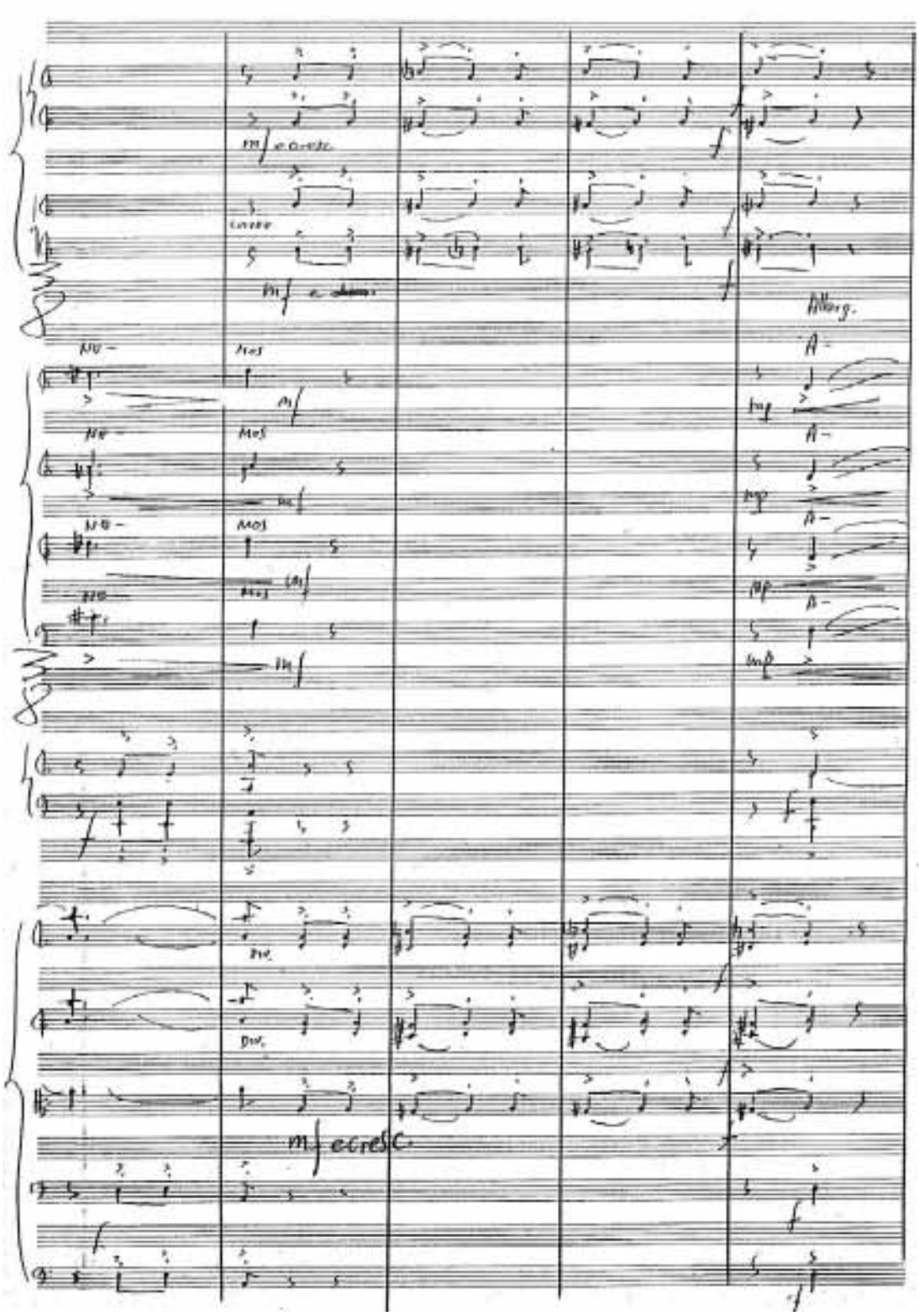
Canción Báquica (1990). Compases 212-214



Canción Báquica (1990). Compases 242-246

La tercera sección comenzará recuperando el tempo inicial y sobre la escala de semicorcheas del principio. Los cambios de compás poco a poco reanudarán la secuencia principal para discurrir en una alternancia de acordes orquestales completos y secciones corales en *scherzando*.

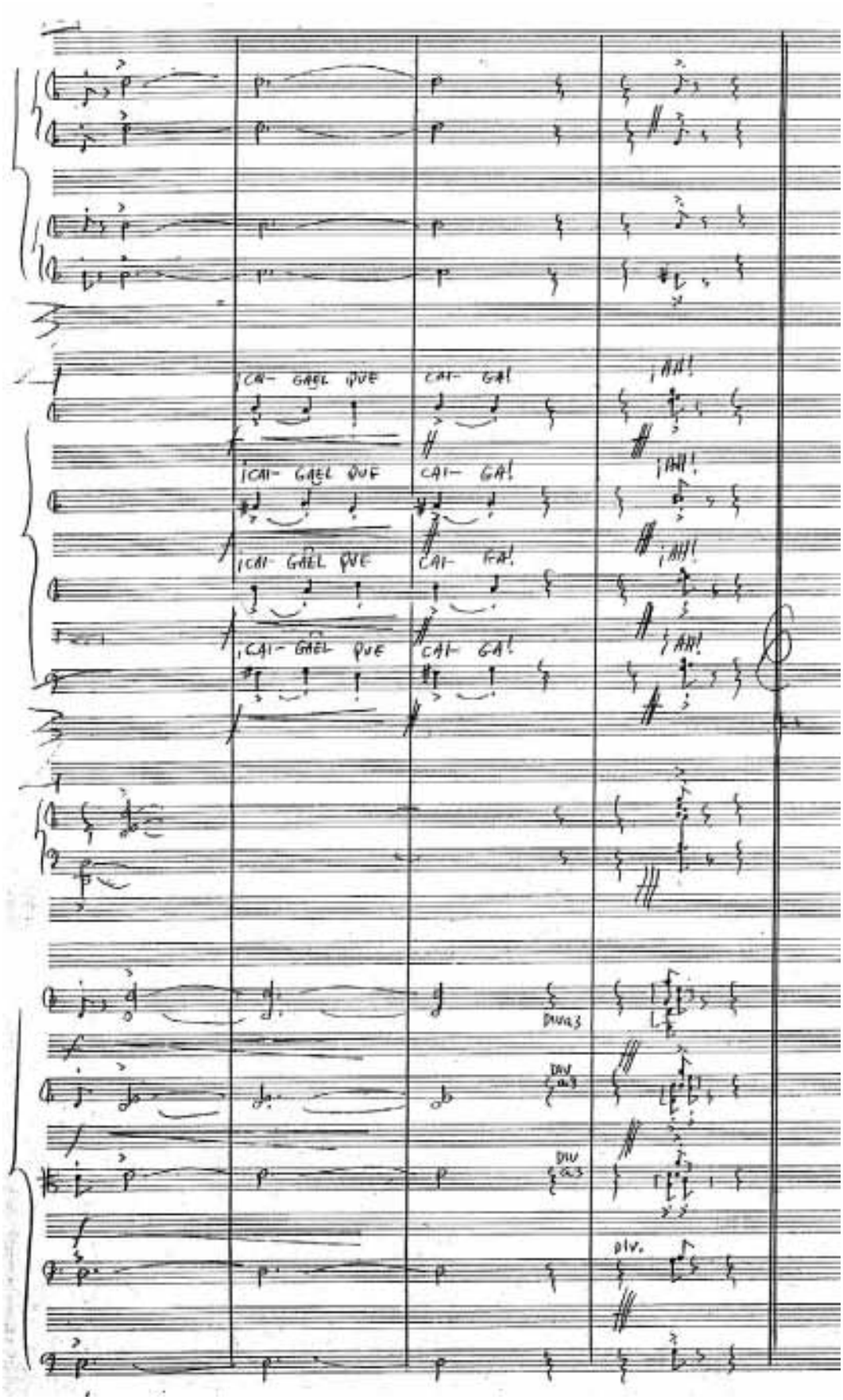

CON
PAM-PA-NOS RI-COS
SU
FREN-TEA-DOR-
CON
PAM-PA-NOS RI-COS
SU
FREN-TEA-DOR-
CON
PAM-PA-NOS RI-COS
SU
FREN-TEA-DOR-
CON
PAM-PA-NOS RI-CO
SU
FREN-TEA-DOR-
56
NON DIV
NON DIV



Canción Báquica (1990). Compases 549-558

La pieza finalizará con un *tutti* orquestal descansando sobre Sol. Muchos de los finales de obras en las que Ruiz escribe para agrupaciones de ciertas dimensiones o incluso para orquesta terminan con todo el conjunto creando un ambiente de mucha densidad

sonora desde el que el compositor procede de dos formas. O bien difumina esa tensión a través de una drástica reducción orquestal en la que solo una parte del conjunto mantiene un largo acorde final; o bien mediante un juego de acordes diseñados para la ocasión fabrica un proceso cadencial que tendrá un marcado carácter conclusivo, a pesar de las disonancias o de las notas añadidas a los mismos. En esta pieza la segunda opción es la elegida por el compositor.



Canción Báquica (1990). Compases 600-601

La obra puede ser divida en tres secciones que se reparten de la siguiente manera:

- I sección (compases 1-211)
- II sección (compases 212-526)
- III sección (527-603)

La división tripartita, sobre todo de las obras que constan de un solo movimiento es algo muy habitual en la obra de Ruiz, además de ello esta pieza, desde el punto de vista estructural, cumple otras premisas muy recurrentes. La sección central es la de mayores dimensiones de las tres y la tercera sección la más pequeña que además tiene una función claramente de segmento codal.

III.2.3.2. *Sonata de las Soleares*.

Los antecedentes de esta obra, como ya se apunta al principio de este capítulo, hay que buscarlos en la fantasía para guitarra del año anterior, si bien es cierto que de alguna forma estas piezas son una especie de preparación para el primer concierto de guitarra que verá la luz este mismo año.

Al igual que le sucede a la sinfonía la forma de sonata transcurre a través de una larga evolución que comienza con una asimilación del término con las piezas instrumentales y termina con la construcción de grandes obras para solista concebidas en varios movimientos.

Partiendo del primero de los significados se llega al siguiente escalón que consiste en la separación que se produce entre la *Sonata da chiesa* y la *Sonata da camera*, desde este punto de vista las piezas que se componían bajo esas denominaciones se acercaban a la tipología de la suite.

Como es bien sabido, poco a poco el número de piezas que componían una sonata se fue reduciendo hasta quedar en un número máximo de cuatro. Además, ciertas obligaciones como la de escribir todos los movimientos en la misma tonalidad o la concepción binaria de la estructura de cada uno de los tiempos se fue abandonando.

Será a partir de las obras de C.P.E. Bach cuando las bases de lo que hoy se conoce como sonata quedarán sentadas de forma definitiva hasta que poco más de medio siglo después Beethoven llevara el género hacia una de sus cumbres.

A partir del trabajo del compositor alemán, la férrea disciplina de la forma sonata se fue desvaneciendo a través de los devenires de las piezas de los compositores románticos hasta que terminó convirtiéndose en una pieza que aunaba todos las virtudes de la sonta en un solo movimiento, y el propio término hacía referencia, de forma genérica a una pieza instrumental, y no necesariamente a una estructura.

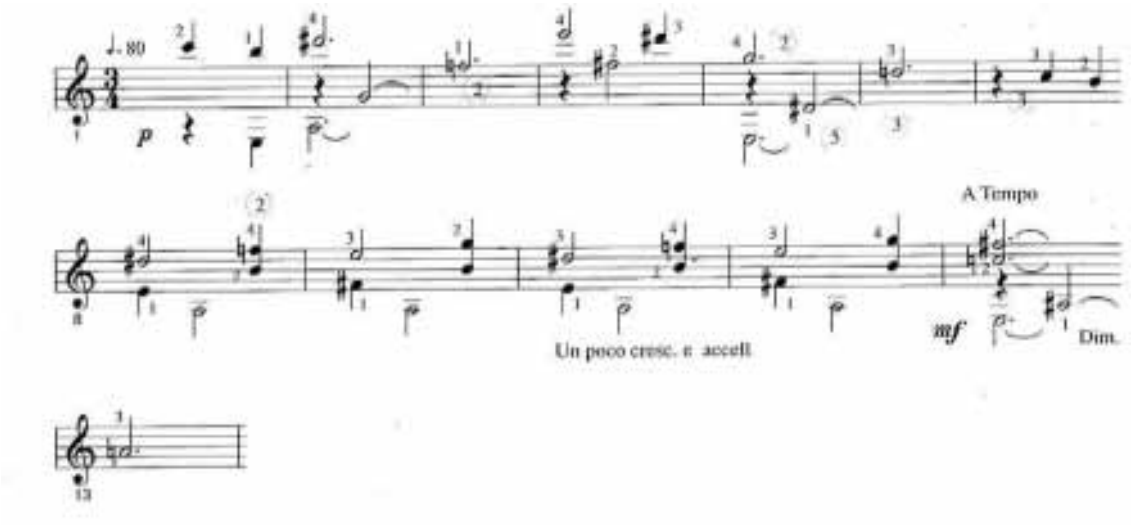
Ruiz conserva en esta pieza, que lleva incluida en su título la palabra "sonata" varias de las características que le son propias, y si se prescinde de la visión armónica de lo que debe ser una sonata, aquella se acerca aun más a la concepción estandarizada de la pieza.

La obra consta de varios movimientos, cuatro en este caso y además la estructura ternaria está presente, además de las habituales reexposiciones de los elementos principales, con lo que la ausencia de un referente armónico – funcional no hace mermar el sentido de unidad y coherencia de la pieza.

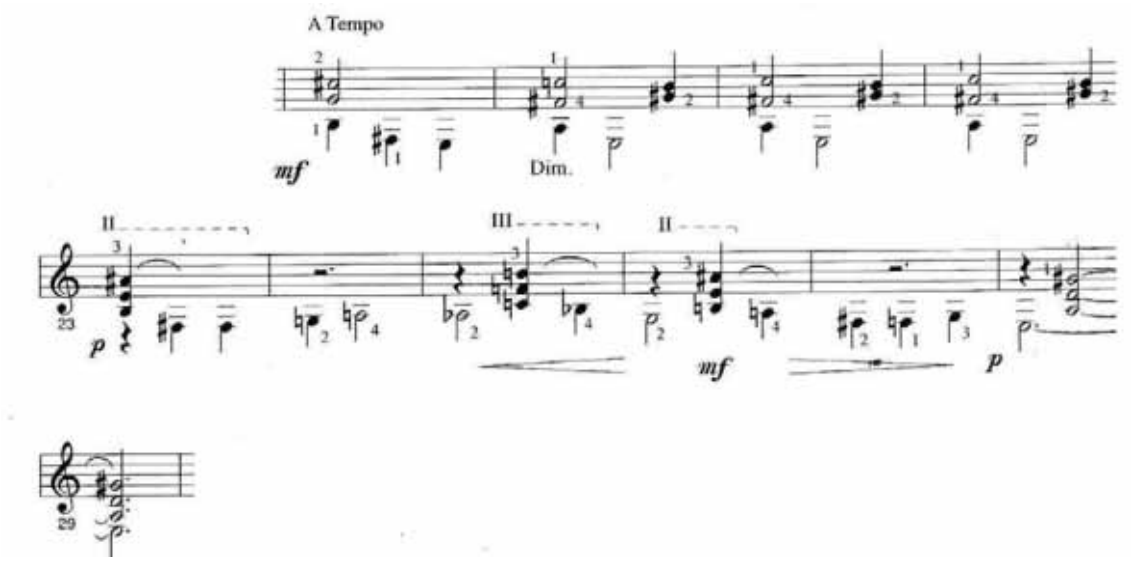
Sin lugar a dudas la manera en la que un compositor se acerca a un género, o también la simple composición de una pieza para un instrumento determinado, marcará el desarrollo de la misma. En este sentido, ni el hecho de afrontar esta tipología de obra era ajeno para Ruiz, (basta recordar la sonata para piano de varios años atrás), ni la guitarra un instrumento desconocido, ya que le había dedicado dos piezas el año anterior. A pesar de ello varios son los elementos novedosos en esta pieza. Por un lado el hecho de componerla en varios movimientos y por otro la intensidad que caracteriza las obras de Ruiz para guitarra a lo largo de esta época.

Dentro de los puntos comunes, la idea de lo cíclico vuelve a estar presente y la estructura de cada uno de los movimientos sigue las pautas preestablecidas hace mucho tiempo.

El primero de los movimientos es el más breve de los cuatro y se desarrolla a lo largo de 78 compases. Se pueden reconocer dos motivos principales que se repiten a lo largo de todo el movimiento a diferentes alturas, pero siempre identificables para el oyente. Esto es muy importante en la música de Ruiz, ya que uno de los objetivos de la misma es el de satisfacer el oído, y no sólo desde un punto de vista puramente acústico sino en un sentido emocional, donde la música posee significado propio y es una poderosa herramienta de transmisión.



Sonata de las soleares (1990). I movimiento (compases 1-13)



Sonata de las soleares (1990). I movimiento (compases 19-29)

Este primer movimiento se da por concluido a través de un arpegio que se convierte en el acorde final coronado por una nota armónica sobre la primera cuerda (Mi ①).

Sonata de las soleares (1990). I movimiento (compases 74-78)

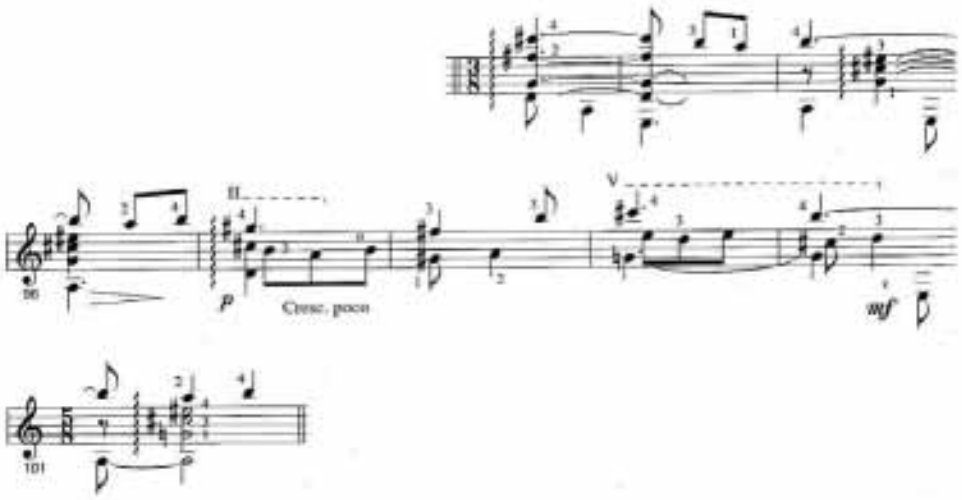
El segundo movimiento es de mayores dimensiones que el primero y se organiza en torno a tres secciones (estructura ya mencionada en otras ocasiones) donde la tercera hará las funciones de reexposición, distribuidas de la siguiente manera:

- I sección: compases 79-92
- II sección: compases 93-153
- III sección: 154-196

La segunda, más amplia se dividirá en dos segmentos, cada uno con sus elementos característicos. El motivo con el que arranca este segundo movimiento se desarrolla sobre un arpegio en semicorcheas y abarca los seis primeros compases.

Sonata de las soleares (1990). II movimiento (compases 79-84)

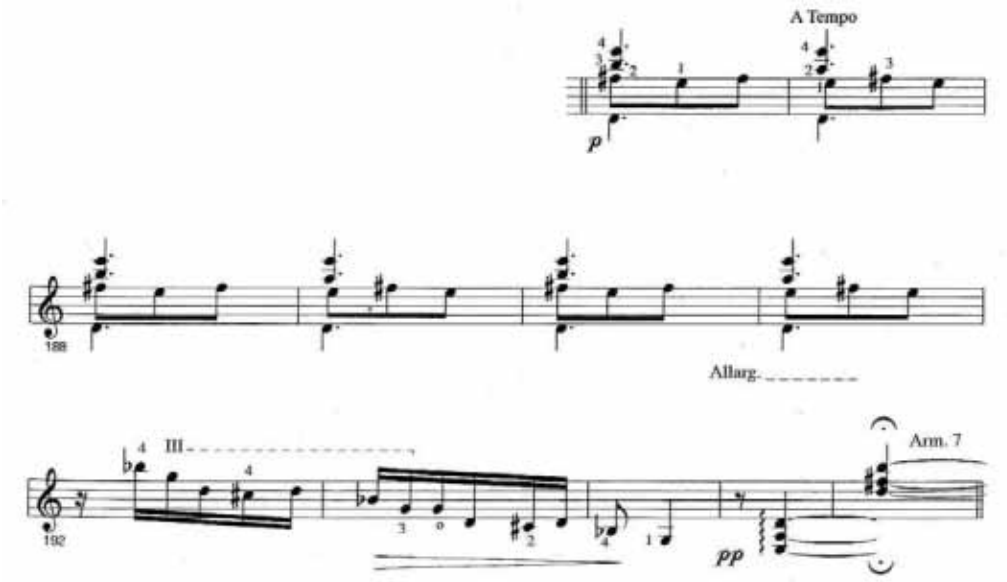
La segunda sección se polariza en torno a dos motivos. El primero aparece en los compases 93 y siguiente y el segundo de ellos a partir del compás 110, mucho más rítmico.



Sonata de las soleares (1990). II movimiento (compases 93-101)

Sonata de las soleares (1990). II movimiento (compases 114-120)

Tras una breve reexposición del motivo inicial se formará un último segmento codal sobre una pedal de Re. El recurso de la nota pedal es una de las herramientas más utilizadas por el compositor a la hora de crear cadencias. Observando el procedimiento en varias de sus obras se puede ver cómo dicha pedal suele ser breve y desaparece antes de que el acorde final se muestre como si de alguna manera se evitase todo posible contagio funcional.



Sonata de las soleares (1990). II movimiento (compases 185-196)

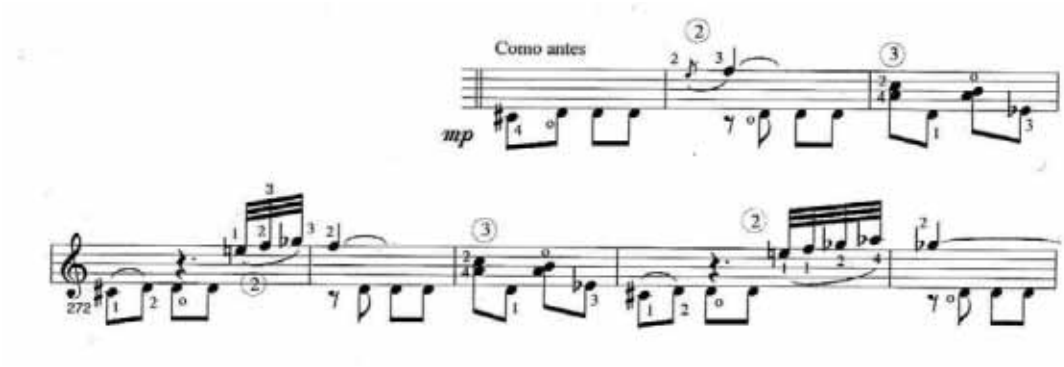
El tercer movimiento está estructurado en tres secciones más una reexposición final. Esto representa una ruptura con la estructuración habitual, sin embargo una de las secciones no tendrá la misma trascendencia que las demás por lo que su función no estará a la altura de las demás. La primera de ellas, en compás de 2/4 presenta varios elementos importantes. Por un lado el motivo inicial, donde los tres primeros compases presentas otros tantos incisos.

Sonata de las soleares (1990). III movimiento (compases 197-199)

De esta combinación rítmica irán saliendo cada uno de los elementos de las restantes secciones como se puede apreciar en compases como el 257 y siguientes, con los grupos de cuatro corcheas y los tresillos.

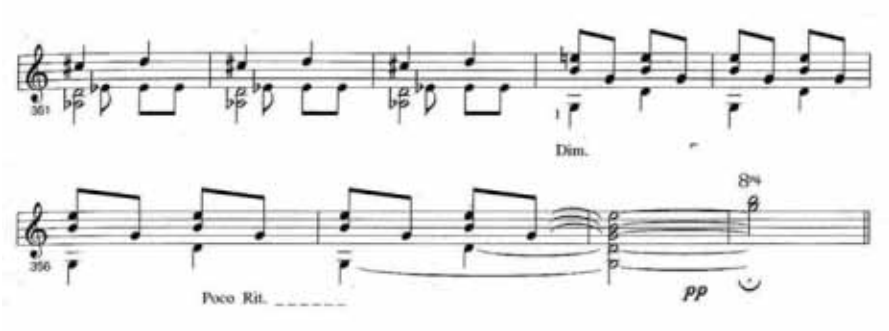
Sonata de las soleares (1990). III movimiento (compases 257-260)

La tercera sección, más tranquila en su inicio, se desarrolla a modo de conexión entre la segunda y la reexposición, por lo que podría ser considerada como parte de la segunda sección, con lo que este movimiento encajaría en la habitual estructura ternaria, o binaria reexpositiva, como también puede ser denominada.



Sonata de las soleares (1990). III movimiento (compases 269-276)

Finalizará la pieza a través de un segmento más ligero que poco a poco se va apagando hasta llegar al acorde final en *pp* que dará paso a un cuarto y último movimiento mucho más movido.

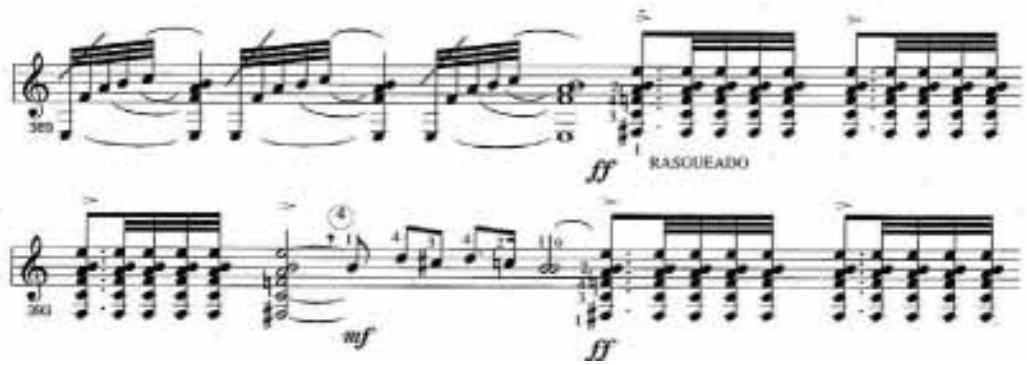


Sonata de las soleares (1990). III movimiento (compases 351-359)

Este movimiento final presenta un inicio libre sobre acordes arpegiados que discurren de una forma sobria y sin la disciplina rítmica de ningún compás, aunque sí se observa cierta periodización en el acento.

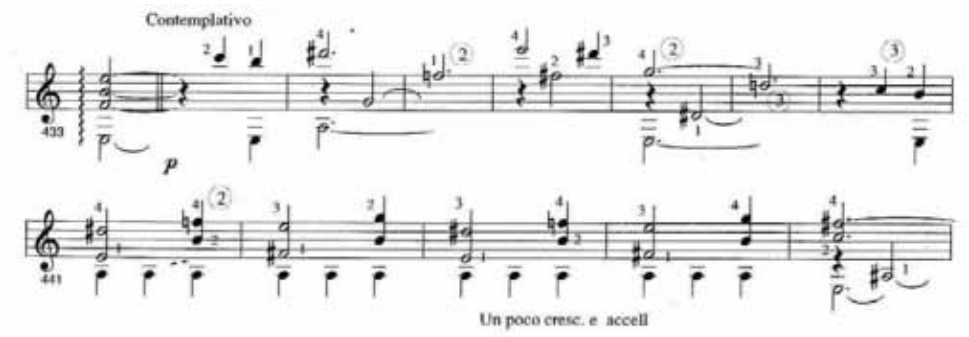
Sonata de las soleares (1990). IV movimiento (compases 360-363)

En contraste con esa situación rítmica se encuentran los rasgueos que se producirán a lo largo de una segunda sección muy ligada a la primera.

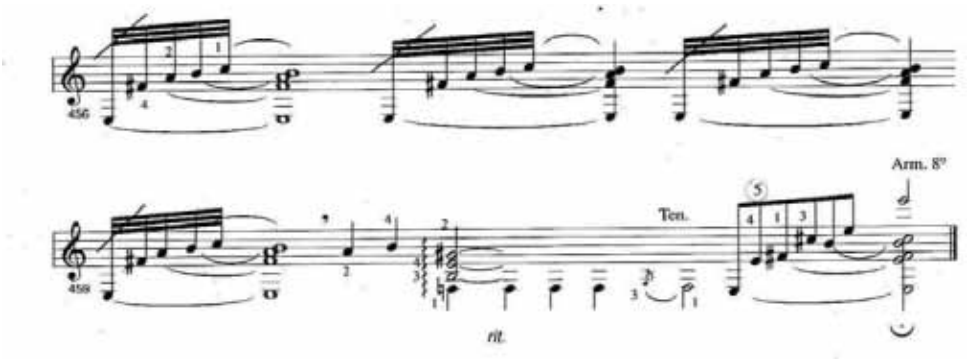


Sonata de las soleares (1990). IV movimiento (compases 389-397)

Se producirá un breve recuerdo de material del primero de los movimientos, para finalizar éste tal como había empezado. De nuevo elementos de recuerdo aparecen hacia el final de toda la obra para de alguna manera rememorar el inicio, el germen de la pieza antes de ser concluida.



Sonata de las soleares (1990). IV movimiento (compases 433-445)



Sonata de las soleares (1990). IV movimiento (compases 456-462)

Una vez más Ruiz establece una serie de principios estructurales y de desarrollo melódico a través de los que es capaz de crear una pieza que cumple con las expectativas estéticas y con las atribuciones técnico – compositivas que poco a poco va desarrollando. Además la escritura se vuelve cada vez más compleja y con la suficiente capacidad como para transmitir ese sentimiento "jondo", como él lo define[390], de una manera clara pero sin resultar repetitivo con respecto a la explotación de los típicos elementos folclórico – populares que suelen aparecer en las piezas para guitarra.

III.2.3.3. *Concierto de Bellver*.

El *Concierto Bellver* será la primera gran obra para solista y orquesta que permanece actualmente en el catálogo de Valentín Ruiz. Es destacable que esto sea así ocupándose de un instrumento como la guitarra, el cual no deja de atender en sus composiciones hasta la fecha, sobre todo por la honda raíz popular que desde muy pequeño Ruiz ha desarrollado, primero por su procedencia andaluza, por el temprano contacto con las bandas musicales de Valencia y sobre todo por el profundo conocimiento que de la música de baile y del jazz poseía motivado por su etapa como intérprete.

[390] Entrevista mantenida en Madrid el 05 de agosto de 2010.

Después de la composición de esta pieza se produciría un parón creativo que sólo afecta al año 1991 para continuar al año siguiente con la creación de otros dos conciertos uno para guitarra y otro para violín, además de otras piezas.

El término *concerto* aparece alrededor del año 1600 asociado al concepto de música vocal sacra a varios coros[391].

Este término hace referencia a dos realidades que no siempre pueden ser separadas: una artística y otra social. En la raíz latina de esta palabra se encuadran, además, dos conceptos absolutamente complementarias y presentes en esta obra. Por un lado "concertare significa actuar de manera conjunta y por otro lado también significa mantener una contienda. Ambas cuestiones se encuentran reflejadas en este *Concierto Bellver* de Valentín Ruiz donde orquesta y solista pugnan pero también se complementan a la perfección. Es decir, no existe sumisión por parte de la orquesta sino que ésta tiene un peso específico en la pieza.

El concierto para solista es una composición que se desarrolla desde los *concertos grossos* de Corelli hasta la actualidad bajo el auspicio de las estructuras emanadas de la sonata. En este tipo de piezas la masa orquestal se opone al solista, que como se puede observar en esta pieza, con el paso de los años, tiene que enfrentarse a una plantilla cada vez mayor.

Esta era una de las razones de ser de este tipo de piezas, y el elemento que la diferenciaba de la sonata y de la sinfonía. El grado de colaboración entre la orquesta y el solista ha ido variando según las distintas épocas. Éste va desde el simple apoyo armónico – rítmico hasta la convivencia de ambas partes sin diferenciación entre ellas.

Además estas estructuras presentaban otra singularidad que era la *cadenza* en la que el solista mostraba todo su potencial técnico como intérprete de su instrumento. En un primer momento la estructura del concierto estaba claramente influida por la fuga y por la suite lo que la hacía ciertamente flexible[392].

Al igual que en esta obra los conciertos preclásicos constaban de tres movimientos, siendo lento el tiempo central.

[391] Clemens Kühn: *Tratado de la forma musical*; *op. cit.* p. 131.
[392] Joaquín Zamacois. (1997). *Curso de formas musicales.* Madrid: Span Press. p. 207.

A partir de Mozart la estructura de la sonata sería adaptada al concierto. Una de las principales características de estas piezas era la doble exposición que se realizaba en la primera sección. Sin embargo ésta podría presentar diversas variedades[393], la mayor parte de ellas relacionadas con la aparición del tema B y la tonalidad de éste.

Ya en la época romántica la doble exposición tendió a descargarse de elementos e incluso de repeticiones de todos los temas de la exposición, con lo que se acercó más todavía a la concepción de formal de sonata.

Durante el siglo XIX lo habitual era que la cadencia del solista se colocase inmediatamente antes de terminar el primero de los movimientos; aunque también eran incluidas en el último movimiento en diversas obras. En este momento se le ofrecía al solista la posibilidad e improvisar sobre los materiales ya presentados. Además era ciertamente habitual que los solistas escribieran cadencias para otros conciertos ya escritos como los de Mozart o Beethoven.

En el siglo XX el concierto para solista sigue estando presente en los catálogos de casi todos los compositores. Paul Griffiths apunta las siguientes razones[394]: por un lado el deseo de los virtuosos de cada instrumento de interpretar obras nuevas; el entusiasmo con que ciertas audiencias reciben este tipo de eventos; o mismamente el desafío que supone escribir una pieza de estas características podrían ser algunas de las razones por las que el género sigue vivo tantos años después y no ha caído en el olvido o sencillamente desaparecido como sí ha ocurrido con otros géneros.

Varias serán las combinaciones que se recuperen durante este siglo, como el *concerto* grosso, y otras muchas se desarrollan de manera original como el concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de viento de Alban Berg.

Desde un punto de vista totalmente plano un *concerto* consiste en establecer un contrate entre un solista y una orquesta[395].

Si se tiene en cuenta el aspecto más sociológico el término concierto alude al hecho de colocar la música en el centro de atención social[396]. De esta manera la música servía a

[393] *Ibid.* p. 210.
[394] Paul Griffiths. "Concerto". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians;op. cit.*
[395] Arthur Hutchings. "Concerto". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*
[396] William Weber "Concert". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

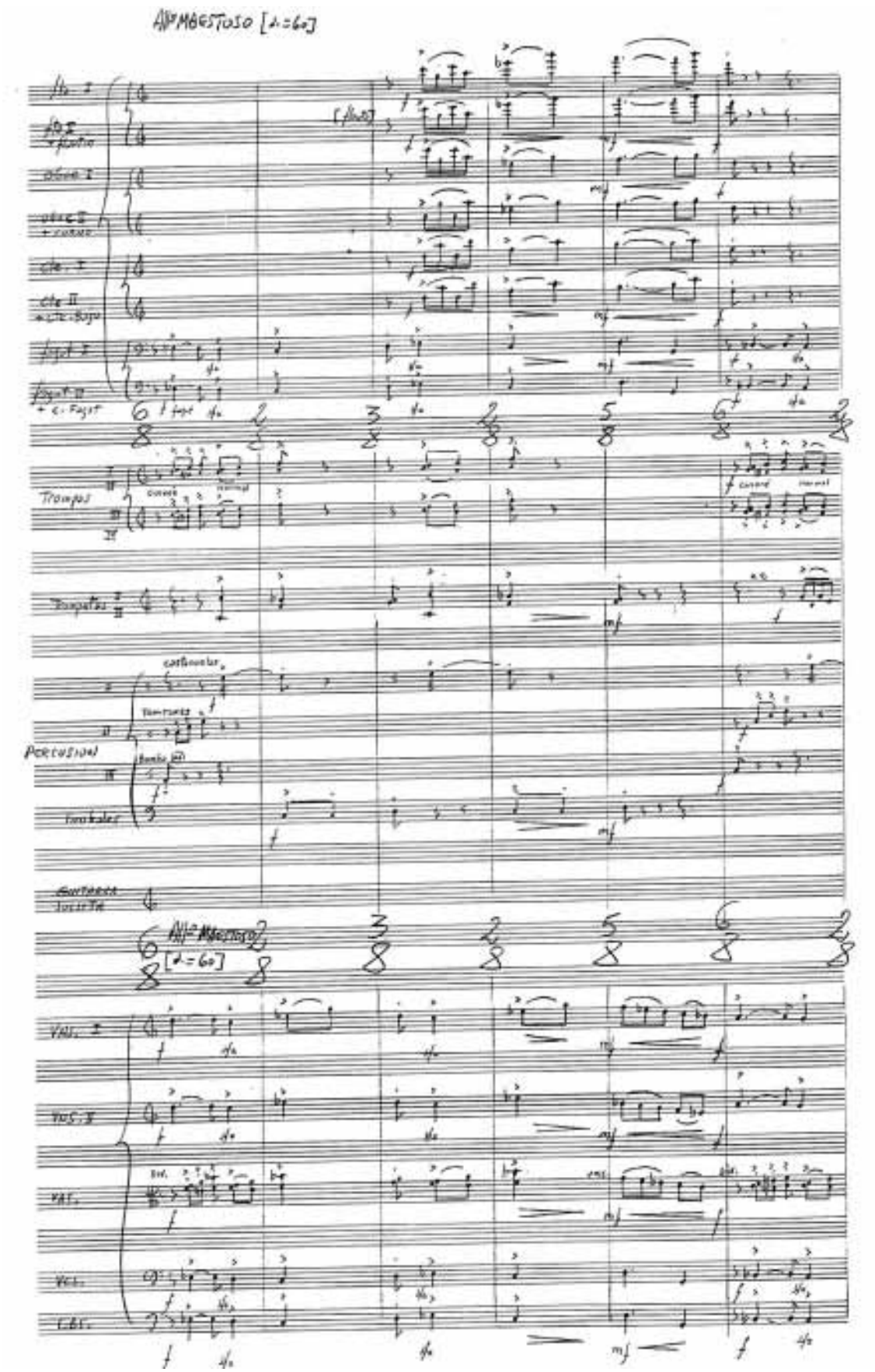
varios fines que no eran siempre estrictamente artísticos. A partir de estos eventos, primordialmente sociales, se desarrolla el concepto de concierto tal y como conocemos.

Al igual que sucederá en otras piezas, la parte solista fue la primera en ser compuesta por parte del compositor. Esto da muestra de la importancia que concede a la parte solista, como no podía ser de otra forma, y también es un buen ejemplo de la forma de concebir estas obras para solista, que por otra parte se hacen habituales en su catálogo, sobre todo a partir de los años noventa. Debe recordarse que durante el inicio de su carrera como compositor también fueron varias las piezas para solista y orquesta escritas por Ruiz, sin embargo no se encuentran en el catálogo en la actualidad.

La obra está distribuida en tres movimientos bajo las indicaciones de *Allegro maestoso*, *Andante expresivo* y *Allegro con fuoco*; correspondiendo esta división a una tipología muy académica de lo que debe ser un concierto para solista y orquesta.

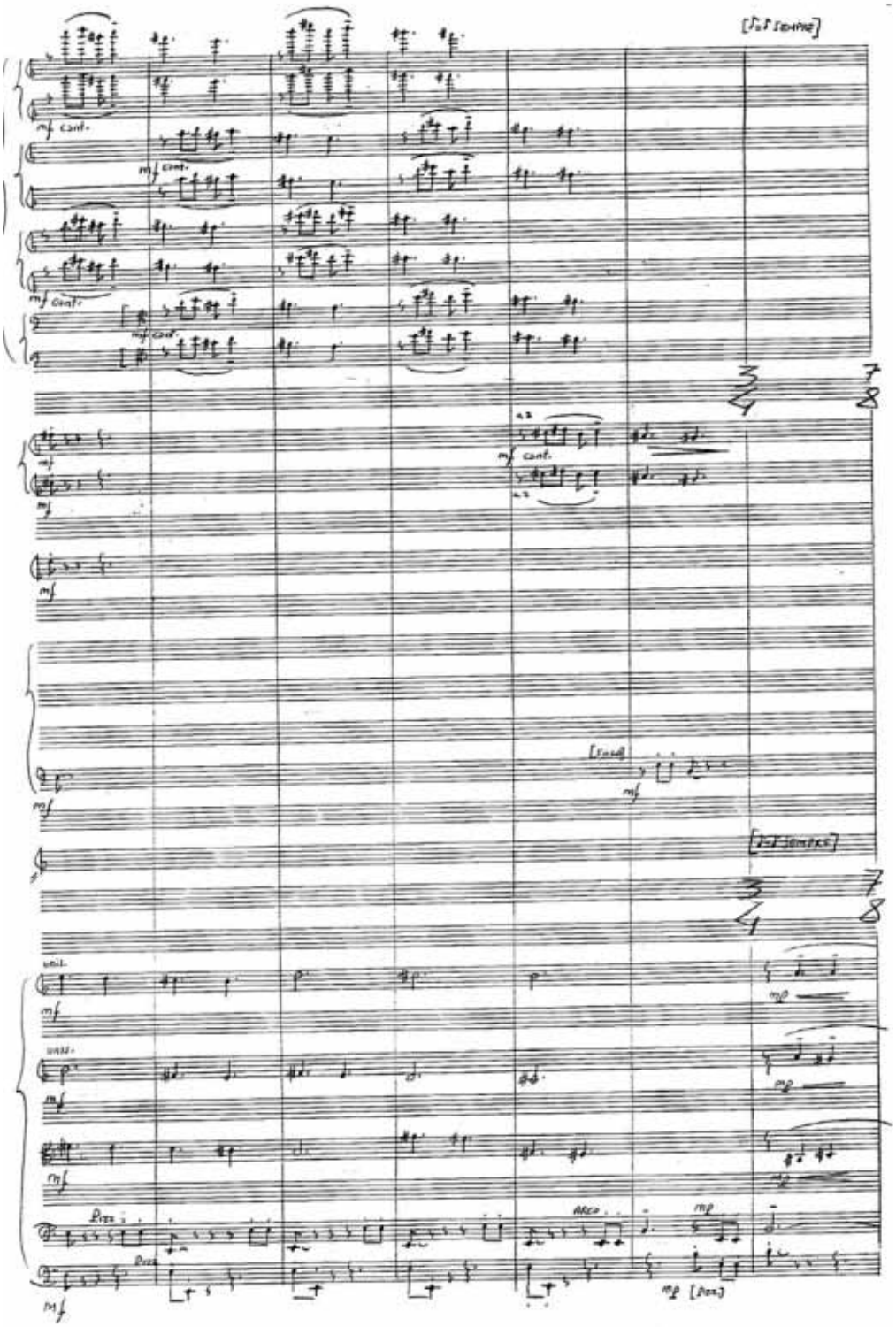
La plantilla orquestal que aquí se presenta es de grandes proporciones: dos flautas (+ flautín); dos oboes (+ corno inglés); dos clarines (+ clarinete bajo); dos fagotes (+ contrafagot); cuatro trompas; dos trompetas; percusión; violines, violas, violonchelos y contrabajos. Todo ello para arropar y contestar a una guitarra solista.

El inicio del primer movimiento será a cargo de la orquesta que casi en su totalidad abre la obra bajo un incesante cambio de compás (compases 1-6), por otra parte rasgo muy habitual en la música de Ruiz.



Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 1-6)

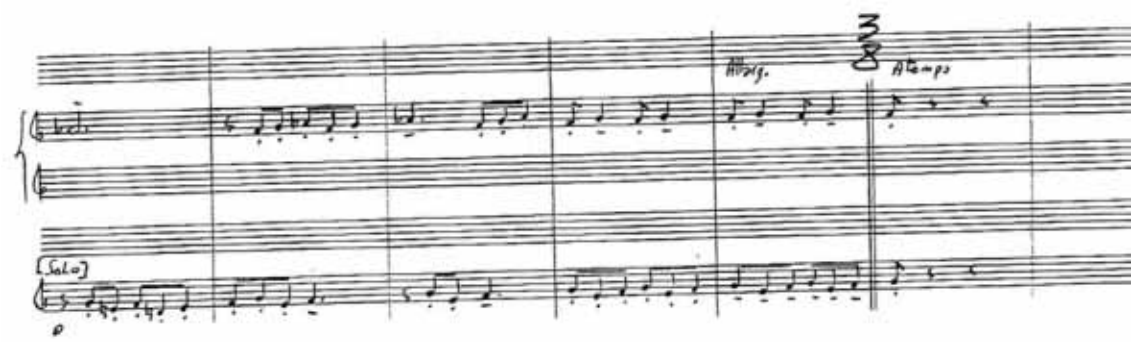
La orquesta no comenzará con el primer tema de una manera directa, éste irá apareciendo de forma sutil y además fragmentado (aunque en incisos de cierta duración) en los distintos instrumentos, como es el caso del compás 13, en el que oboes y fagotes son los encargados de mostrar una de las células más características de este tema.



Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 13-19)

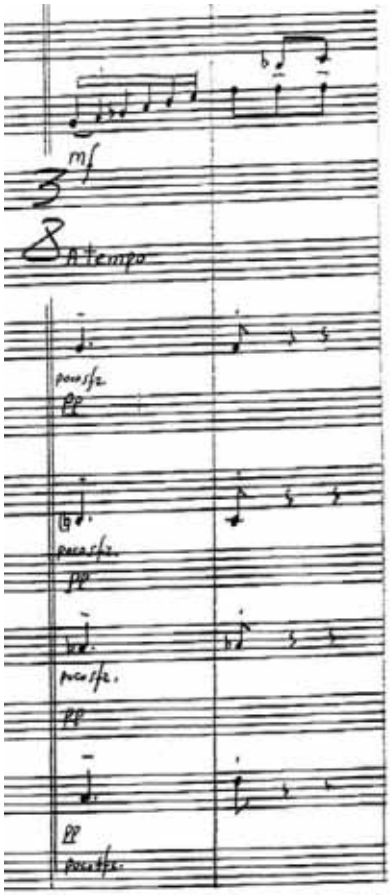
La parte armónica realiza un juego de apoyaturas donde ninguna de las notas iniciales parece querer ejercer de responsable principal hasta que en el compás 13 y siguientes Mi se convertirá en el centro sobre el que fluyen los diversos motivos, aunque no por mucho tiempo.

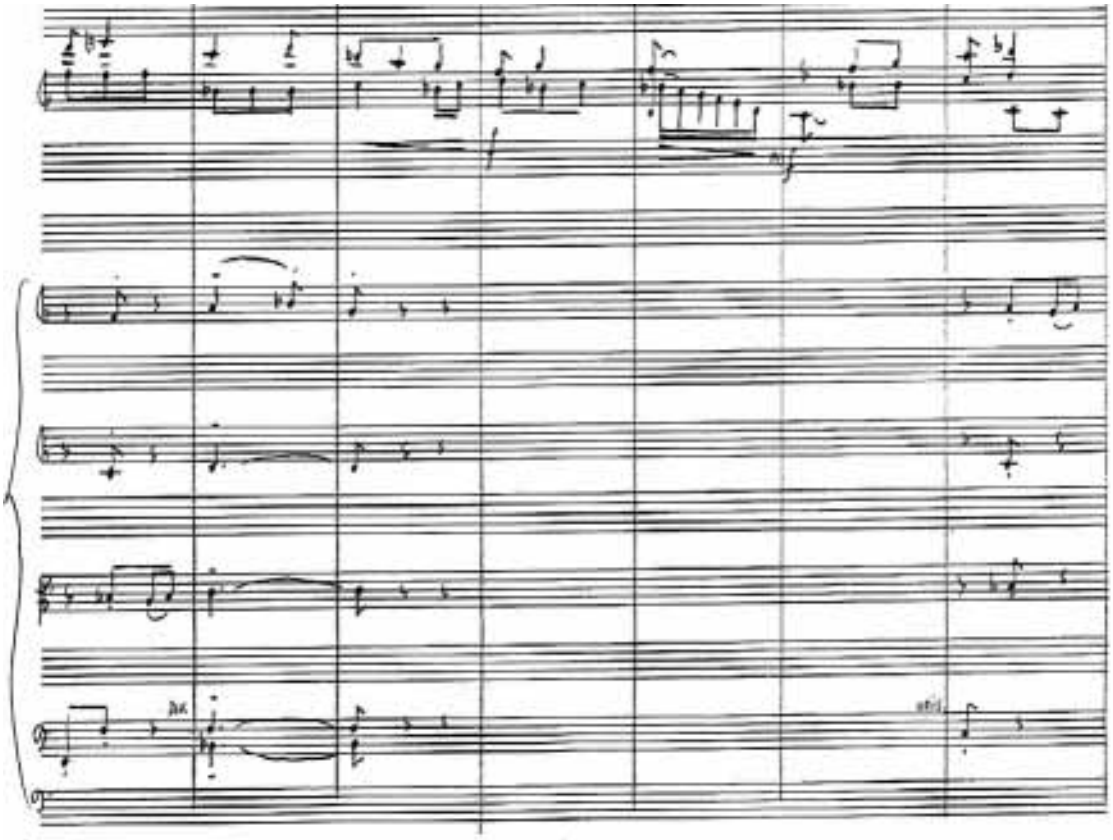
Este despliegue orquestal va siendo atenuado por momentos de calma instrumental que nunca llegan a establecerse del todo ya que la masa reaparece una y otra vez para recordar los diversos motivos rítmicos de este comienzo. Poco a poco los instrumentos irán dejando de sonar para dejar paso sutilmente a la primera entrada del solista, en la que el motivo principal se repite en varias ocasiones.

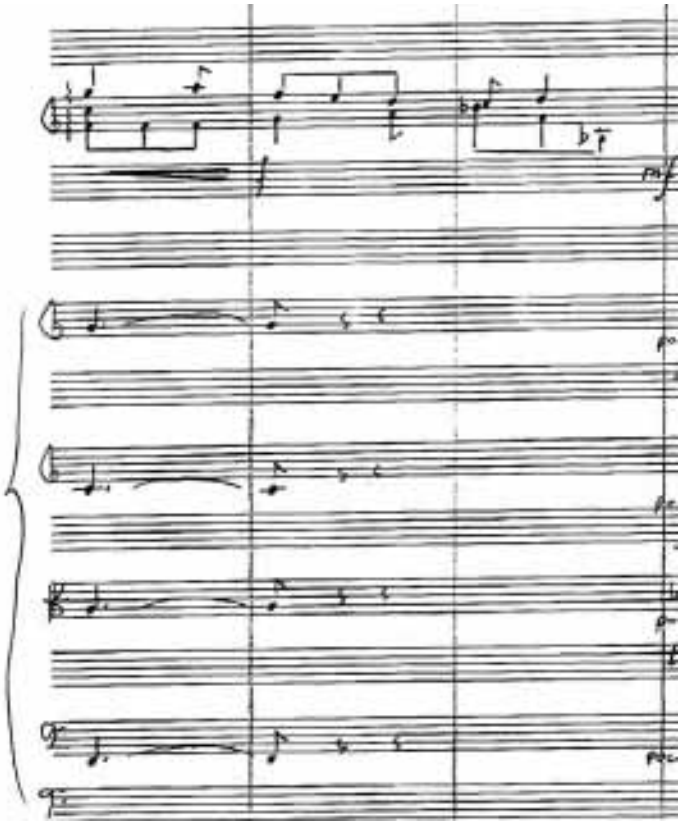


Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 56-61 trompas y trompeta)

El primero de los temas de esta pieza está diseñado en un total de 12 compases, cuyo compás central hace de bisagra entre la primer parte y la segunda presentándose en ambas unos motivos idénticos, pero a un intervalo de cuarta descendente.

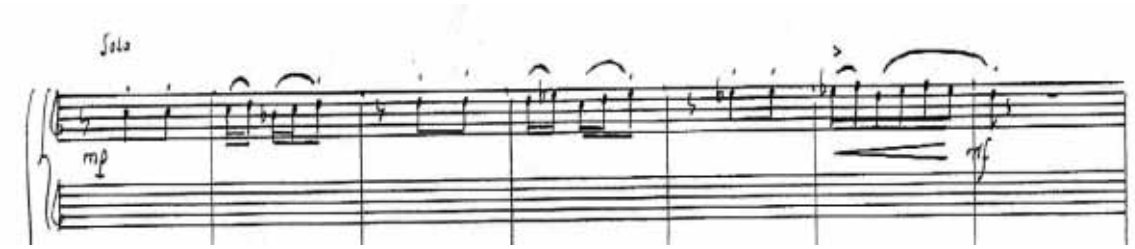

mf
A tempo
poco sfz.
pp
poco sfz.
pp
poco sfz.
pp
pp
poco sfz.


f
mf



Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 61-72 sección de cuerdas y guitarra)

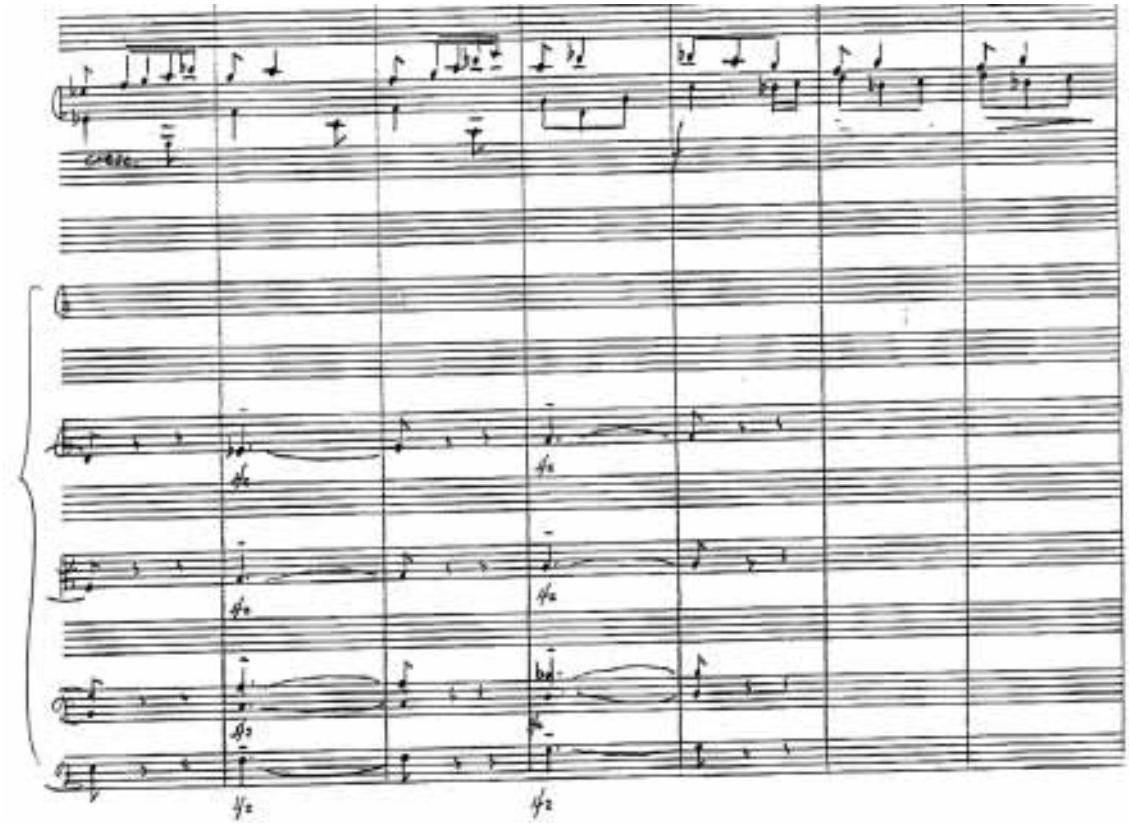
Este primer tema recibe un acompañamiento muy sutil por parte de la cuerda, sin participación de los instrumentos de viento hasta que la flauta aparece durante la repetición del tema. Aquí serán presentadas (algunas por segunda vez) ciertas células rítmicas que serán utilizadas a lo largo de todo el movimiento (compases 69-83).



Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 77-83 flauta)

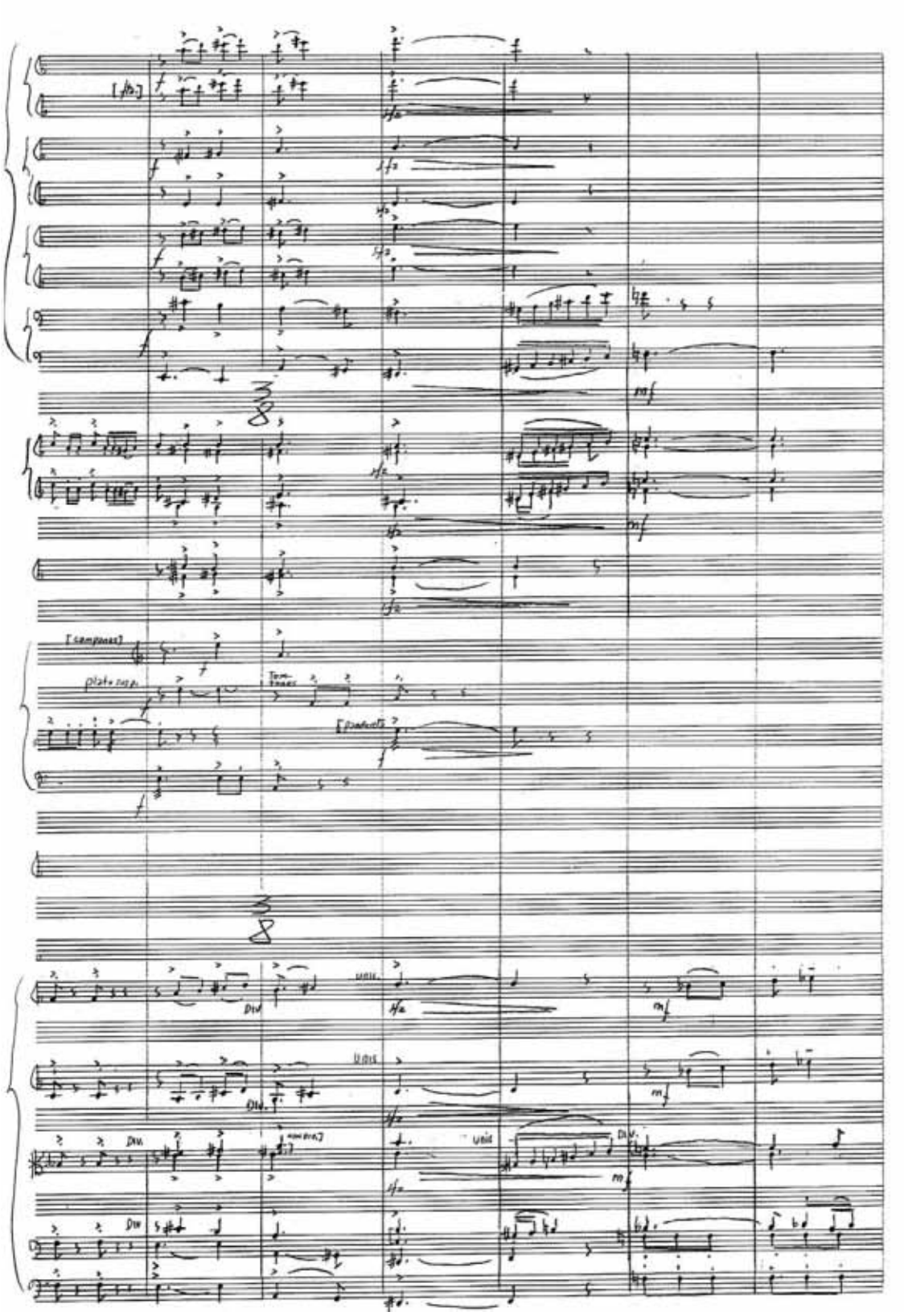
El tema en cuestión parece desarrollarse en un entorno de Sol, sin embargo el arropamiento que recibe de la orquesta no confirma este hecho, ya que la nota Sib y el principio y final en do se acerca más a la escala mixolidia que a Sol menor, con el que, por otro lado, tiene mucha afinidad.

El solista insistirá en la utilización de diversos motivos de este tema durante una serie de compases en los que tras una fugaz aparición, los instrumentos de viento volverán a desaparece para dejar que sea sólo la cuerda la que arrope a la guitarra que continúa con una nueva entrada del tema con una pequeña variación en la parte anacrúsica inicial (compases 91-102).



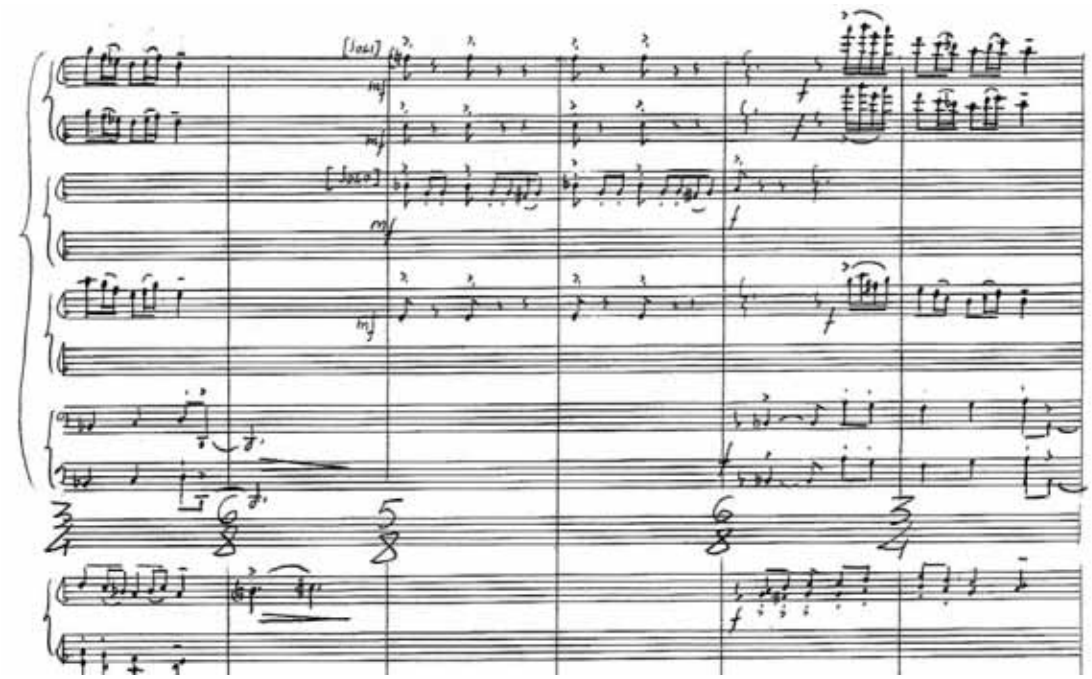
Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 91-97 sección de cuerdas y guitarra)

A partir del compás 119 la guitarra cederá de nuevo el protagonismo a la orquesta, quien con la introducción de un nuevo elemento rítmico en las trompas, dará comienzo a la zona de paso hacia el segundo tema. Al igual que había ocurrido durante el inicio de este movimiento la densidad orquestal vuelve a aumentar de tal forma que hasta los diversos instrumentos de percusión participan de la viveza musical (compases 119-121).



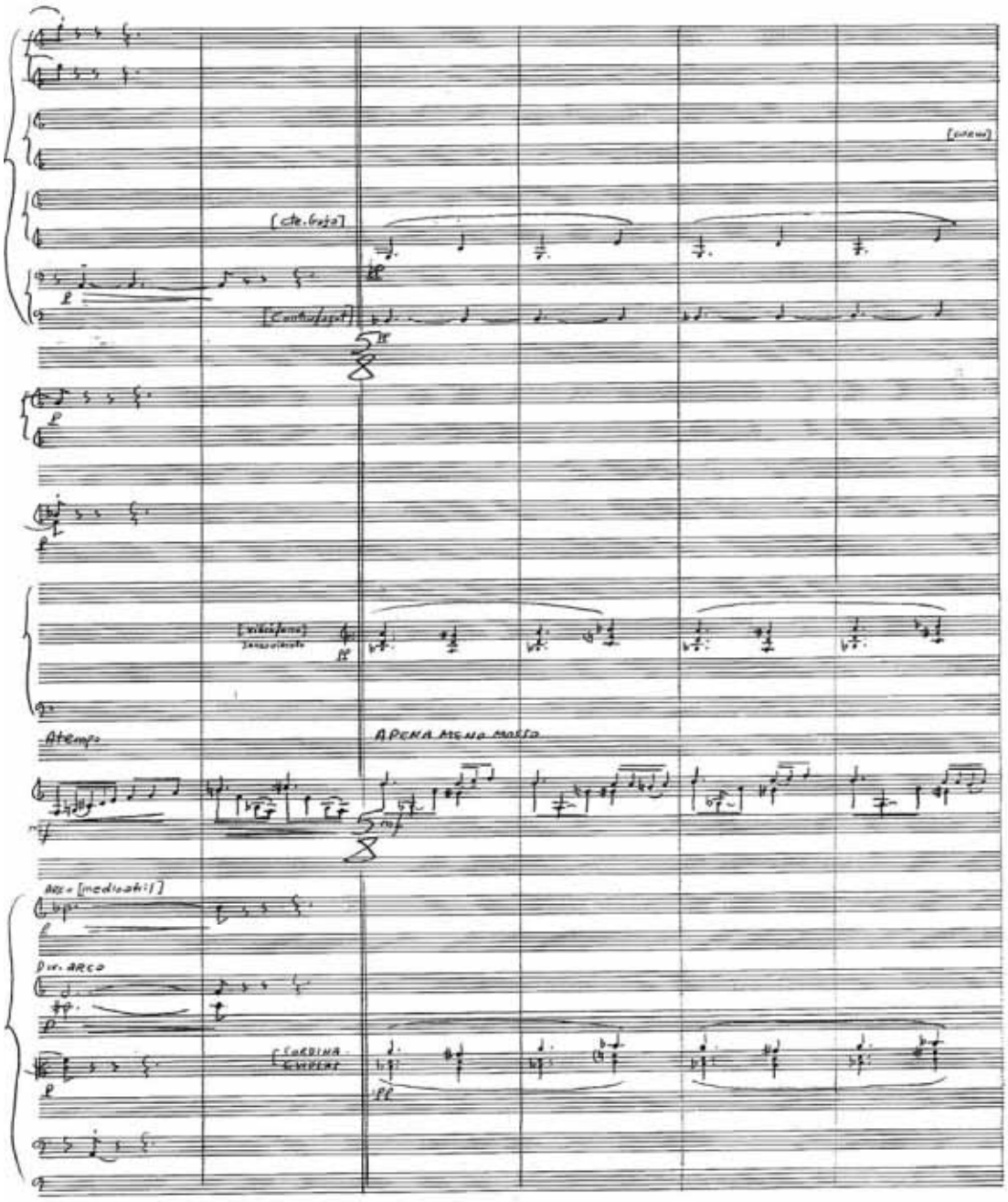
Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 119-125)

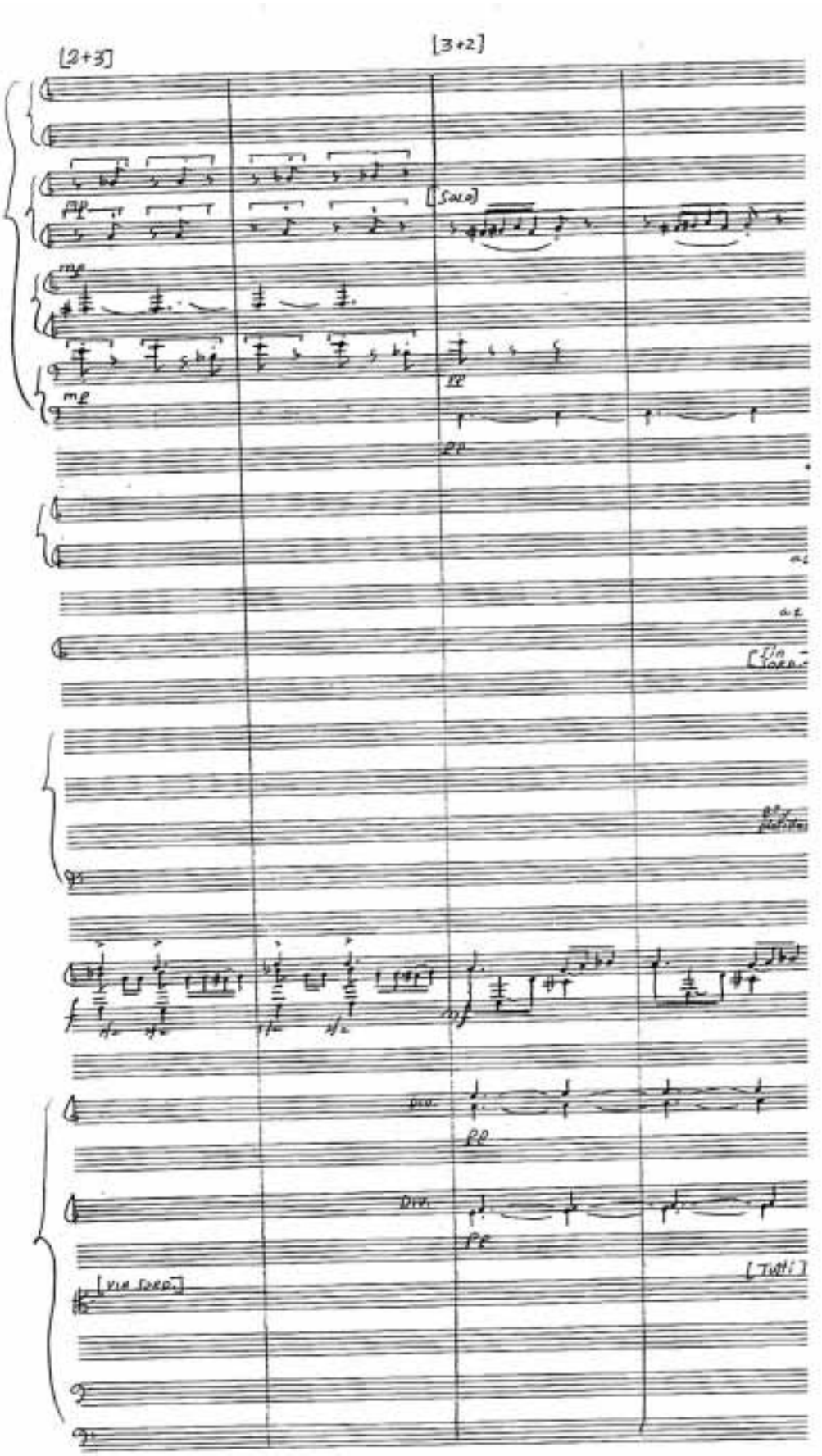
Durante esta transición serán varios los instrumentos de viento madera los que se erijan como protagonistas a través de los múltiples cambios de compás.



Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 132-137 sección de viento)

Una serie de cadencias en La darán paso al segundo tema también iniciado por la guitarra a partir del compás 144.


[cl. baja]
A tempo
A PENA MENO MOSSO
arco [mediocabeza]
Div. ARCO
CORDINA
SEMPERE



Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 144-153)

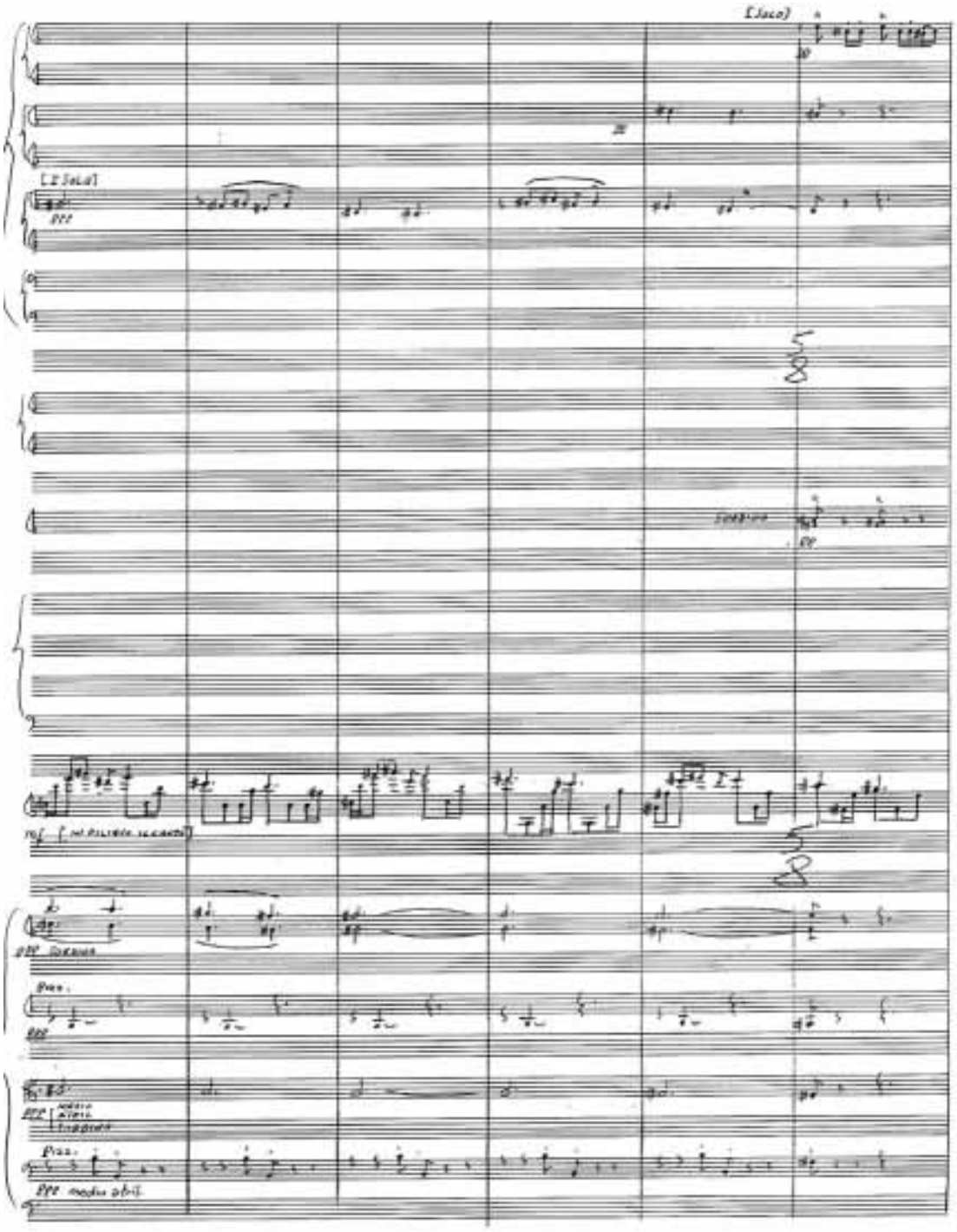
Este tema está configurado a través de dos elementos. El primero de ellos aparece presentado por la guitarra en un compás de 6/8 (compás 144) con un acompañamiento realizado por los instrumentos más graves de la sección de viento madera (clarinete bajo y contrafagot) así como el vibráfono y los violonchelos con sordina. Poco a poco se irán añadiendo el resto de los instrumentos de la orquesta hasta que 11 compases después la casi totalidad de ellos están presentes.

Esta primera parte del tema B (denominada genéricamente b1) es muy rítmica y en ella se combinan los compases de 5/8 y 6/8 para conseguir una gran variedad de acentos alternados que tienen la figura de corchea como protagonista.

La segunda parte (denominada b2) corre a cargo de la orquesta en un primer momento. También un segmento con mucha personalidad rítmica, y con una construcción totalmente diferente a lo que había sido el primer tema (Tema A).

En este momento de la pieza el compás de 3/4 servirá de contraste, en lo que figuración se refiere, con los compases que cuentan la corchea como base (6/8, 2/8, 5/8, 7/8).

Una vez presentadas las diferentes células rítmicas en la orquesta, el solista hará su aparición (compás 178) recordando alguno de los motivos de la primera parte de este segundo tema (compases 180-185).

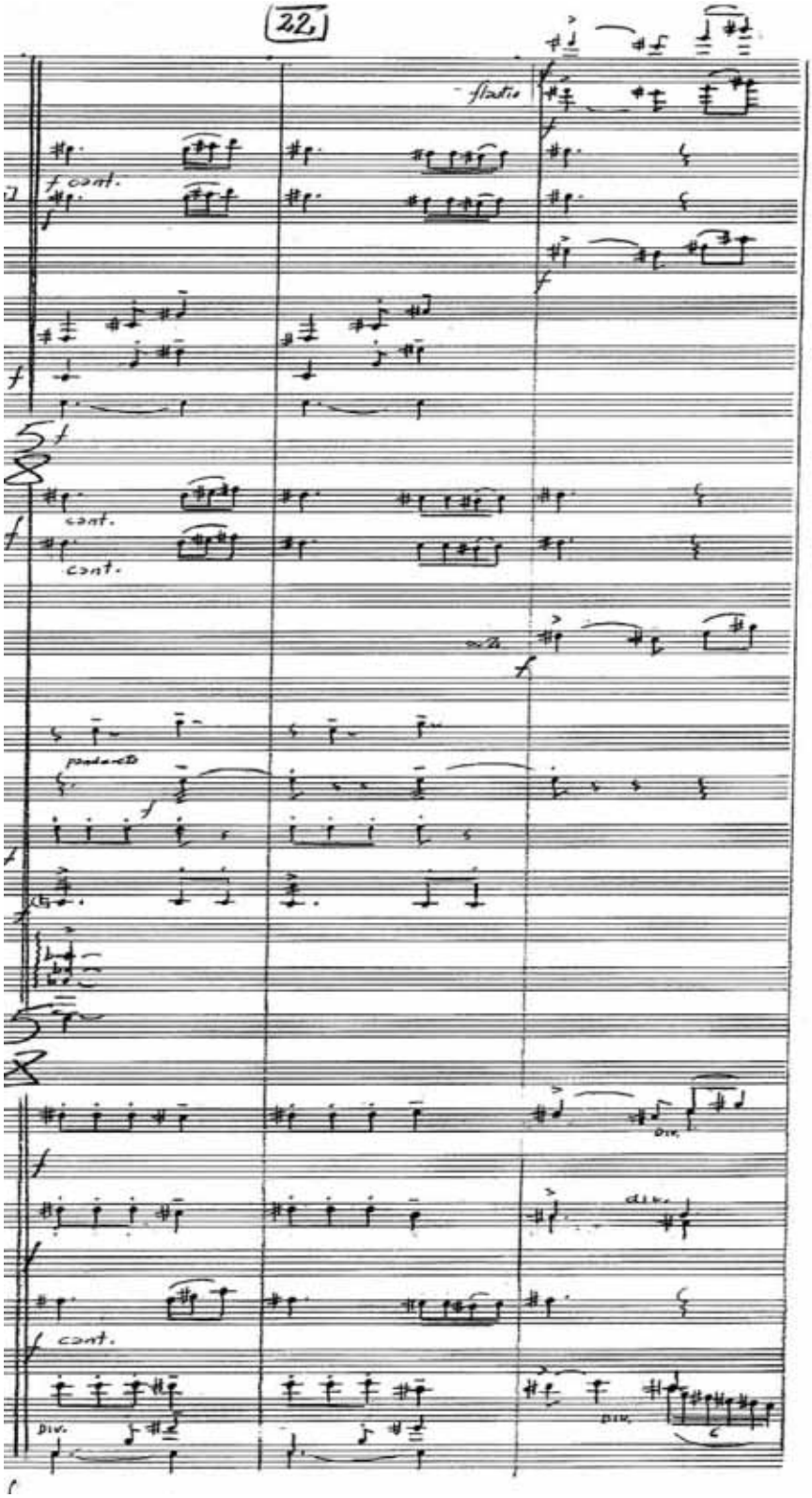


Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 180-185)

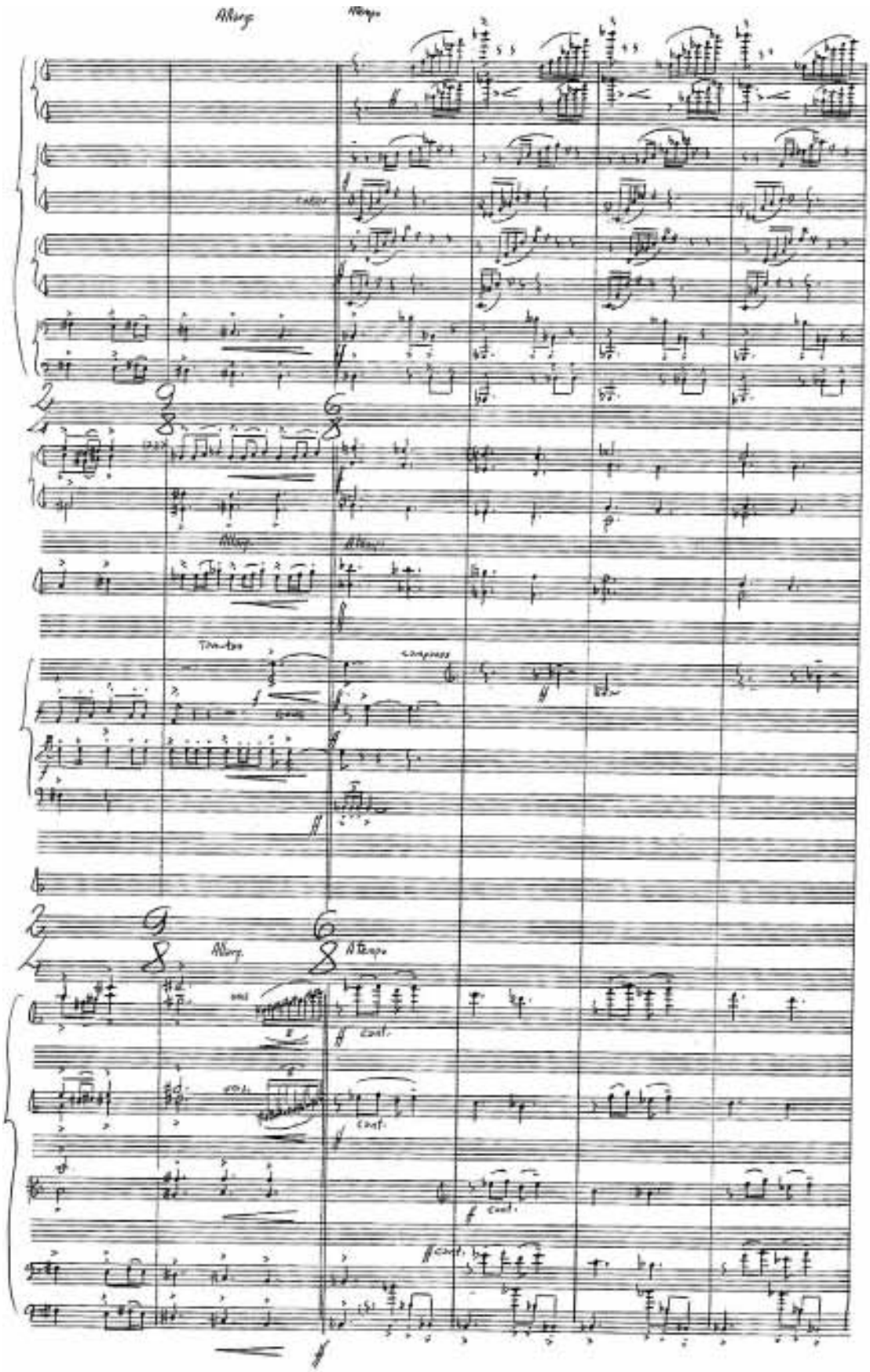
En esta segunda parte del tema, Si se convertirá en el centro alrededor del que deben girar las demás notas; ello marcado por la sección grave de la cuerda que acompaña en un pianísimo.

Algunas células rítmicas recurrentes irán apareciendo en las flautas, fagotes y oboes como una forma de mantener la coherencia rítmica a lo largo de toda esta sección.

A través de un cambio de compás y de la entrada de gran parte de la plantilla orquestal, así como del silencio del solista, es como se da paso al desarrollo (compás 219) en el que los elementos principales aparecen repartidos en los distintos instrumentos.

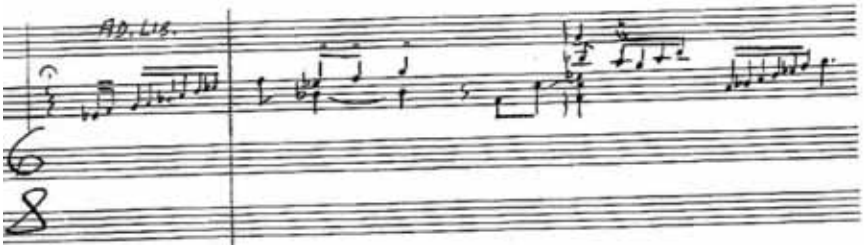


Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 219-221)

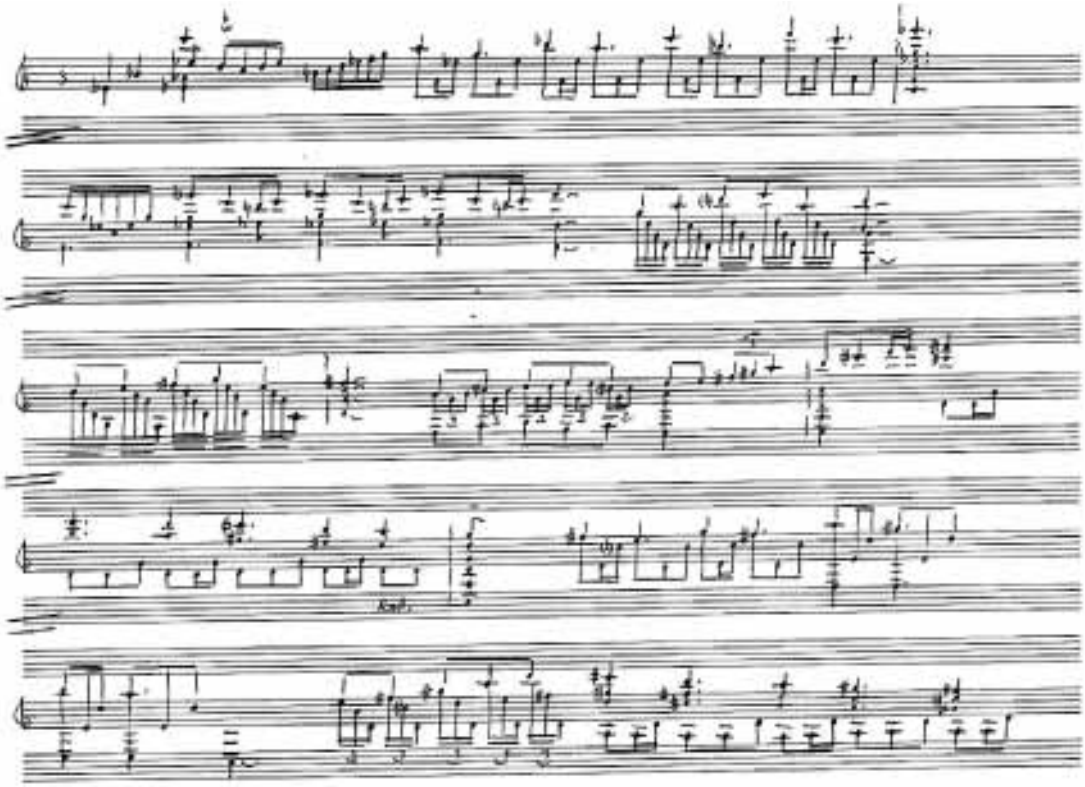


Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 234-239)

Los cambios de compás se sucederán, así como los cambios de densidad orquestal, hasta dar paso a una nueva entrada del solista que en pequeños fragmentos va retomando algunos de los motivos anteriormente expuestos. Toda esta sección central desembocará en una cadencia con un comienzo basado en el primer tema.



Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 248-249)

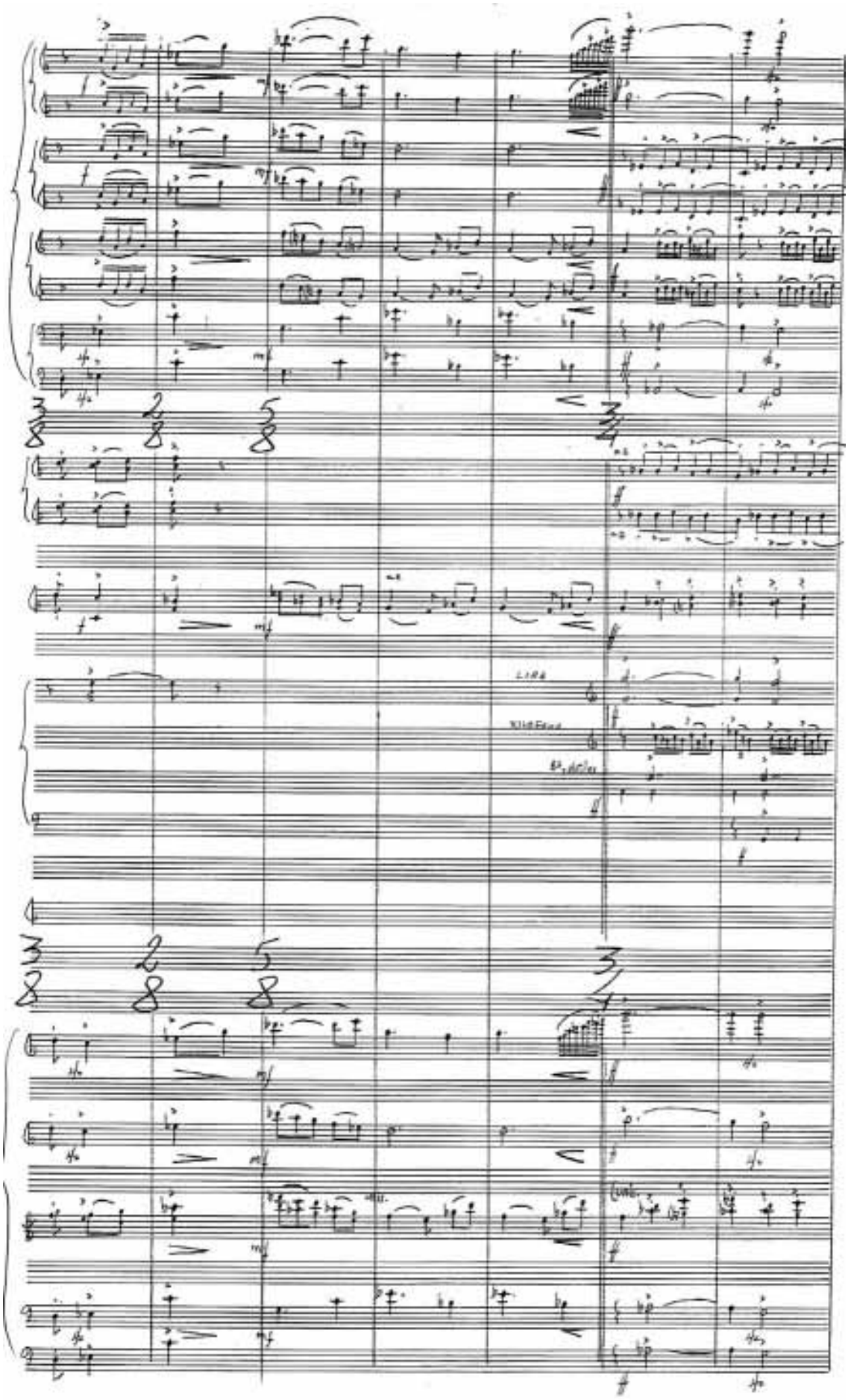


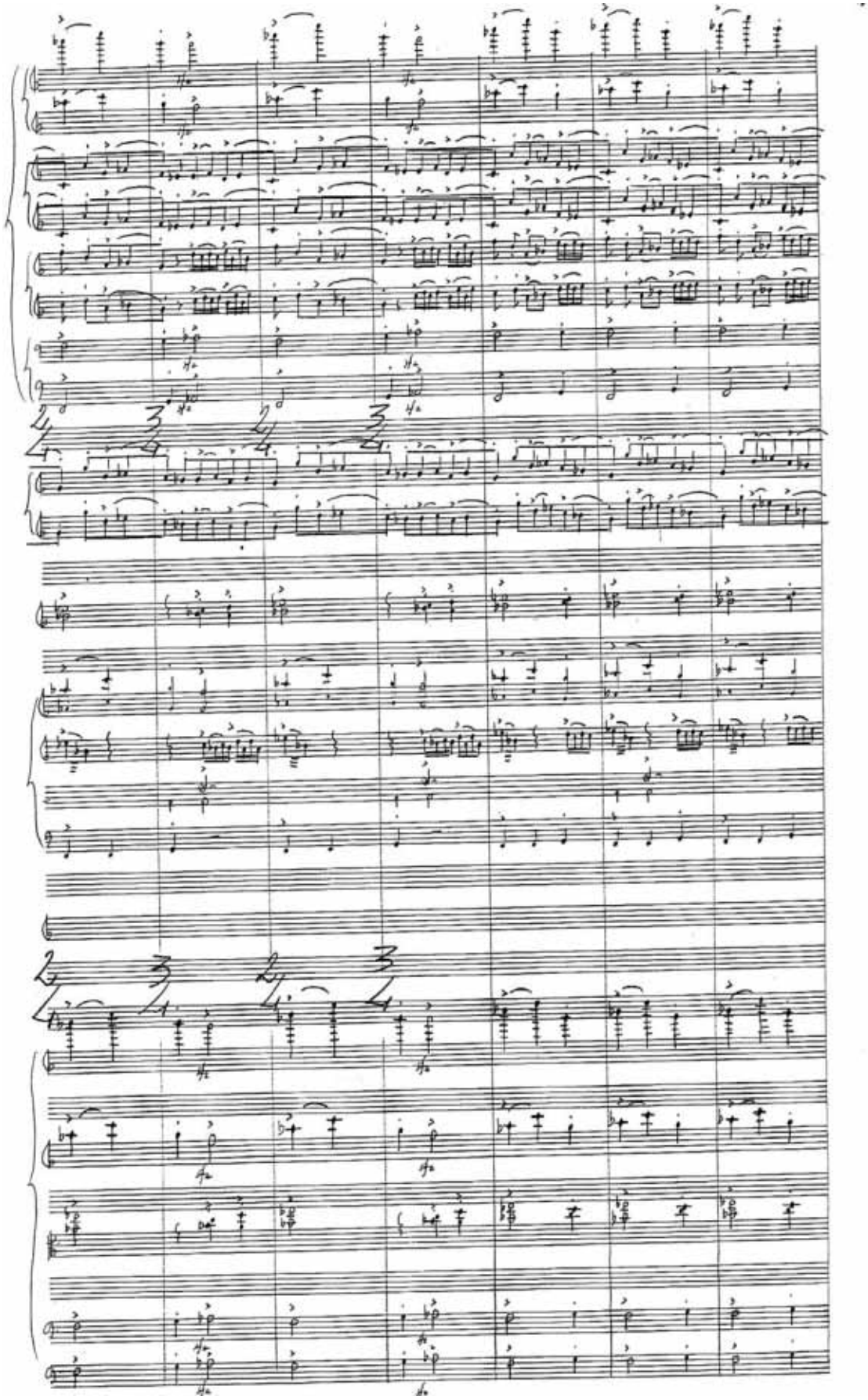
Concierto Bellver (1990) I movimiento (fragmento de la cadencia del solista)

En esta parte se puede ver el trato que un instrumento como la guitarra recibe de Ruiz, ya que una elaboración de un segmento cadencial como este responde a un conocimiento del instrumento por parte del compositor, llevando a ciertos límites muchas de las posibilidades técnicas (como así se verá en el resto de los movimientos).

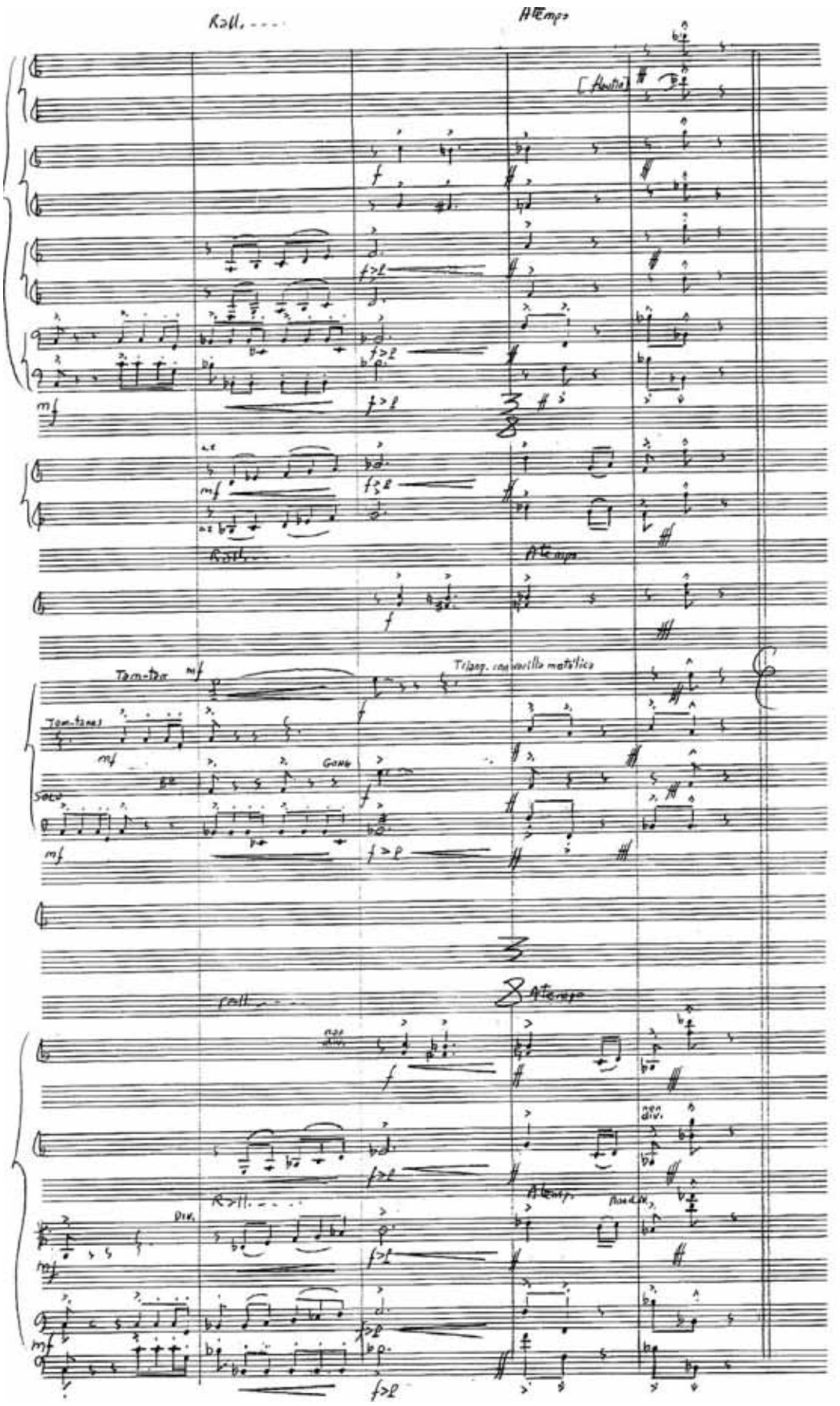
Será a través de la célula inicial de este primer movimiento como se retome la reexposición del material, primero por parte de la orquesta y luego por parte del solista,

al igual que se había realizado al principio. La orquestación se hace más densa a partir del compás 260, y todos los instrumentos intervienen hasta dejar paso de nuevo a la entrada de la guitarra que recibirá un trato similar por parte de la orquesta a lo que había sido la exposición del primer tema, sin embargo esta vez como una clara intención de final que se pondrá de manifiesto a través de un breve pedal en los compases finales que parece adivinar un posible Sib mayor con una segunda añadida (Do) algo que por otra parte es muy habitual en Valentín Ruiz. Ya que a pesar de que el bajo responde al movimiento de quinta justa (Fa-Sib) el resto de los parámetros a tener en cuenta dentro de la partitura no apuntan totalmente en esa dirección como se puede comprobar a partir del compás 336.





Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 260-273)

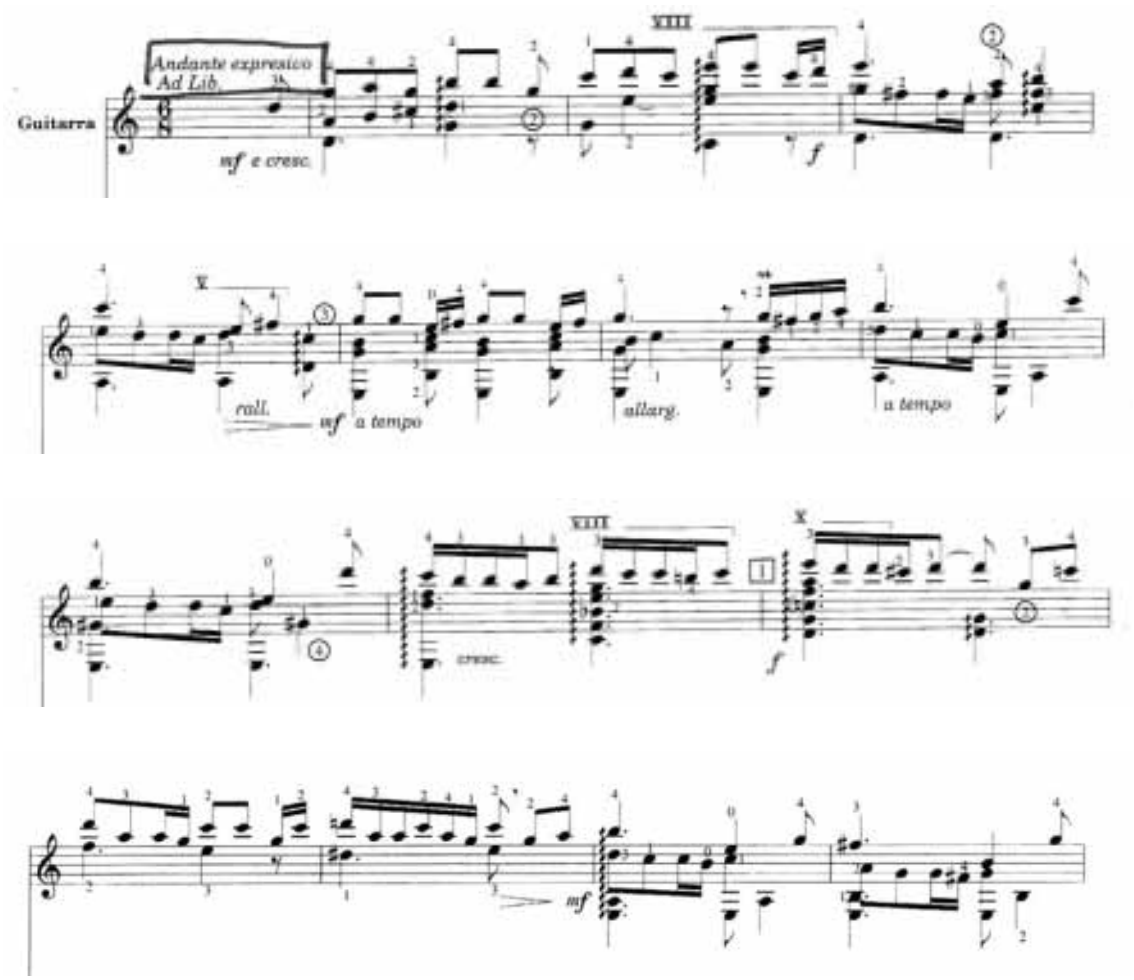


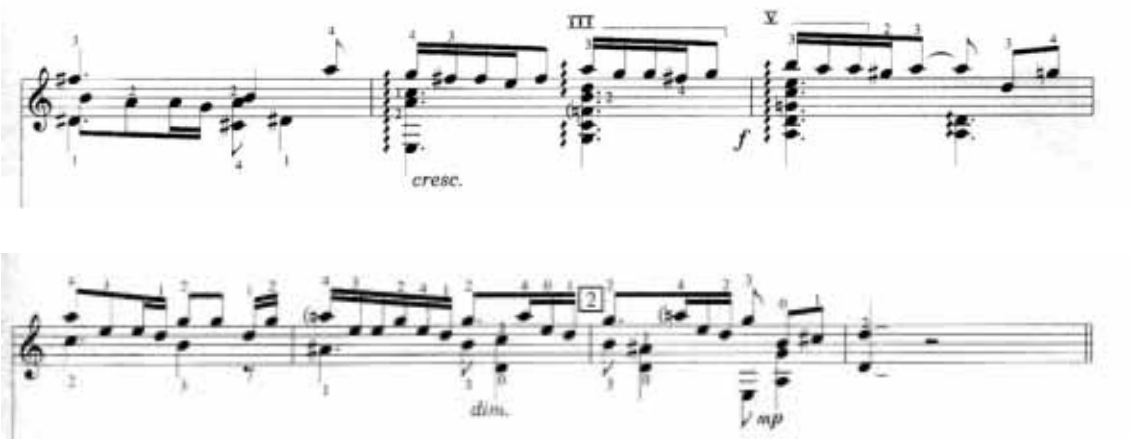
Concierto Bellver (1990) I movimiento (compases 336-340)

Varios compases antes de preparar este final el solista rematará su cometido con una cadencia similar a la descrita (Fa-Sib). De esta forma Sib se convertirá en el principal punto de apoyo armónico sobre el que se levanta este primer movimiento, fluctuando este entre Fa, Si, Mi como elementos armónicos secundarios.

El segundo movimiento responde a la tipología de movimiento lento e incluso en él se procede como en una gran parte de los conciertos para solista escritos en el siglo XX: será el solista el que sin acompañamiento de la orquesta inicie dicho movimiento con el tema principal que se presenta a lo largo de 21 compases. A este le seguirá una sección orquestal en la que la guitarra también participa

Este primer tema sirve como introducción del movimiento y está concebido en tres segmentos escritos en compás de 6/8 por lo que tendrá ciertas similitudes rítmicas con algunos elementos del primer movimiento (compases 1-21).

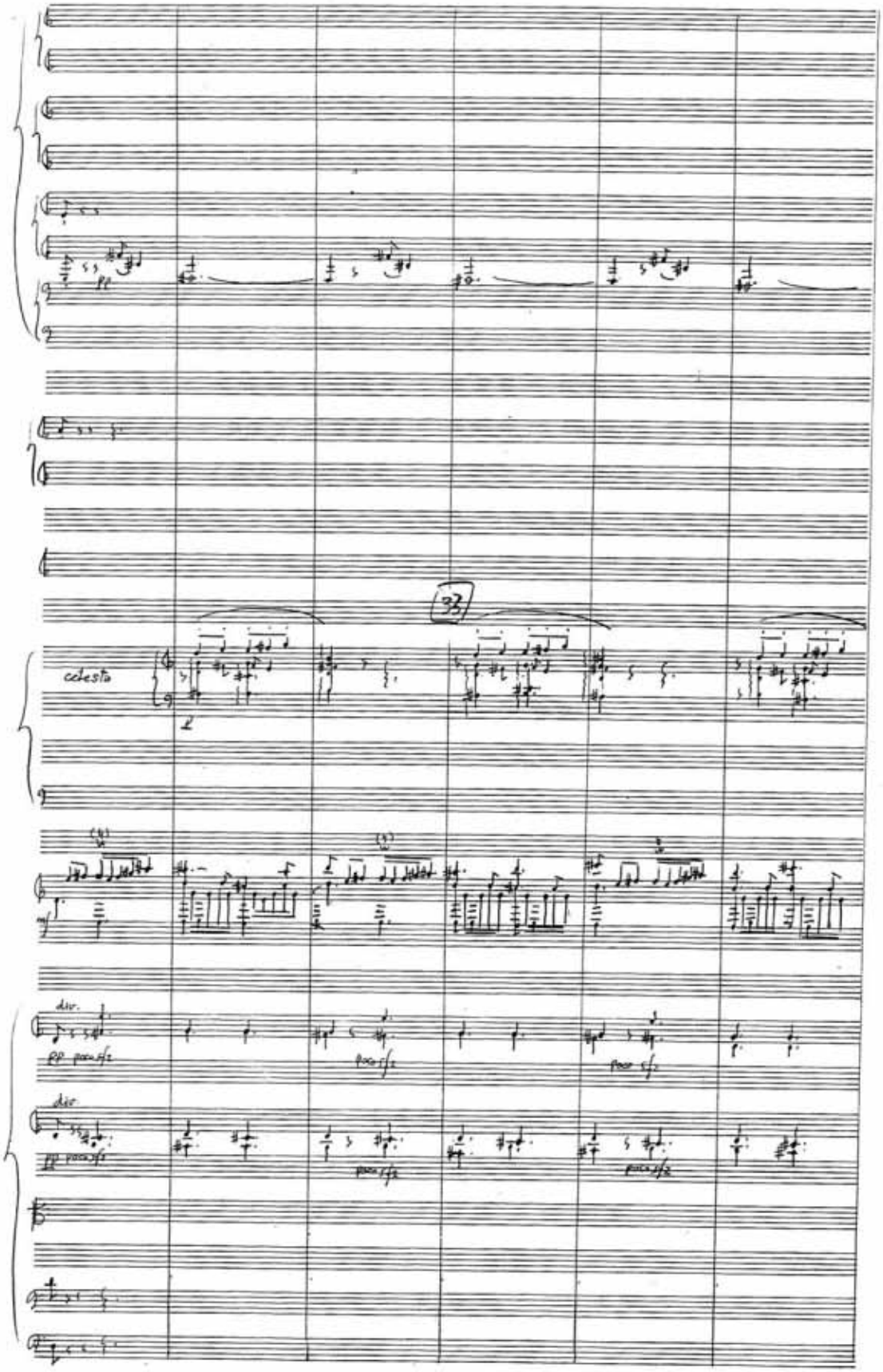




Concierto Bellver (1990) II movimiento (compases 1-21 guitarra)

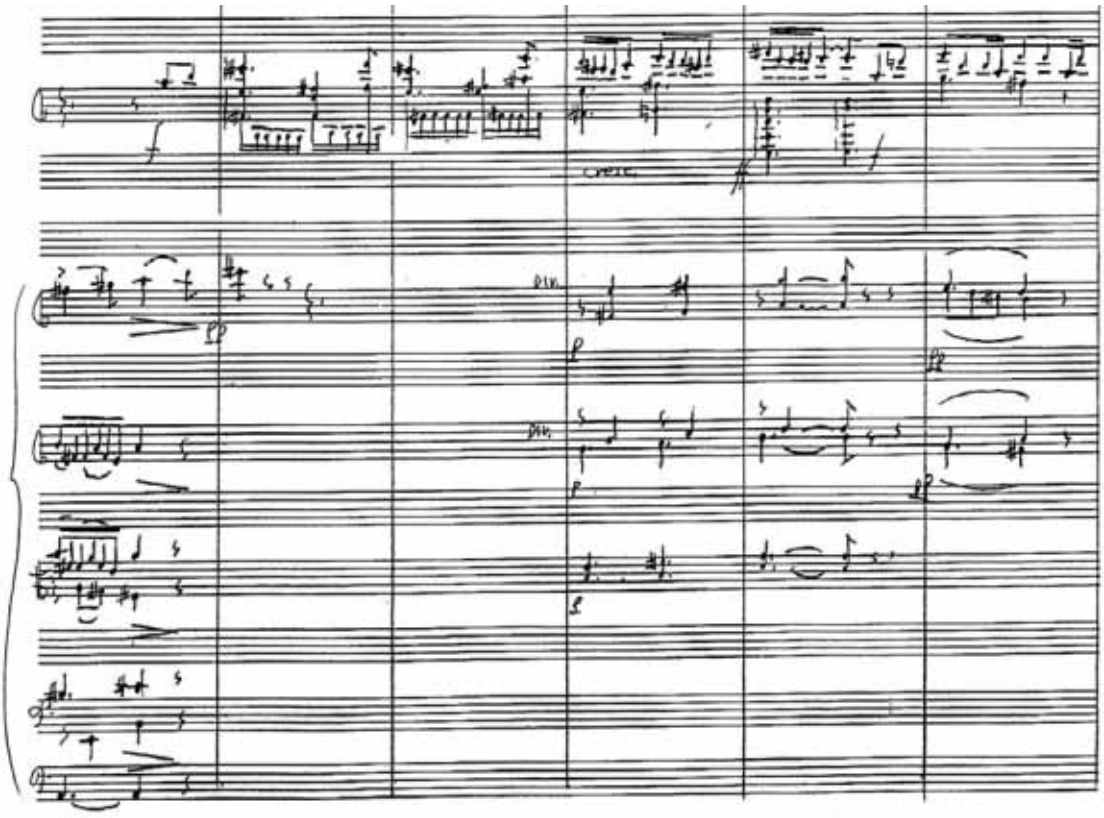
Será ya en este compás 21 donde entre la orquesta con un elemento derivado de este tema principal introducido por el solista; basta comparar las células rítmicas de los compases 2 y 3 con los compases 22 y 23. Sin embargo el desarrollo de este tema (se podría denominar a2) es diferente.

La orquestación se vuelve más colorista con la utilización de la celesta y el clarinete como puntos de apoyo, así como la cuerda y las trompas.



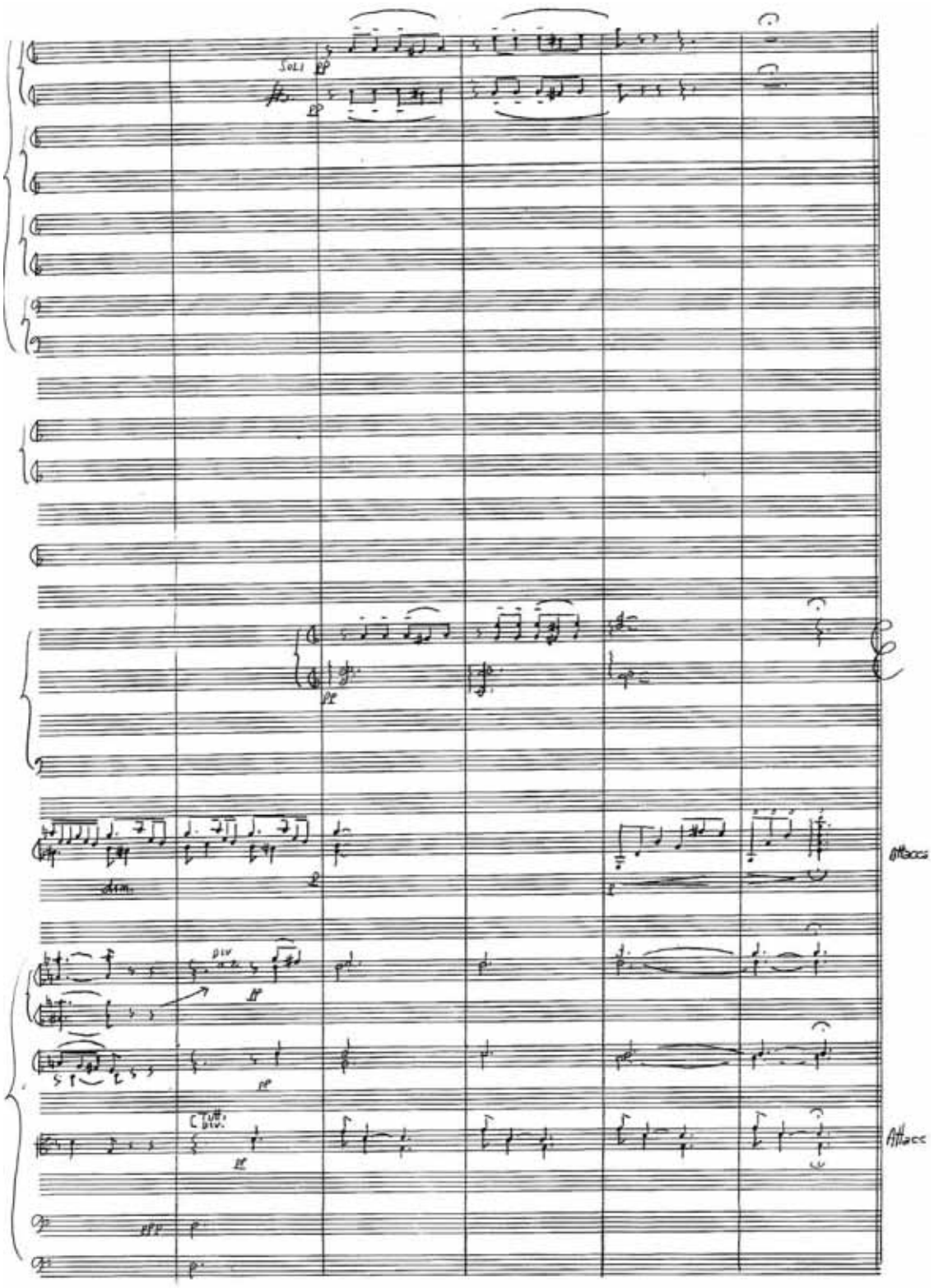
Concierto Bellver (1990) II movimiento (compases 25-30)

En esta sección la guitarra también colabora con la orquesta y ambos van desarrollando las células mostradas inicialmente bajo una armonía que se sitúa en torno a Re. Será a partir del compás 67 cuando un nuevo elemento, presentado por el solista, aparezca en escena. Una mayor figuración en el desarrollo de los motivos es la principal característica de este tema que el solista rehace a diversas alturas con un acompañamiento muy suave de la cuerda. Aquí los cambios de compás son menos habituales de lo que habían sido durante el primer movimiento, ya que no resulta necesario que la acentuación de vuelva tan irregular.



Concierto Bellver (1990) II movimiento (compases 67-71 sección de cuerdas y guitarra)

Serán los distintos elementos del segundo tema los que se reutilicen hasta el final del movimiento que se enlaza de forma directa con el tercer y último movimiento. Situación ésta que ya fue habitual en otras piezas como *Cantata Asturiana.*



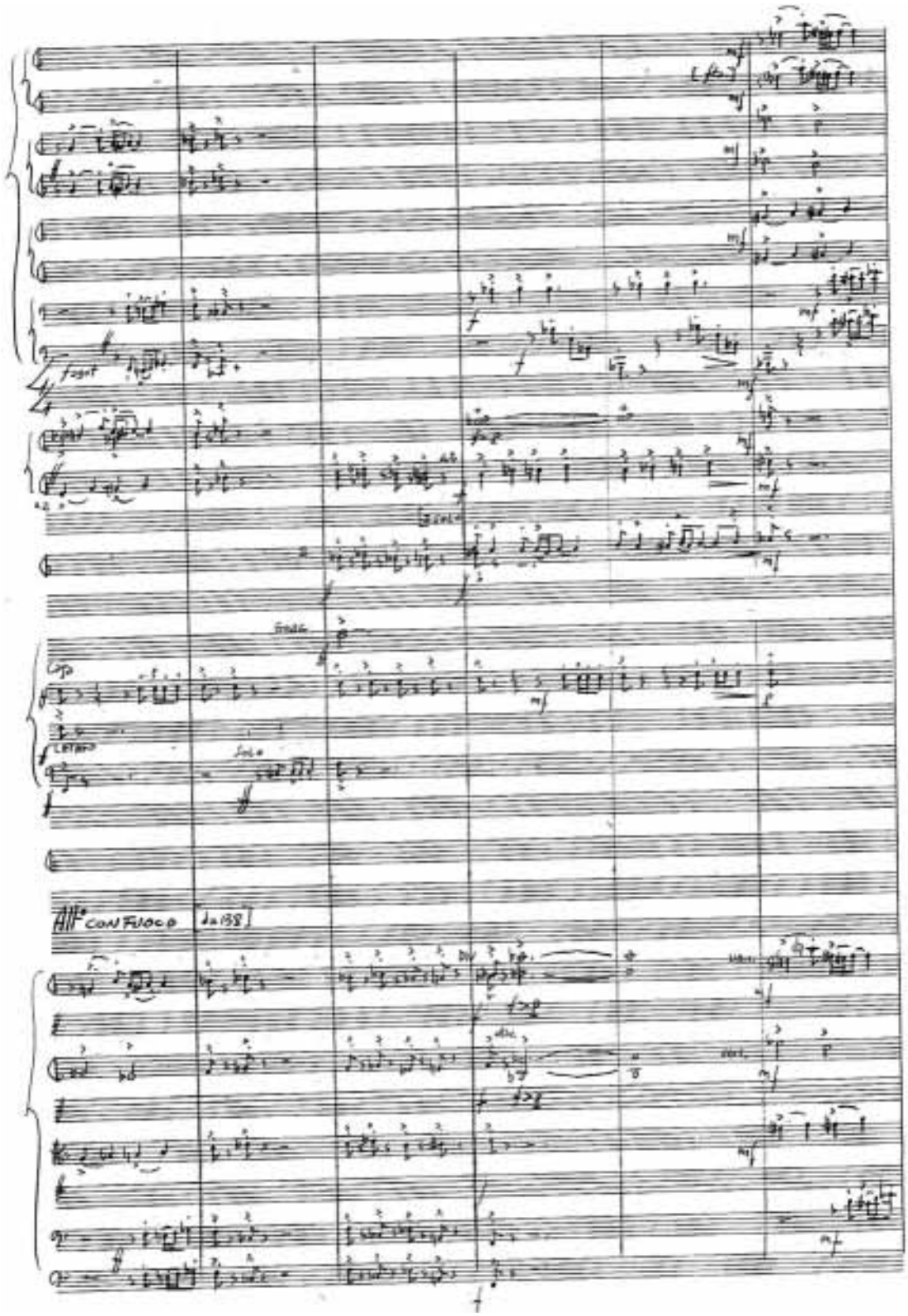
Concierto Bellver (1990) II movimiento (compases 96-101)

Desde el punto de vista estructural el compositor actúa de una forma similar a la del primer movimiento, ya que tras la cadencia reexpone tanto elemento introducido por la

orquesta al inicio del movimiento como el tema desarrollado por el solista. Además la reexposición se plantea a partir del segundo de los temas, o dicho de otro modo, se produce de forma parcial.

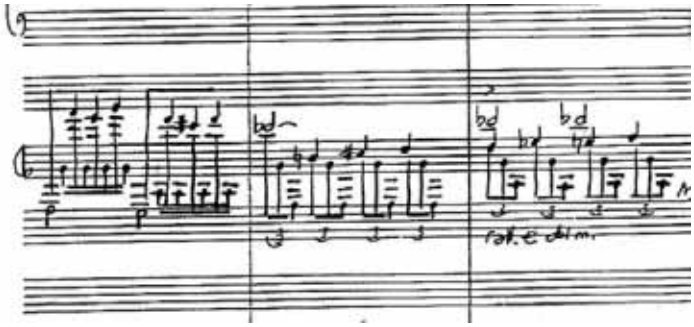
Siguiendo con el patrón del primer movimiento el último acorde se corresponde con un Sol Mayor con una segunda añadida (La) que además sirve de enlace con el tercero.

El tercer y último movimiento se abrirá con una introducción orquestal en la que se dibujan algunos de los motivos más importantes de este movimiento (compases 1-19).

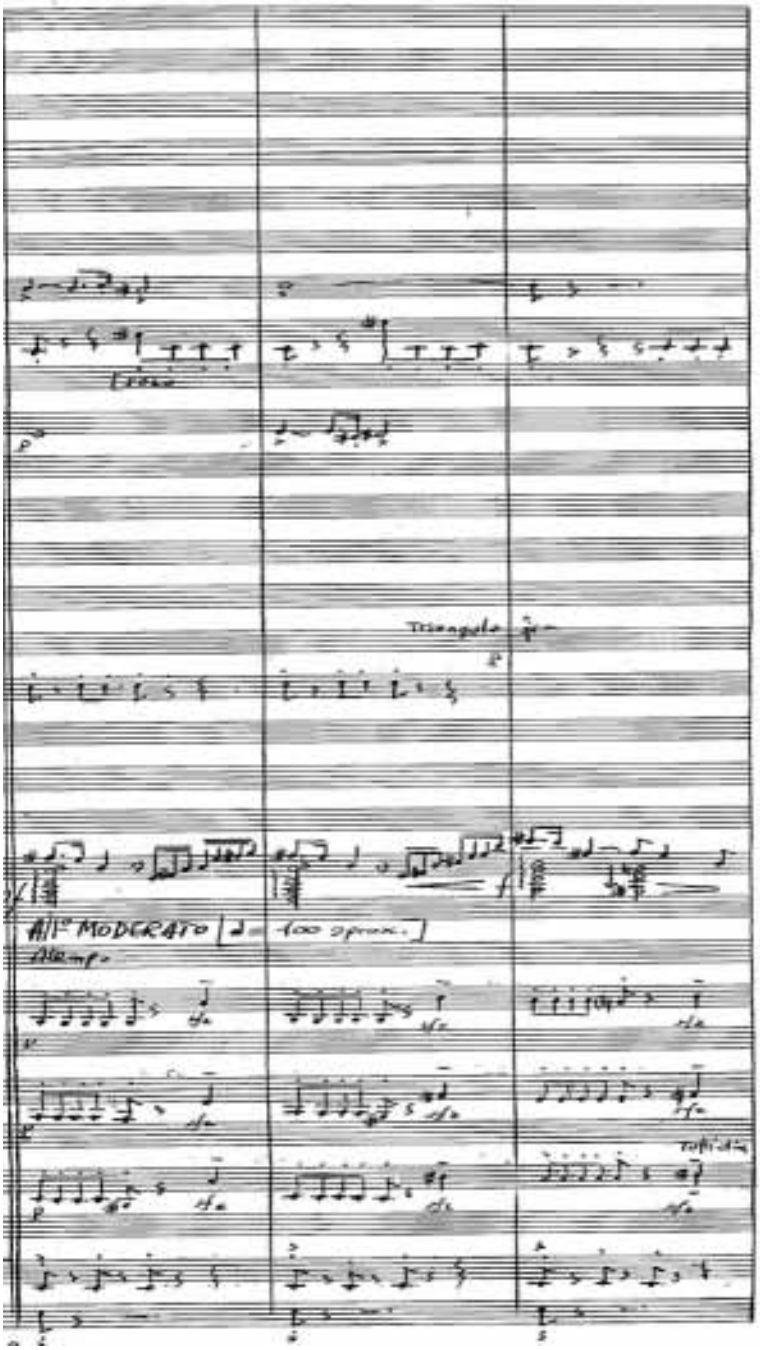


Concierto Bellver (1990) III movimiento (compases 1-6)

La práctica totalidad de la plantilla participa de este segmento que desemboca en una pequeña conexión que realiza el solista para comenzar con el segundo de los motivos en liza (compases 27-29). Ambos elementos serán reutilizados posteriormente.



Concierto Bellver (1990) III movimiento (compases 26-26 conexión guitarra)

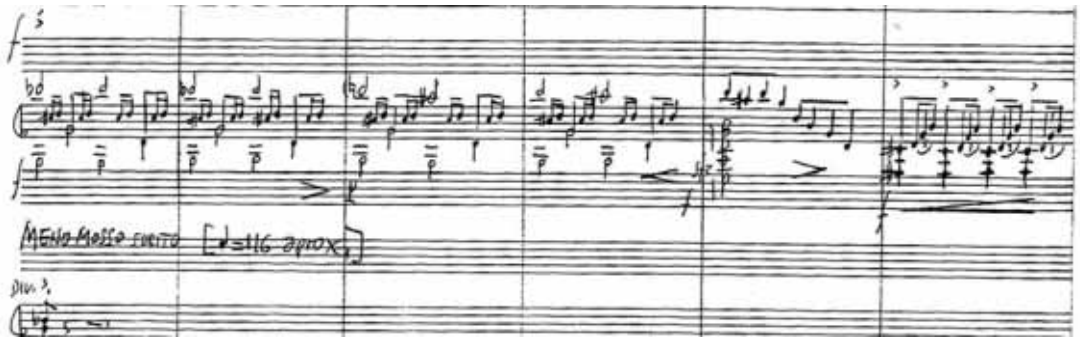


Concierto Bellver (1990) III movimiento (compases 27-29)

Este segundo motivo será más rítmico que el primero y con una mayor amplitud debido a la escala que lo conforma en su parte final. La parte orquestal tiene un marcado carácter de acompañamiento y carece de entidad motívica.

Tanto la parte de enlace (compases 19-26) como este segundo motivo conforman el segundo de los temas que resultará de un contraste con el tema A que inicia la orquesta y que hace las veces de estribillo como correspondería a una forma rondó, que parece adivinarse en esta pieza. Ya que dicho primer tema aparecerá hasta en cuatro ocasiones flanqueando al segundo tema y a la cadencia del solista. Sin embargo a pesar de que un rondó debería tener un número de secciones más amplio del que acostumbra a utilizar Ruiz en este caso sólo serán dos las realmente diferentes y la última entrada del hipotético estribillo hará las funciones de reexposición por lo que la estructura a utilizar no está tan lejos de lo que suele ser habitual.

Tanto b1 como b2 serán desarrollados por el solista hasta en dos ocasiones, siendo la segunda de ellas (compases 85 y siguientes) mucho más rítmica y comenzada de nuevo por la guitarra que ataca el elemento rítmico repetidas veces hasta ser acompañada por la orquesta casi en pleno. Esto incluso está marcada por un cambio de velocidad (*meno mosso súbito*).

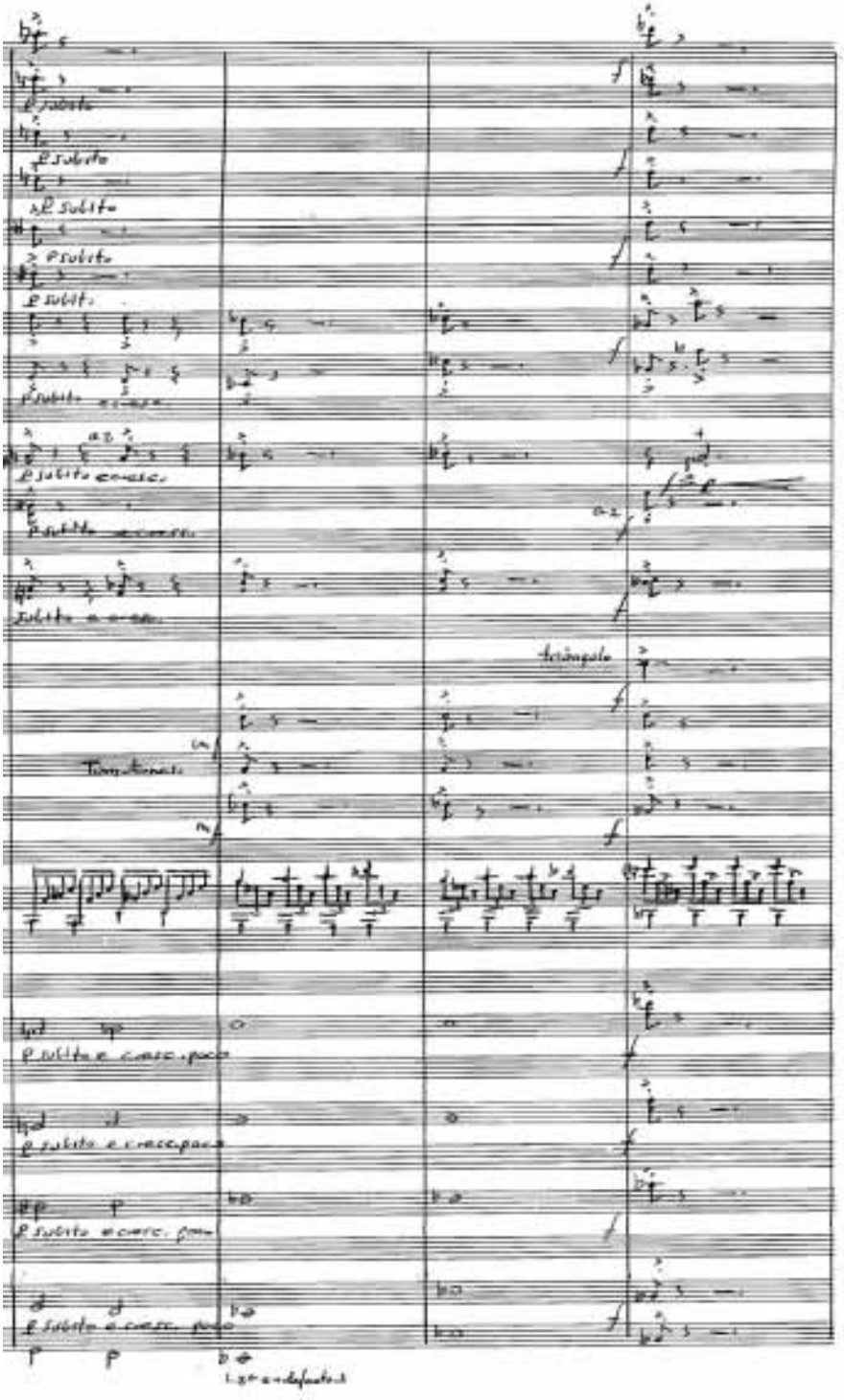


Concierto Bellver (1990) III movimiento (compases 85-90 guitarra)

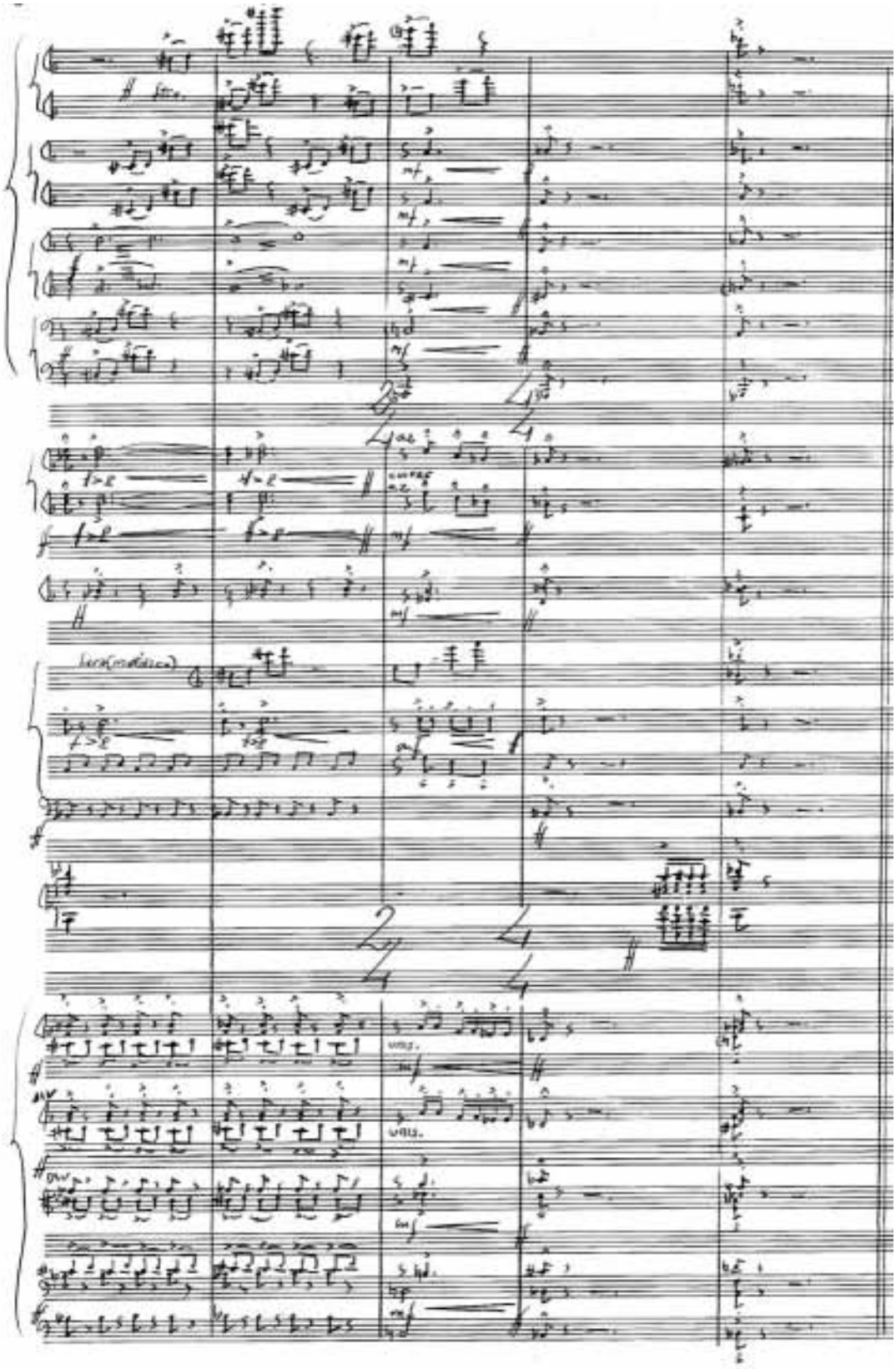
Cuerdas y guitarra toman el protagonismo y en ocasiones los vientos refuerzan el conjunto. Al igual que en los movimientos anteriores estas sucesiones de A y B desembocarán en una cadencia desde la cual se recapitulará el tema A para finalizar la obra con una coda. En esta ocasión la cadencia es de mayores dimensiones.

Al igual que había sucedido en el primer movimiento Sib será el punto de llegada, esta vez sobre un acorde formado por cuartas (último compás del piano). Esto ya se viene anunciando desde el compás 218, desde donde Mib se dirige hacia un Sib, que hará las

funciones de punto de llegada. Aunque como casi siempre un segundo proceso cadencial, mucho más breve, entra en juego (compases 226-230), y aquí es donde el propio compositor desarrolla sus habituales cadencias sobre juegos de notas (acordes) que consiguen, sin recurrir a la tonalidad clásica, la sensación de final completamente conclusivo.



Concierto Bellver (1990) III movimiento (compases 216-219)



Concierto Bellver (1990) III movimiento (compases 226-230)

Será en este tercer movimiento donde se acumulen el mayor número de motivos rítmicos. La orquestación es más densa y la participación de todos y cada uno de los

instrumentos se hace esencial como corresponde a un movimiento de finalización de una obra.

Los acordes finales de cada una de las piezas están pensados no como tónicas u otros grados concretos, sino simplemente como elementos finalizadores, y a pesar de las disonancias incluidas en algunos de ellos esa es la sensación que producen al oyente. Esto se debe a que esta sensación es la que Ruiz busca, sin pensar que el acorde utilizado es tal o cual acorde.

En la música para solistas y orquesta Ruiz evita la doble exposición y en este sentido los conciertos para violín de Mozart han sido la gran referencia[397]. A la hora de repartir los temas prefiere que tanto orquesta como solista desarrollen cada uno un tema propio. Esto apunta en el sentido de que prime el diálogo entre solista y orquesta y que la orquesta no sea servil, según sus propias palabras, con respecto al solista correspondiente.

Varios de los rasgos característicos del lenguaje de Ruiz que habían sido mostrados en la etapa anterior, están también presentes en esta pieza. Por un lado el empleo del ritmo se desarrolla de una manera transversal en toda la pieza. Los cambios de compás, tempo y la construcción de los temas a través de varias células rítmicas bien diferenciadas son un rasgo esencial de esta música.

Otro elemento, del que sin duda se podrá ir observando su evolución en el resto de obras orquestales, es el tratamiento de la orquesta, y además como una plantilla de estas dimensiones (basta recordar la gran cantidad de instrumentistas que se requieren) arropa y complementa un instrumento tan delicado como es la guitarra sin llegar a taparla en ningún aspecto.

Además de ello hay que mencionar la agudeza armónica que sin separarse del todo del mundo tonal (se orienta hacia la pantonalidad) se permite la utilización de ciertos elementos que enriquecen el lenguaje hasta puntos ciertamente lejanos, pero con la suficiente habilidad como para regresar sobre un centro (nota principal) conocido y fácilmente reconocible, incluso cuando las diferentes partes superiores distorsionen dichos puntos de apoyo a través del empleo de elementos diferentes. Un ejemplo muy

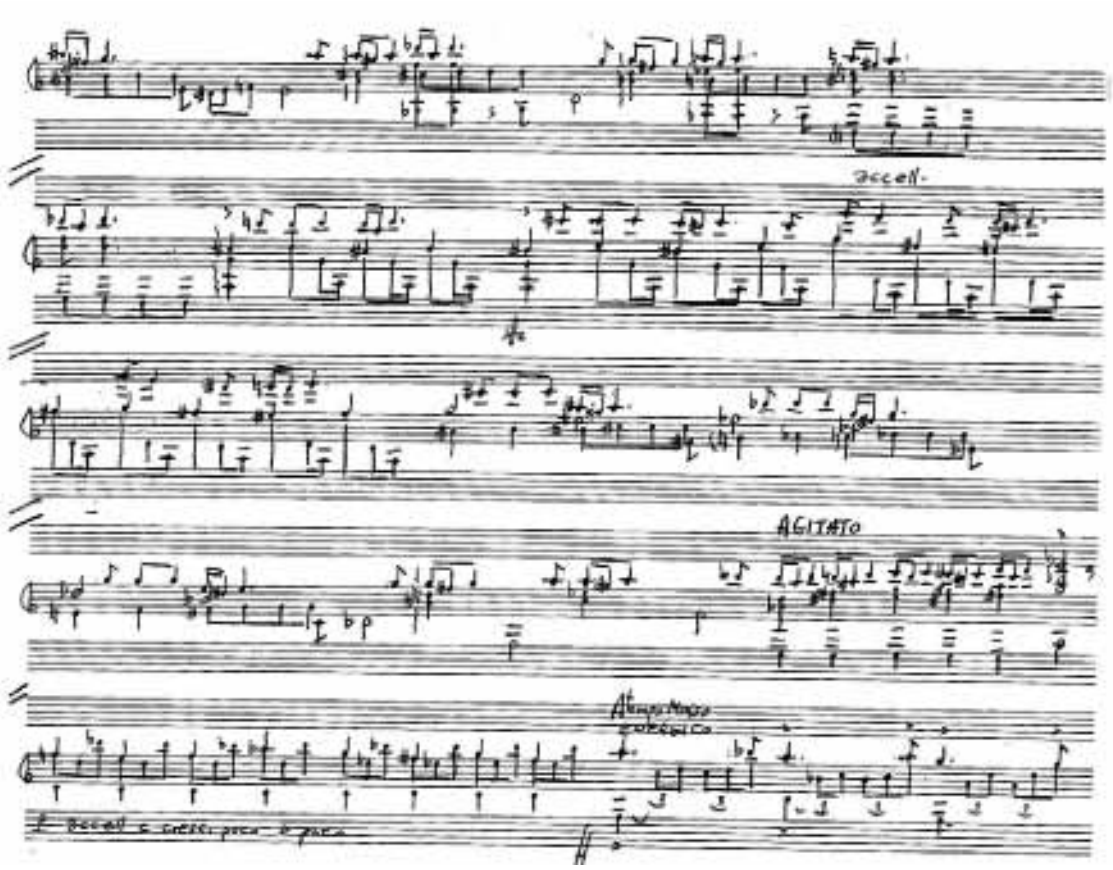
[397] Entrevista mantenida en Madrid el 04 de enero de 2011.

ilustrativo de ello son los acordes finales de cada uno de los movimientos, donde, como ya se ha apuntado, se consiguen verdaderas cadencias extra tonales.

Desde un punto de vista puramente estructural, los tres movimientos responden a un ordenamiento bastante académico, como es de esperar en la música de Valentín, ya que la construcción de las piezas es una de sus preocupaciones.

La primera de ellas responde a un esquema de forma sonata en la que las tonalidades no se conservan ya que desde un punto de vista armónico el tratamiento es más libre. El segundo movimiento con un solo tema del que deriva todo el material responde a un esquema tipo lied, habitual en los movimientos lentos. El movimiento final es tipo de rondó simple en el que el tema inicial hace las veces de estribillo sobre el que fluctúa un segundo tema.

Cabe también destacar la existencia de cadencias virtuosística en cada uno de los tres movimientos, así como el tratamiento que la guitarra como instrumento solista recibe. La cadencia del tercer movimiento de mayores dimensiones que las otras dos.



Concierto Bellver (1990) III movimiento (fragmento de la cadencia del solista)

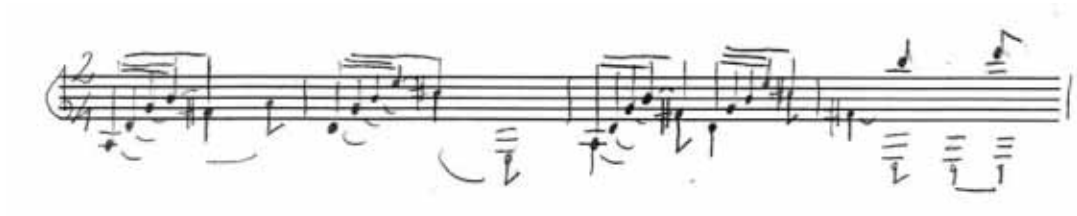
Existe una segunda versión de esta pieza, la cual cuenta con una orquestación más reducida.

III.2.3.4. *Concierto de Olivos*.

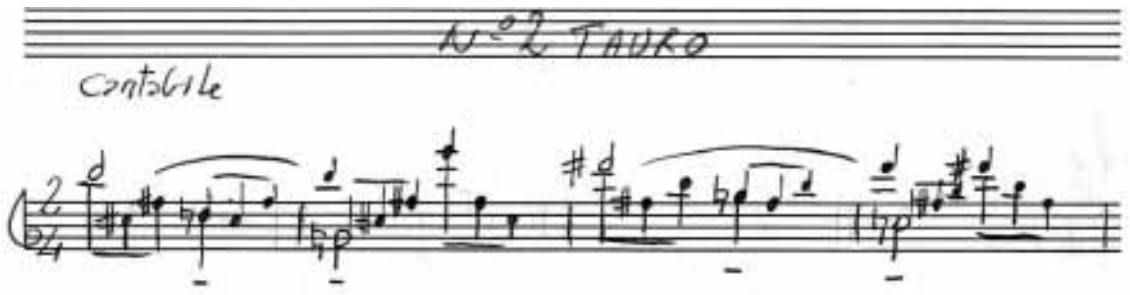
Ya en el año 1992 otras dos piezas para guitarra sucederán al concierto compuesto en 1990. Por un lado las piezas para guitarra sola *Doce piezas del zodiaco* y *Tema con variaciones.*

La primera de ellas son un conjunto de doce pequeñas piezas que llevan los nombres de los diferentes signos del zodíaco. La primera de ellas también hará las funciones de final al ser la encargada de cerrar la obra retomando así el concepto de lo cíclico iniciado varios años atrás con otras piezas y que seguirá repercutiendo en el futuro.

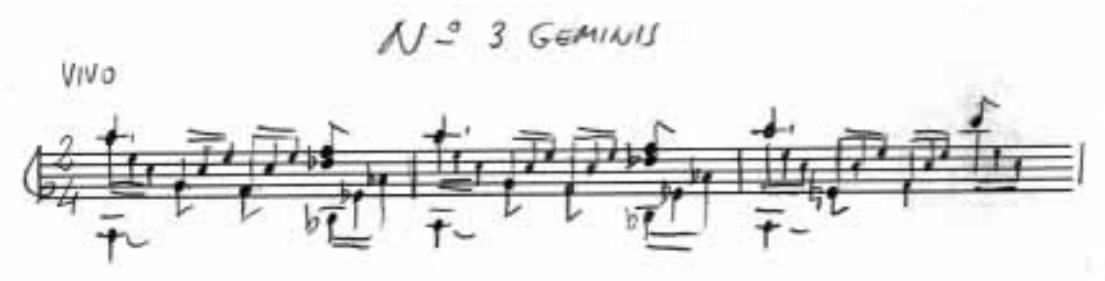
El tratamiento de la guitarra se hace cada vez más refinado por parte de Ruiz, que es capaz de explotar las virtudes del instrumento, ya con cierta facilidad, escribiendo unas líneas muy cuidadas que a la vez aprovechan todas posibilidades técnicas que ofrece el instrumento.



Doce piezas del zodíaco (1992). Aries

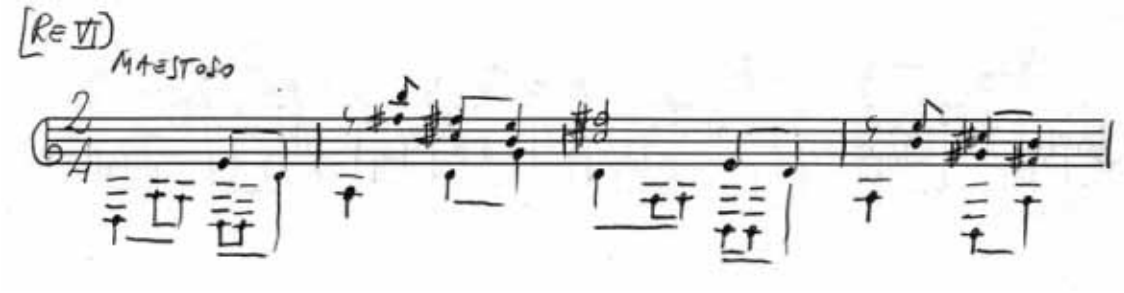


Doce piezas del zodíaco (1992). Tauro

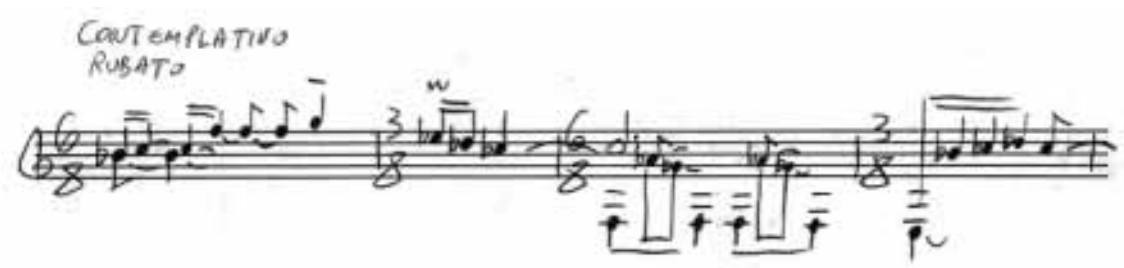


Doce piezas del zodíaco (1992). Géminis

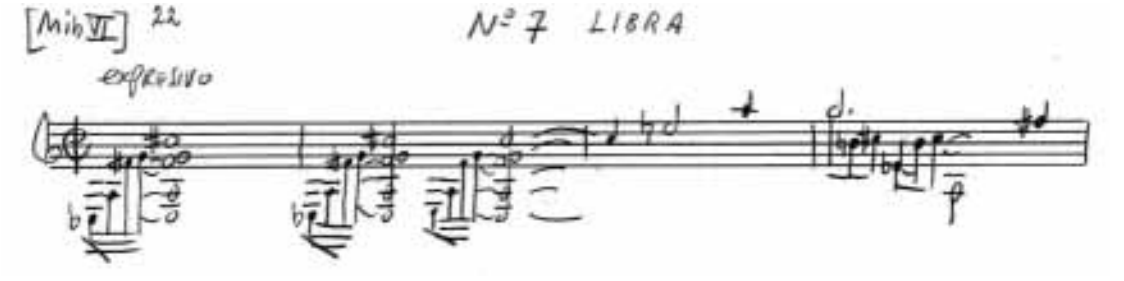
Doce piezas del zodíaco (1992). Cáncer



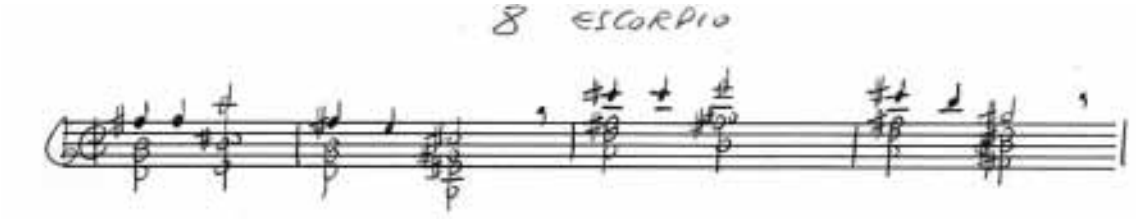
Doce piezas del zodíaco (1992). Leo



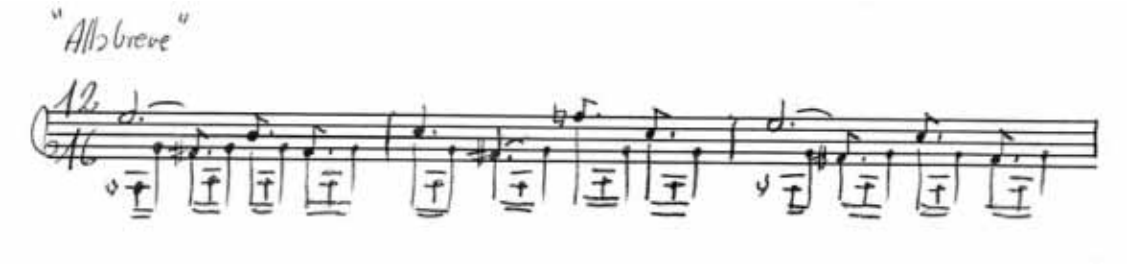
Doce piezas del zodíaco (1992). Virgo



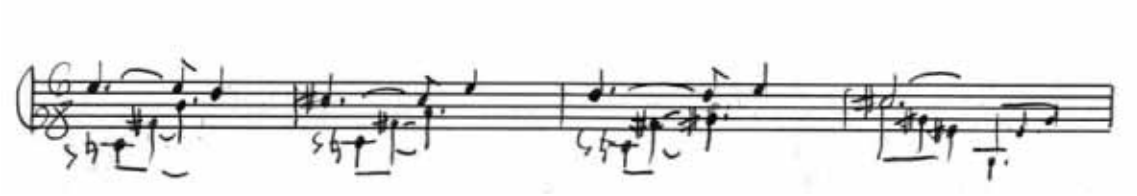
Doce piezas del zodíaco (1992). Libra



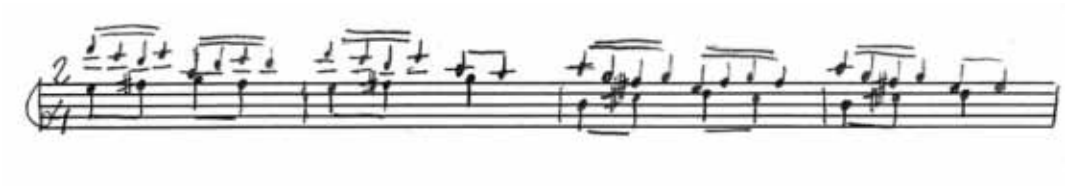
Doce piezas del zodíaco (1992). Escorpio



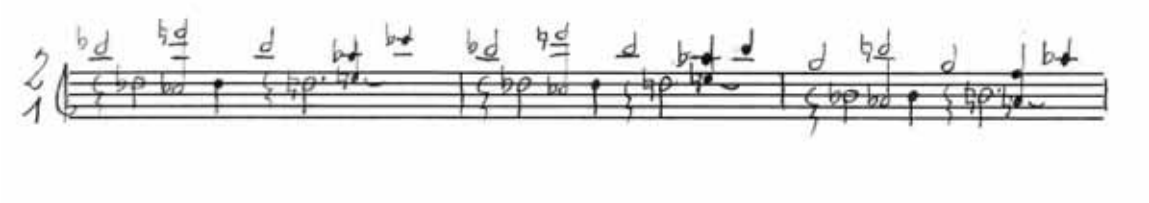
Doce piezas del zodíaco (1992). Sagitario



Doce piezas del zodíaco (1992). Capricornio



Doce piezas del zodíaco (1992). Acuario



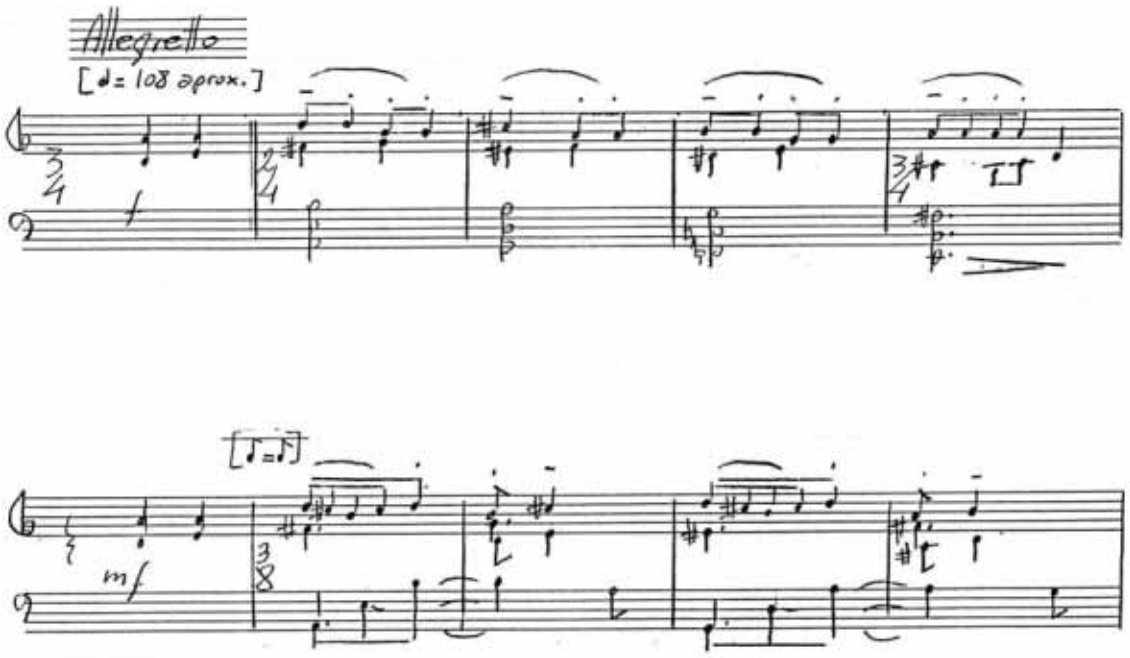
Doce piezas del zodíaco (1992). Piscis

En los inicios de algunas de las piezas se puede observar dicha realidad y como estos recursos propios del instrumento están en todo momento al servicio de la música y no se conforma con el aspecto puramente técnico.

También de esta época son las obras *Como una flor* para solistas, coro y orquesta y *Alegrías y afectos* para cuarteto vocal, piano, violín y violonchelo. Como se desprende de estas formaciones la música vocal sigue muy presente en el catálogo del jienense.

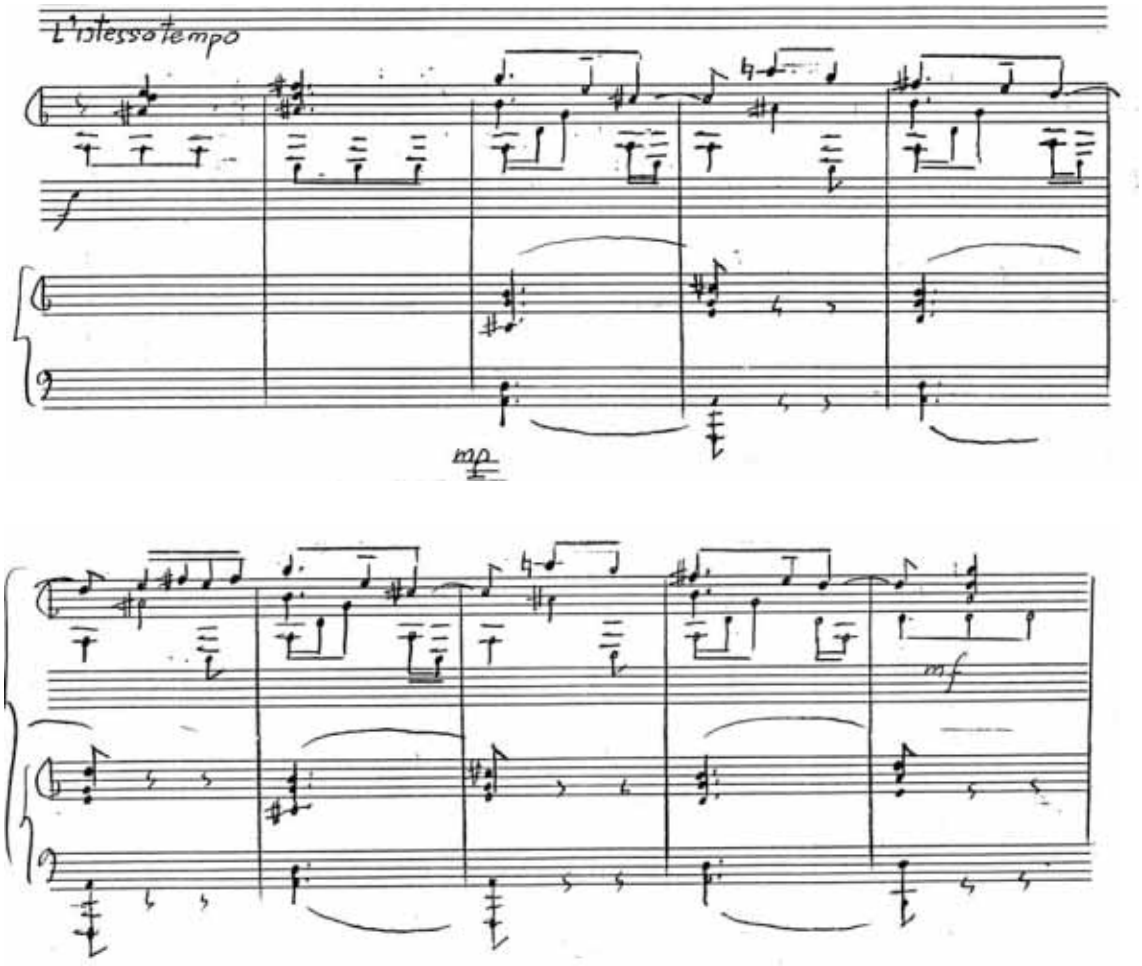
Finalmente y como obra orquestal previa al concierto de violín, Ruiz López escribe una nueva obra par guitarra y orquesta, en este caso en forma de suite (*Suite del amor de amores*) que se desarrolla a lo largo de cuatro movimientos en los que se presentan diversas melodías populares.

El primero de ellos de 224 compases de extensión presenta dos secciones diferenciadas. La primera de ellas comienza con una introducción orquestal en allegretto de 23 compases.



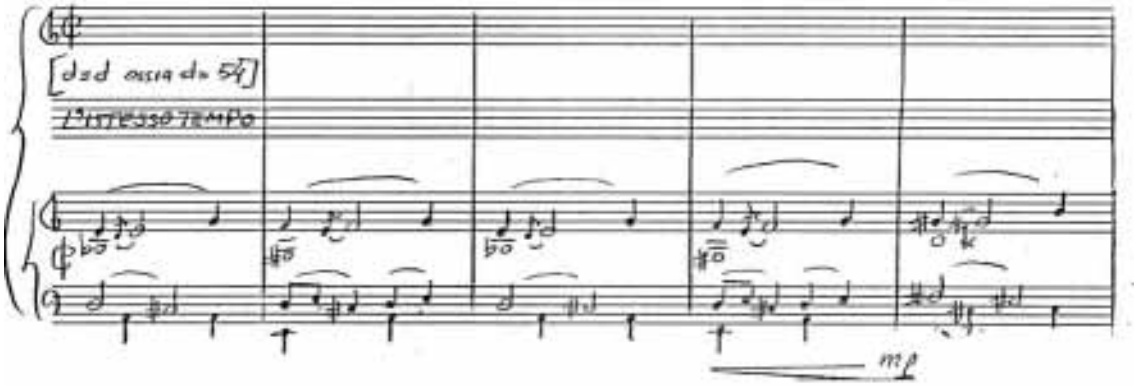
Suite del amor de amores (1992) I movimiento (compases 1-9)

La guitarra comenzará su actuación a partir del compás 24 con un marcado ritmo sobre cuerdas al aire sobre Mi ⑥ y La⑤.

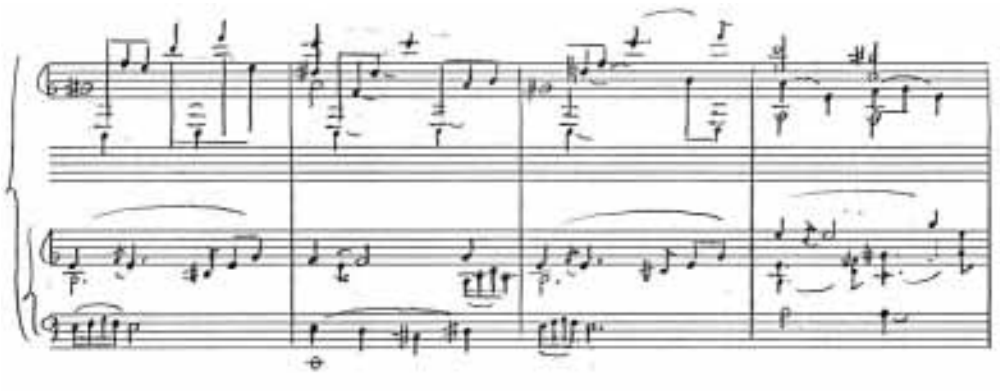


Suite del amor de amores (1992) I movimiento (compases 24-33)

La segunda sección de este primer movimiento también será iniciada por la orquesta (compases 114 y siguientes) para recibir una nueva entrada de la guitarra a partir del compás 135. A partir del compás 200 la orquesta será la encargada de cerrar este primer movimiento con el mismo elemento con el que había sido comenzado.

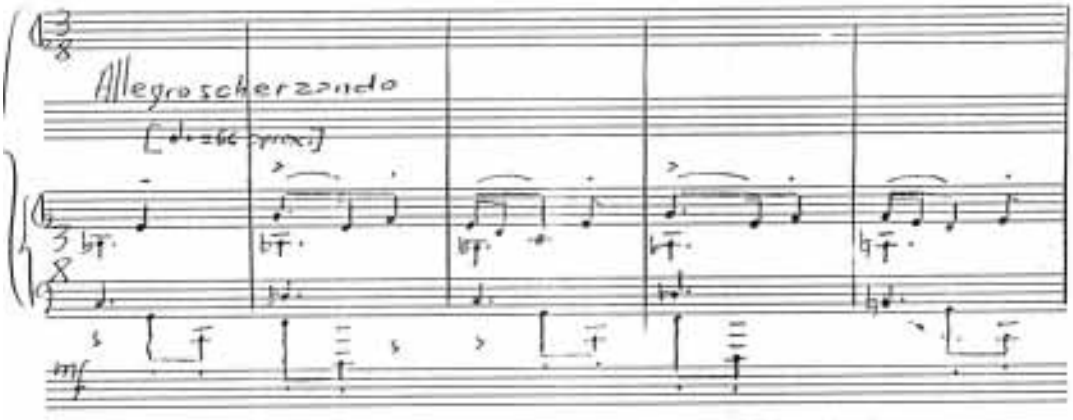


Suite del amor de amores (1992) I movimiento (compases114-118)



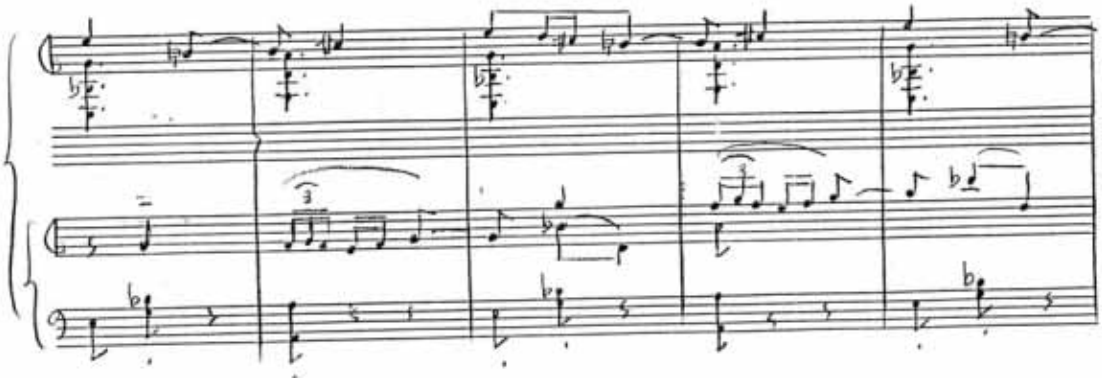
Suite del amor de amores (1992) I movimiento (compases 136-139)

El segundo movimiento comienza en compás de 3/8 mediante una nueva introducción orquestal.



Suite del amor de amores (1992) II movimiento (compases 1-5)

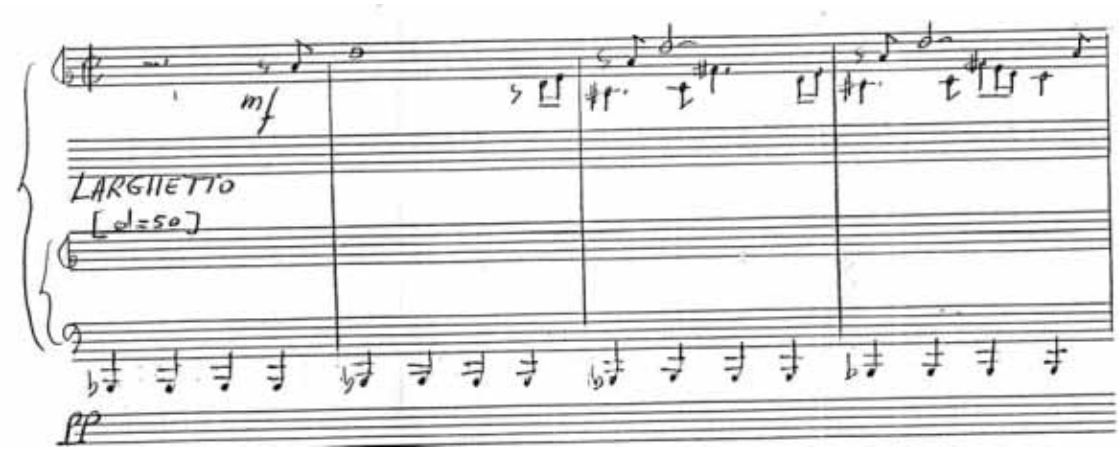
La entrada de la guitarra se corresponde con la presentación de un nuevo elemento y una variación más rítmica del acompañamiento.



Suite del amor de amores (1992) II movimiento (compases 20-24)

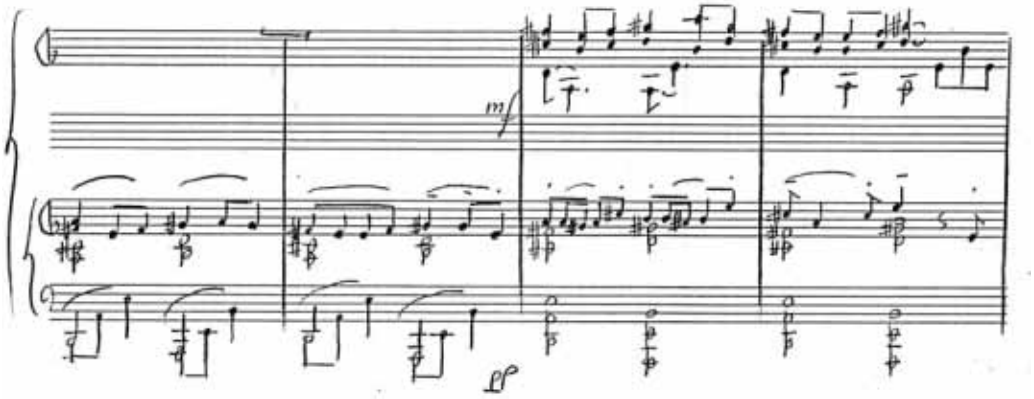
En este movimiento serán varias las secciones que desarrolle solamente la orquesta y a partir del compás 122 se producirá una reexposición de los elementos presentados al principio de la pieza.

El tercer movimiento, y sobre una pedal orquestal, dará comienzo con el solista. Es el movimiento más lento de los cuatro. Esta será la constante de los primeros treinta compases donde la guitarra parece discurrir en una especie de improvisación para la que la orquesta apenas tiene atención.



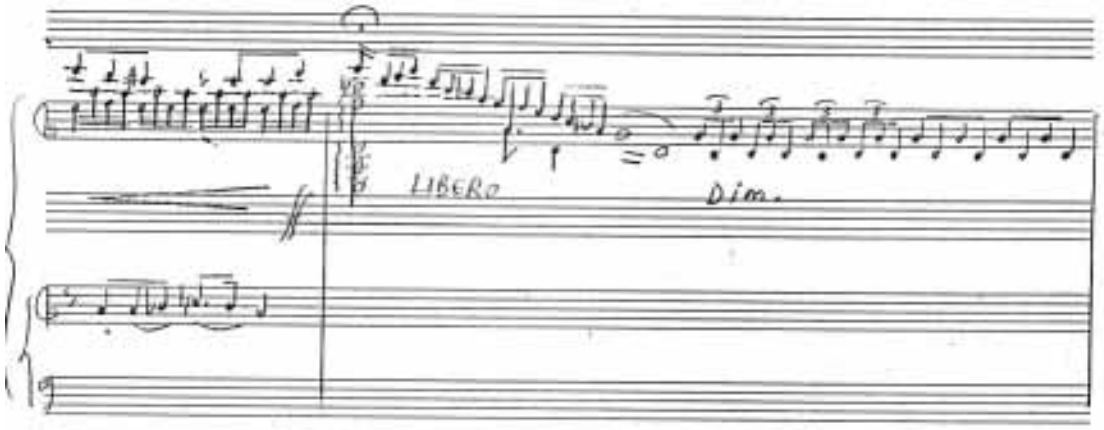
Suite del amor de amores (1992) III movimiento (compases 1-4)

El anterior segmento desembocará en la presentación de un nuevo elemento por parte tanto de la orquesta como del solista.



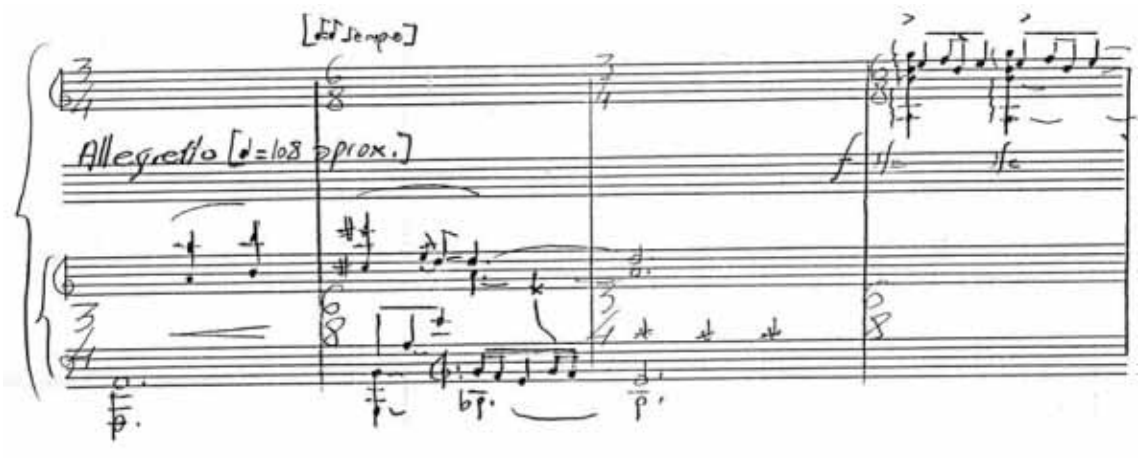
Suite del amor de amores (1992) III movimiento (compases 39-42)

Finalmente será reexpuesto el elemento inicial que se dirige hacia una brevísima cadencia del solista que sirve como conexión hacia el cuarto y último movimiento.



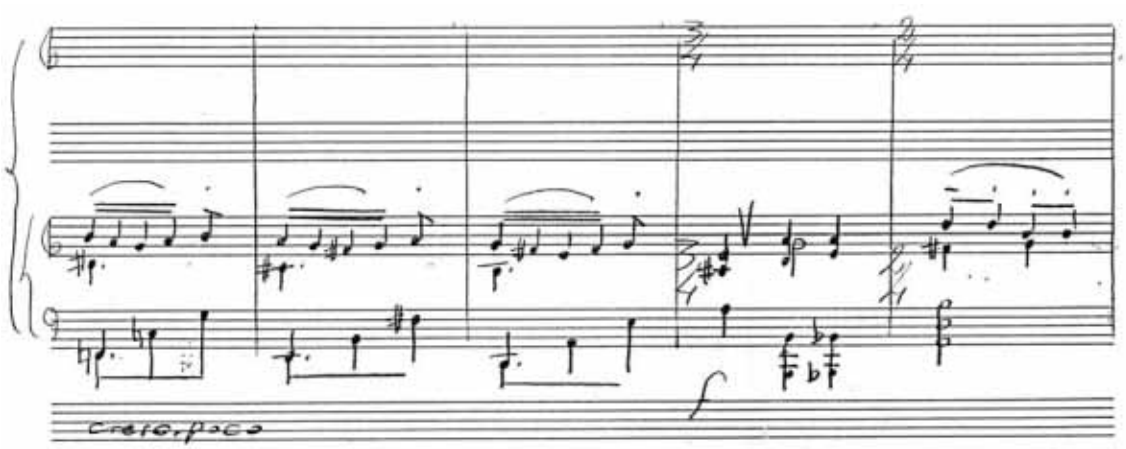
Suite del amor de amores (1992) III movimiento (compases 107-108)

El cuarto tiempo se inicia con una sucesión rápida de cambios de compás, que era una de las características de muchos de los temas que Ruiz López presenta en sus obras, no todos ellos, pero sí es habitual que al menos uno de ellos considere esta característica rítmica.



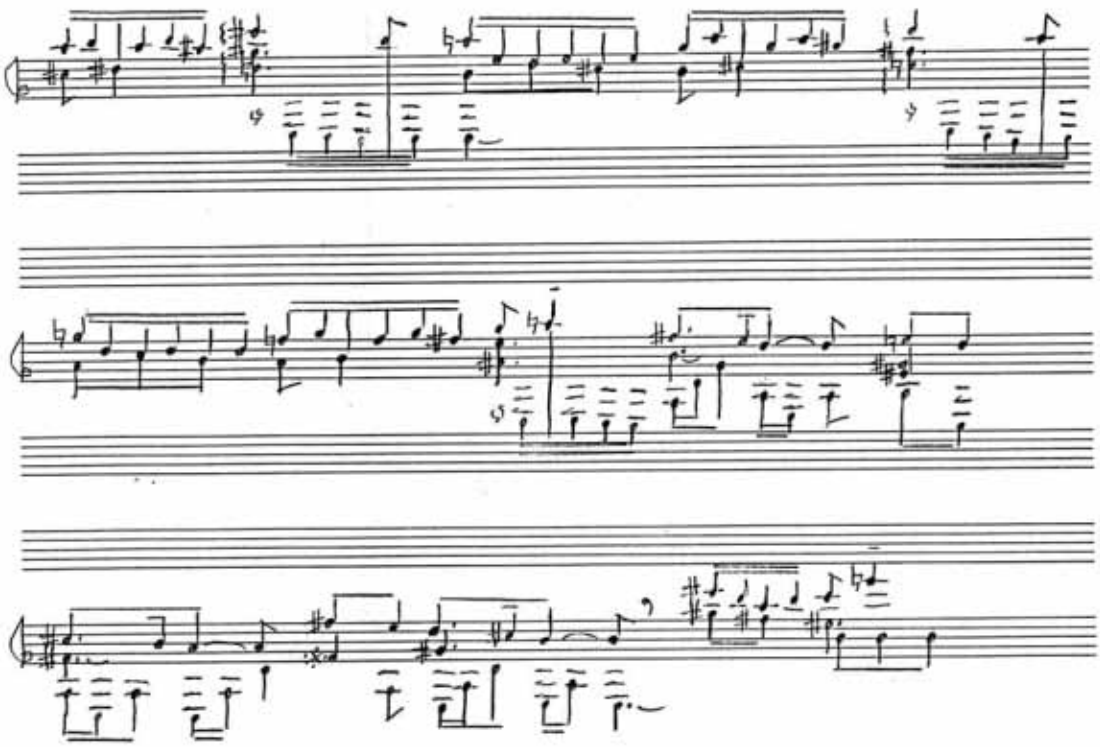
Suite del amor de amores (1992) IV movimiento (compases 1-4)

Hacia la mitad de la pieza la orquesta tomará el mando para dirigirse hacia la que será la cadencia del solista en la que se desarrollarán los diversos elementos presentados a lo largo de este último tiempo. Además durante la intervención orquestal algunos de los motivos del primer tiempo volverán a ser utilizados por Ruiz para desarrollar la parte orquestal. Una vez más la reutilización de elementos de tiempos anteriores en el último de ellos está presente en una de las obras de Ruiz.



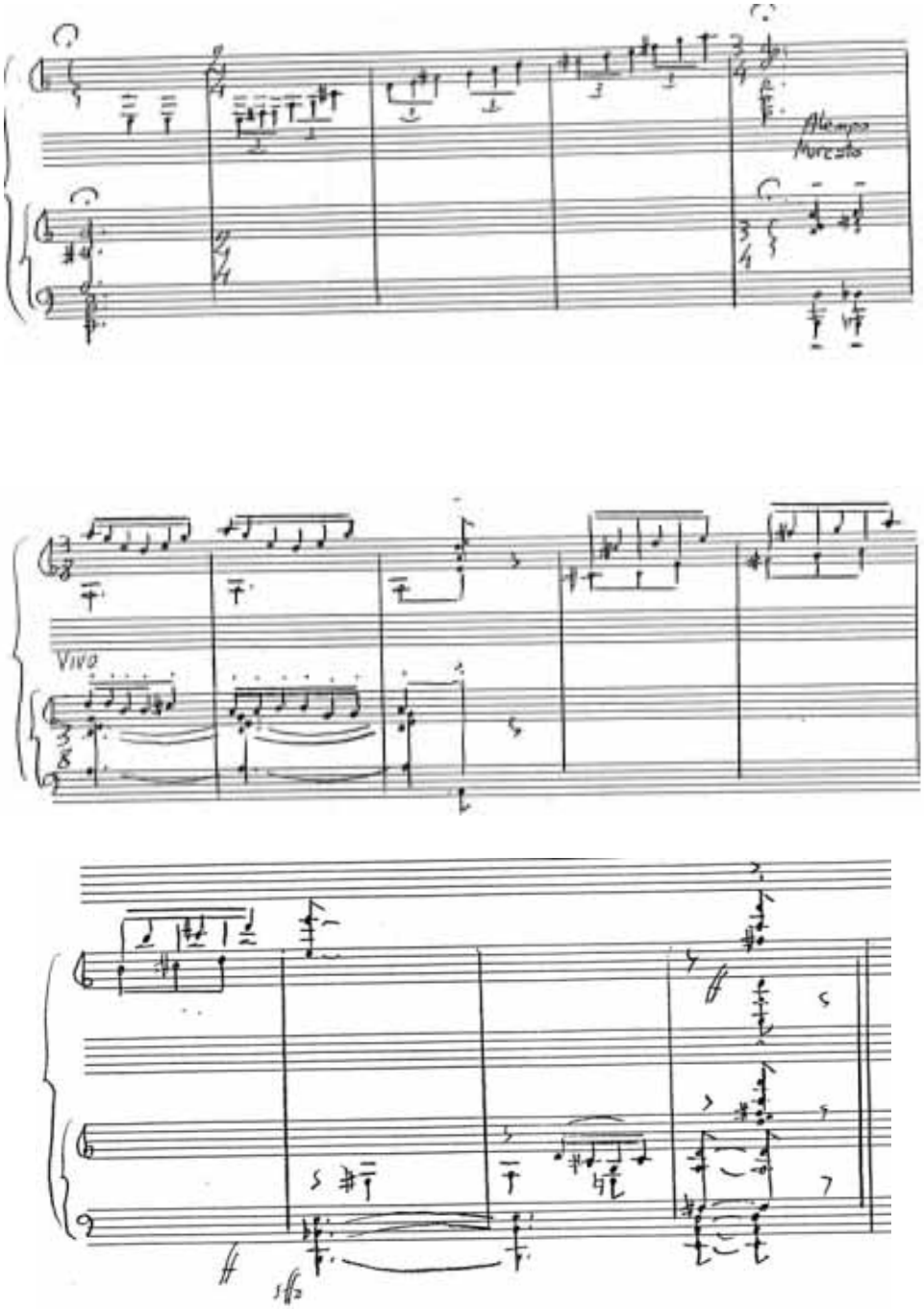
Suite del amor de amores (1992) IV movimiento (compases 81-85)

La cadencia se desarrollará en dos segmentos diferentes entre los que existe una gran diferencia de tempo.



Suite del amor de amores (1992) IV movimiento (cadencia)

La pieza finalizará a través de diferentes y rápidos cambios de compás y tempo en los que la guitarra y la orquesta se suceden a modo de frenético diálogo.



Suite del amor de amores (1992) IV movimiento (compases 109-122)

El concierto para violín supondrá el último de una serie de conciertos para solista y orquesta que Ruiz compone en pocos años, y habrá que esperar hasta 1997 para el siguiente, con la peculiaridad de que éste, para piano, fue retirado del catálogo, con lo que desde el punto de vista efectivo el siguiente será la pieza *Cum Laude*, también para piano que a su vez inaugura otra grupo de conciertos que se desarrollan en un breve lapso de tiempo.

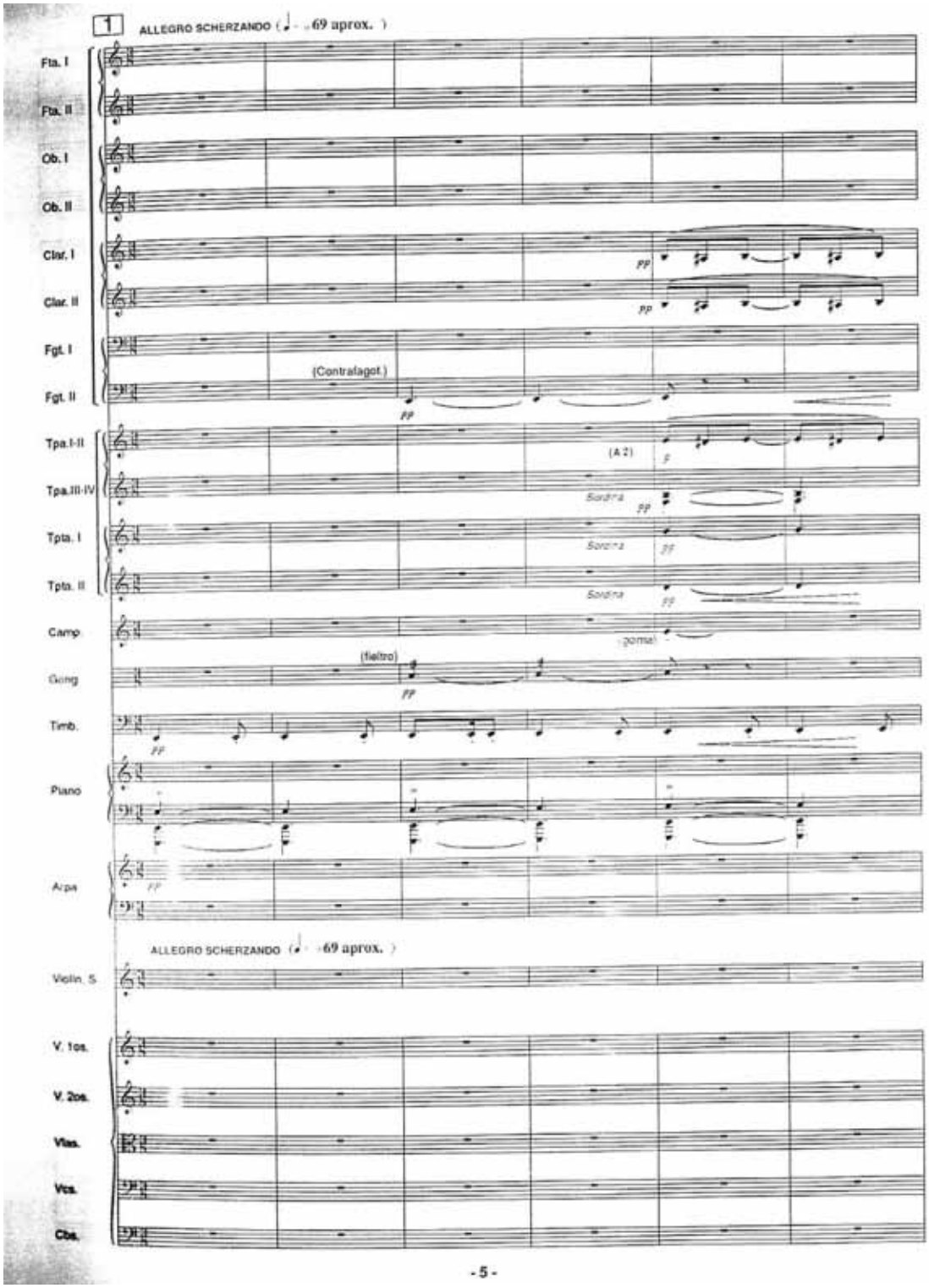
En esta pieza, y a diferencia de lo que ocurrió en la anterior obra para guitarra, la utilización de elementos del folclore no se produce de forma directa, sino que se puede hablar de una obra más visceral en la que lo andaluz está presente de una manera más psicológica que técnica.

Este concierto está diseñado a través de tres movimientos que siguen el canon clásico establecido de rápido – lento – rápido. Al igual que sucederá en la mayoría de los concierto de Valentín Ruiz, los movimientos están estructurados en tres grandes bloques o secciones. Este tipo de cuestiones estructurales más que una inclinación, más o menos moderada, comienzan a ser parte de la identidad de las piezas ya que de algún modo se espera que estén construidas de esa manera y a la vez esa es la manera en la que mejor se desarrollan las ideas musicales de Ruiz.

En este caso sólo el primero de ellos contará con una cadencia virtuosa, que marcará el tránsito desde la segunda sección y una tercera en la que se reexpone gran parte del material presentado en la primera de ellas; de esta manera la división sería la siguiente:

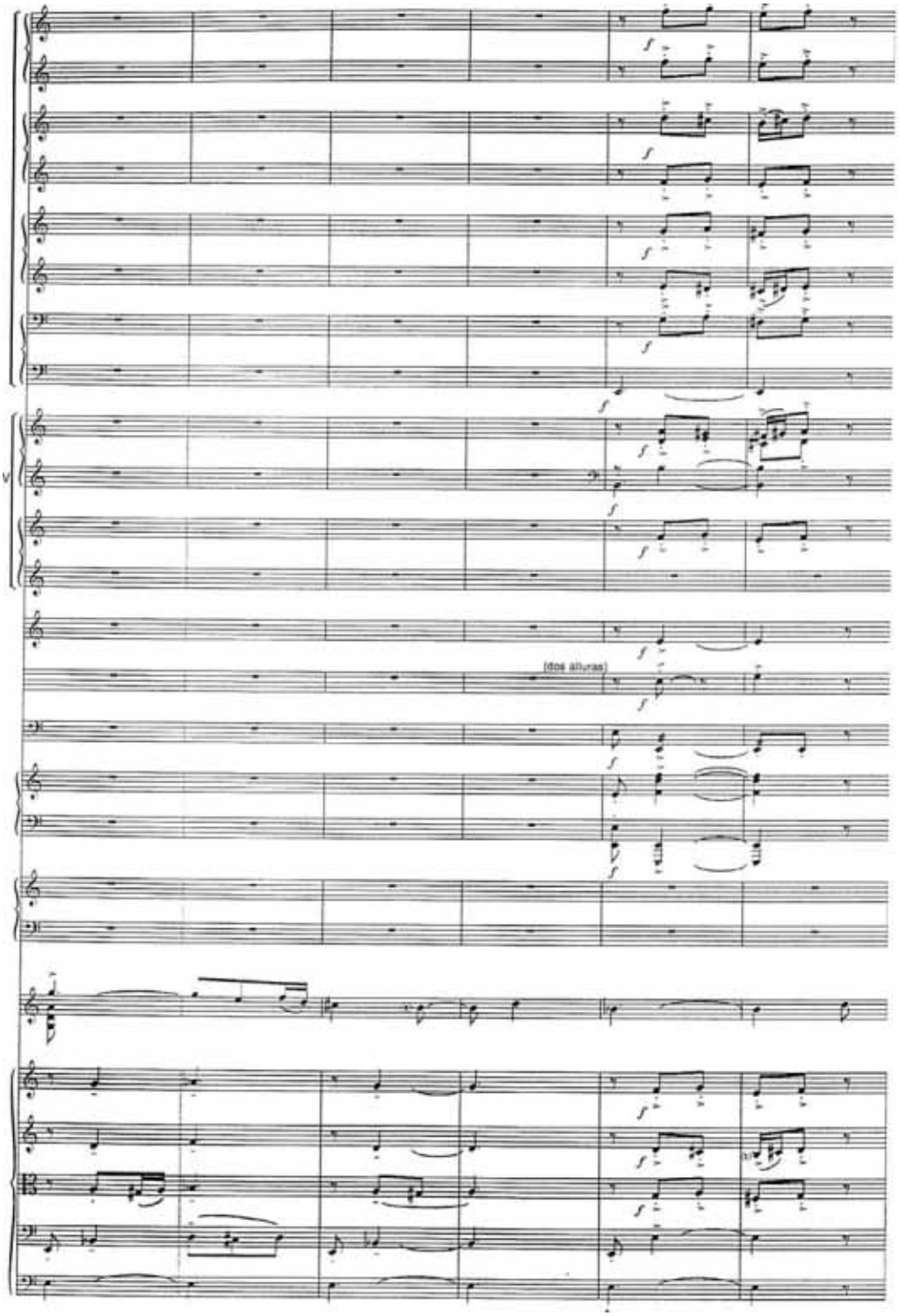
- I sección (1-179)
- II sección (180-316)
- Cadencia del violín ad libitum
- III sección (321-444)

El primer movimiento da comienzo a través de una breve introducción a cargo de la orquesta en un tempo *scherzando* en el que se van mostrando algunos motivos rítmicos destacados en los timbales y en los clarinetes (compases 1 y siguientes).



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 1-6)

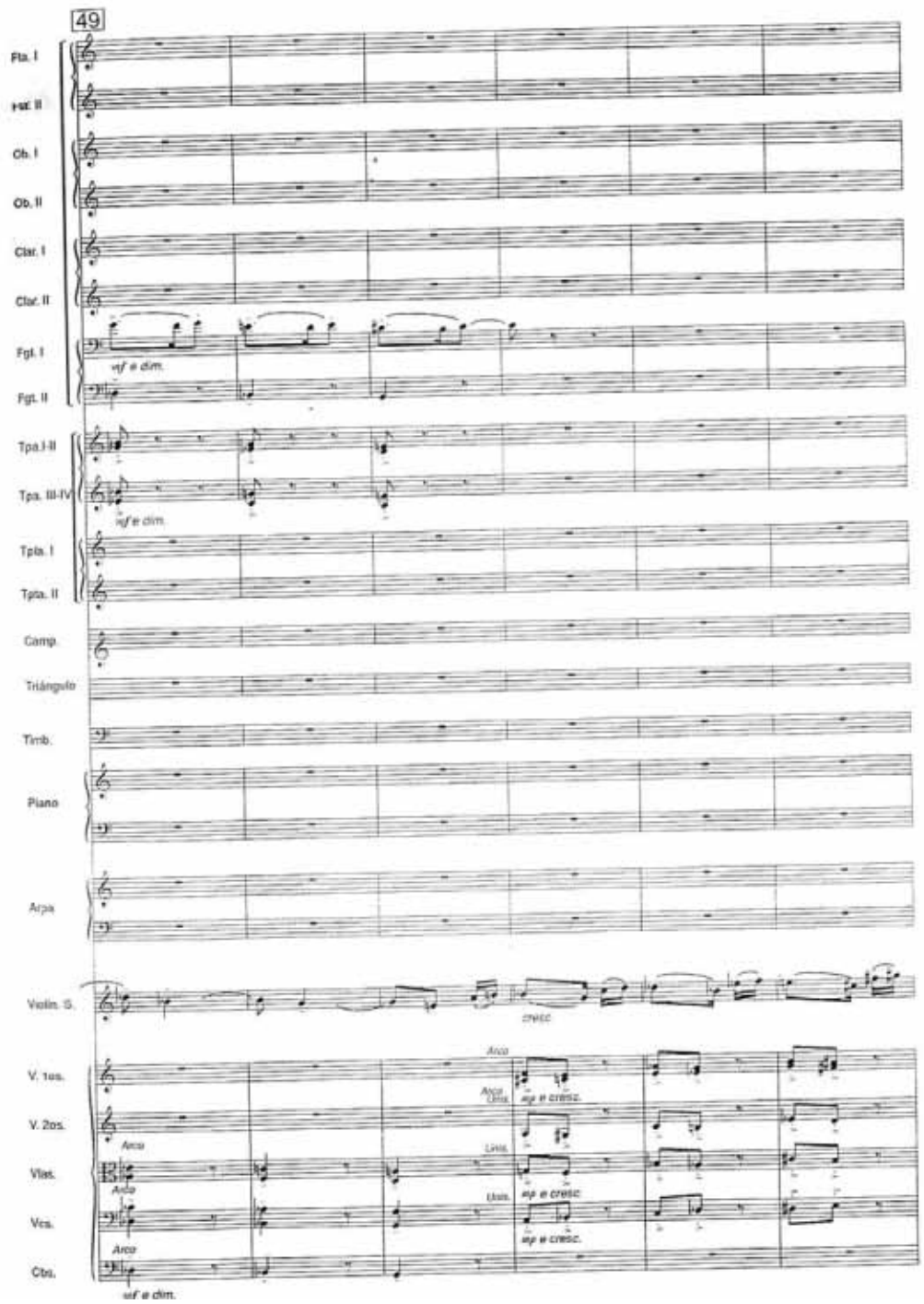
Será en el compás 13 cuando el solista hace su primera aparición presentando el primer elemento temático construido en un ritmo tranquilo y con un leve acompañamiento de las cuerdas. Hasta tres repeticiones se realizaran de este motivo, marcando los finales de cada una de ellas con la intervención del viento y la percusión (compás 23 y 24).



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 19-24)

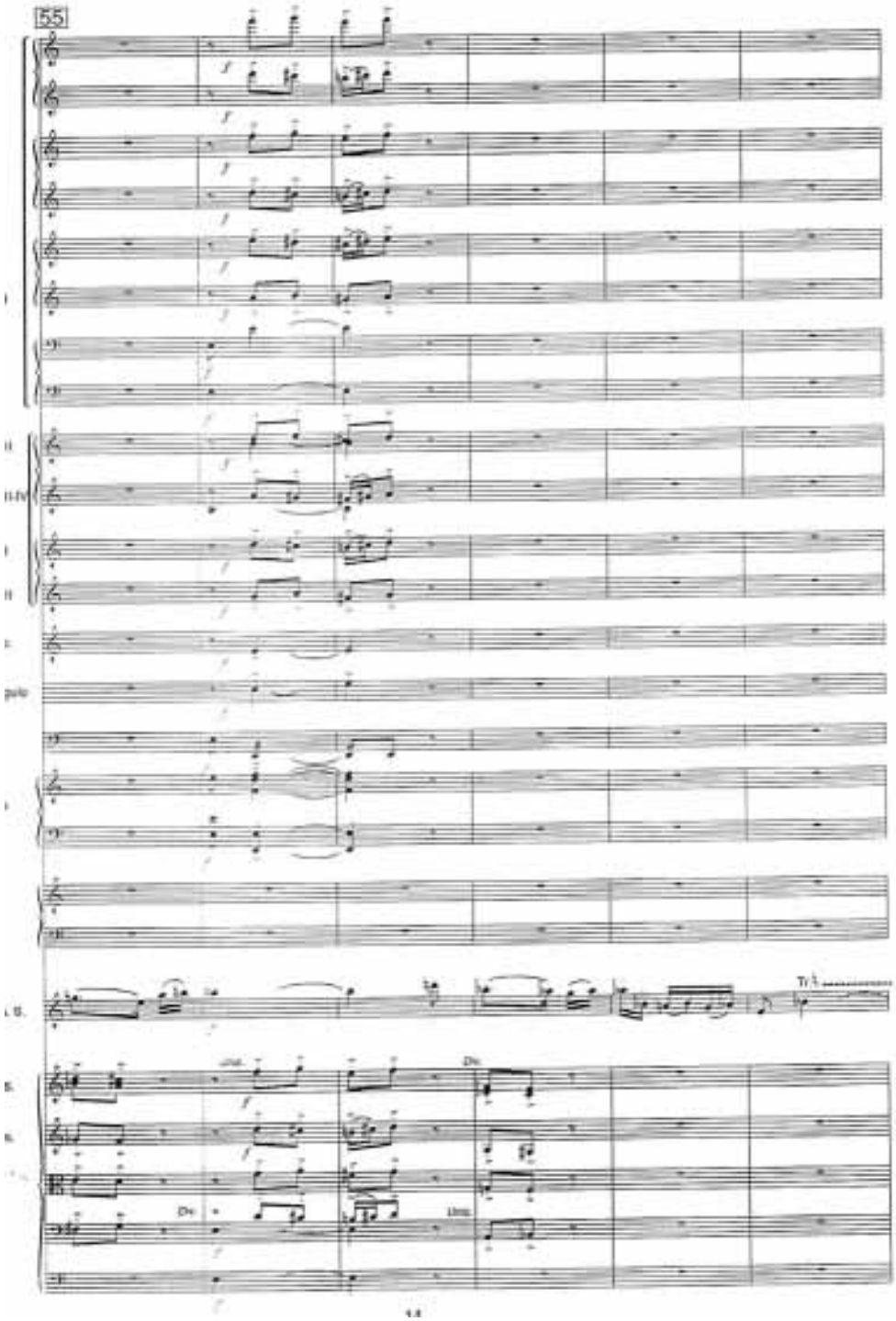
Un segundo elemento temático aparecerá en el compás 29, también en el solista, con la diferencia de que las secciones de viento de la orquesta tendrán un protagonismo mayor en este caso. Distinto al anterior, se presenta más rítmico y con una mayor figuración, para establecer un carácter diferenciador, al que también ayudan los pizzicatos de la cuerda. Serán varias las exposiciones de este elemento.

En el compás 50, y de nuevo apoyado principalmente por las cuerdas, el solista presenta el tercer elemento temático. En este caso la intervención de la sección de viento es muy similar a lo que había ocurrido con el primer elemento temático (compases 56 y 57).



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 49-54)

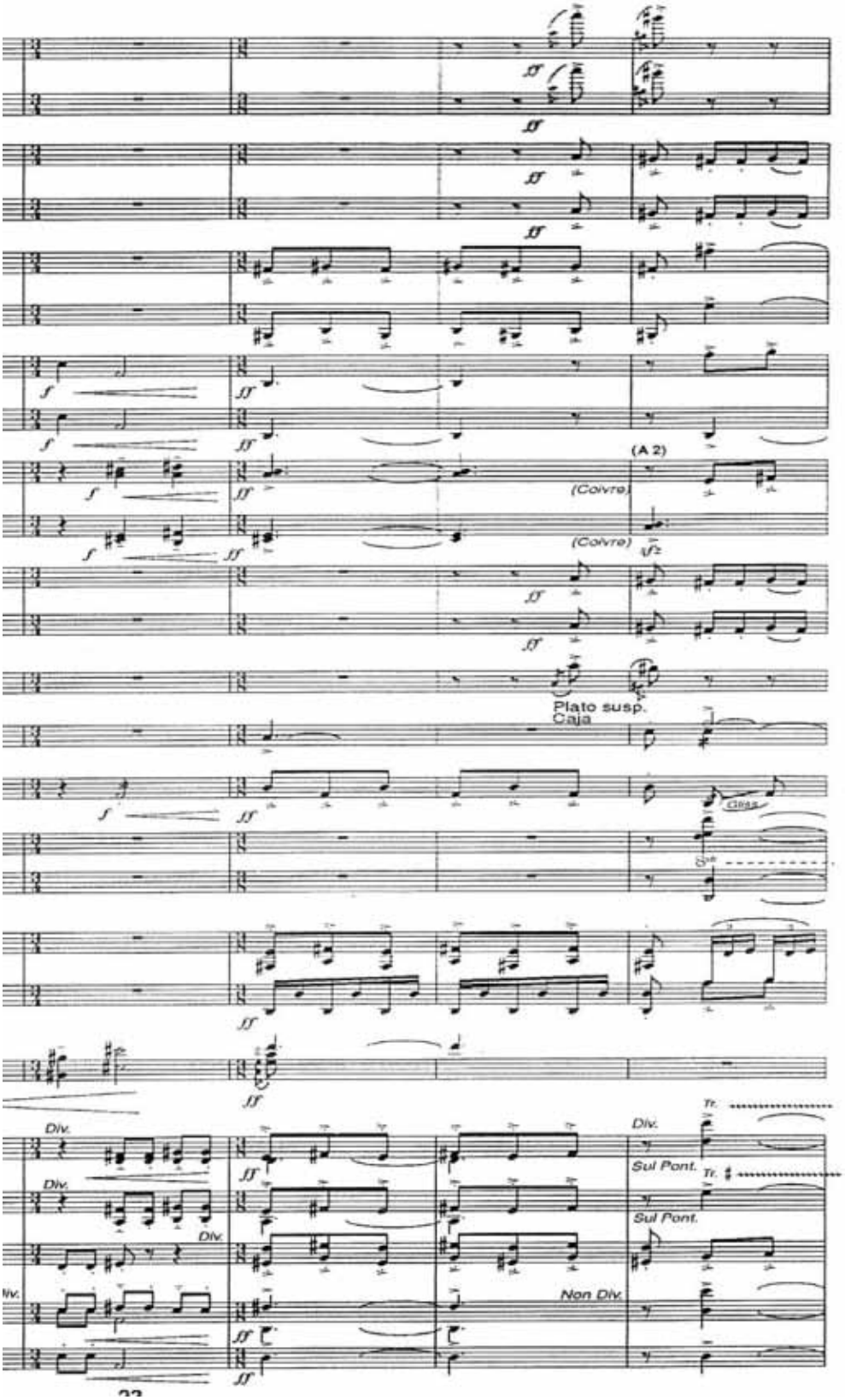
También de carácter muy rítmico dará paso al cuarto y último elemento, ya en el compás 70, de lo que se puede identificar como grupo temático A; todos ellos guardan una cierta relación que los hace percibirse como una sola unidad.



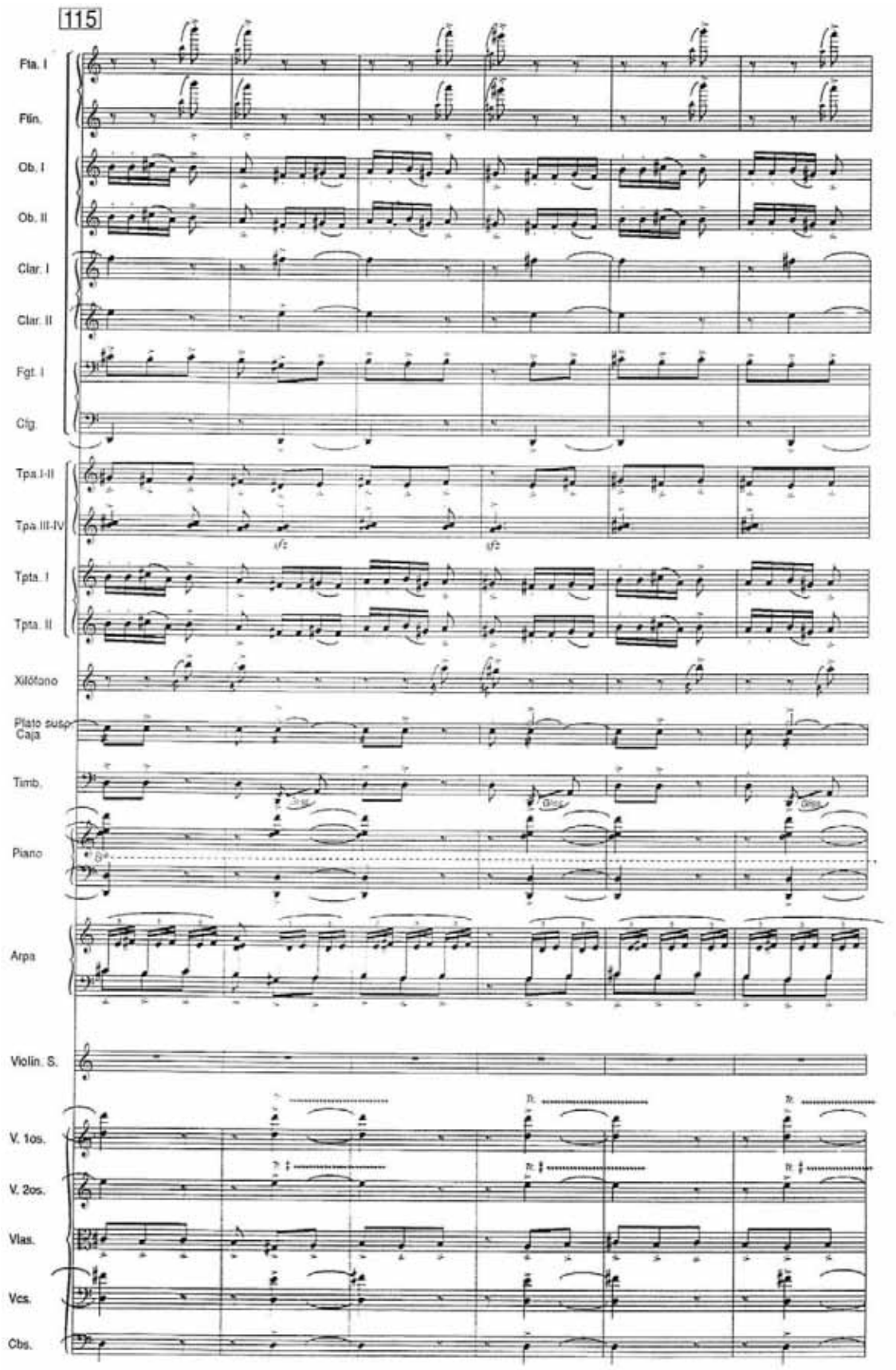
Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 55-60)

Una pequeña sección de transición, esta vez a cargo de la orquesta, recordará algunos elementos de la introducción (compases 112 y siguientes) y a su vez introducirá un motivo rítmico nuevo que irá adquiriendo cierta importancia en algunos pasajes orquestales (compases 115 y siguientes). En este momento toda la orquesta llega a uno de los clímax de la pieza alcanzando un punto de gran densidad debido a la utilización

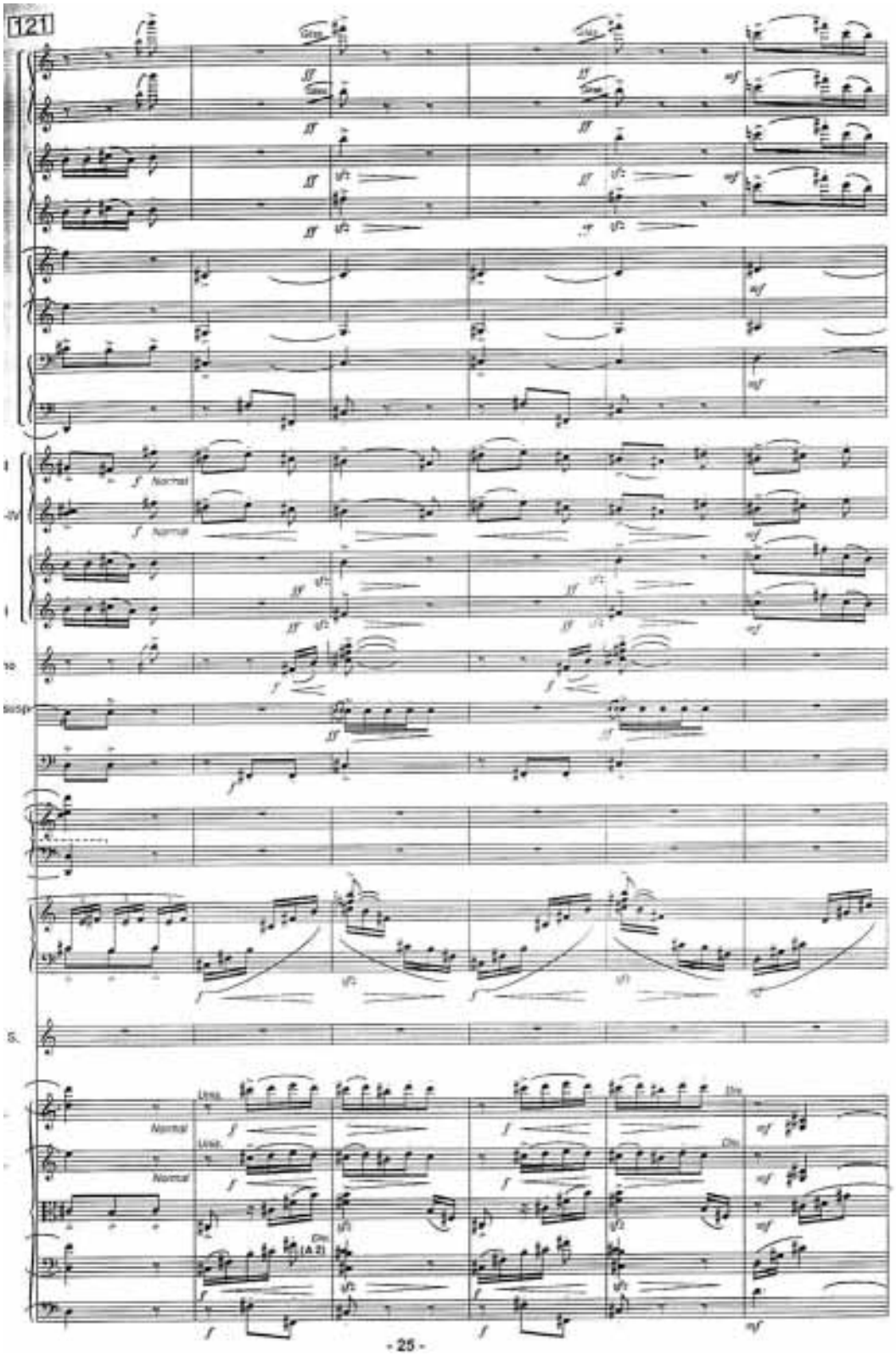
de toda la plantilla y a la sucesión de diversos motivos rítmicos, muy característicos todos ellos (compases 121 y siguientes).



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 111-114)



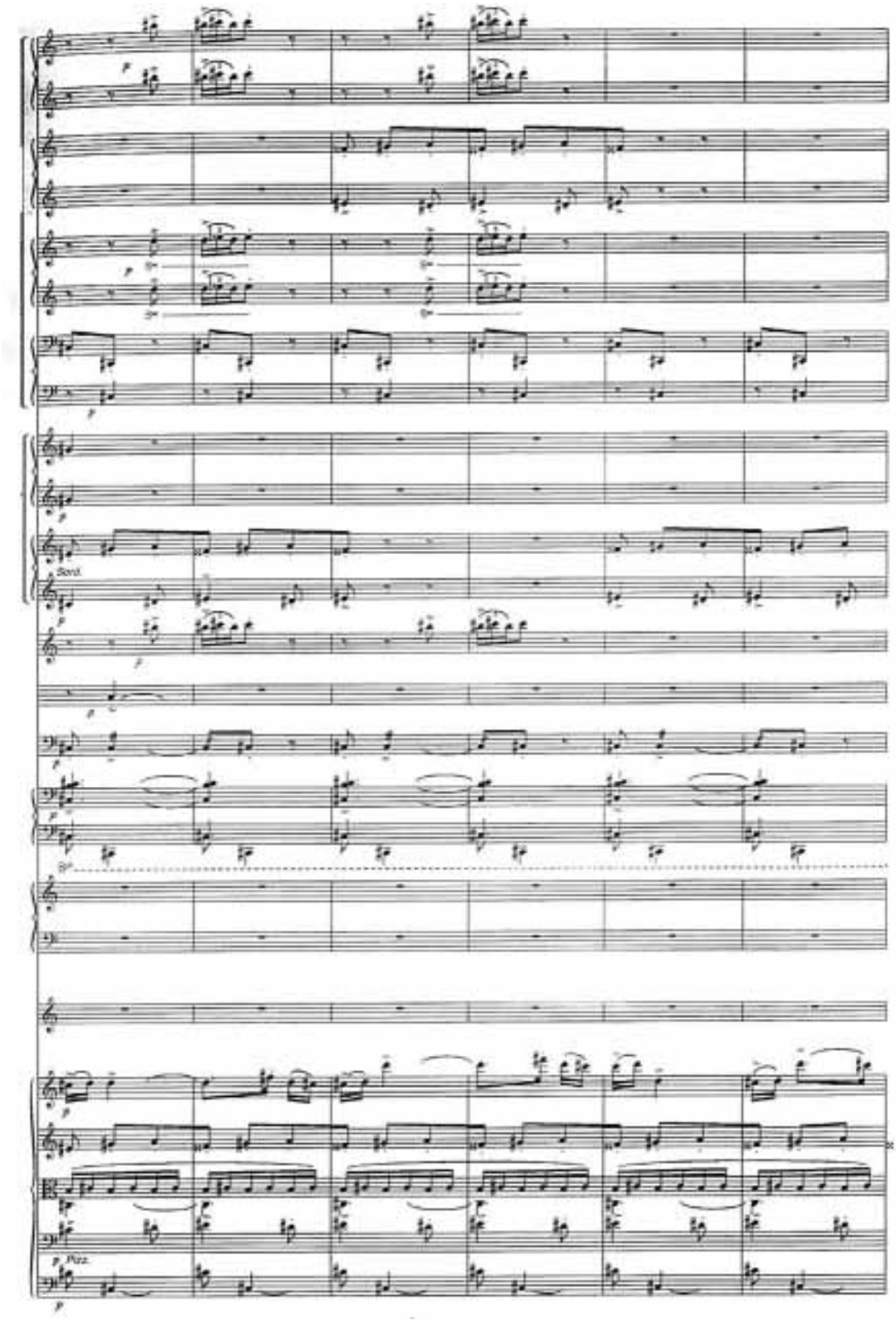
Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 115-120)



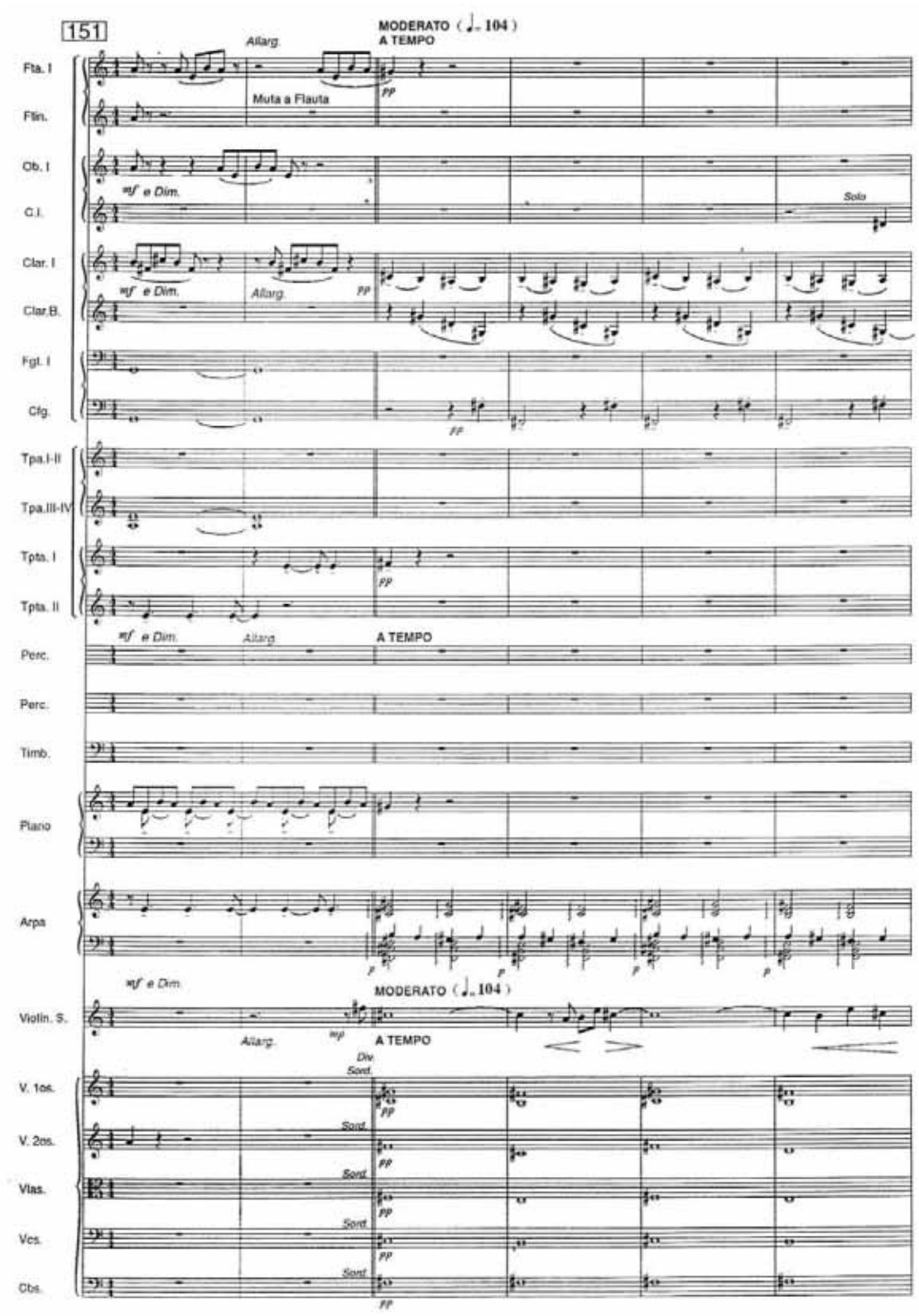
Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 121-126)

Todo ello desembocará en una nueva aparición del cuarto elemento del grupo temático A (compases 133 y siguientes) sin embargo en esta ocasión su función al igual que la del segmento desarrollado por la orquesta es la de dirigir la música hacia la entrada de

un nuevo grupo temático más tranquilo que el anterior, con cierta intención de contraste, y con otro planteamiento orquestal más homofónico (compases 153 y siguientes).



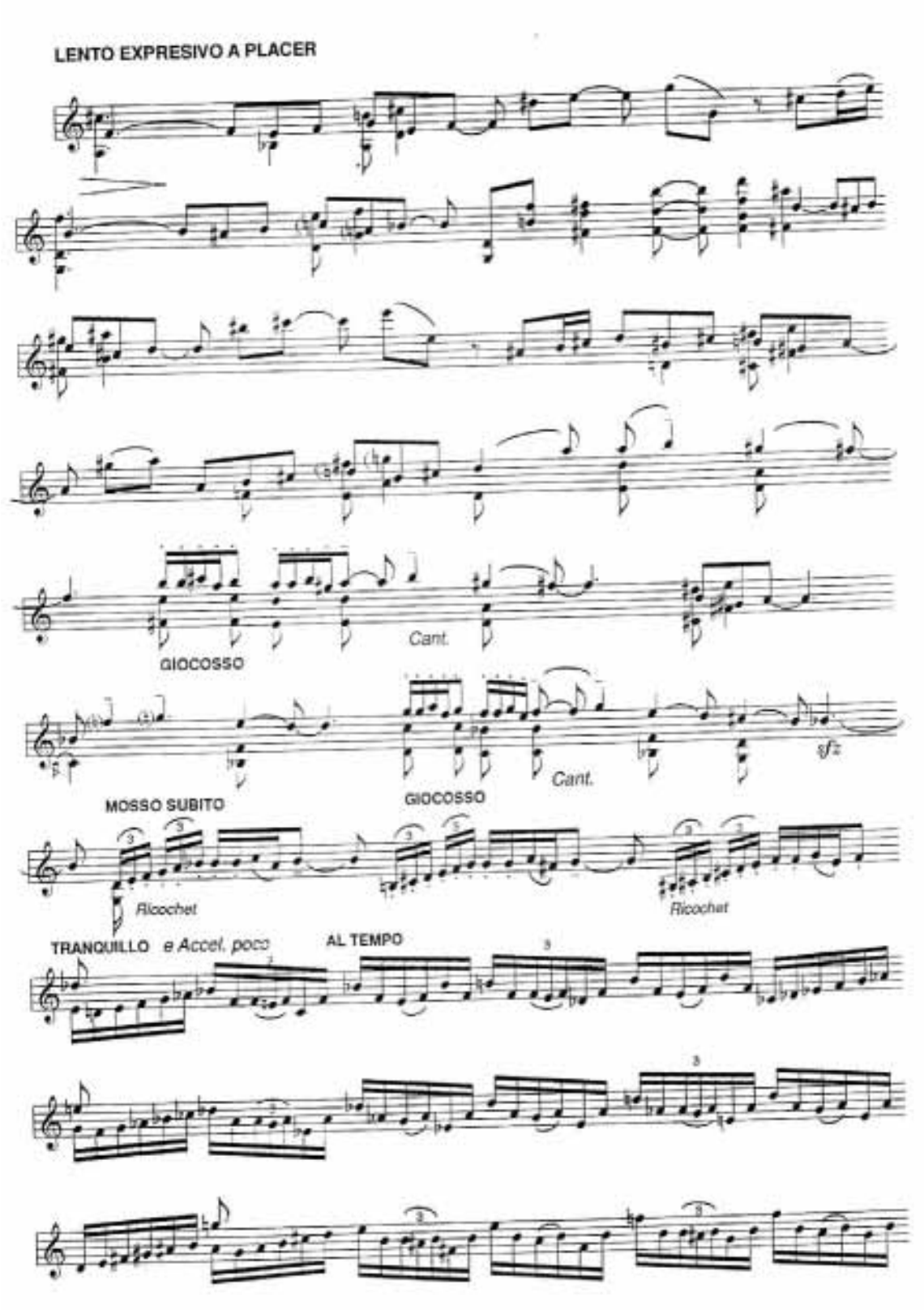
Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 133-138)



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 151-156)

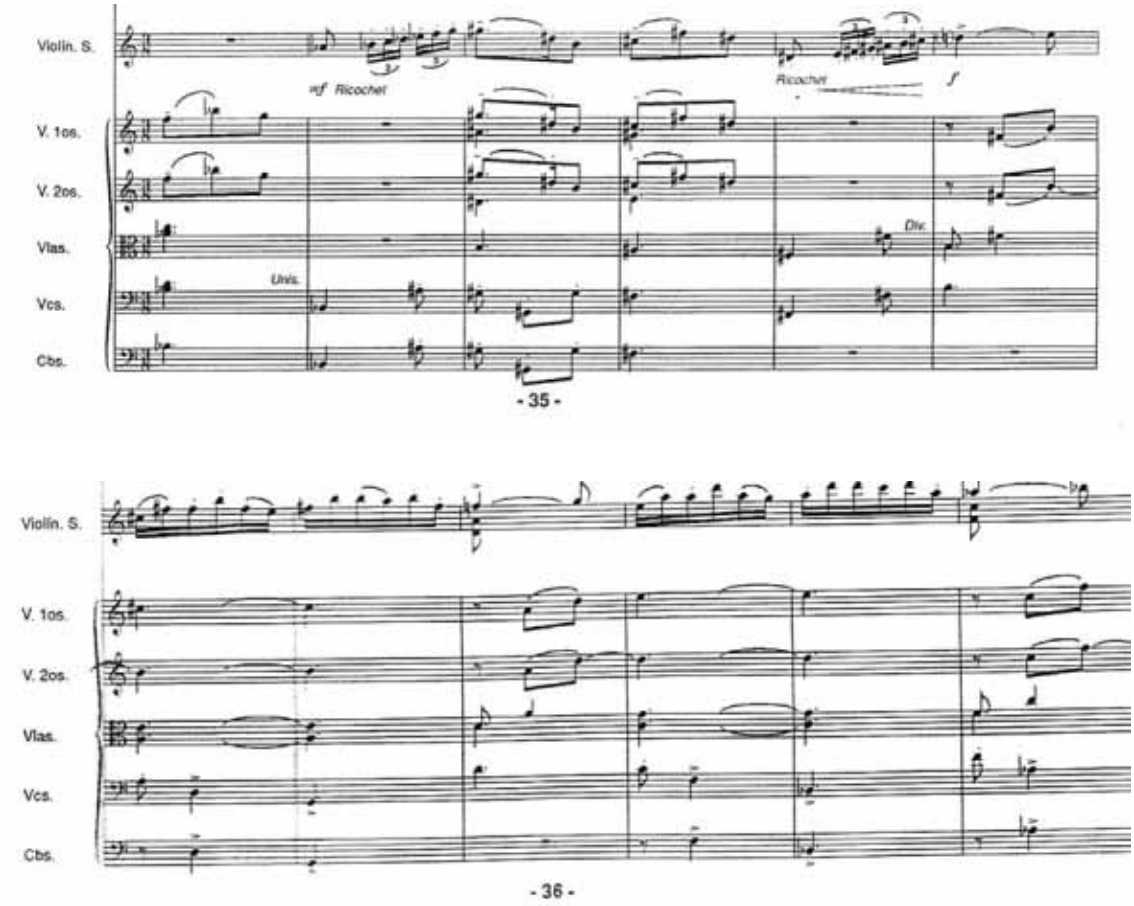
Dos nuevos elementos serán presentados por el violín en los compases 153 y 171, el segundo de ellos, más rítmico servirá de transición hacia una segunda sección en la que los elementos temáticos presentados a lo largo de los primeros compases serán

desarrollados de diversas maneras hasta desembocar en la cadencia del violín, única en toda la obra.



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (fragmento de la cadencia del solista)

El primero de los ritmos a utilizar en esta segunda sección tiene su génesis en la parte que llevan los timbales durante la introducción, esta vez con un motivo melódico sirve de apoyo a rápidas combinaciones de tresillos (compases 182 y siguientes). Esta figuración en tresillos será muy recurrente en varias de las piezas de Ruiz desde el comienzo de su carrera.

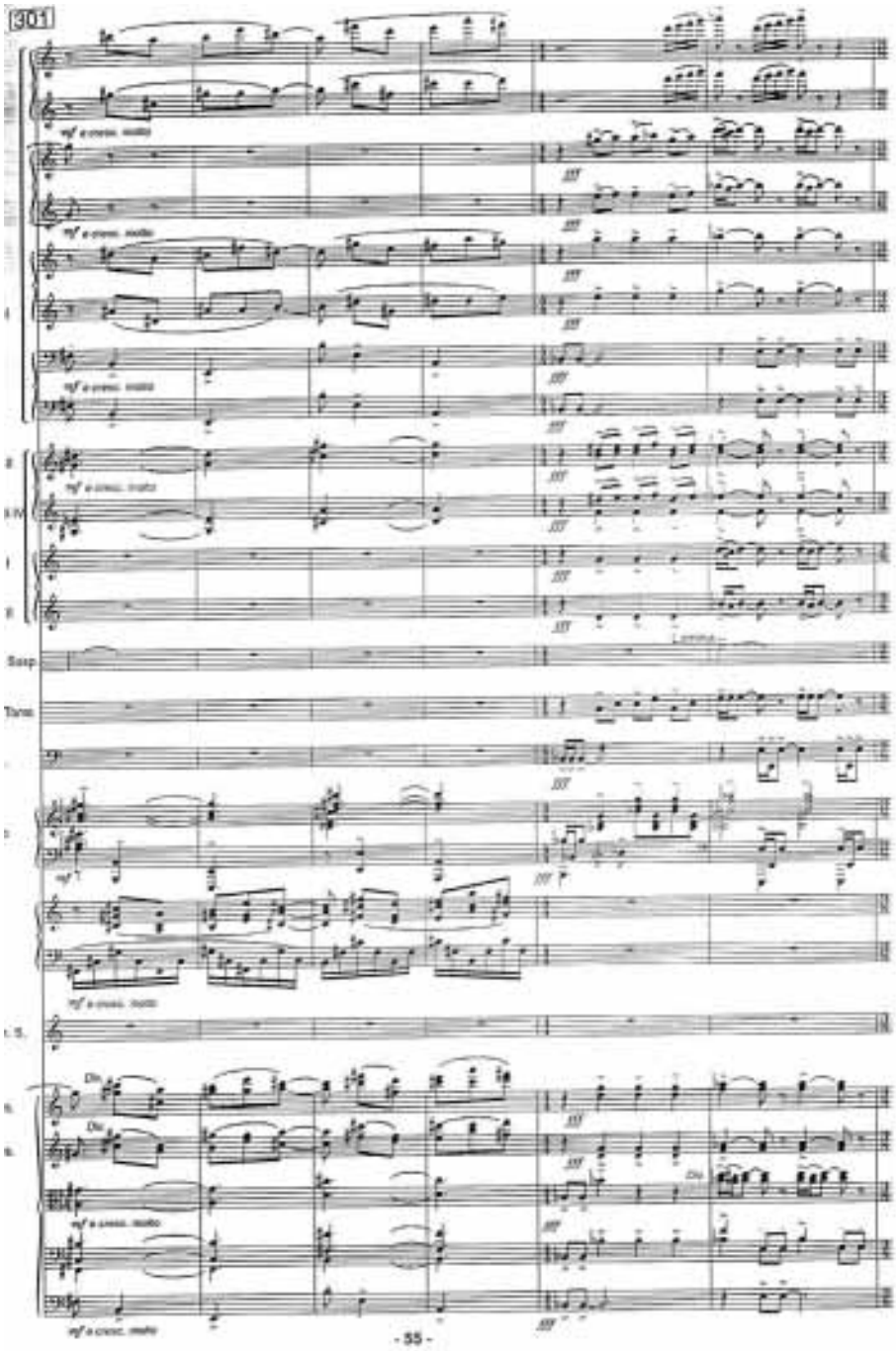


Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 181-192 sección de cuerdas)

Poco a poco el violín solista se irá haciendo con el control de la pieza hasta hacer desaparecer a toda la orquesta, que tras una rápida combinación de semicorcheas volverá con tímidas intervenciones que terminarán cuando en el compás 227 se recuperan los tresillos ya presentados y de nuevo toda la orquesta interviene para crear una gran masa sonora que desembocará en una nueva intervención del solistas que recapitula los elementos más importantes de la primera sección.

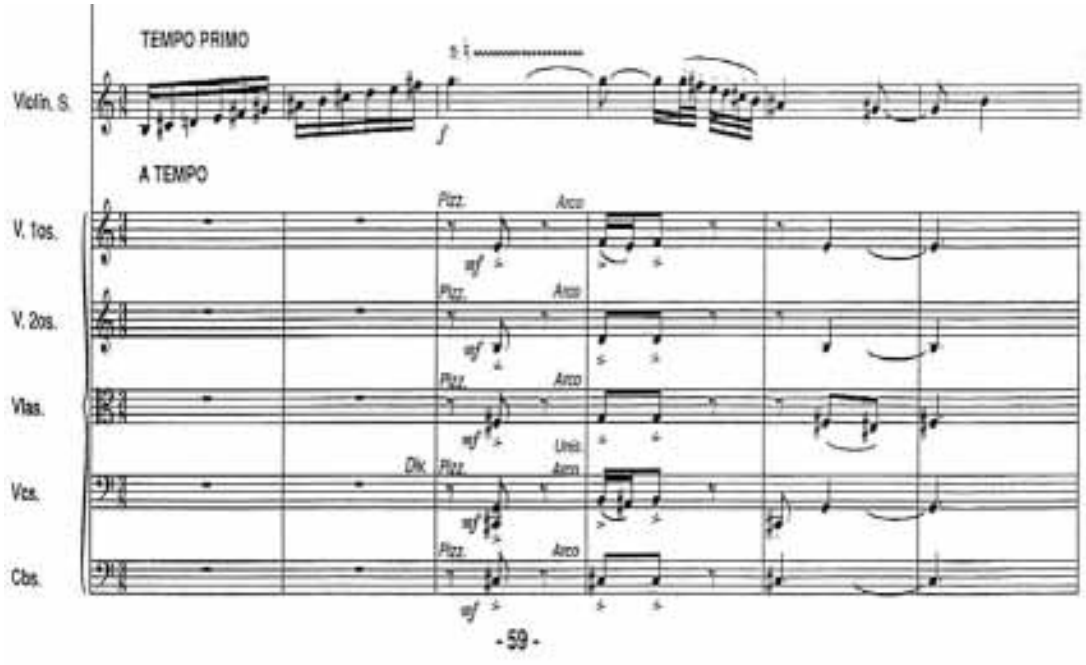
Hasta la cadencia, la tensión orquestal irá en aumento con combinaciones de motivos, así como la utilización de instrumentos como el arpa (compases 301 y siguientes) para enriquecer el colorido orquestal. En momentos como estos es donde queda patente la

preocupación del compositor por el tratamiento que recibe la orquesta a lo largo de una partitura. Si se observa detenidamente cualquiera de las piezas orquestales que Ruiz escribe a lo largo de estos años, se puede observar como las combinaciones que se realizan de instrumentos a la hora de plantear las distintas intervenciones son muy sutiles y para cada uno de los elementos temáticos importantes de la pieza se reserva una orquestación concreta que hace una doble función: identificar e individualizar dicho elemento, por un lado y por otro crear una variedad de colores orquestales.



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 301-306)

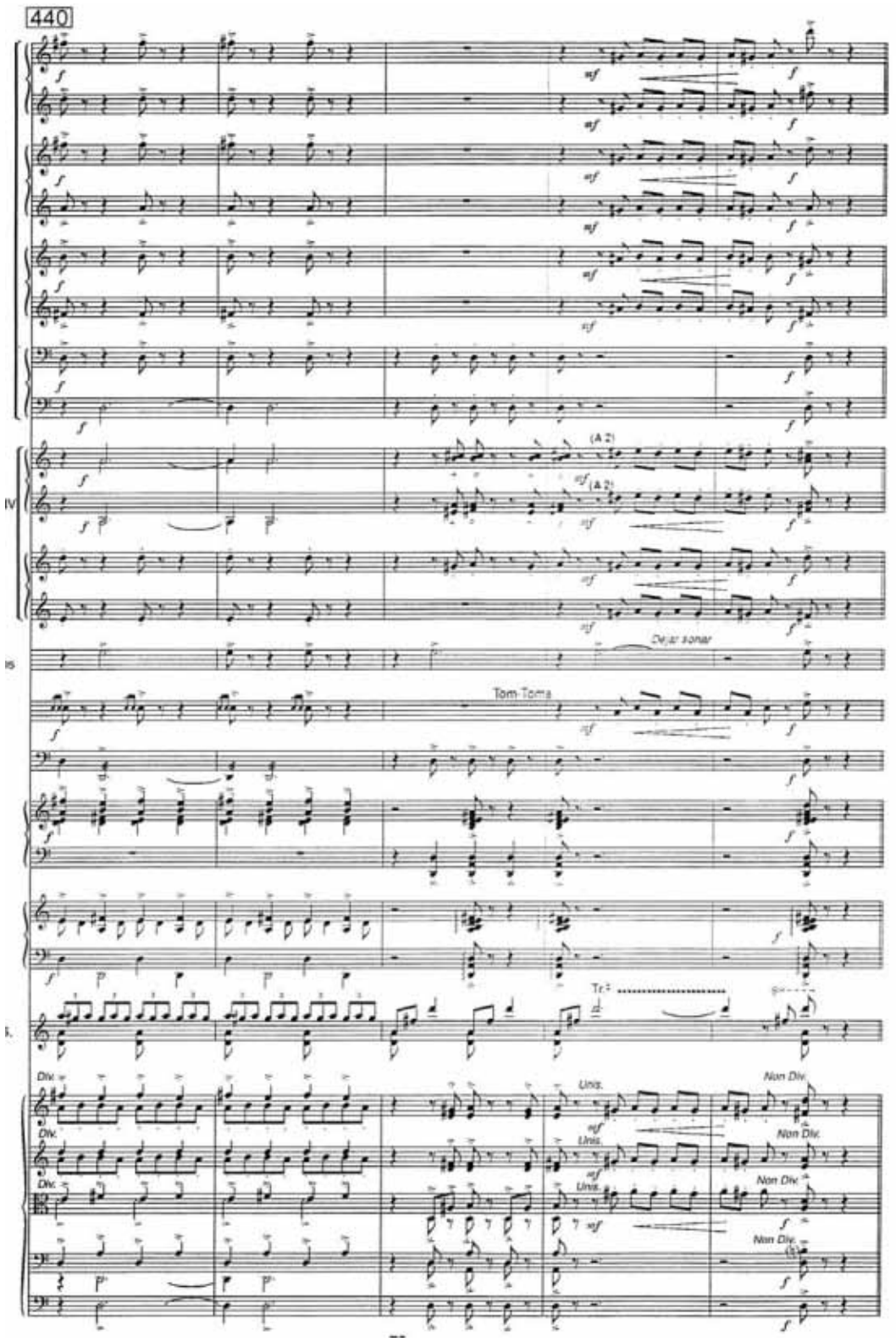
Recuperado el compás de 3/8 inicial se reexpondrán los motivos del grupo temático A, aunque empezando por el segundo de ellos (compases 321 y siguientes).



Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 321-326 sección de cuerdas)

Al igual que sucedía en las secciones anteriores las intervenciones del solista con la orquesta completamente en silencio sirven para realizar los contrastes sonoros propios de un concierto para solista en el que ambas partes, orquesta y solista, consiguen establecer claras zonas de dominio propio sin llegar a eclipsarse el uno al otro.

El final de este movimiento se establece en torno a Re como centro principal sobre el que gira la cadencia preparada por el compositor.



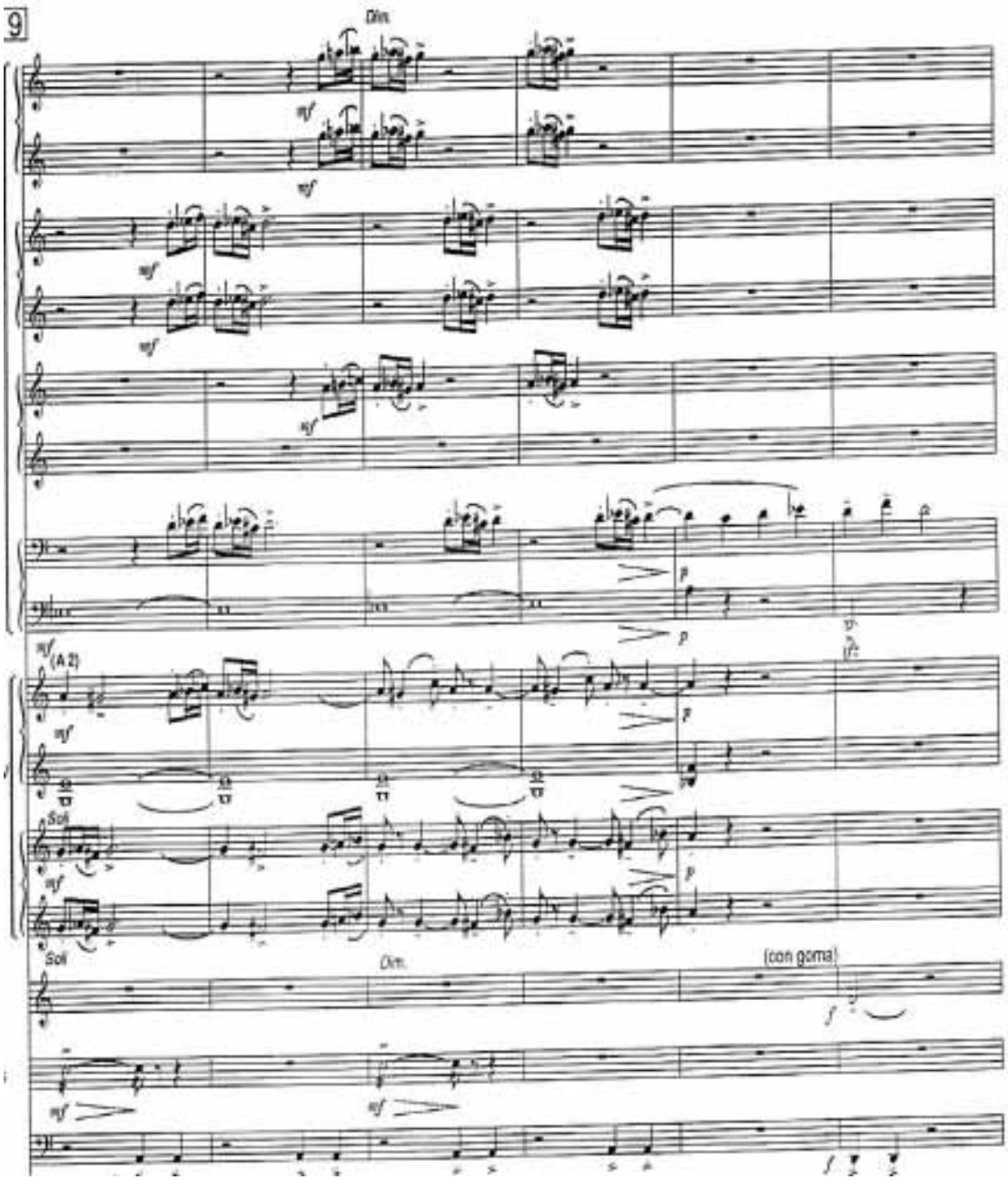
Concierto de Olivos (1992) I movimiento (compases 440-444)

En el segundo movimiento el compositor presenta hasta cinco elementos temáticos diferentes, sin embargo emparentados entre sí a través del tratamiento que reciben a lo largo de la pieza.

La pieza se abre con el primero de los temas por parte de la cuerda, que lo presenta en compás de 2/2 dentro de un tempo lento.

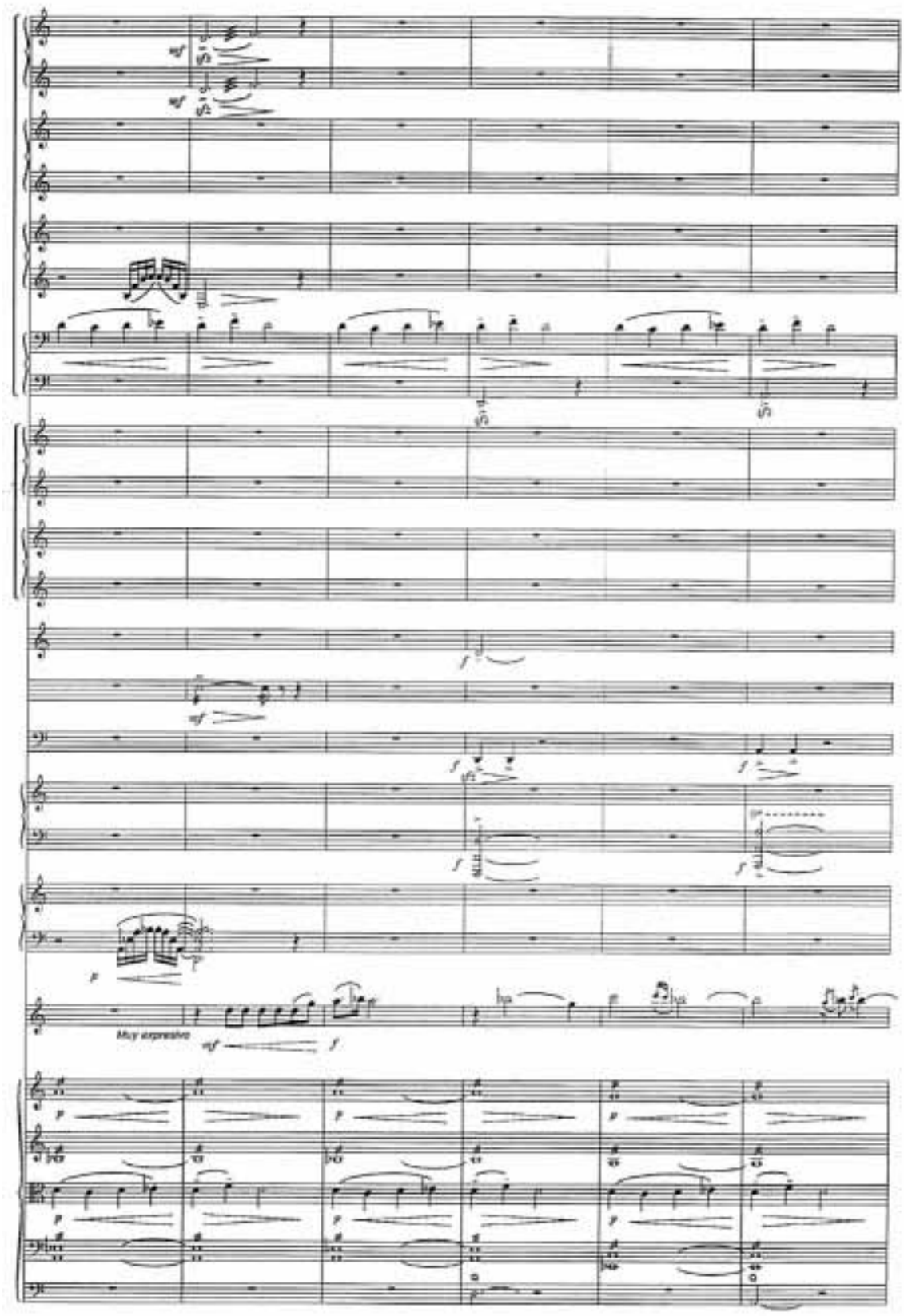
A partir del compás 9 en la orquesta se adivinan algunos de los motivos que serán utilizados en muchos pasajes de este segundo tiempo (compases 10 y siguientes trompa y chelo). Poco a poco se intensifica la figuración hasta que los vientos toman el protagonismo de la pieza a través de ciertas imitaciones rítmicas (compases 19 y siguientes).

Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 7-12)

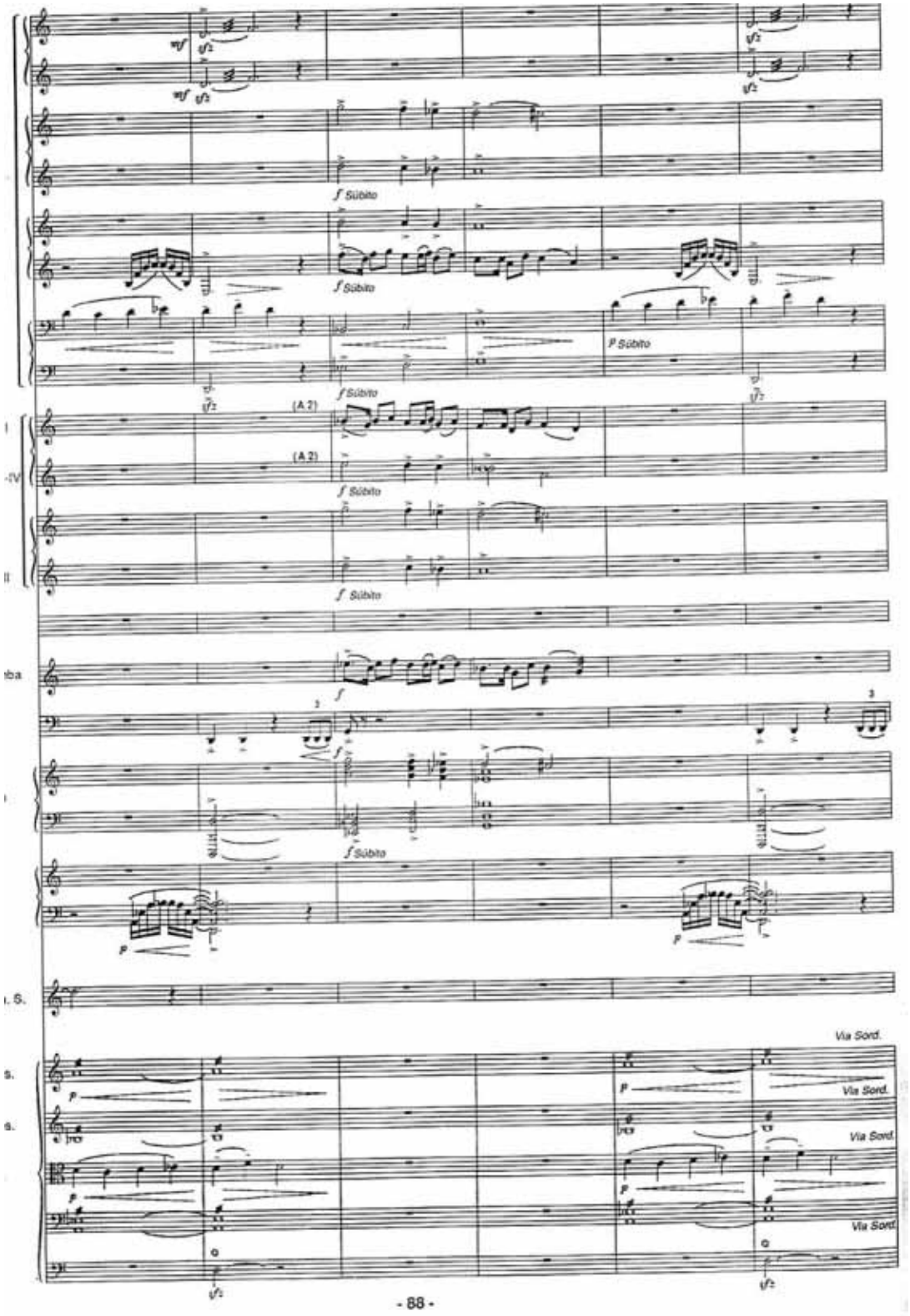


Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 19-22 sección de viento)

El siguiente elemento en ser presentado vendrá de la mano del solista en este caso es más rítmico que melódico, y está arropado por un constante trémolo de los violines y algunas pinceladas del piano y la cuerda (compases 26 y siguientes). Será dispuesto en diferentes alturas hasta en tres ocasiones, para dirigirse hacia la presentación, esta vez en la marimba, de una de los motivos que más presencia tiene a lo largo del movimiento (compases 45-46), sobre todo por su fuerza melódica.

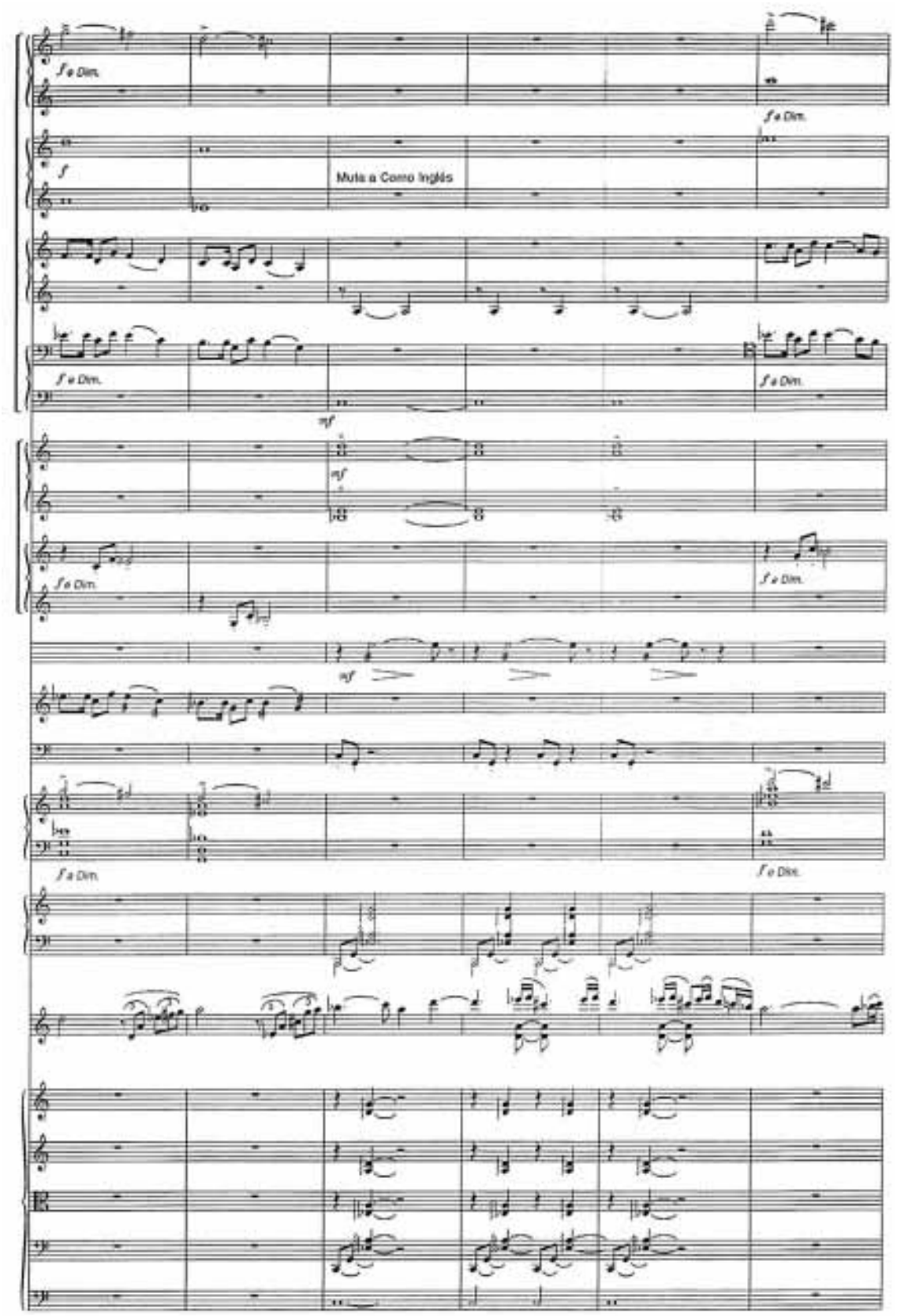


Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 25-30)



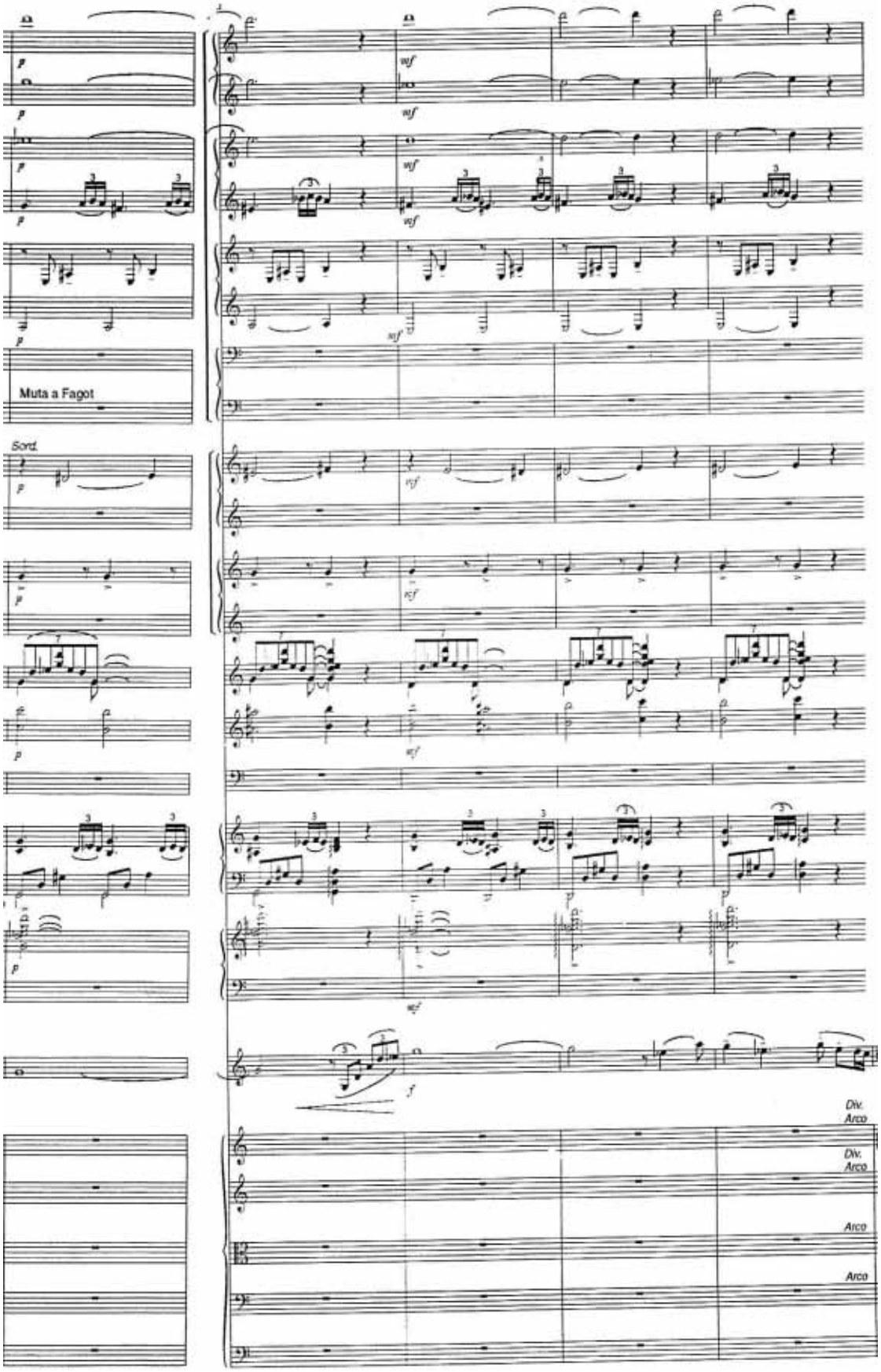
Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 43-48)

Una nueva entrada del solista se produce en el compás 53 con la utilización de diversos elementos ya conocidos, sobre todo en la parte de la orquestación (compases 61 y siguientes).

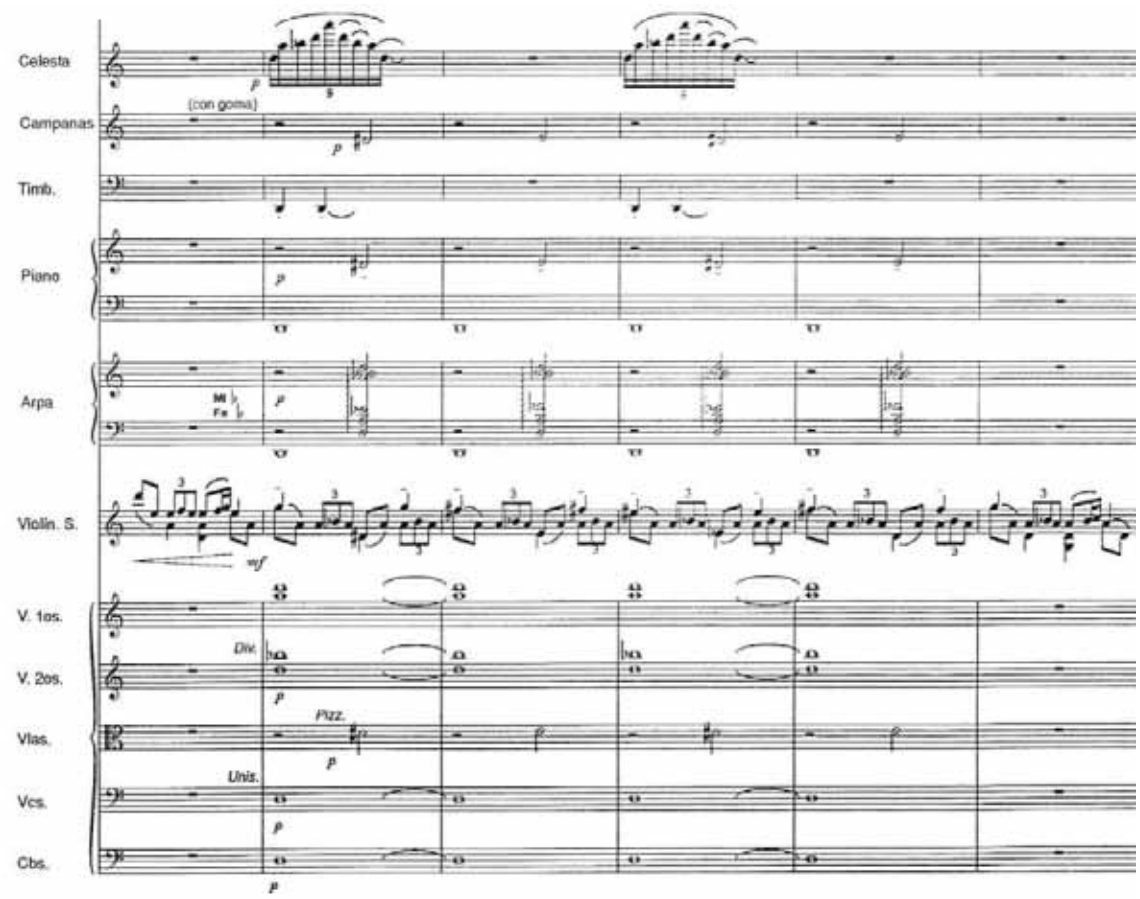


Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 61-66)

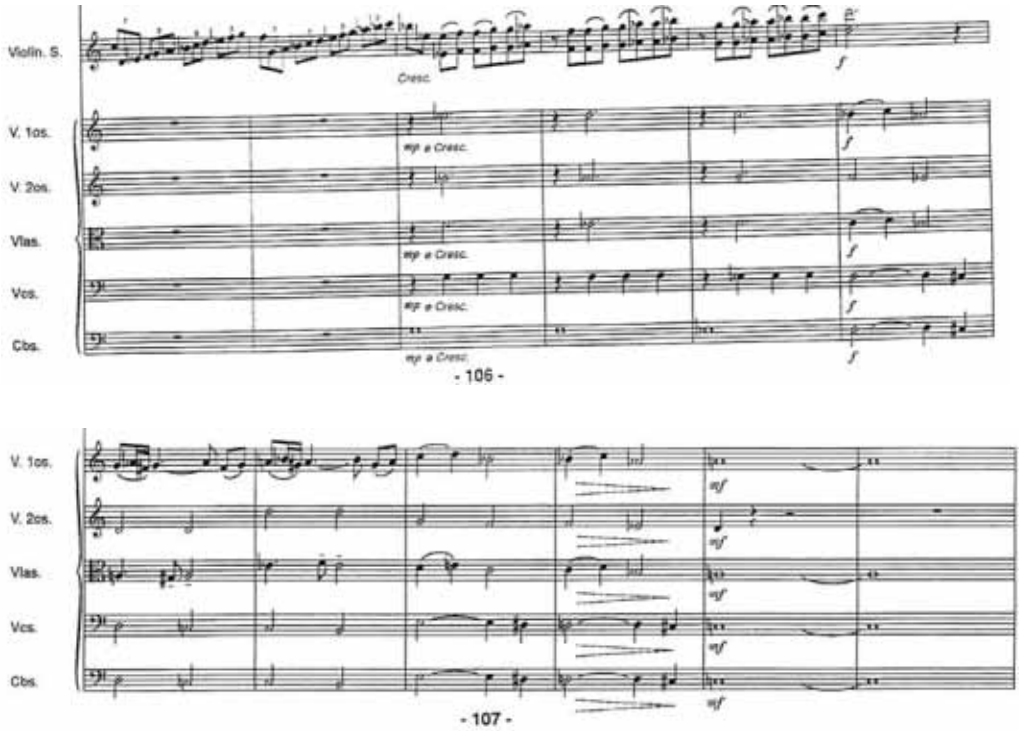
No será hasta el compás 77 cuando una nueva melodía (cuarto elemento) hace su aparición. El solista con acompañamiento intermitente, a cargo de la casi totalidad de la orquesta, despliega una amplia línea melódica que se ve apoyada con ciertos ritmos ya conocidos (compases 84 y siguientes) hasta que desemboca en un segmento de transición a cargo de la orquesta para el que se aprovechan el tercer elemento (compases 98 y siguientes). El piano y el arpa tomarán el protagonismo durante esta transición hacia quinto y definitivo elemento temático de la pieza en el compás 113. En varias ocasiones será repetido a lo largo de más de treinta compases hasta que una escala de tresillos y corcheas por parte del solista resuelve en la reexposición del primer elemento (compases 144 y siguientes).



Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 77-81)



Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 114-119)



Concierto de Olivos (1992) II movimiento (compases 144-155 sección de cuerdas)

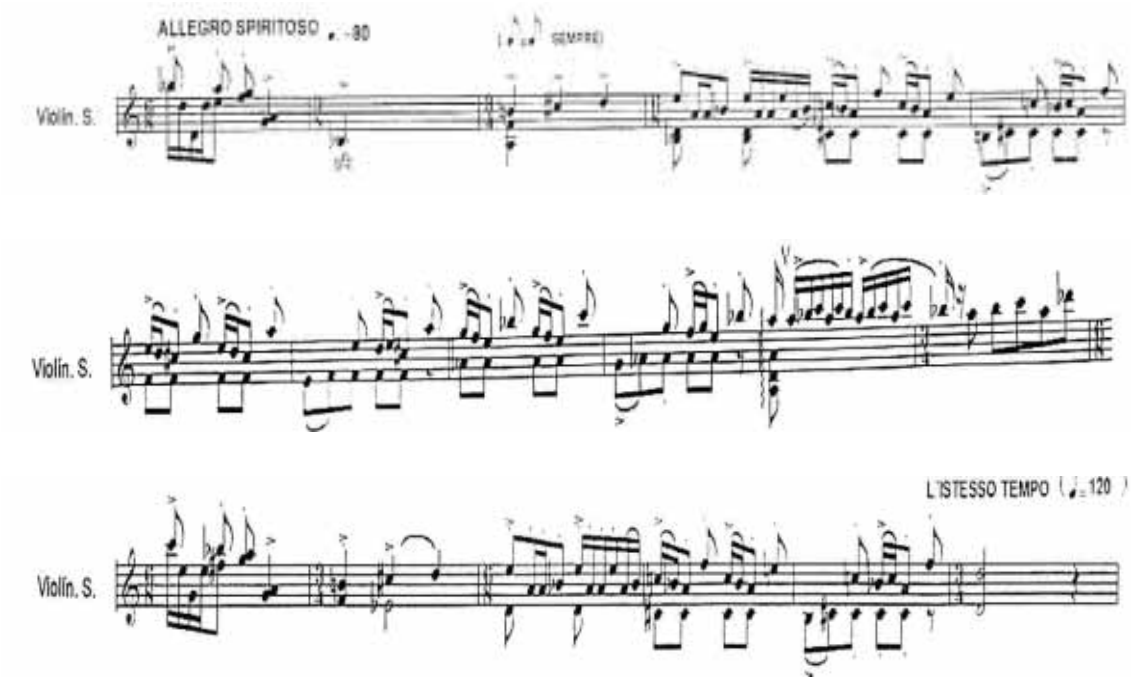
En este caso sólo los dos primeros elementos serán reexpuestos e incluso utilizados en el segmento codal que se plantea a partir del compás 174.

Sol será el eje principal sobre el que gire la cadencia de este segundo movimiento, en este caso con un decrescendo y un pianísimo que deja a la orquesta y al solista en la penumbra sonora para proceder a iniciar por parte de éste el tercer movimiento.

El tercer movimiento está organizado en torno a dos bloques temáticos que hacia el final de la pieza serán reexpuestos parcialmente. En este sentido se puede hablar de tres secciones distribuidas de la siguiente manera:

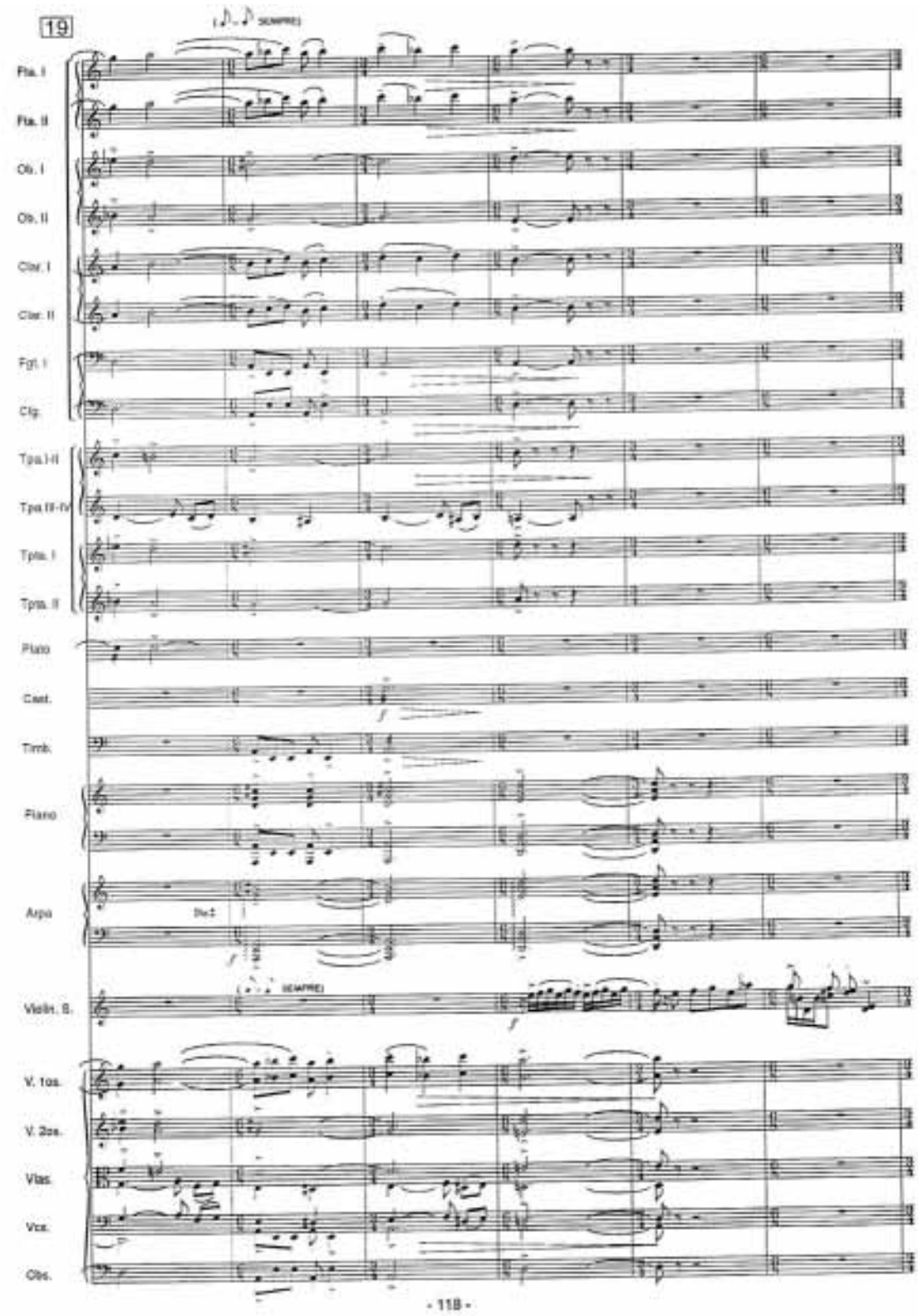
- I sección (1-142): grupo temático A
- II sección (143-329): grupo temático B + transición orquestal
- III sección (330-395): reexposición temática + proceso cadencial

Una vez más será el solista, sin orquesta, el encargado de abrir la pieza con el tema a1 al que corresponden diversos cambios de compás al inicio como característica más destacada (compases 1-12). El propio tema será repetido y en el compás 17 se cerrará este segmento que hace las veces de introducción.



Concierto de Olivos (1992) III movimiento (compases 1-18 solista)

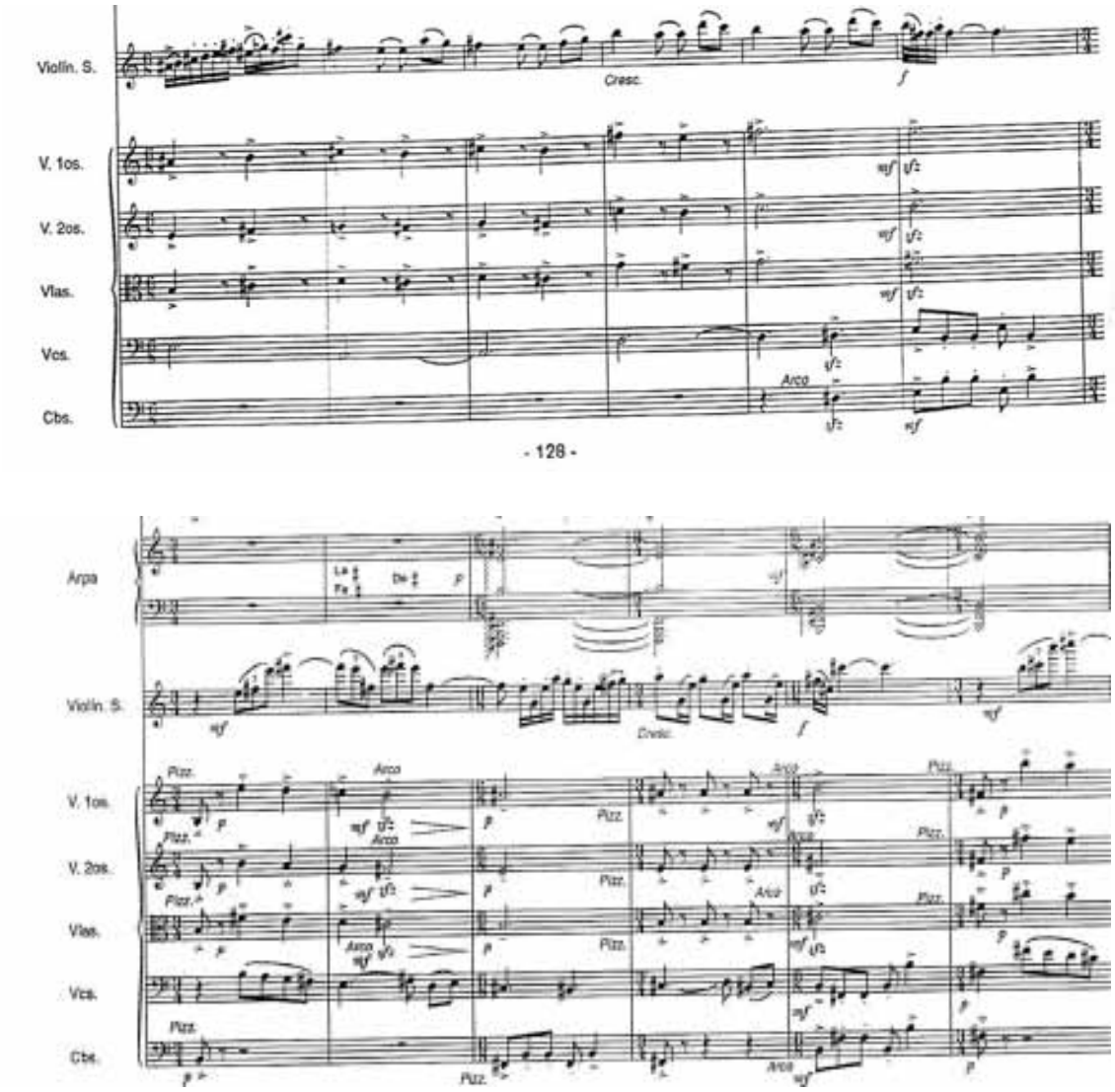
A través de un cambio de tempo y tras una breve conexión orquestal, que será repetida ocho compases más adelante, el solista presentará un segundo tema (a2) que no es otra cosa que el primero con ciertas modificaciones armónicas(compases 22 y siguientes).



Concierto de Olivos (1992) III movimiento (compases 19-24)

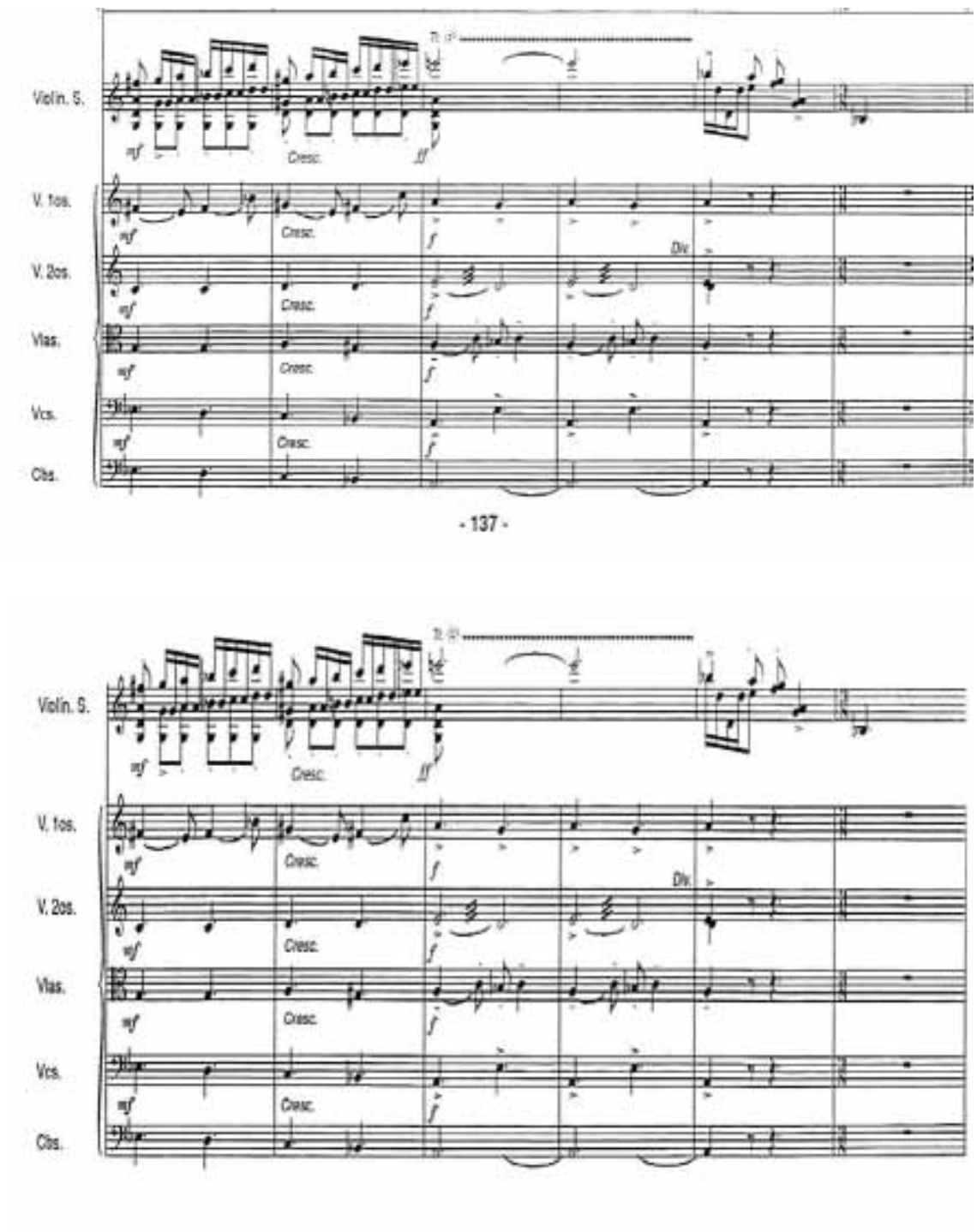
A partir de este momento la orquesta que apenas había entrado en juego toma el mando de la música y reelabora, a modo de pequeño desarrollo, algunos elementos melódico – rítmicos.

Será en el compás 64, y tras unos compases de enlace donde haga su aparición el tercer elemento del grupo temático A (a3). Al igual que sucedió con otros elementos, e incluso en los otros movimientos, a3 aparece repetido varias veces e incluso estirado brevemente como puede verse en los compases 81 y siguientes).



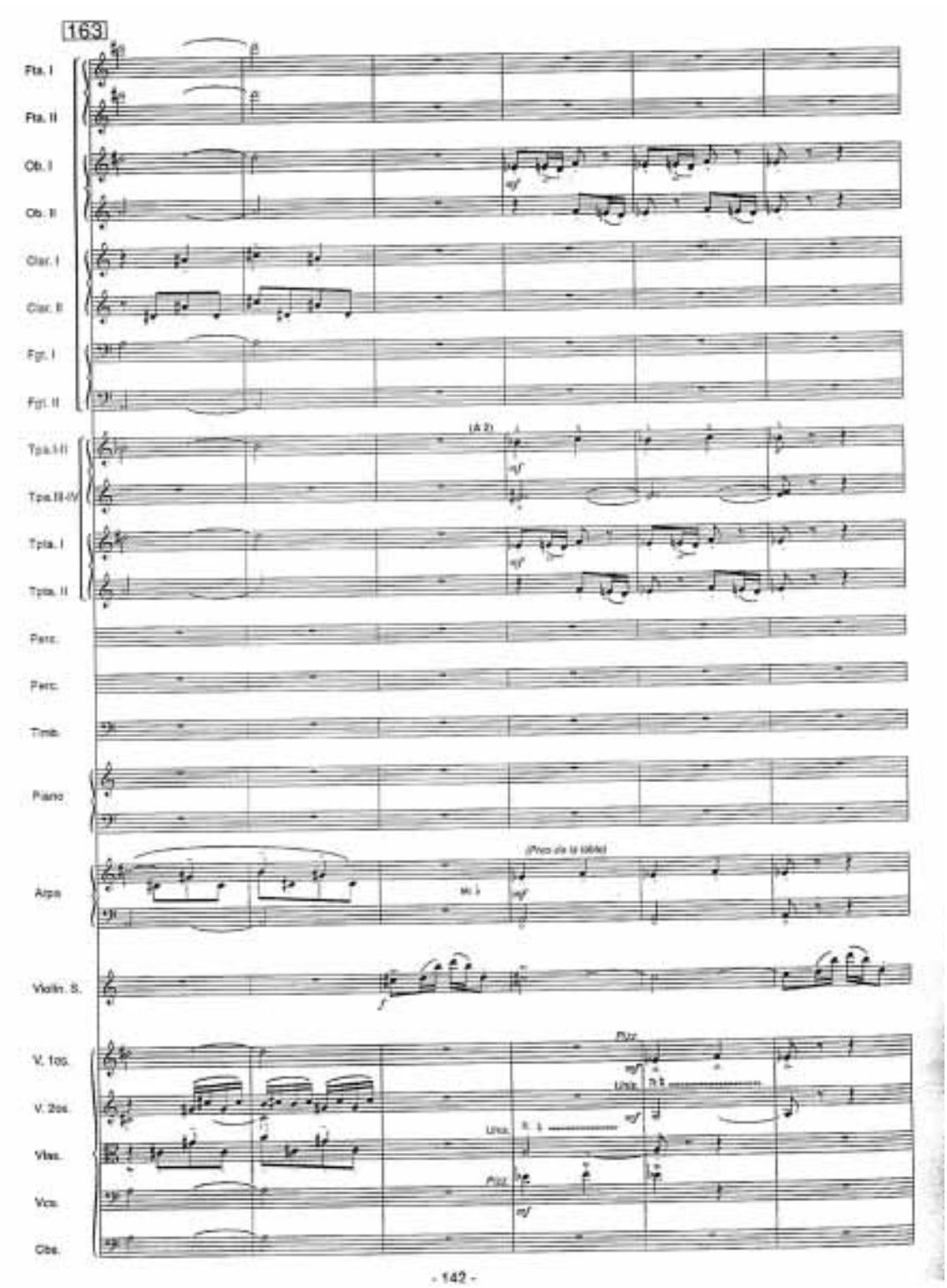
Concierto de Olivos (1992) III movimiento (compases 79-90 sección de cuerdas)

Esto se magnifica y poco a poco la orquesta va aumentando su presencia y el propio elemento a3 se va desarrollando hasta concluir en el compás 127, creando para esto una pequeña coda de lo que había sido el grupo temático A, ésta, basada en el propio a3, y también en a1.



Concierto de Olivos (1992) III movimiento (compases 133-144)

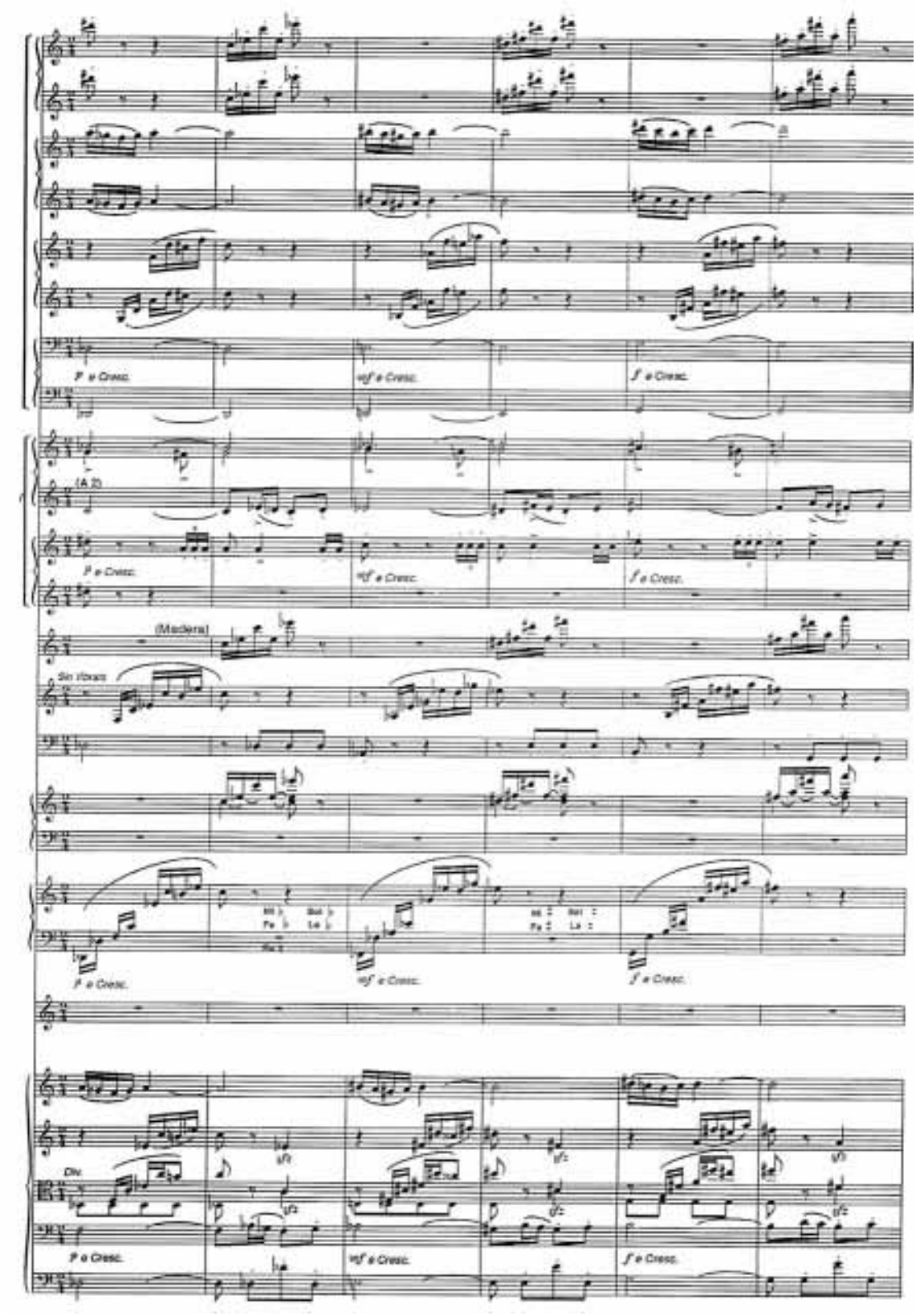
A partir del compás 143 y con un cambio de compás a 2/4, un nuevo bloque temático se abre paso. El primer motivo, b1, presentado por los violines primeros se presenta sobre una abundante orquestación y a través de varias repeticiones, que desembocan en el segundo de los elementos (compases 165 y siguientes) mucho más rítmico que el primero.



Concierto de Olivos (1992) III movimiento (compases 163-168)

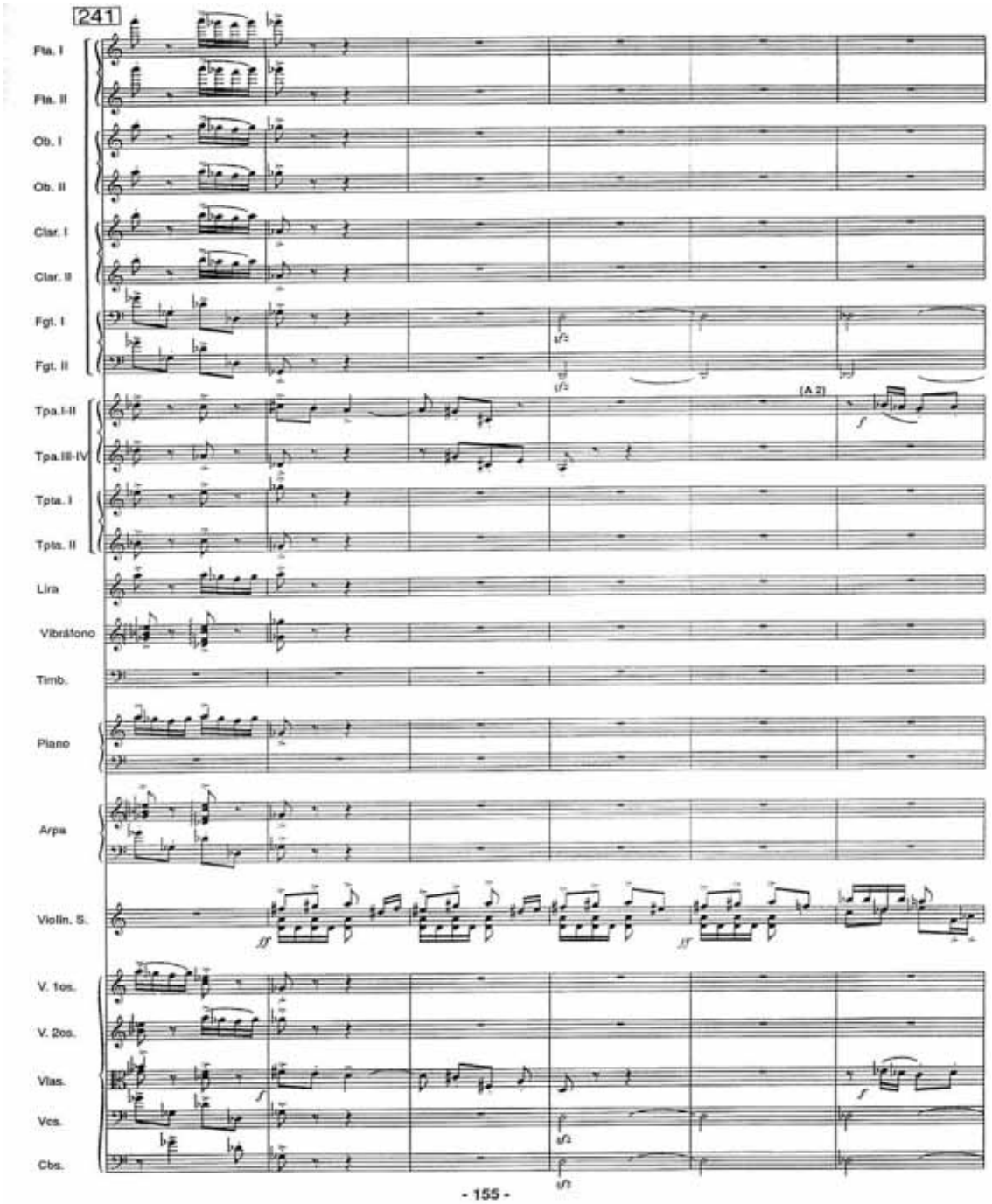
Este segundo elemento se desarrolla a través de una gran cantidad de compases, con un protagonismo manifiesto de las flautas, y serán varios los motivos que lo formen. En el compás 214 reaparece casi la totalidad de la orquesta que sobre motivos del tema b2 se

dirige hacia un clímax sonoro que preparará la entrada del tercer elemento del grupo temático B (b3) (compases 229 y siguientes).



Concierto de Olivos (1992) III movimiento (compases 229-234)

Este tercer y último elemento temático de la obra (compases 242 y siguientes) se caracteriza por el marcado carácter rítmico lo que le valdrá para ser una de las partes que formen la cadencia final. Se presenta hasta en dos ocasiones separadas por una breve transición orquestal basada en el elemento b2. La orquesta también será la encargada de marcar la entrada en la tercera sección (reexpositiva) donde, y por este orden, se presentan de nuevo a1, b2, a2 y b3, éste último formando ya parte delo que podría considerar como segmento codal.



Concierto de Olivos (1992) III movimiento (compases 241-246)

Re será el punto de descanso final de la obra que ya se articula en el compás 381 y se reitera en el compás final de la misma. En este sentido se puede observar como Re – Sol – Re serán las cadencias de cada uno de los tres movimientos.

Debido al carácter eminentemente rítmico de casi todos los pasajes de la pieza serán varios los elementos que de alguna manera se observen como comunes a lo largo de los tres movimientos.

A diferencia de otros conciertos para solista y orquesta, solo el primero de los tiempos establece una parte cadencial para el solista. Esto se debe a que a lo largo de toda la obra el violín tiene diversa partes en las que el solo soporta todo el peso de la pieza y además es el responsable de presentar la gran mayoría de los elementos temáticos de la misma, con lo que no necesita ninguna parte cadencial para el lucimiento personal ya que a lo largo de la composición ya obtiene el protagonismo necesario para una obra de estas características.

Otro punto a destacar es la utilización de la gran plantilla orquestal, de la que una vez más, Ruiz López vuelve a echar mano, incluso, y como ya sucediera en *Sinfonía Jaén*, con la utilización del arpa y del piano. Ambos son protagonistas en algunos de los pasajes de los diferentes movimientos y su función no se limita sólo a una nota de color instrumental.

Desde el punto de vista de la elaboración melódica ya se pueden observar claramente varias de las características que harán del lenguaje de Valentín algo reconocible con cierta facilidad. Por un lado los temas se elaboran desde la adición de pequeños motivos que se desarrollan, en muchas ocasiones desde una célula inicial; y por otro lado la repetición de esos elementos como una manera de establecer una línea de coherencia sobre la que construir la pieza.

Esta obra junto a *Concierto Bellver* serán las dos primeras grandes obras orquestales para solista que Ruiz mantiene en su catálogo. Esto es importante porque con el paso de los años la música para solista se convertirá en todo un estandarte dentro de la producción del jienense y estas dos piezas marcan la pauta a seguir dentro de este género.

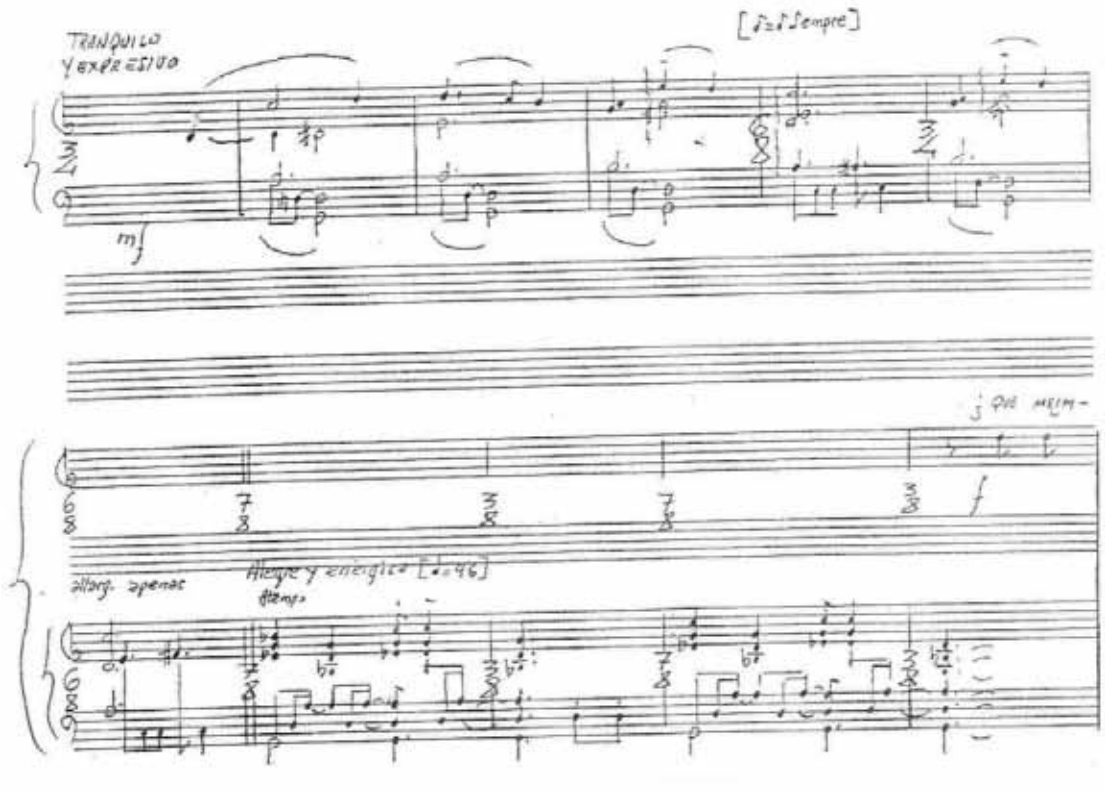
III.2.3.5. *Liberaciones*.

El mismo año que el cuarteto de cuerda se encuentran varias obras escritas para diferentes formaciones: dúo, trío y solista y orquesta.

Por un lado *Temblor de estío,* que cuenta con dos versiones una para mezzosoprano con acompañamiento de guitarra y la otra con acompañamiento de piano. La obra abre con un tranquilo acompañamiento en compás de 3/4 que rápidamente será modificado en sucesivas exposiciones para mostrar una riqueza rítmica típica de las obras de Ruiz.

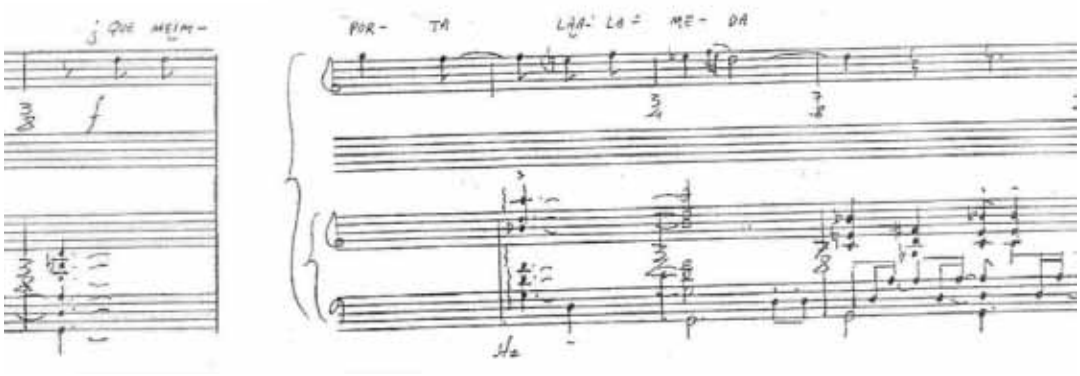
Varios serán los motivos que aquí se presentan, con un carácter muy rítmico, resultarán fundamentales en esta pieza concebida en un solo movimiento de 214 compases, en ese sentido esta obra es un ejemplo más de cómo el compositor desarrolla sus ideas en el marco de un solo tiempo, en este caso en el contexto de la música de cámara. Consta de tres secciones divididas de la siguiente manera:

- I sección: compases 1-118
- II sección: compases 119-174
- III sección: compases 175-214.

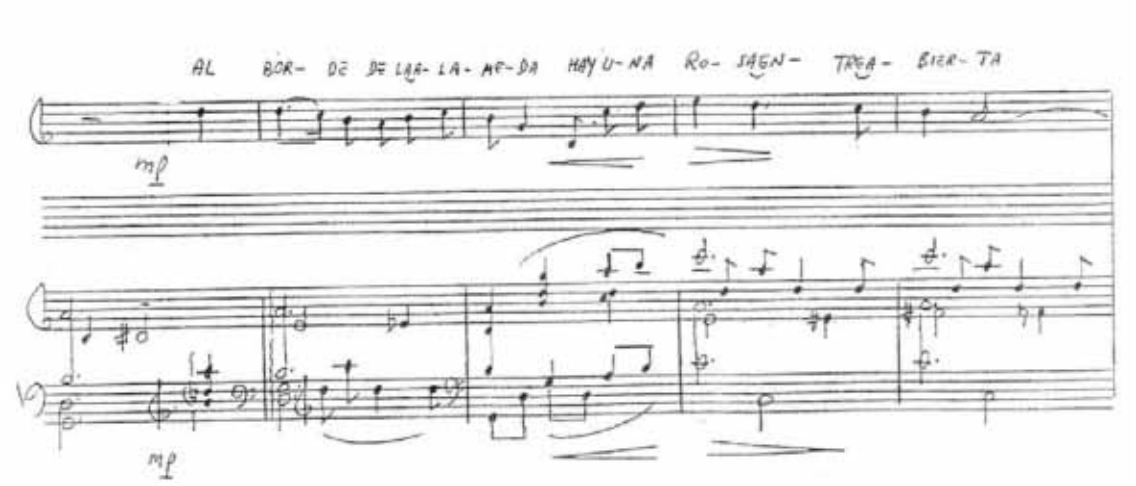


Temblor de estío (1993). Compases 1-10

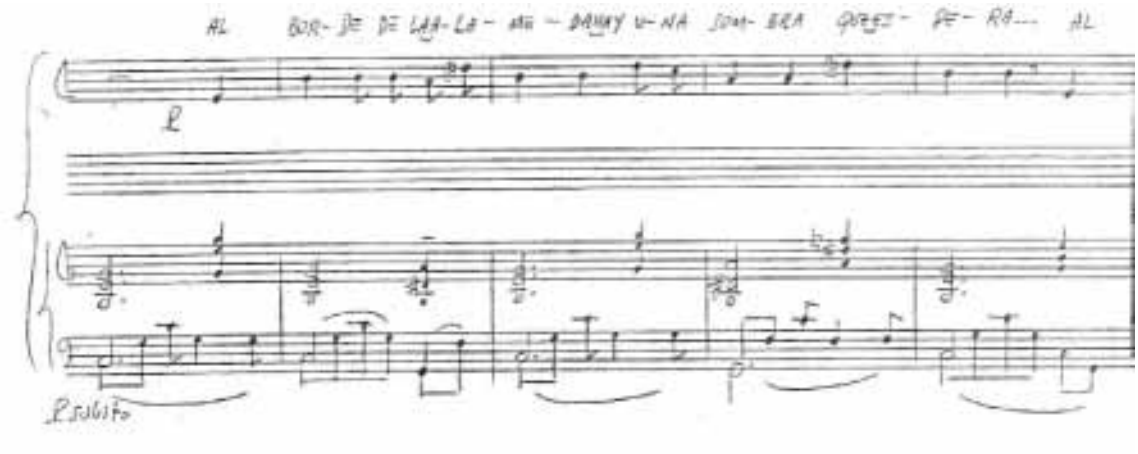
Desde el punto de vista melódico la obra se compone de tres elementos principales. Dos de ellos se desarrollan a lo largo de la primera sección a través de varias apariciones, mientras que el tercero no aparecerá hasta la segunda sección.



Temblor de estío (1993). Compases 10-14

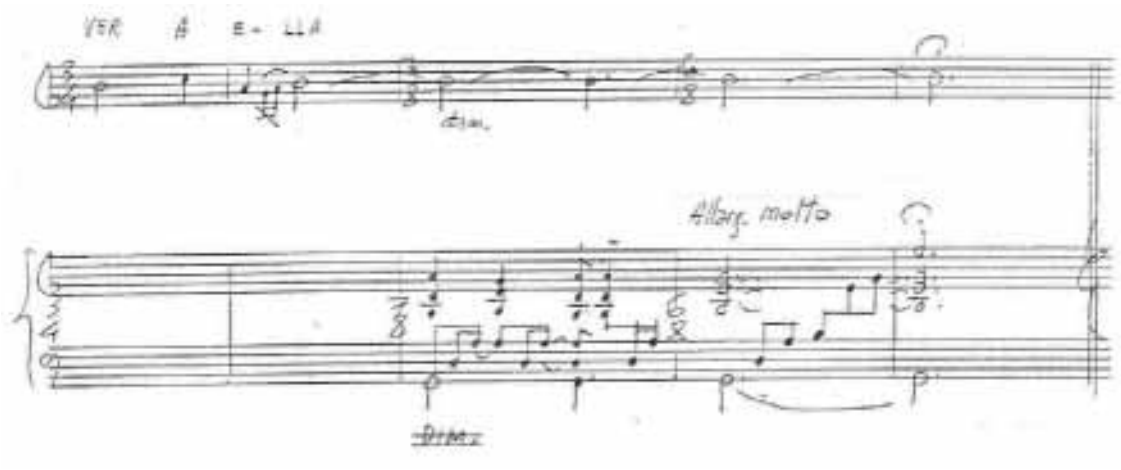


Temblor de estío (1993). Compases 41-45



Temblor de estío (1993). Compases 125-129

La tercera sección tendrá dos funciones, desde el punto de vista estructural. Por un lado es la encargada de reexponer parte del material que se utiliza en la primera sección y cerrar la forma A-B-A´; y por otro realiza la función de coda. La parte final de la pieza descansa sobre una pedal de Sol, que como ya se había apuntado era algo que Ruiz planteaba en varias de su obras.



Temblor de estío (1993). Compases 210-214

Se puede definir esta pieza por la sencillez que caracteriza la escritura vocal de Ruiz, así como por la variedad en el tempo que ayuda a estructurar la obra de una manera más clara. Además la reexposición más breve del material inicial se convierte en algo característico del compositor, así como la utilización de algunos elementos temáticos a lo largo de todas las secciones de la obra.

También para el medio vocal escribe Ruiz este año la pieza para tenor solista y orquesta *Atardecer*. Esta obra está, sin duda conecta con las diversas piezas escritas para esta distribución orquesta en años anteriores. Este género está muy presenta a lo largo del catálogo del compositor y son pocos los años en los que no se ha compuesto alguna pieza de estas características, sobre todo en las primeras etapas de su carrera.

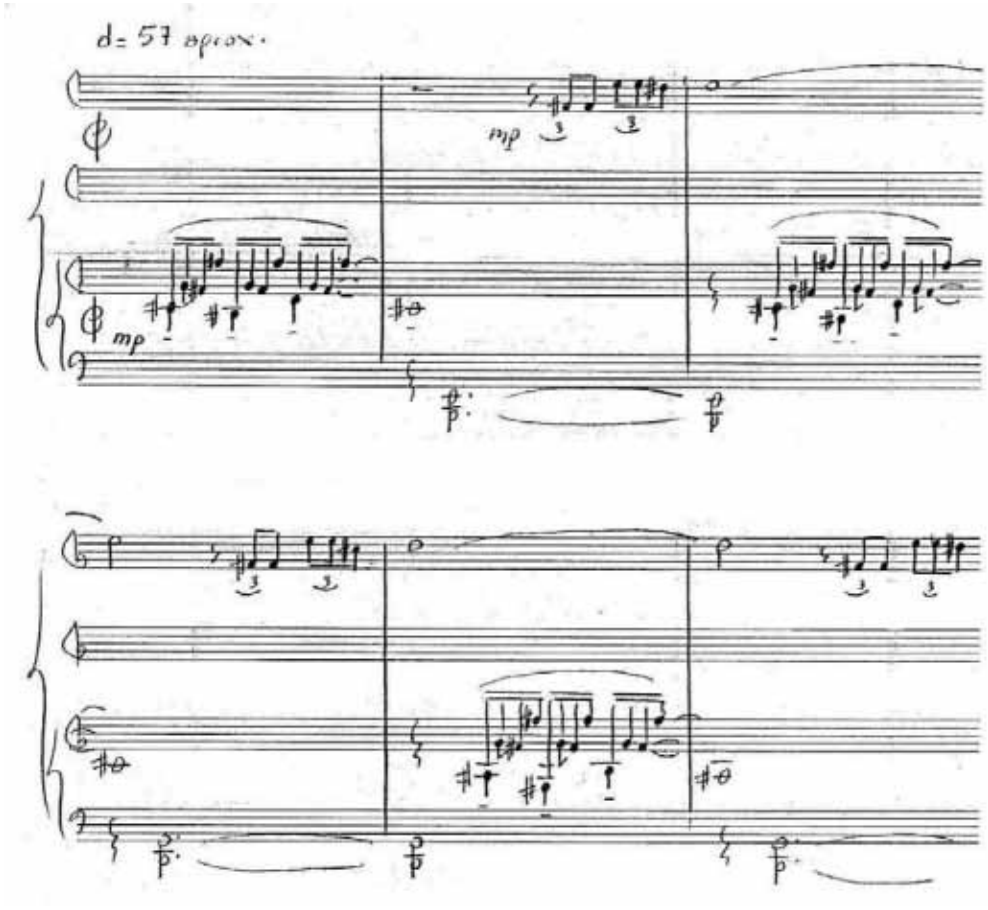
Completará el año la pieza para trío *Divertimento para un Adams,* escrita para dos flautas y piano. Esta obra está conectada directamente con la obra de 1989 *Trío a la memoria de un héroe* tanto en su concepción como en ciertos aspectos formales. Dentro de la elección de los instrumentos será la pieza, del mencionado año, *Tres danzas para un cangrejo* la inmediata predecesora, con la diferencia de que en este caso se duplica la presencia de la flauta.

De nuevo una pieza de cámara y de nuevo de dimensiones más modestas que las grandes construcciones orquestales. En un solo movimiento y a lo largo de 135 compases se desarrollan los elementos de este trabajo distribuidos en tres secciones, de la siguiente manera:

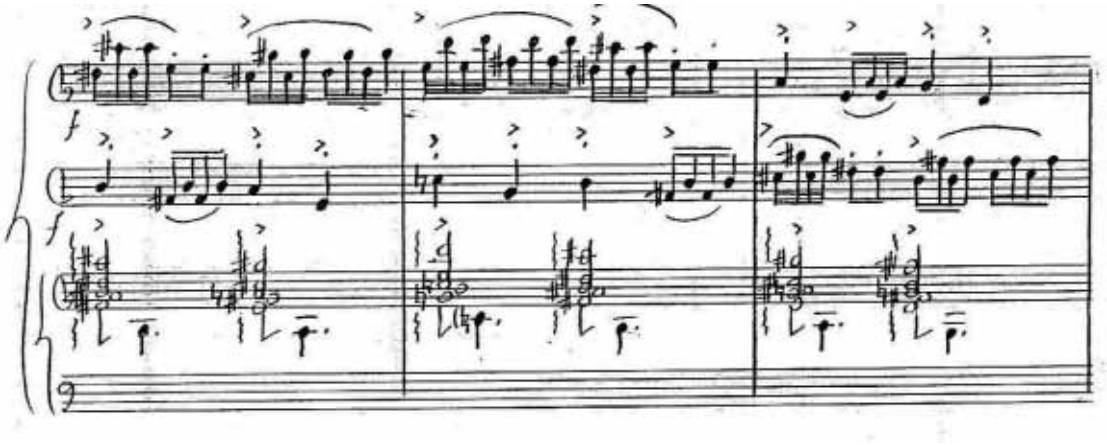
- I sección: compases 1-66
- II sección: compases 67-118
- III sección: compases 119-135

Esto podría ser un claro ejemplo de cómo Ruiz ha encontrado una tipología formal que responde a las necesidades musicales que el autor plantea en cada momento. Dicha estructura es ligeramente modificada según el género a desarrollar, sin embargo es perfectamente reconocible.

La primera sección arranca con unos tímidos movimientos de la primera flauta acompañados por el piano en compás de 2/2. Y no será hasta el compás 13 cuando ambas flautas fluyan juntas con una mayor figuración.

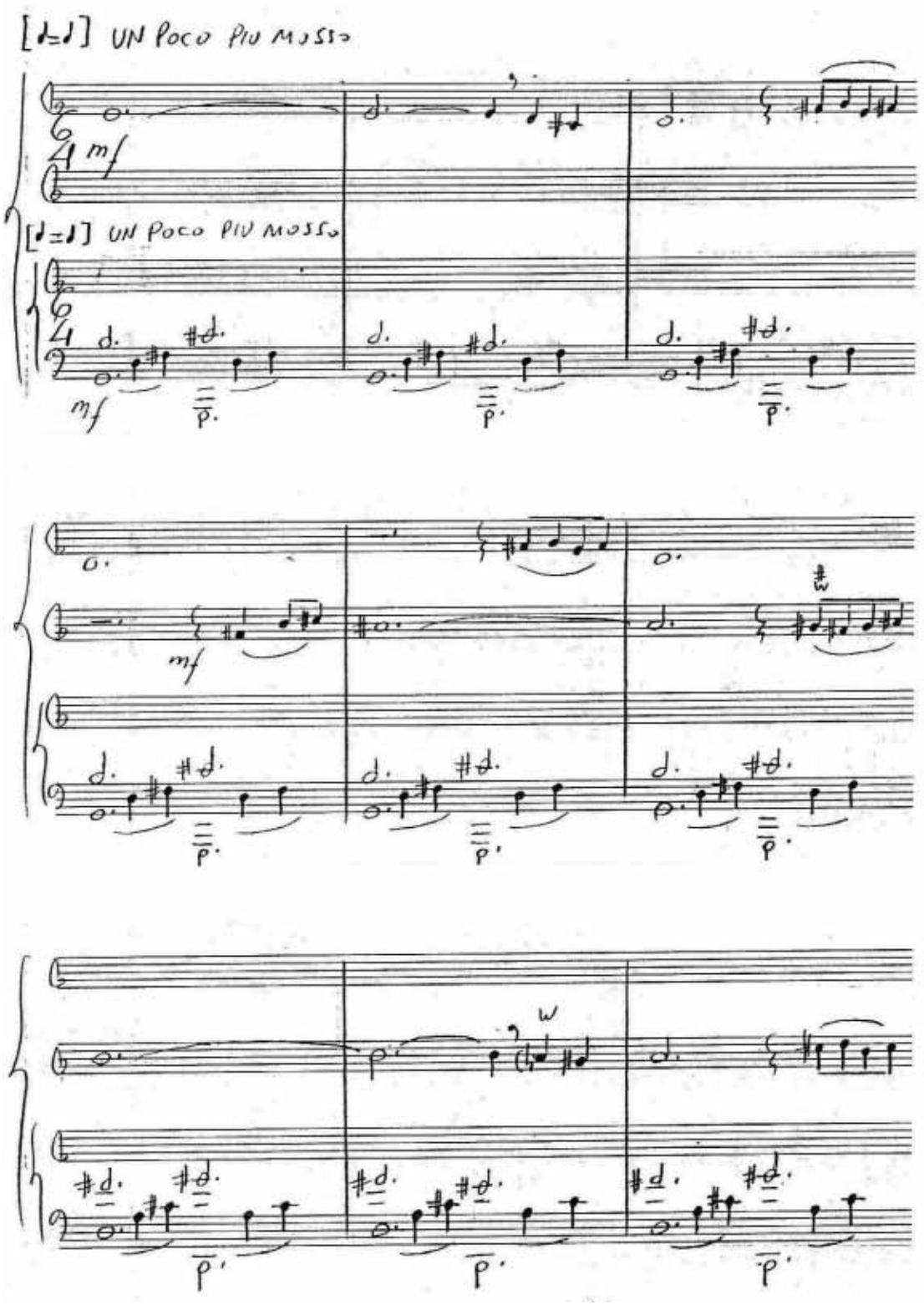


Divertimento para un Adams (1993). Compases 1-6



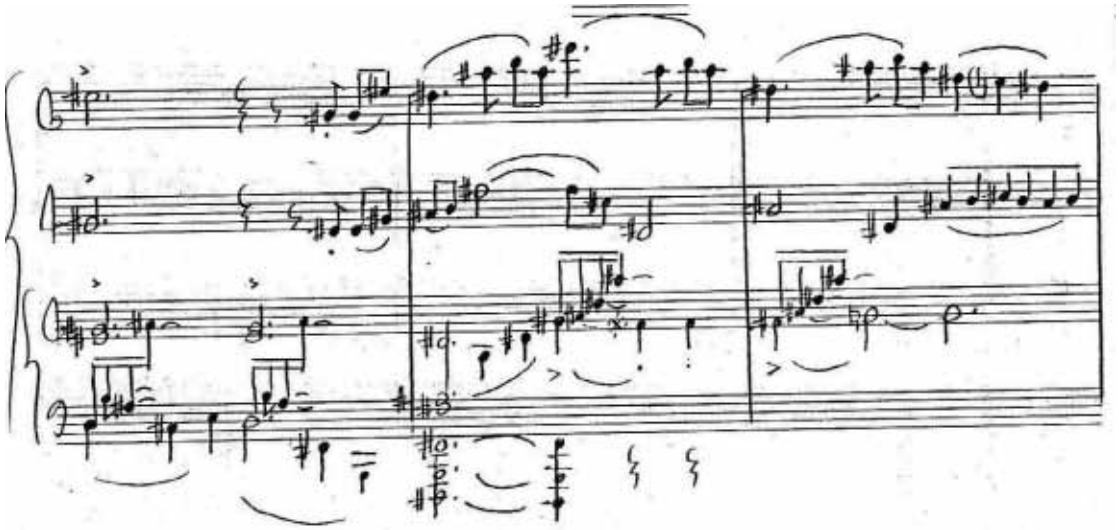
Divertimento para un Adams (1993). Compases 13-15

A lo largo de esta primera sección se presentará un segundo elemento con un carácter más contrapuntístico que el anterior y donde ambas flautas van realizando movimientos imitativos, esta vez en compás de 6/4. De nuevo un motivo es presentado a través de imitaciones. Esto fue algo muy habitual en la primera etapa de Ruiz y que había dejado un poco de lado en las últimas piezas, sin embargo en esta vuelve a ser recuperado.



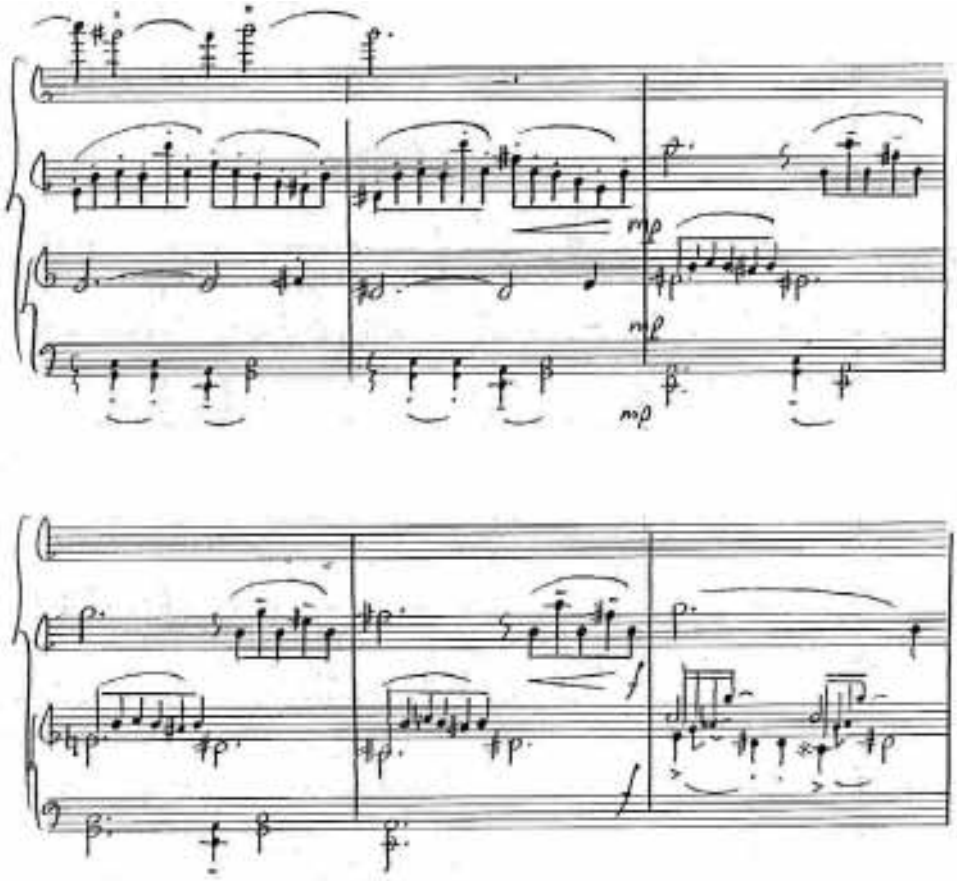
Divertimento para un Adams (1993). Compases 28-36

Éste será respondido por un segmento de mayor figuración en el que la flauta primera desarrolla una nueva melodía más amplia que las anteriores y con la que concluirá esta primera sección.



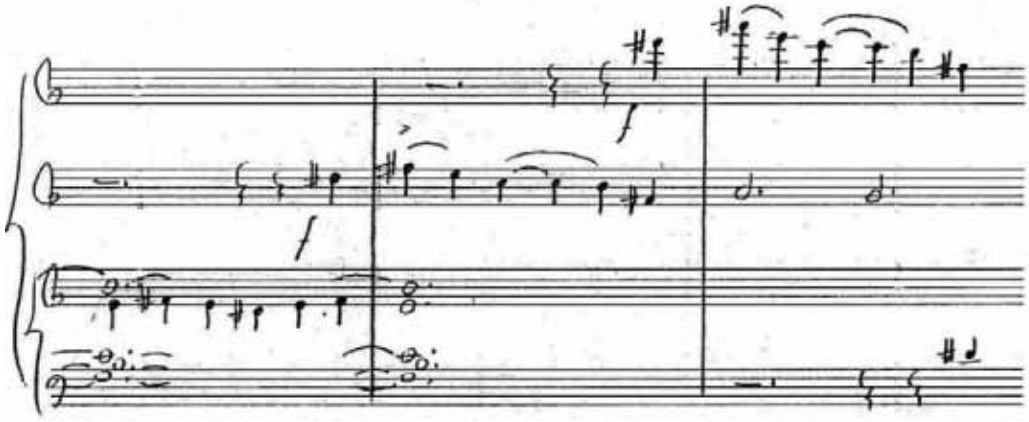
Divertimento para un Adams (1993). Compases 43-45

La segunda sección comienza de una forma más tranquila y en ella se sucederán intervenciones del piano solo y de las flautas sin el acompañamiento de aquel. Una sucesión de corcheas inundará la sección. Unas veces a cargo del piano y otras a cargo de la flauta, realizando en ocasiones imitaciones rítmicas.



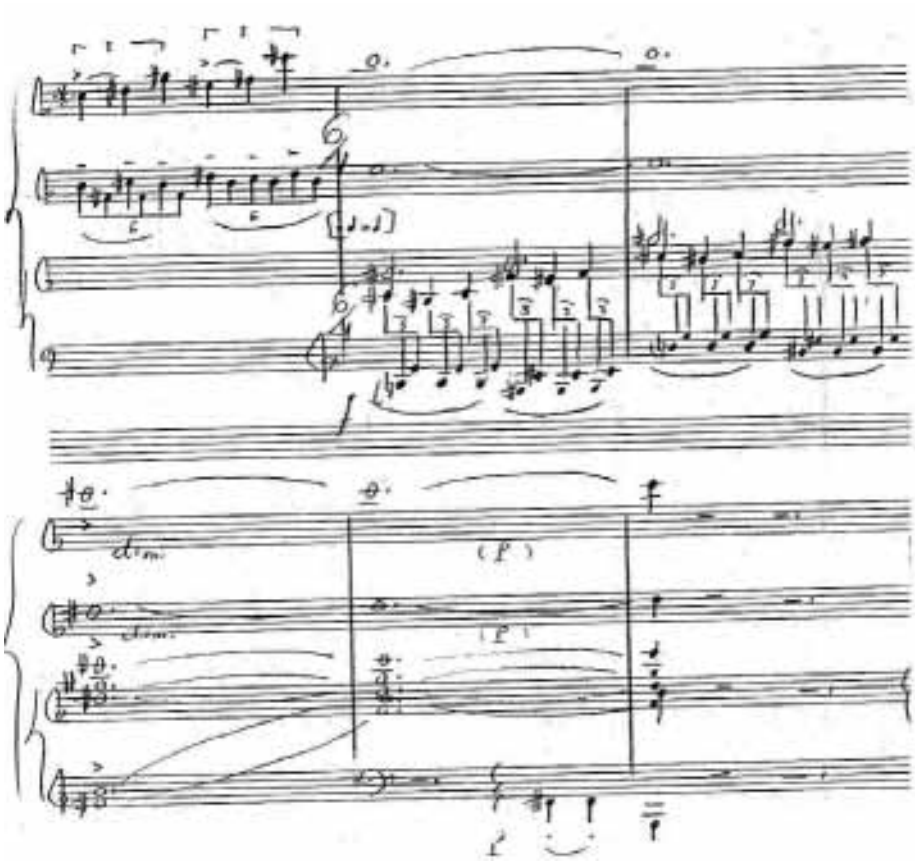
Divertimento para un Adams (1993). Compases 55-60

Esta segunda sección será tan amplia como la primera, y en su parte central se vuelven a presentar imitaciones entre los instrumentos que se turnan a la hora de exponer un motivo arpegiado en negras.



Divertimento para un Adams (1993). Compases 82-84

La tercera sección, y como viene siendo habitual, sirve de pequeña recapitulación que enlaza rápidamente con el segmento codal de la pieza que tras unos breves y rápidos tresillo desembocará en un acorde sobre Sol.



Divertimento para un Adams (1993). Compases 130-135

El cuarteto de cuerdas representaba la composición más austera, de mayor pureza de líneas y de más cuidado juego polifónico que se escribía durante la época clásica. Este tipo de obras, además de indicar el número de partes (dos violines, viola y violonchelo) para el que se componían tenían estructura propia que era la forma sonata y las estructuras derivadas de ésta.

Desde un punto de vista histórico no puede ser identificado un precursor del cuarteto de cuerdas; sin embargo la escritura a cuatro partes era habitual tanto en Francia como en Italia en un primer momento[398], sin embargo eran obras destinadas a un medio orquestal, más o menos amplio, pero no para cuatro instrumentos, simplemente cuatro líneas.

Durante el período clásico tanto Haydn como Mozart explotarían este género como más tarde Beethoven. Una mayor elaboración motívica y ciertos elementos cíclicos ya son visibles en esta época. La idea de lo cíclico lleva ya presente en la obra de Ruiz durante mucho tiempo.

Poco a poco diversos elementos se fueron incorporando a este medio; buen ejemplo de ello es la fuga utilizada por Beethoven, así como el añadido de varios movimientos más.

En la segunda mitad del siglo XIX comenzó a ser habitual la creación de sociedades de aficionados que se juntaban para interpretar música de éste, y otros géneros. Con el paso de los años dichos intérpretes se volvieron cada vez más profesionales[399].

A finales de siglo la música escrita para este medio comenzó a flexibilizarse en la medida en que lo hacía en otros contextos. Se flexibilizó el tempo, las ideas eran más cortas y más fluidas y existía una mayor variedad textural.

Ya en el siglo XX Schoenberg y Bartók serán dos de las principales figuras en este sentido. La concepción instrumental cambiará y el propio Schoenberg entendía el cuarteto como si fuera un instrumento polifónico. En su segundo cuarteto (en el que introduce una soprano cantando poemas de Stefan George) se aparta definitivamente de la tonalidad. En este sentido, tras quedarse sin armonía tonal y sin palabras que proporcionen un marco en el que desarrollarse la forma tradicional, la estructura

[398] Cliff Eisen. “String quartet”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*
[399] Antonio Baldassarre. “String quartet”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

tradicional se fue desintegrando poco a poco y no era extraño ver piezas concebidas por dos o cinco movimientos muy breves.

Los diversos efectos técnicos que se pueden conseguir con el instrumento, así como la utilización de programas (*Suite Lírica* de Alban Berg) se hicieron habituales.

Shostakovitch, Villa-Lobos, Hába, Holmboe, Milhaud o Maconchy fueron otros de los autores que se ocuparon de aumentar el repertorio de esta formación. También autores más vanguardistas como Cage, Perle, Feldman, Wolpe o Ben Weber se sintieron atraídos por el cuarteto. Tal es la importancia de este medio actualmente que algunos importantes centros de enseñanza tienen secciones dedicadas al estudio de esta formación y son numerosos los grupos especializados en una u otra parte del repertorio.

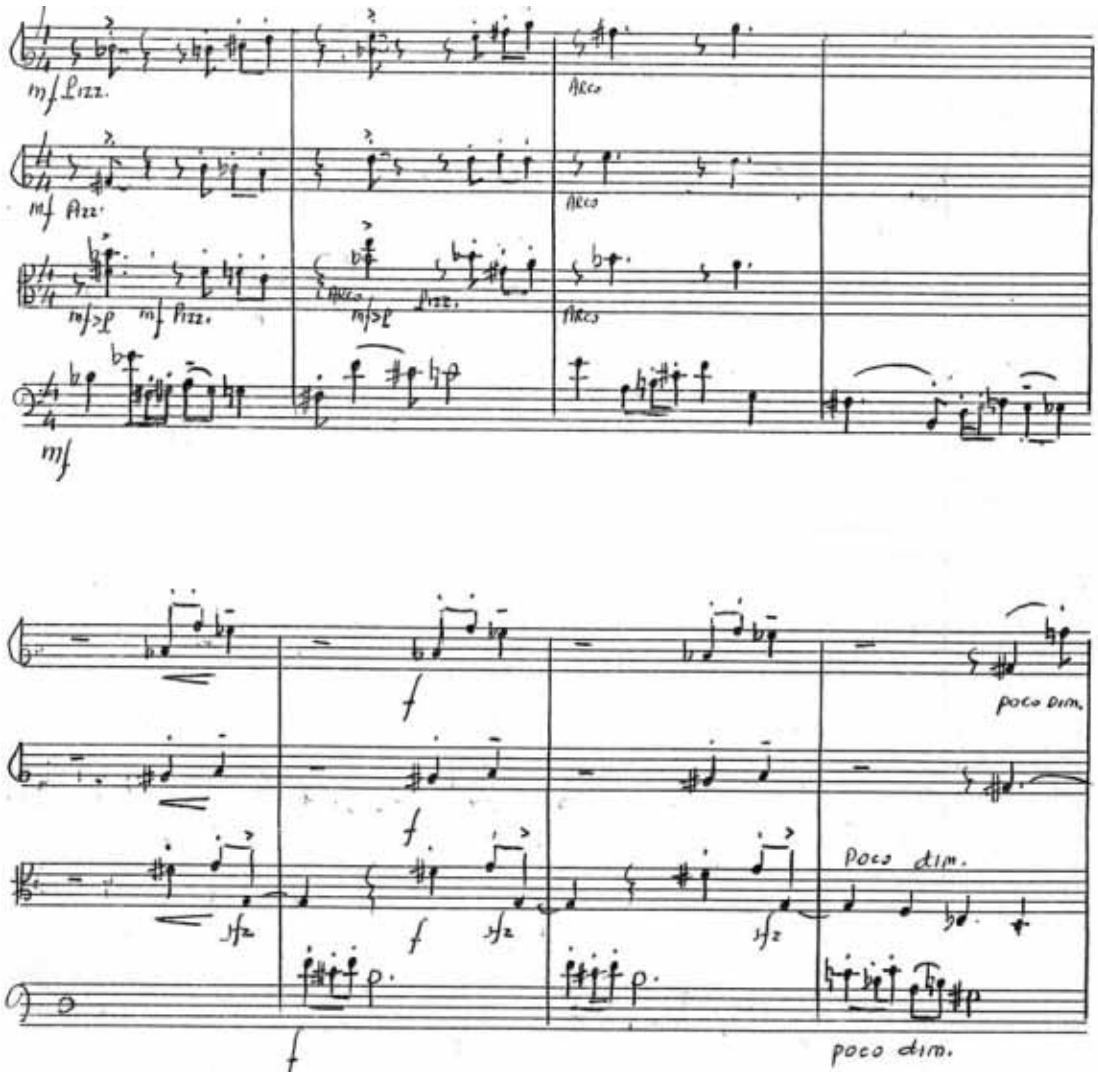
Este cuarteto, muy en la onda de la primera música de Schoenberg fue el tercero en ser escrito por Ruiz, sin embargo los dos anteriores permanecen fuera del catálogo actualmente y ambos se encuadran dentro de su primera etapa compositiva. La única consecuencia que dentro del propio género tendrá, será ya en el año 2005 con la obra *Cuarteto para el fin de las razas*, en el que se aprecia una clara evolución estética del compositor, como es normal transcurridos más de diez años entre una y otra obra.

Al igual que sucede en muchas otras obras de Valentín Ruiz la presente pieza está concebida en un solo movimiento, sin embargo en su interior se pueden adivinar tres grandes secciones que se suceden bajo la secuencia rápido – lento – rápido, al estilo de muchos cuartetos creados de la mencionada forma tripartita. Esta puede ser identificada con tres movimientos unidos bajo un solo contexto, muy al estilo de los compositores románticos sobre todo de finales del siglo XIX. Además a esto hay que añadir el sentido cíclico que conlleva el hecho de utilizar los mismos elementos en todas las secciones. Estas secciones se agruparían de la siguiente manera:

- I sección (1-1545)
- II sección (155-315)
- III sección (316-546)

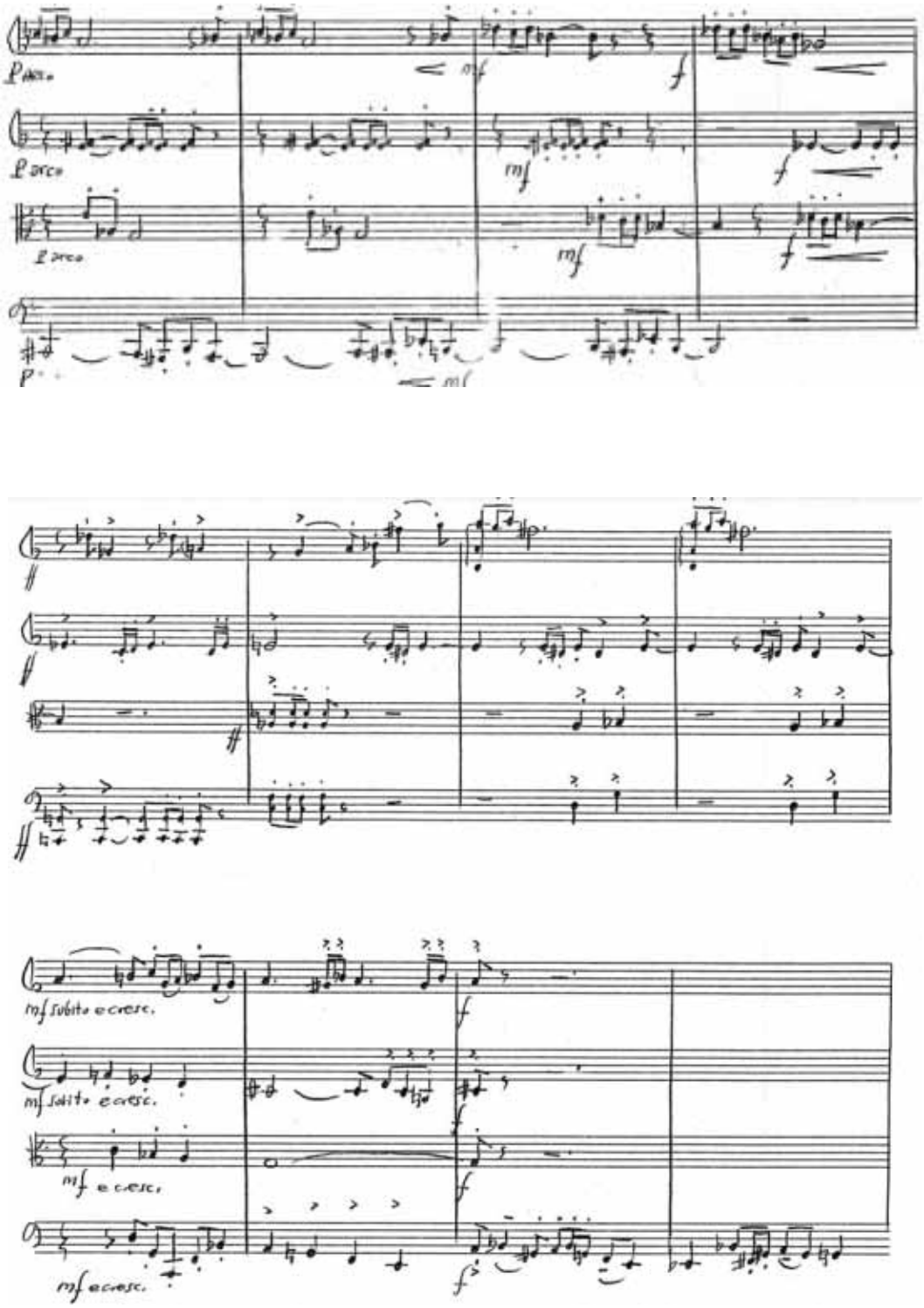
En la primera de ellas se presentan todos los motivos que el compositor utilizará a lo largo de la pieza a excepción de una combinación que aparece a partir del compás 341.

En compás de 4/4 será el violonchelo el encargado de presentar el primer elemento (compases 1 y siguientes).



Liberaciones (1993). (compases 1-8)

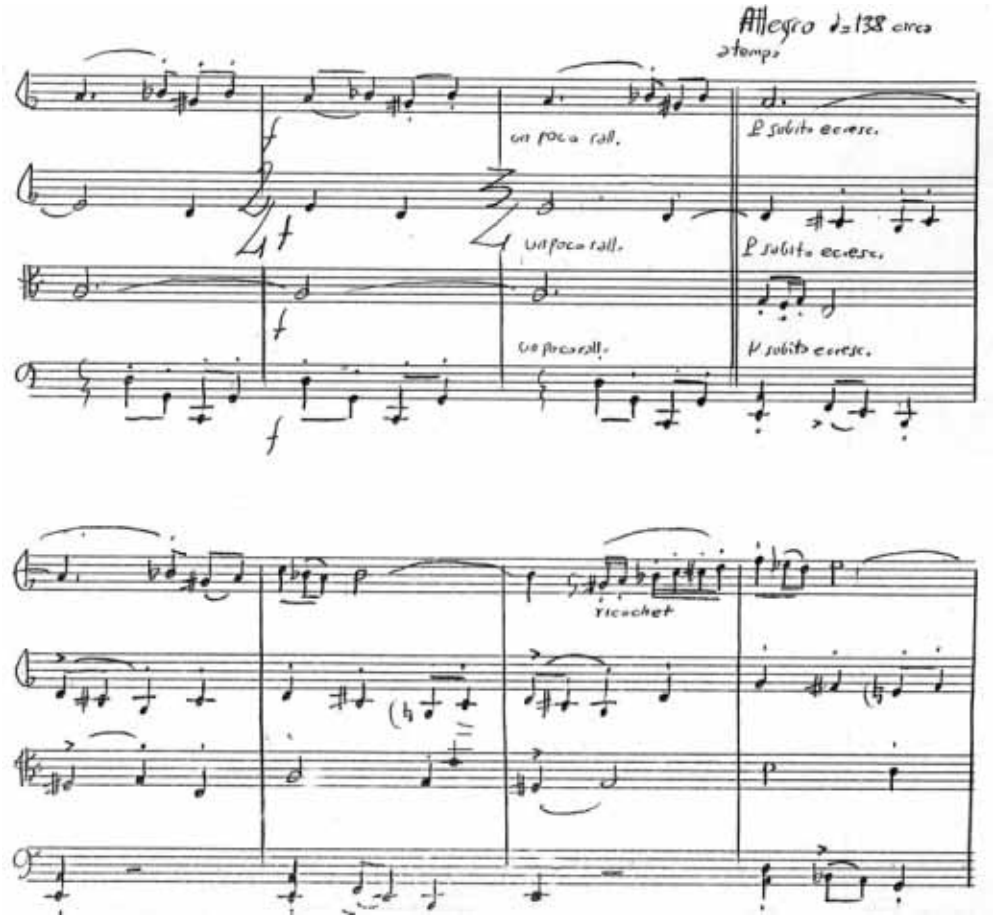
Sin duda esto es algo característico de Ruiz ya que muchas de las exposiciones iniciales comienzan utilizando los instrumentos graves como portavoces de los distintos temas. Este primer tema se alargará hasta el compás 36 presentando un pequeño desarrollo del mismo en el que se pueden ver varios de los motivos que serán vitales para el desarrollo de la pieza (compases 20, 25-26, 29, 30).



Liberaciones (1993). (compases 20-30)

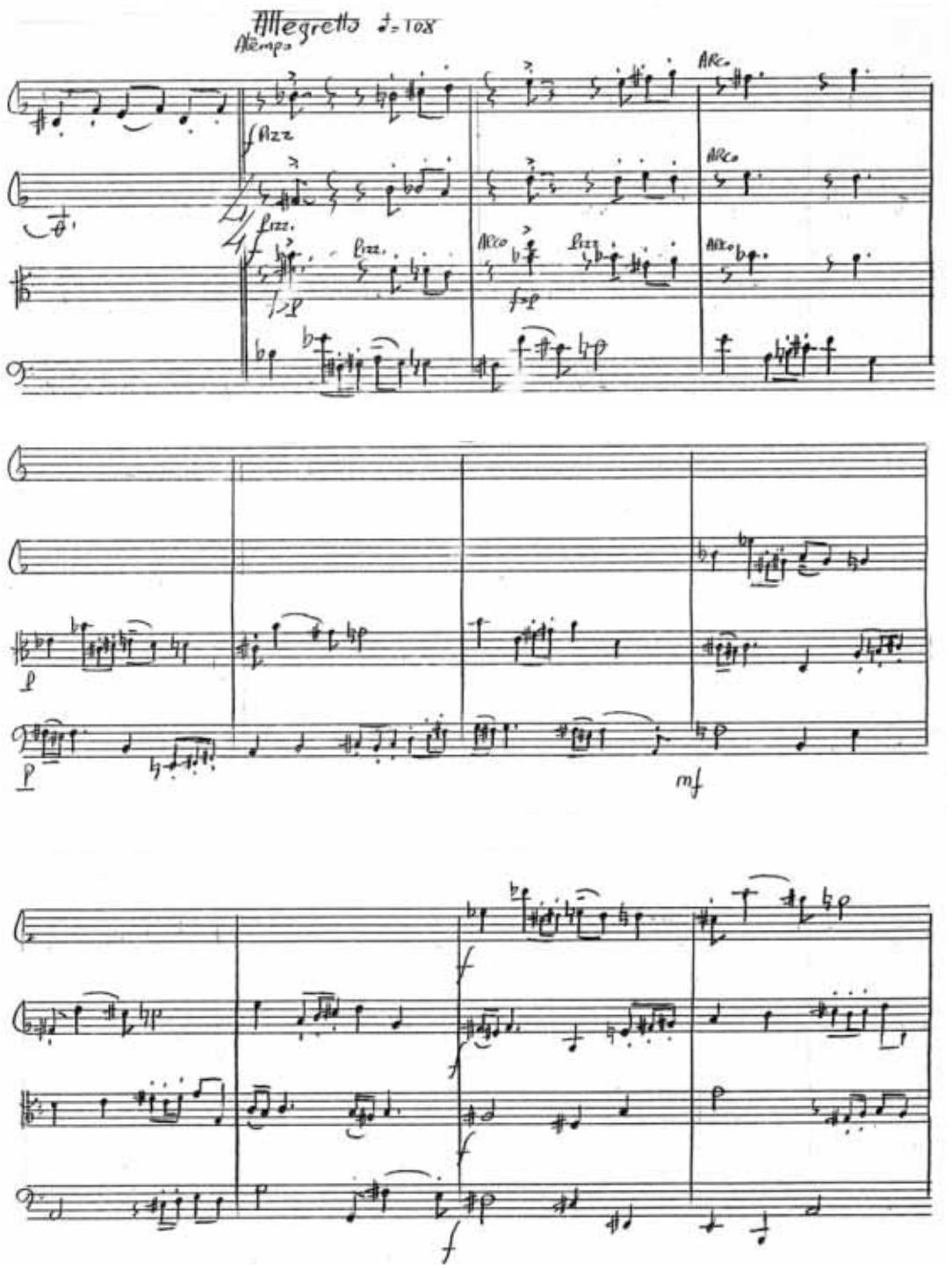
Este tema será seguido de un elemento de transición muy ligero en el que participan los cuatro instrumentos. En el compás 55 y con tempo un poco más acelerado, dará comienzo un segundo elemento que más que ser un tema B propiamente dicho es una suerte de variación de elementos del primero como se puede ver en los compases 55 y

siguientes, además a partir del compás 66 incluso se realizará una pequeña coda basada en elementos del primer tema.



Liberaciones (1993). (compases 52-59)

Una pequeña conexión, de similar factura a lo que había ocurrido a partir del compás 37, separará las dos intervenciones de este segundo elemento, para a partir del compás 105 reexponer el tema inicial tal como fue escuchado y sobre realizar un breve desarrollo en el que se podrán ir escuchando las diferentes entradas del elemento inicial (compases 105, 11, 114).



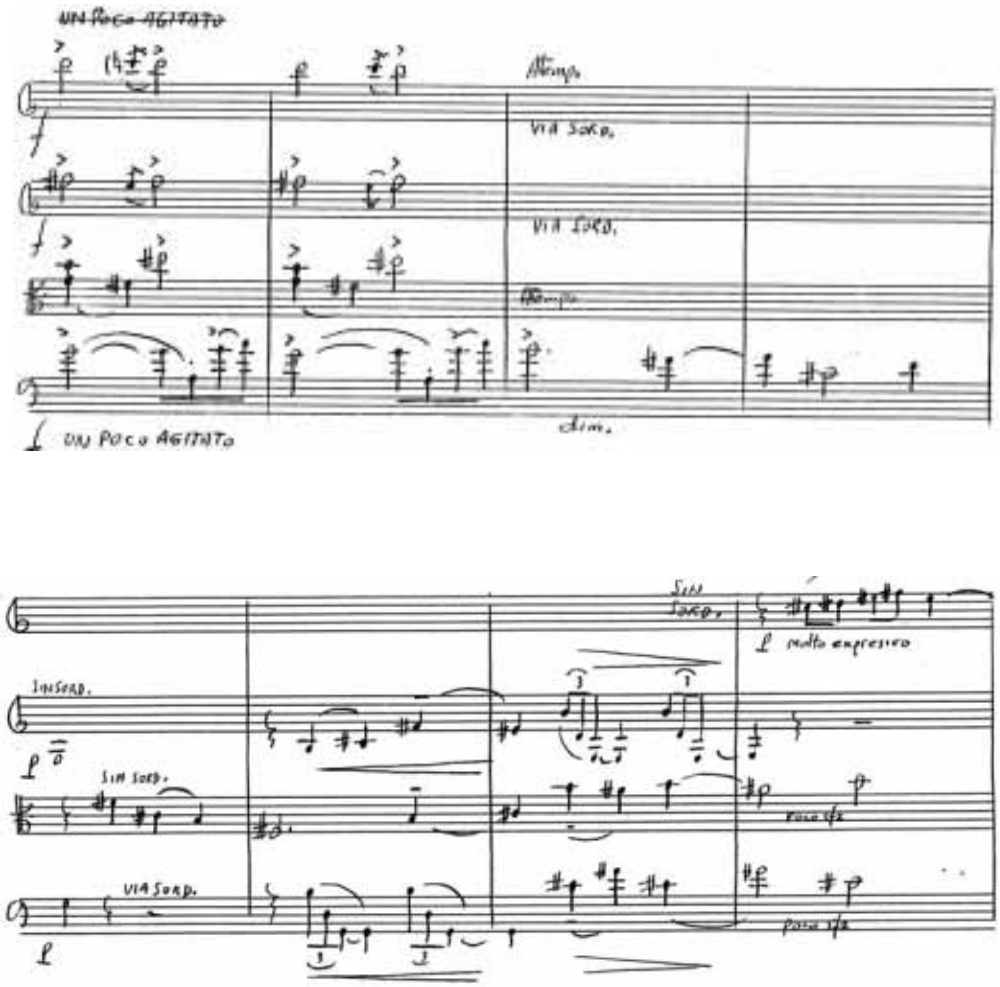
Liberaciones (1993). (compases 104-115)

La intensidad y la tensión van en aumento, así como la figuración, que finalmente será resuelta en un repentino cambio de tempo que propiciará una frase final a cargo del violonchelo.

La segunda sección comienza con un breve motivo en el propio violonchelo para que esta vez sea el primer violín el encargado de presentar el tema.

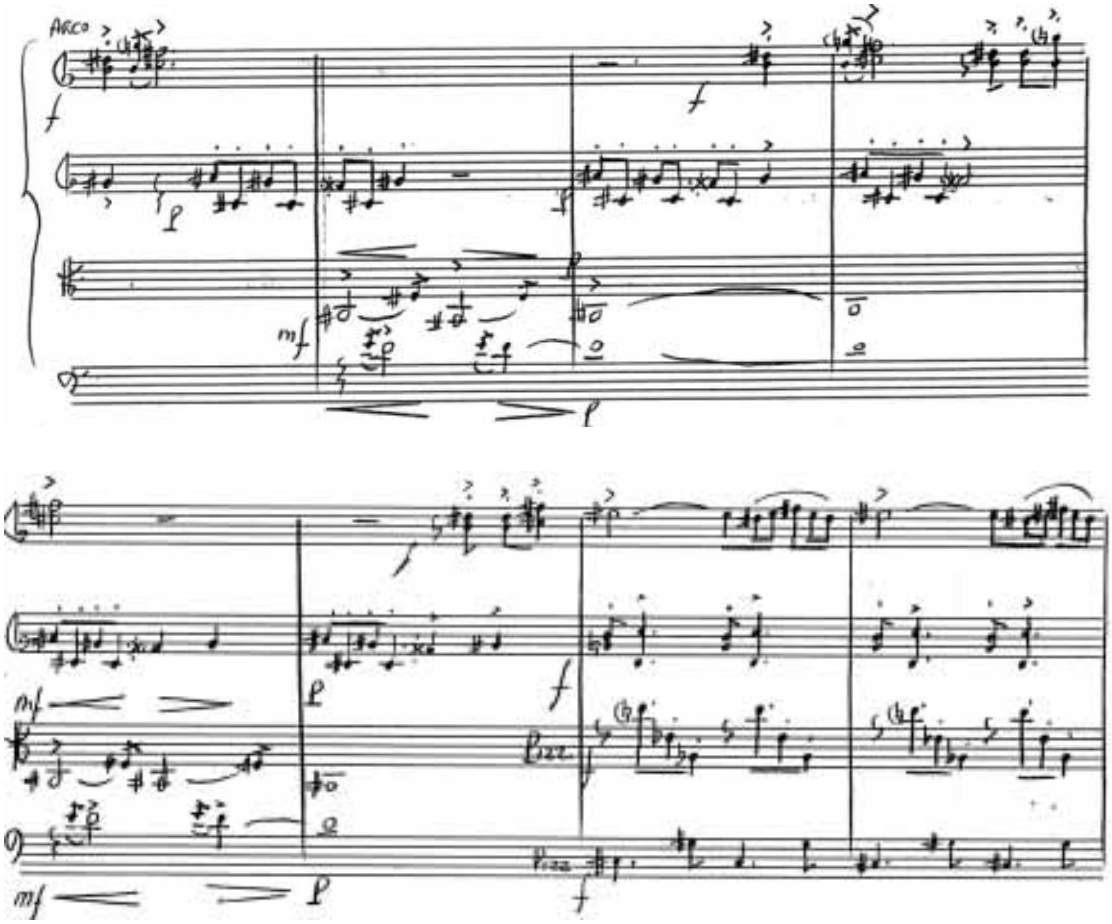
El contraste de esta sección no se produce tanto por la utilización de elementos radicalmente diferentes, sino por la manera de presentarlos.

Algunos cortes súbitos van marcando estos compases iniciales de la segunda sección (compases 176 y siguientes), pero toda ella se encuentra dentro de una dinámica muy similar hasta que en el compás 181 un nuevo elemento rítmico hace aparición. Todos los instrumentos participarán del intercambio de motivos siendo las partes extremas las más rítmicas.



Liberaciones (1993). (compases 176-183)

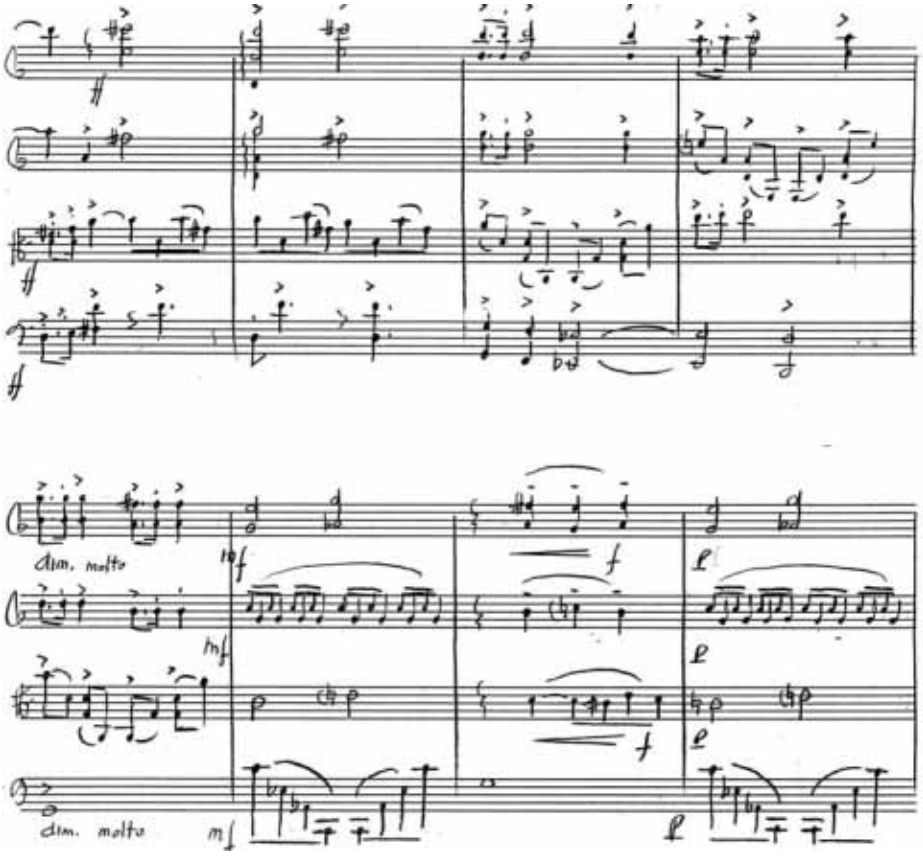
De nuevo una rotura se produce en el continuo melódico que propiciará la aparición de la utilización de las cuerdas dobles en el primer violín (compases 215 y siguientes).



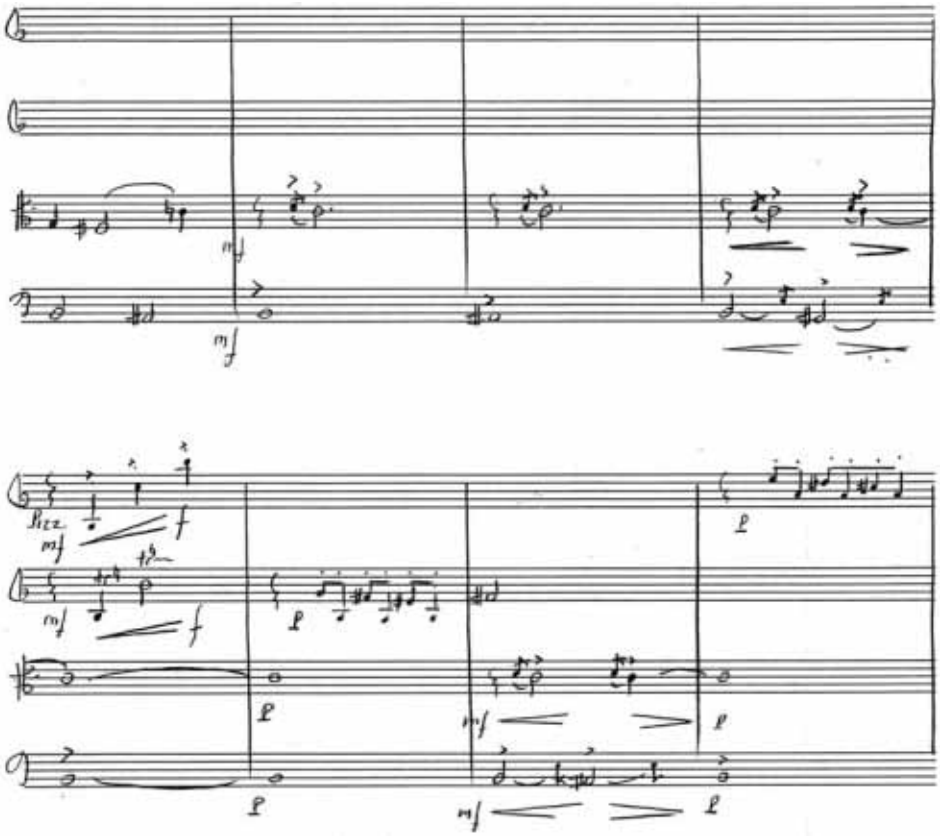
Liberaciones (1993). (compases 212-219)

Toda esta parte central de la segunda sección será repetida de manera reducida a partir del compás hacia el final de la misma a modo de enlace con la tercera sección que hace la función de reexposición de los elementos de la primera.

Partes muy densas (compases 252 y siguientes) donde en ocasiones ritmos nuevos asoman tímidamente, se mezclan con otras mucho más livianas (compases 264 y siguientes) donde apenas dos son los instrumentos que intervienen.

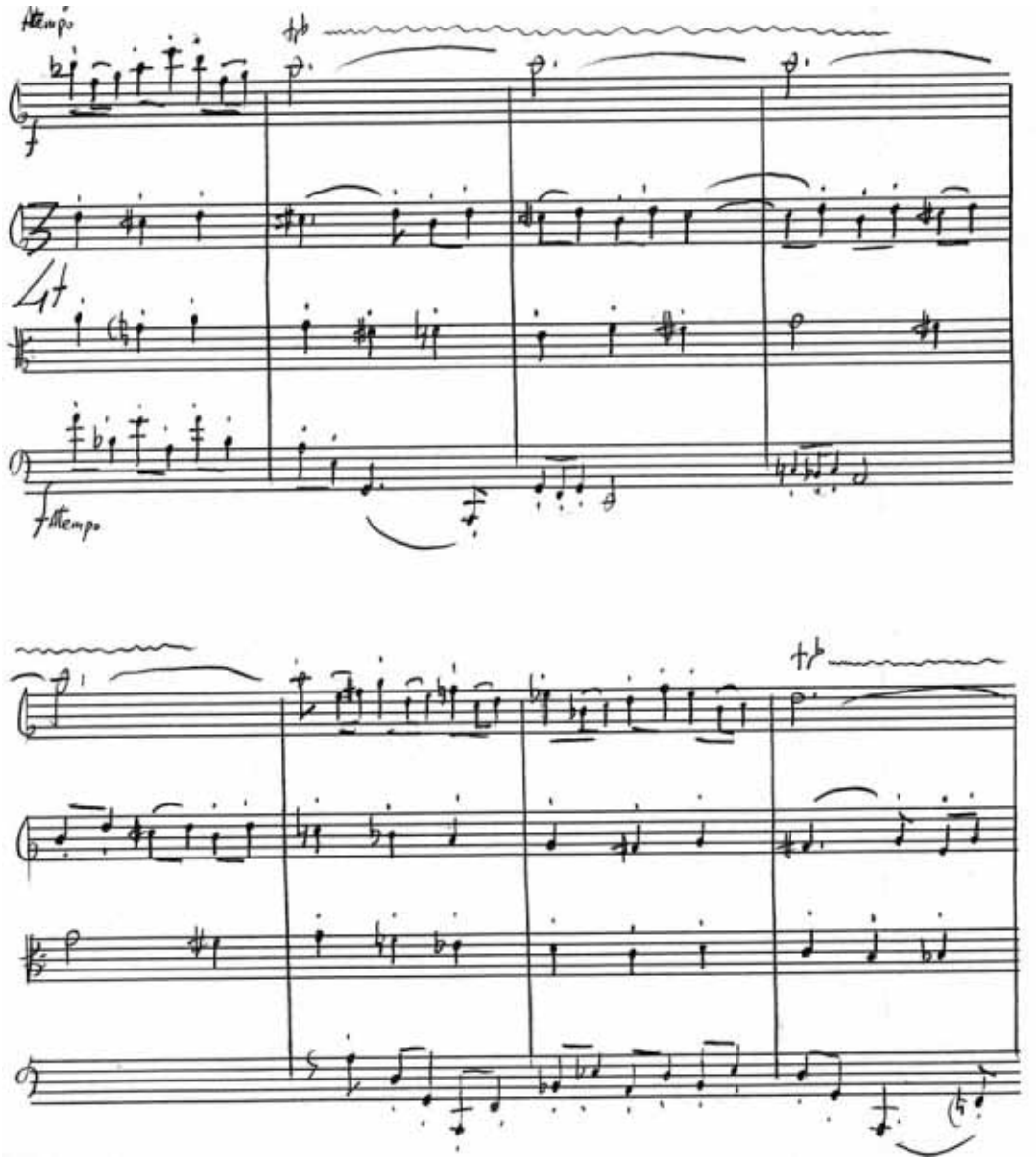


Liberaciones (1993). (compases 252-259)

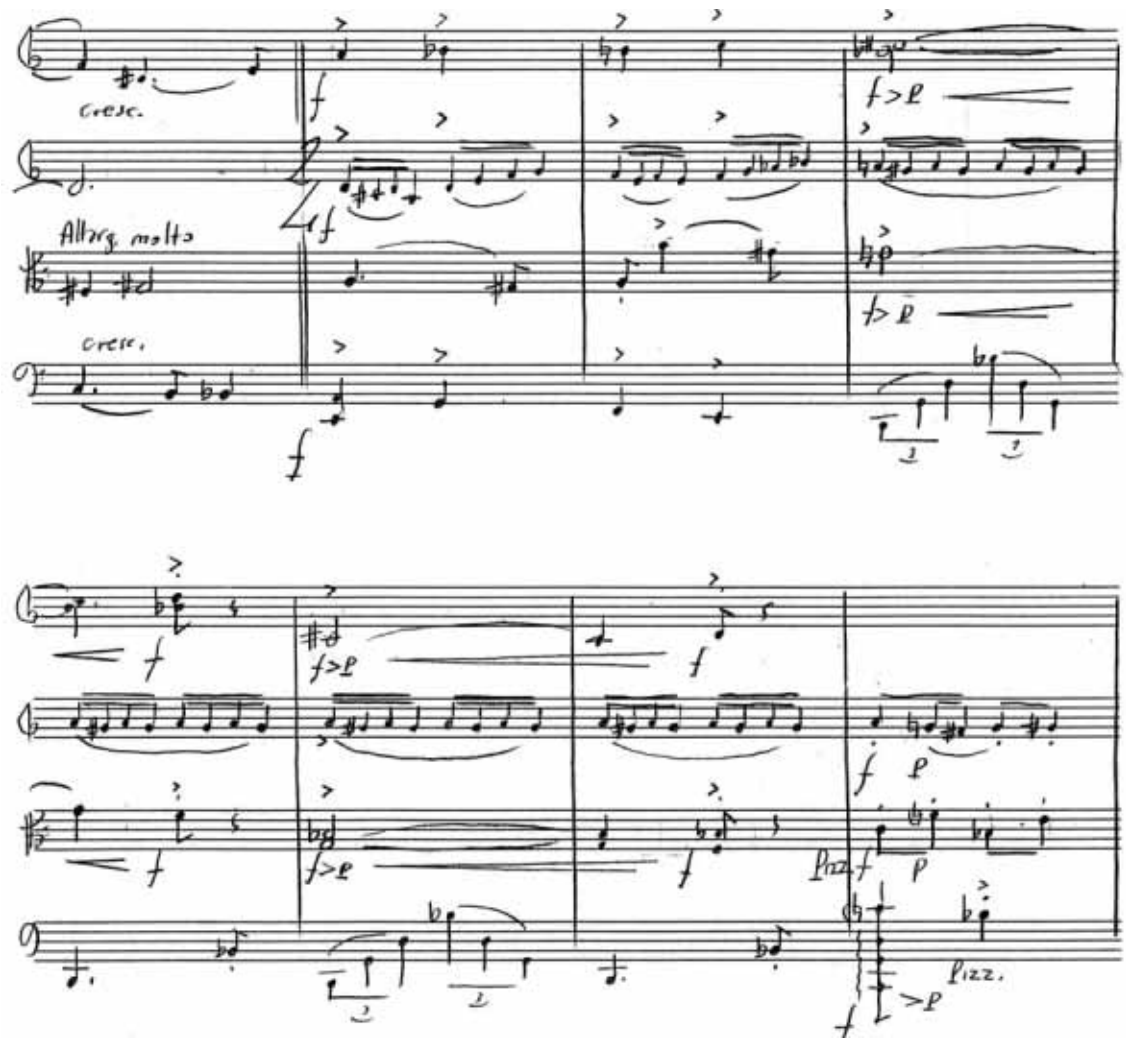


Liberaciones (1993). (compases 264-271)

La tercera sección no abrirá directamente con el primero de los elementos presentados en la obra, sino que utiliza solamente algunos motivos de aquel. Sobre un trino realizado por el violín primero (compases 316 y siguientes), que al igual que pasó al principio desembocará en una breve y ligera conexión que da entrada, en compás de 2/4, a un nuevo elemento en el que tresillos, semicorcheas y otras combinaciones rítmicas ya escuchadas forman un todo hasta ahora inédito en la obra (compases 341 y siguientes).



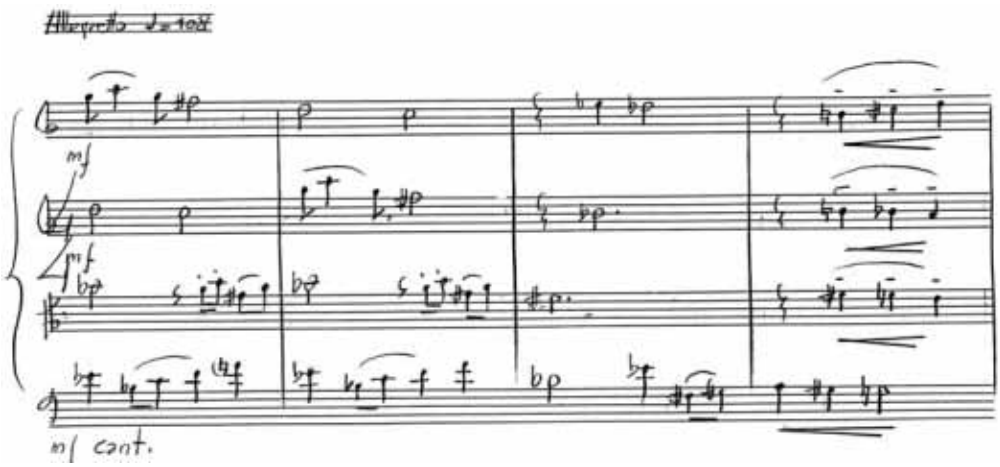
Liberaciones (1993). (compases 316-323)



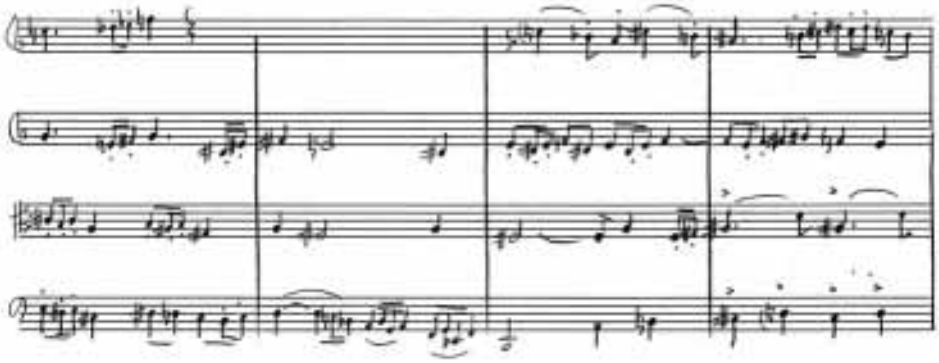
Liberaciones (1993). (compases 340-347)

La importancia de esta combinación reside en que después de una breve conexión será de nuevo escuchada antes de iniciar el segmento codal con lo que se convierte en el último de los segmentos de desarrollo de toda la pieza. Los ritmos de semicorcheas serán los protagonistas en esta tercera sección.

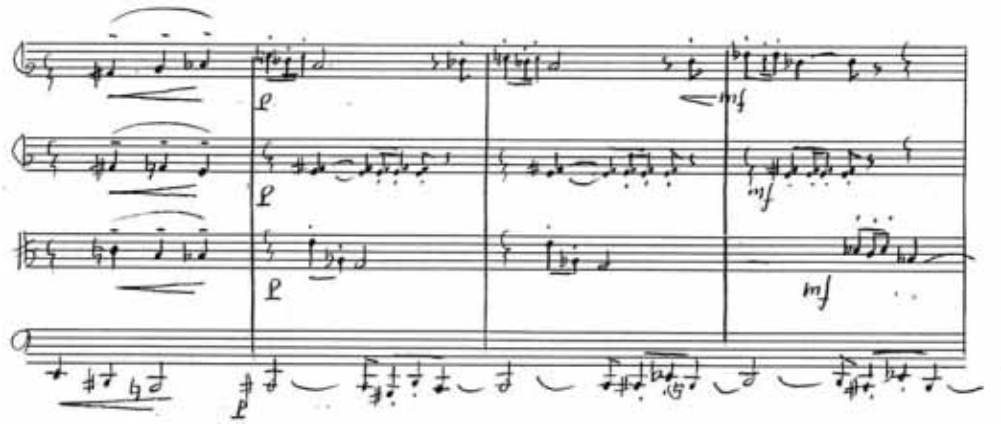
Una vez recuperada la velocidad inicial (♩ = 108) dará comienza una pequeña recapitulación de algunos elementos del tema inicial presentados a lo largo de tres segmentos (compases 484, 503 y 530), cada cual con una mayor densidad de figuración, doble cuerdas y diferentes recursos técnicos propios de estos instrumentos de cuerda para crear una gran atmósfera de tensión que será resuelta a través de la desaparición paulatina de los instrumentos, hasta dejar una sola nota para el violonchelo, y posterior recuperación final.



Liberaciones (1993). (compases 484-487)



Liberaciones (1993). (compases 505-508)



Liberaciones (1993). (compases 529-532)

Una vez más el compositor asume el reto de construir toda una obra derivando materiales desde un número reducido de elementos, lo que a la vez le sirve para dar una coherencia extrema a la pieza, de nuevo en un solo movimiento y de grandes dimensiones.

Con la elección de este género el compositor consigue desplegar todas sus herramientas contrapuntísticas y mezclarlas con otras de las características de escritura que le son propias al jienense; así estructura, variedad rítmica y contrapunto se unen dentro de un contexto muy particular para dar como resultado una pieza muy propia para el estilo que Ruiz maneja en esta época.

III.2.3.6. *Sonatina Ritual*.

Esta obra representa la enésima incursión de Ruiz en el mundo guitarrístico durante esta etapa. De nuevo una pieza en varios movimientos, y de nuevo para guitarra sola. No será la última de este período ya que al año siguiente verá la luz la pequeña piezas *Rimas*, también para guitarra sola.

Hay que destacar que el resultado de la obra ha satisfecho tanto al compositor, como para un año después, realizar una adaptación de la misma para oboe y guitarra.

Después de esta pieza y la posterior *Rimas*, habrá que aguardar hasta el año 2001 para que una nueva obra para guitarra sea incorporada al catálogo de Ruiz.

Una sonatina es, literalmente, una sonata de menores dimensiones. La cuestión estriba en donde se producen estas reducciones. Principalmente en el desarrollo del primer movimiento (habitualmente forma sonata), que suele ser mucho más reducido, en ocasiones incluso carece de él, es decir la estructura de forma sonata sin desarrollo.

La sonatina floreció al final del período clásico[400] principalmente con piezas para piano sólo o con violín. Mozart primero y Beethoven después contribuyeron de manera notable a ello. Durante el Romanticismo fue virtualmente olvidada por los compositores, sin embargo con la entrada del siglo XX adquirió más protagonismo con las obras de compositores como Ravel, Busoni, Bartók o Prokofiev.

Cabe puntualizar que el vocablo “sonatina” durante los siglos XVII y XVIII también se utilizaba para hacer referencia a algunas introducciones instrumentales, como el primer movimiento de una suite o una obra coral en varios movimientos.

La obra *Sonata Ritual* se sitúa en la línea de las piezas para guitarra sola comenzada sólo tres años antes.

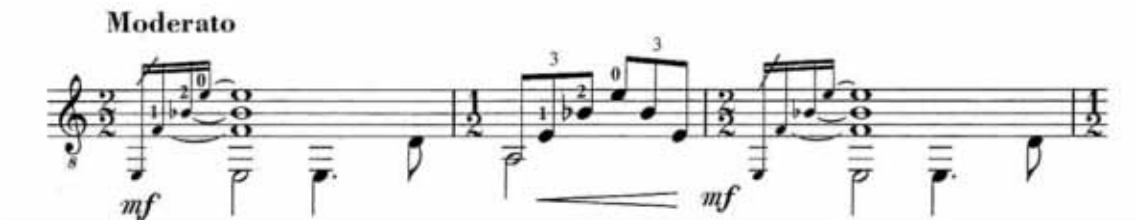
[400] James Webster. “Sonatina”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians; op. cit.*

Se presenta una obra en varios movimientos que llevan por título:

- I –Xaloc
- II – Mestral
- III – Migjorn
- IV – Tramuntana

El primero de los movimientos de esta pieza responde a una típica forma binaria en la que cada una de las secciones está compuesta por dos grandes segmentos. La simetría entre ellas es casi total, en lo que al número de compases se refiere, ya que la primera abarca desde el compás 1 hasta el 39 y la segunda desde el 40 hasta el 84.

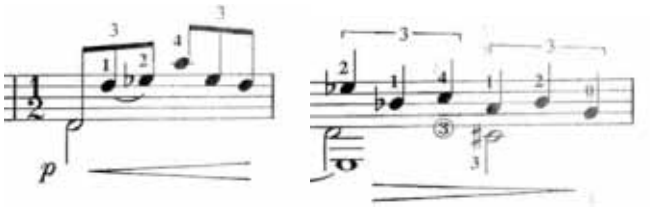
A la hora de desarrollar este movimiento el compositor se decide por la utilización de tres motivos principales que se conjugan a lo largo de toda la pieza. Dichos motivos se presentan en los compases 2, 7 y 49 respectivamente. Además de ellos aparece un bajo ostinato que se repite tanto en la primera sección como en la segunda (compases 1-2). Con estos elementos motívico – rítmicos elaborará todo este primer movimiento de la sonatina.



Sonatina Ritual (1993) I movimiento (compases 1-3)

La mezcla de compases de uno y dos tiempo (con pulso de 𝅗𝅥) será otra de las señas de identidad rítmica de esta pieza.

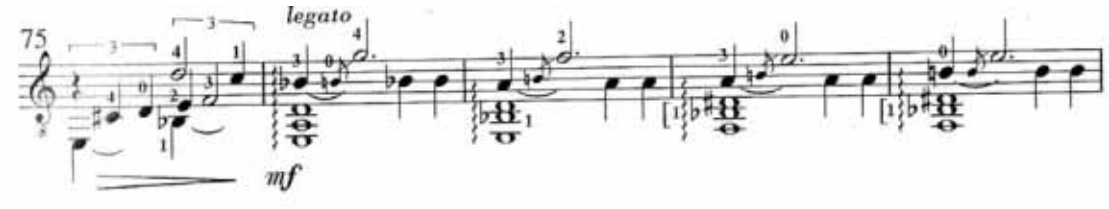
Las sutiles modificaciones que se producen en los elementos que utiliza en la segunda sección con respecto a los mismos elementos en la primera, se ponen de manifiesto sobre todo en los compases 35 y 43, donde los motivos uno y dos son trasformados a través de una desfiguración melódica.



Sonatina Ritual (1993) I movimiento (compases 35, 43)

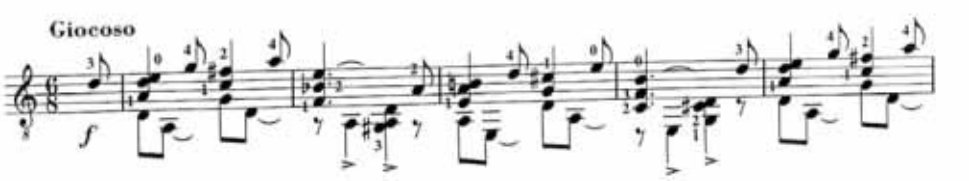
En esta ocasión será Mi el núcleo armónico sobre el que gira la pieza, pero sin dejar de lado la lucha que entre éste y La se establece como consecuencia del ostinato antes mencionado, basta con echar un vistazo al compás final de la pieza en el que parece que La termina imponiéndose.

La construcción de acordes responde a la afinación de la guitarra por cuartas esto puede observarse claramente en el compás 76, donde el compositor utiliza las cuerdas al aire del instrumento para producir la sonoridad deseada.

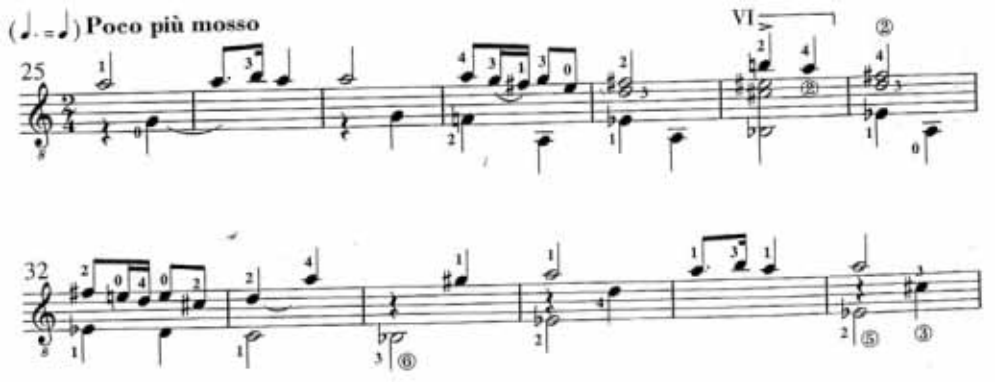


Sonatina Ritual (1993) I movimiento (compases 75-79)

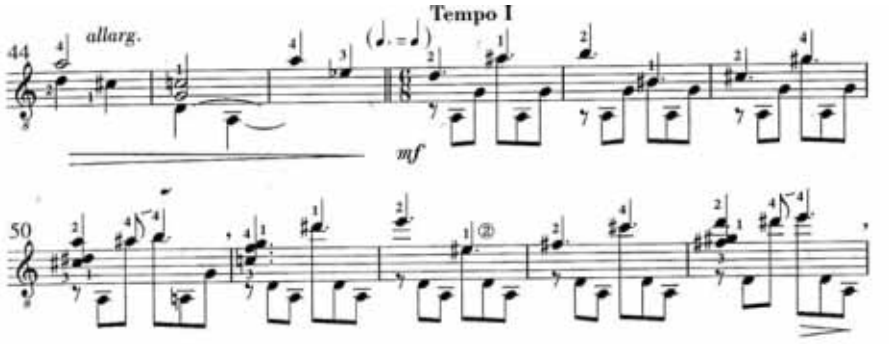
El segundo movimiento, al igual que sucederá con el último, tiene unas dimensiones superiores. En él se presenta una sección inicial en la que se presentan dos temas (compases 1-4; 25-34) contrastantes entre sí como se puede comprobar. El primero de ellos reaparecerá en una nueva entrada parcial (compases 46 y siguientes) para cerrar la primer sección. A partir del compás 59 y a modo de transición del elemento no temático, se establece una sección central en la que se desarrollan una serie de arpegios para los que son aprovechados los sonidos producidos por las cuerdas al aire de la guitarra(compases 60 y siguientes). Sobre dichos arpegios transcurre una sencilla melodía que se repite varias veces. Resulta curioso observar como las células rítmicas utilizadas en esta sección central son introducidas unos compases antes de que ésta empiece realmente (compases 57-58).



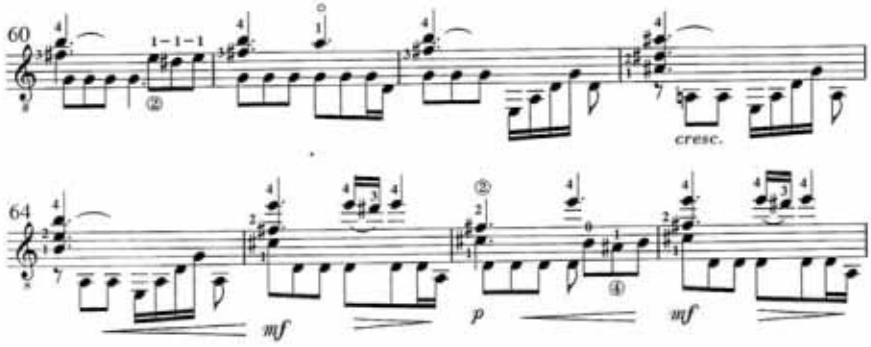
Sonatina Ritual (1993) II movimiento (compases 1-5)



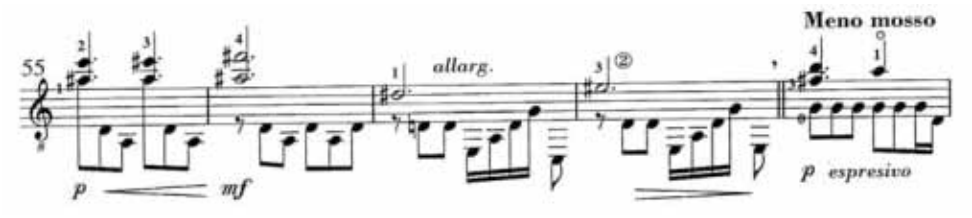
Sonatina Ritual (1993) II movimiento (compases 25-37)



Sonatina Ritual (1993) II movimiento (compases 44-54)



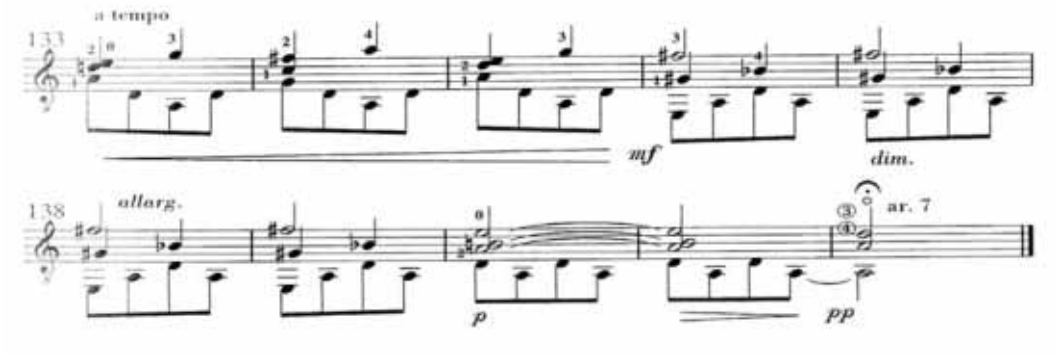
Sonatina Ritual (1993) II movimiento (compases 60-67)



Sonatina Ritual (1993) II movimiento (compases 55-59)

La sección central irá aumentando su figuración hasta a través de unos armónicos dar paso a una nueva recapitulación de los dos temas mostrados en la primera sección con lo que la estructura ternaria, tan utilizada por Ruiz se habrá completado definitivamente. Además esta tercera sección contará con una pequeña coda (compases 133 y siguientes) en la que de nuevo la afinación abierta de la guitarra será la protagonista a través de una sucesión de corcheas que servirán como sustrato a una melodía formada por grados conjuntos que terminará en un salto provocado por el armónico de la tercera cuerda ③ en séptimo traste.

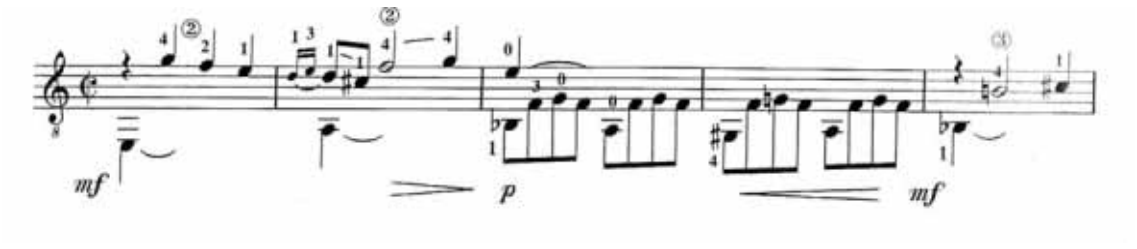
Al igual que sucedió en el primer movimiento, La terminará imponiéndose como centro sobre el que gira la armonía de la pieza, si bien en la sección central Re en un primer momento y Sol después reciben un trato privilegiado en cuanto a sonidos de referencia. En estos procesos se puede observar que realmente no llega a confirmarse ninguna tonalidad, en sentido académico, definitivamente y este es una de las principales estrategias del desarrollo armónico de la música de Ruiz López, ya que cuando parece que por fin llega un momento de reposo definitivo, éste se convierte en una mera escusa para continuar el camino; y ya que esto no representa ninguna novedad, el mérito estriba en que todo esto esté desarrollado en un perfecto equilibrio entre el principio de variedad y el principio de unidad, con lo que además se consigue un grado de coherencia óptimo desde este visión armónica.



Sonatina Ritual (1993) II movimiento (compases 133-142)

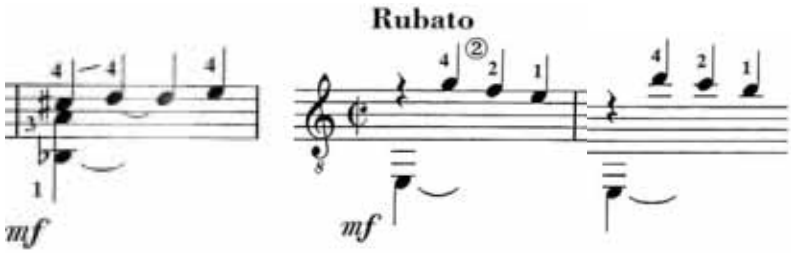
Las diversas líneas melódicas que se desarrollan, y no sólo en este segundo movimiento, también son las responsables de establecer esa hipotética tonalidad que en el fondo no hace otra cosa que establecer centros sobre los que fluctuar pero sin tener las ataduras que, en muchas ocasiones, ciñe la propia música tonal; en definitiva un sistema pantonal ya vaticinado por Reti en su libro[401], sobre el que Ruiz construye sus procesos armónicos.

El tercer movimiento de esta sonatina es un ejemplo claro de cómo un compositor puede derivar todo el material de una pieza a partir de un solo motivo. En los seis primeros compases de la obra (compases 1-6) se muestran todos los elementos que serán utilizados a lo largo de los 93 compases con los que cuenta. Éstos serán repartidos en tres secciones, que como se ha apuntado cuentan todas con la utilización de un mismo material.



Sonatina Ritual (1993) III movimiento (compases 1-5)

En los compases 1, 15 y 23 se puede observar como el inciso inicial es transformado a través de modificaciones rítmicas y melódicas.

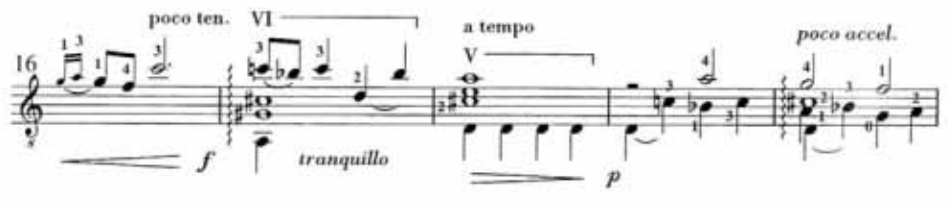


Sonatina Ritual (1993) III movimiento (compases 1, 15, 23)

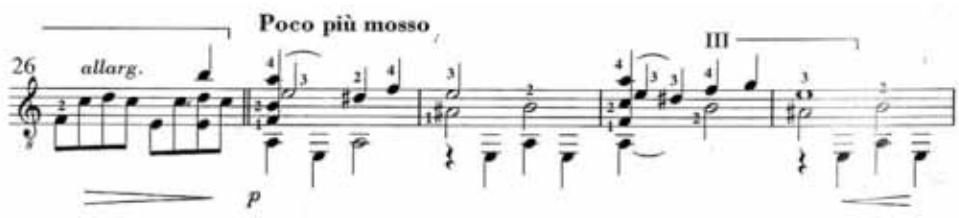
Sobre estas melodías se establecerán dos elementos rítmicos principales que marcan toda la obra. Por un lado el grupo de corcheas que ya aparecen en el compas 3; y por otro lado la utilización de cuatro negras que en combinación de notas al aire o las

[401] Rudolph Reti: *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad (Tonality, Atonality, Pantonality)*; *op. cit.*

mismas notas y silencios, son utilizadas a lo largo de toda la pieza. (compases 18, 27-28).



Sonatina Ritual (1993) III movimiento (compases 16-20)



Sonatina Ritual (1993) III movimiento (compases 26-30)

La pieza termina con una zona de acordes en piano en la que Mi se impone como centro tonal de la pieza. Esto no es de extrañar ya que a lo largo de este tercer movimiento se puede ver la pugna de Mi con La a la hora de iniciar las distintas secciones. A pesar de ello sobre los acordes se desarrollan diferentes sonoridades que no terminan de definirlos como se puede observar en el acorde final donde sobre la base de Mi ⑥ (sexta cuerda al aire) se desarrolla un acorde de Re Mayor. En este sentido se puede hablar de una posible dualidad armónica donde parece que dos segmentos tonales luchan entre ellos; por un lado un sustrato, o zona grave, en el que se pueden ver claras relaciones armónicas, sobre todo de V-I en muchos saltos de quinta y cuarta establecidos a través de pedales más o menos claros (compases 27-30); y por otro lado se observan las construcciones de acordes o de melodías que sobre dichas bases se asientan, que de una manera u otra se empeñan en contrarrestar el efecto armónico - funcional que el bajo desarrolla. La mezcla de estos dos elementos de igual fuerza pero sentido contrario total de la pieza, con lo que el resultado de la misma es de una mayor calidad y variedad.

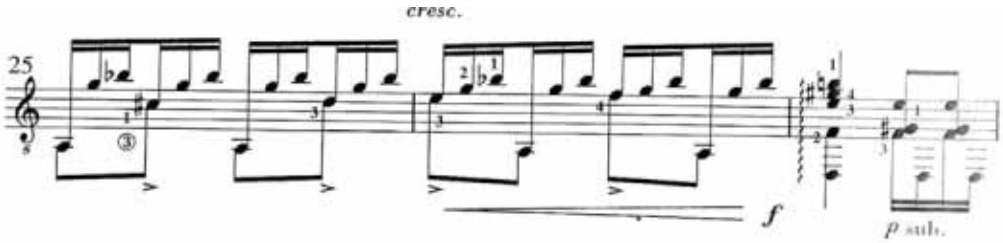
El cuarto y último de los movimientos es el más largo de toda la obra. En él se desarrollan una serie de arpegios y acordes sobre diversas notas pedal. Al igual que sucede en movimientos anteriores la estructura se concentran alrededor de tres grandes secciones, siendo la primera de ellas la de mayor amplitud. A partir del compás 96

aparece un elemento que actúa como contraste, alrededor del cual se desarrolla la segunda sección que se da por finalizada en el compás 144 cuando el motivo inicial del movimiento hace de nuevo su aparición para no desistir hasta el final de la obra.

La nota Re será la pedal inicial sobre la que se desarrolle el ostinato con el que da comienzo la pieza (compases 1-2), sobre él una sencilla melodía, también de dos compases, que se irá repitiendo de diversas maneras.

Sonatina Ritual (1993) IV movimiento (compases 1-3)

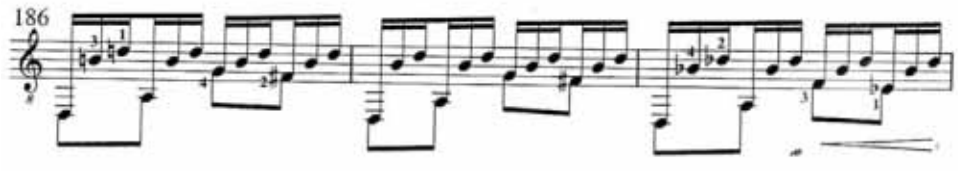
Esta primera sección construida a base de arpegios diseñados en tresillos consta de dos elementos. El primero el ya señalado y un segundo (compases 25-27) en el que la pequeña melodía se esconde en la voz intermedia y además, aparecen una serie de acordes como elemento armónico nuevo. Dichos acordes se construyen a través de superposición de terceras que luego serán distribuidas por las cuerdas de la guitarra. La melodía resultante de estos acordes se basa, también en la repetición de notas.



Sonatina Ritual (1993) IV movimiento (compases 25-27)

La sección central de casi cincuenta compases (compases 96-141) dará paso a una reexposición de los motivos principales de la tercera sección desarrollando la habitual forma ternaria de A-B-A´.

Al igual que sucede en los movimientos anteriores, los saltos de quinta en el bajo (compases 186-188) darán una sensación de falsa funcionalidad, hasta que finalmente Re se termina imponiendo y sobre él se construye un acorde de cinco notas (compás final).



Sonatina Ritual (1993) IV movimiento (compases 186-188)

Sonatina Ritual (1993) IV movimiento (compases 192-195)

Este último movimiento es el que más presta a tención a la utilización de recursos técnicos habituales del instrumento ya que todo el está construido sobre arpegios concebidos por cuartas (muy habituales en la música para guitarra) y predominando los bajos sobre cuerdas no pulsadas. Además de ello la distribución de las notas de los acordes permite una correcta definición en el instrumento.

En esta obra para guitarra, de mayores dimensiones que las anteriores escritas para el instrumento, se puede observar como el compositor utiliza las cuerdas al aire de la guitarra (sobre todo la quinta⑤ y la sexta⑥) para crear una base sobre la que desarrolla los motivos melódicos que van marcando la entrada a las diferentes secciones.

Por un lado dichos motivos, como norma general, están constituidos a base de repetición de notas en breves giros, los cuales a través de pequeñas modificaciones van adquiriendo una mayor envergadura. Todo ello se desarrolla a través de dos o tres elementos principales que no están expuestos de manera que se perciban como una frase clásica sino que se van aliando unos con los otros hasta forma una estructura de mayores dimensiones.

Todo ello se mezcla con una serie de ostinatos, que sobre todo en el primer y último movimiento están desarrollados de una forma más clara, que ayudan a establecer los centros tonales (notas principales) alrededor de los que el compositor pretende desarrollar la armonía de cada una de las secciones.

Todas estas secciones están organizadas en torno a dos tipos de estructuras. Por un lado el primer y el tercer movimiento derivan todo su material de un solo elemento temático que organizan en diversas repeticiones variadas; y por otro lado el segundo y el cuarto movimiento, de mayores dimensiones, se estructuran en base a una forma ternaria tipo A-B-A´ en los que la parte central hace la función de elemento de contraste en el caso del cuarto tiempo y de transición en el caso del segundo, ya que éste cuenta con dos temas diferenciados en la primera sección.

Este orden tan riguroso de las estructuras (a gran escala) del compositor responde a la preocupación por la estructuración como elemento de coherencia y de desarrollo claro de las piezas; sin embargo esto no debe ser entendido como un premeditación formal absoluta ya que la estructura es fruto, en buena parte, del la intención del propio artista que no es otra que alcanzar el punto de equilibrio entre unidad y variedad, para lo cual la función estructural es imprescindible.

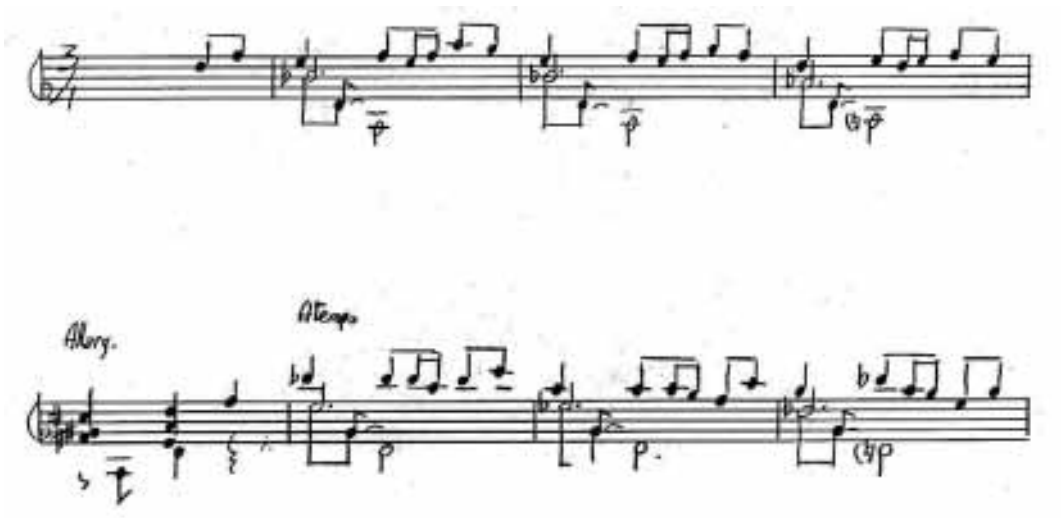
III.2.3.7. *Tres gacelas de amor*.

En el año 1994 se aborda la composición de tres obras dos de ellas con la guitarra como protagonista. En el primer caso se trata de una adaptación de una pieza compuesta el año anterior y que esta vez se presenta para guitarra y oboe: *Sonatina Ritual*.

La otra pieza, *Rimas*, es para guitarra sola y se trata de una obra en un solo movimiento pero que presenta, al igual que las anteriores tres secciones de las cuales la tercera es una breve recapitulación. Éstas están distribuidas de la siguiente manera:

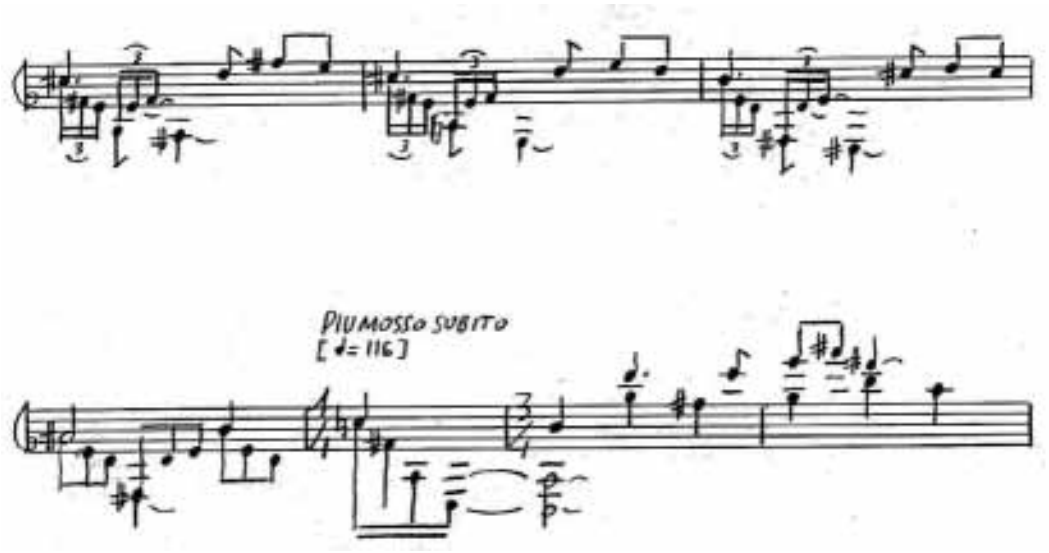
- I sección: compases 1-97
- II sección: compases 98-156
- III sección: compases 157-168

En los primeros compases se presenta un elemento muy rítmico sobre un compás de 3/4, que será fácilmente reconocible en cada una de sus intervenciones.



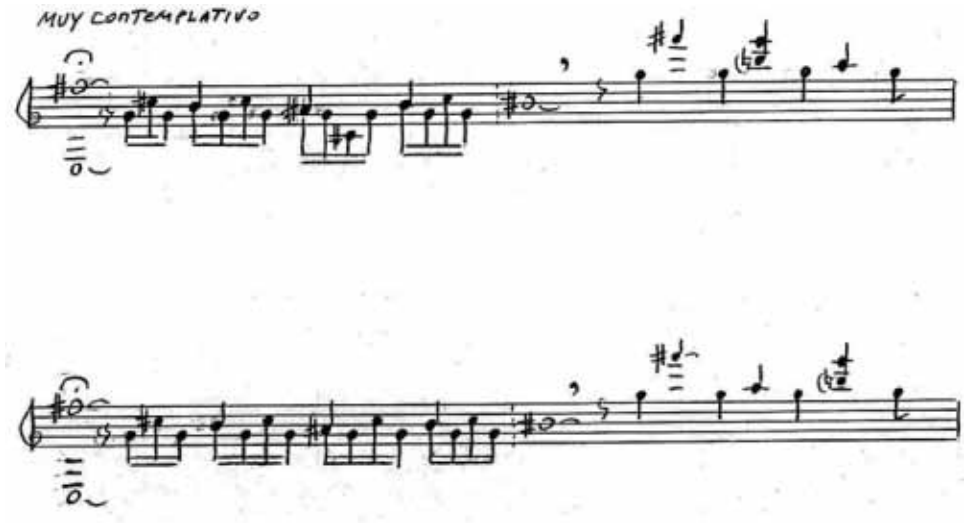
Rimas (1994). Compases 1-8

Rápidamente una sucesión de tresillos y un nuevo elemento enmarcado en un cambio de tempo serán presentados.



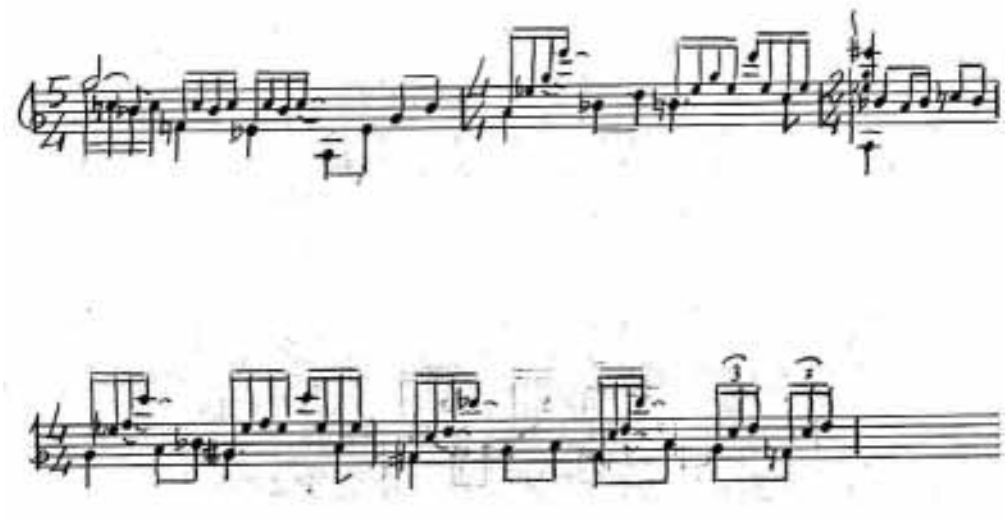
Rimas (1994). Compases 22-28

La segunda sección establece un claro contraste con las otras dos a través de un tempo más calmado y unos motivos completamente diferentes. Además se elimina, desde el punto de vista interpretativo, la barra de compás, lo que deja mayor libertad al intérprete para plasmar su propio sentido rítmico sobre la pieza.



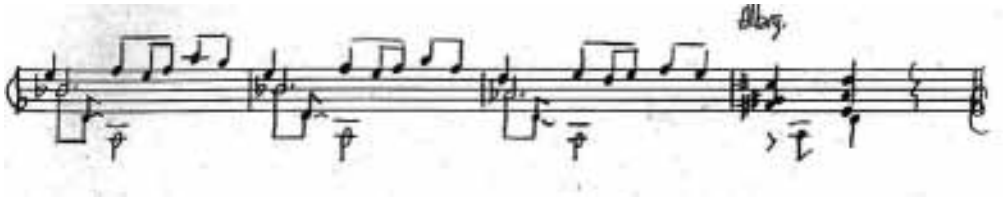
Rimas (1994). Compases 98-101

La figuración irá en aumento en cuanto se recupere la medida y aflorarán algunos de los motivos de la primera sección así como los diversos cambios de compás.



Rimas (1994). Compases 138-140

La obra se dará por finalizada sobre una pedal de La, que a su vez se dirige hacia un Re que no llega a confirmar su posible modo mayor o menor, y además cuenta con la habitual segunda añadida de muchos de los acordes finales de las obras de Ruiz. Estos acordes finales, si bien cuentan con ciertas tensiones, realizan a la perfección su función cadencial de la pieza, y desde el punto de vista auditivo siempre satisfacen plenamente esa relajación final.



Rimas (1994). Compases 165-168

La tercera pieza de este año 1994 será *Tres gacelas de amor* nuevamente para voz y piano, y en ella se encuentran innumerables influencias de obras anteriores del mismo género. Al año siguiente y ya sobre una creciente preocupación por la música para piano, la obra *Jarchas de sombra y gozo*, continuará engordando este género dentro del catálogo del compositor.

La música para voz y piano se identifica inmediatamente con la gran cantidad de *lieder* que han compuesto los compositores románticos durante el siglo XIX. En un primer momento la palabra *"lied"* identificaba, de forma genérica, una canción en alemán.

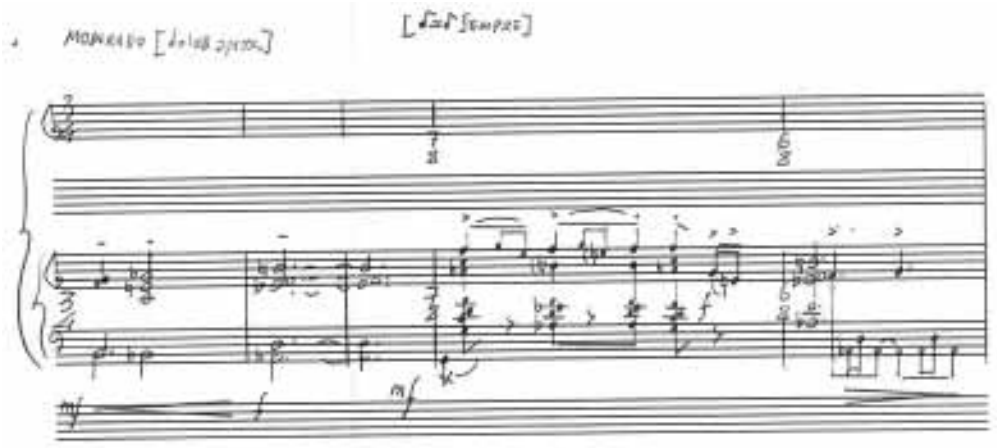
El texto sobre el que se cantaba este tipo de piezas fue de vital importancia y a través de ellos se pueden conocer diversos datos sobre el propio compositor y su relación con otros aspectos culturales. Mozart y Beethoven serían los precursores de la eclosión de este género unos años más tarde[402] en pleno Romanticismo.

En los primeros años del siglo XX el lied tuvo un rápido e importante desarrollo, sin embargo, como género perteneciente principalmente ala época romántica terminó quedando en el olvido tal como había sido engendrado[403]. Schoenberg y Strauss serán los dos compositores más representativos de estos primeros años. En el caso del vienés incluso se convirtió en el medio perfecto para desarrollar sus investigaciones previas sobre el serialismo.

Con el paso de los años otros elementos se fueron introduciendo dentro de la canción (lied) que ya costaba mucho identificarla con aquellas obras concebidas por Schubert o Brahms. Weill, Eisler o Dessau serían los grandes responsables de introducir la música popular, el cabaret o el jazz como elementos propios de sus ciclos de canciones.

Pieza para voz y piano sobre texto de Federico García Lorca está divida en tres movimientos.

El primero de ellos comienza con una introducción instrumental a cargo del propio piano, en compás de 3/4 y con una figuración pausada, rápidamente se produce un giro en la propia figuración que presenta uno de los principales motivos rítmicos de la pieza (compás 4).



Tres gacelas de amor (1994). I movimiento (compases 1-5)

[402] Eric Sams & Graham Johnson. "Lied". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians; op. cit.*
[403] Paul Griffiths. "Lied". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

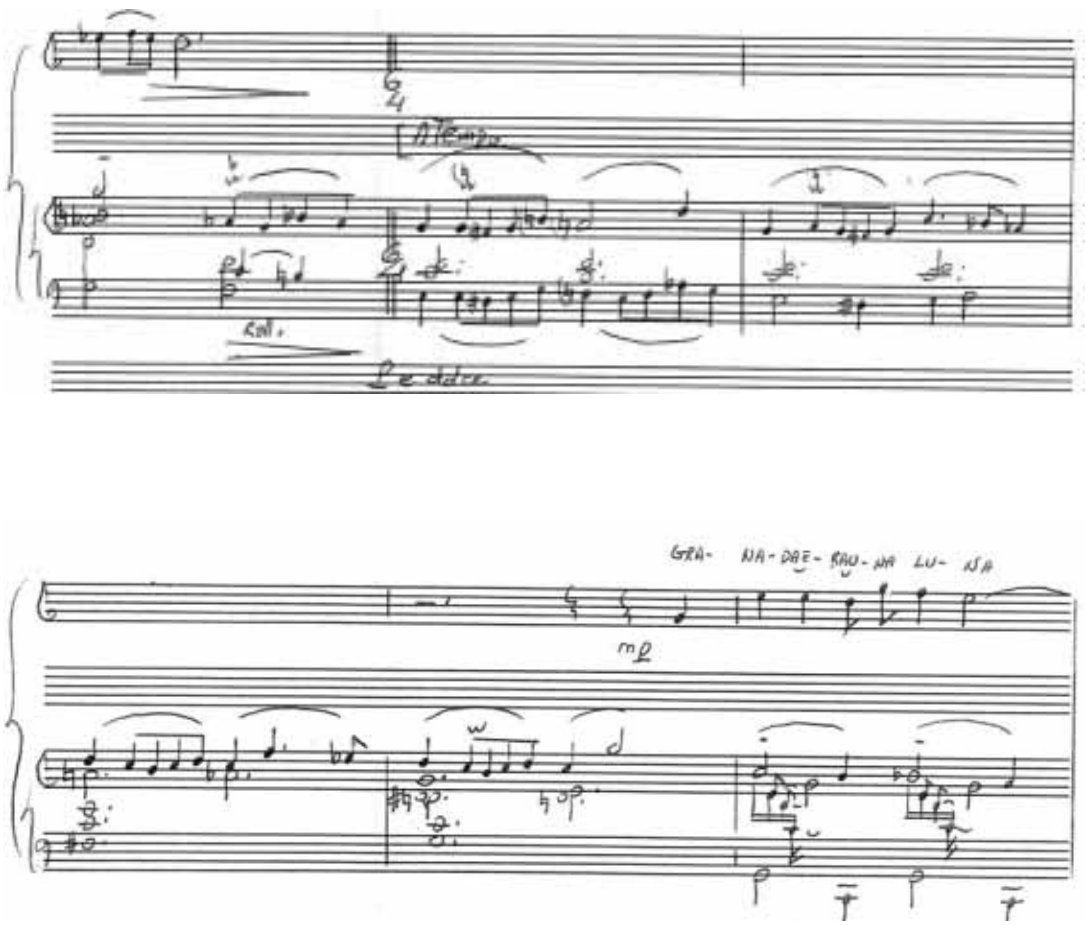
Esta estructura inicial de 5 compases se repetirá inmediatamente conservando la identidad rítmica y los diversos cambios de compás, no así la altura de cada uno de los incisos que la forman.

La indicación *Moderato* (♩= 108) perdurará durante toda la primera sección de este tiempo, y al igual que sucede en otras ocasiones las indicaciones de tempo se establecen como uno de los criterios sobre los que se asienta la estructura de la pieza

Atendiendo a estas indicaciones se presenta una forma en cinco partes breves, ya que la pieza al completo no supera los cien compases, que se distribuyen a la manera de un lied desarrollado siguiendo la siguiente estructura:

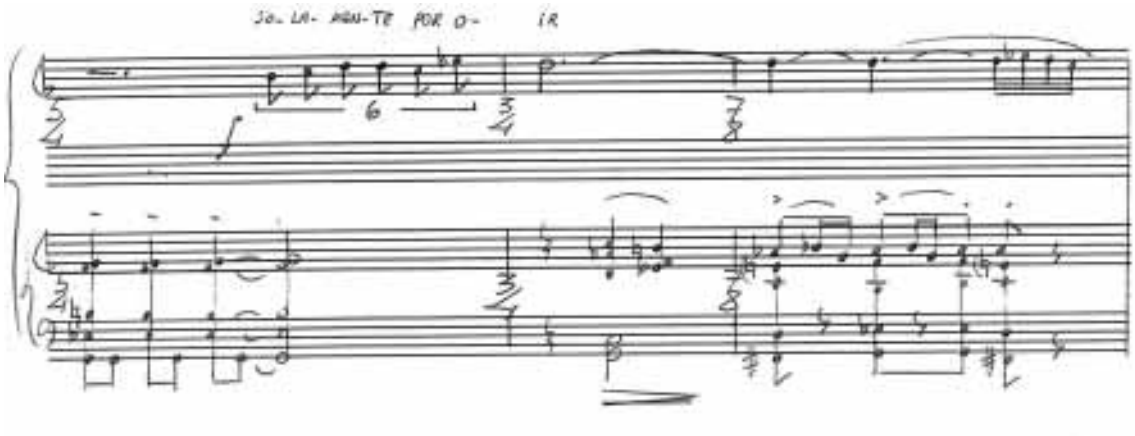
- **Sección A** (1-23)
    - Introducción de piano (1-10)
    - Tema A (11-23)
- **Sección B** (24-33)
    - Introducción de piano (24-27)
    - Tema B (28-33)
- **Sección A´** (34-56)
    - Introducción de piano (34-43)
    - Tema A´ (44-56)
- **Sección B´** (57-67)
    - Introducción de piano (57-60)
    - Tema B´(61-67)
- **Sección A´´** (68-94)
    - Introducción de piano (68-76)
    - Tema A´´ (77-94)

De este esquema se pueden extraer a primera vista varias conclusiones. Por un lado cada una de las secciones viene precedida de una breve intervención del piano, ésta en el caso de las secciones impares es sensiblemente superior a la de la segunda y cuarta sección que además está construida de otra forma (compases 24-27), con un ritmo menos marcado para así realizar un contraste con la primera sección y sus dos secuelas.



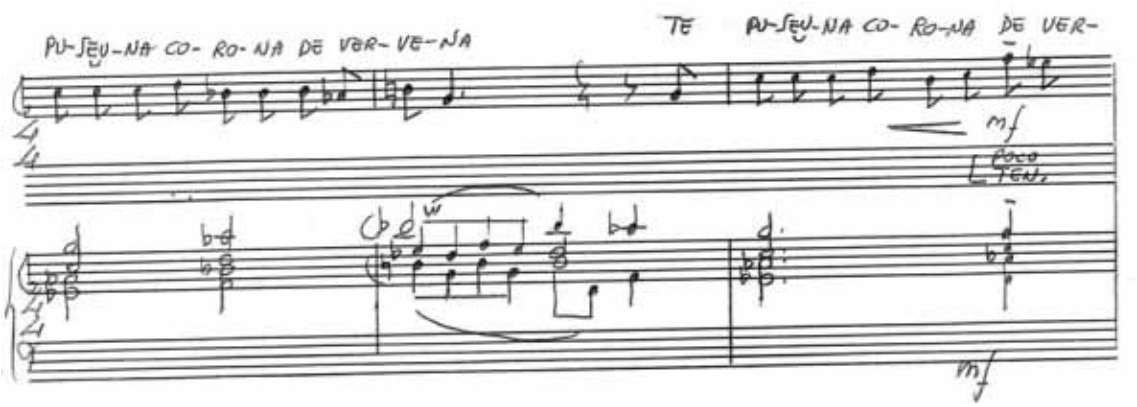
Tres gacelas de amor (1994). I movimiento (compases 23-28)

A lo largo del tema A se establecen una serie de motivos cuya unión dará como resultado la creación de dicho tema; el principal y más característico de ellos ya se dibuja al principio (compases 11-13) a través de un seisillo de corcheas seguido por un nota larga sobre la que el piano reitera motivos rítmicos ya presentados.



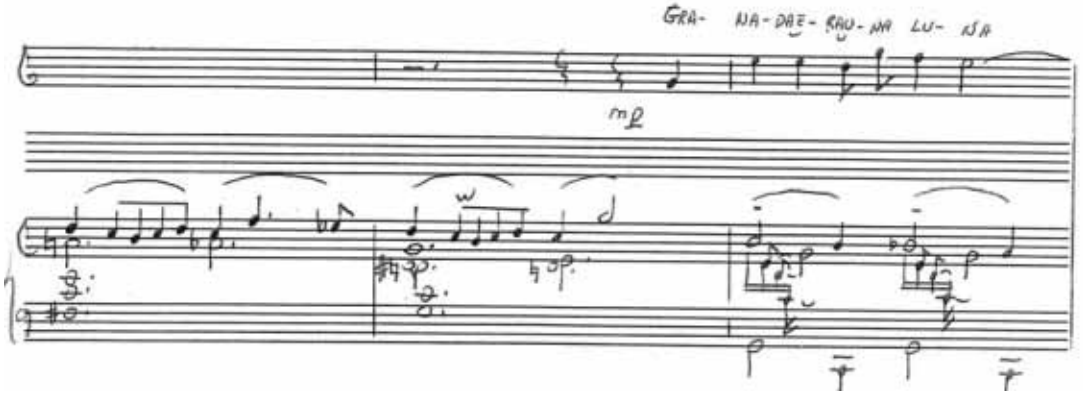
Tres gacelas de amor (1994). I movimiento (compases 1-13)

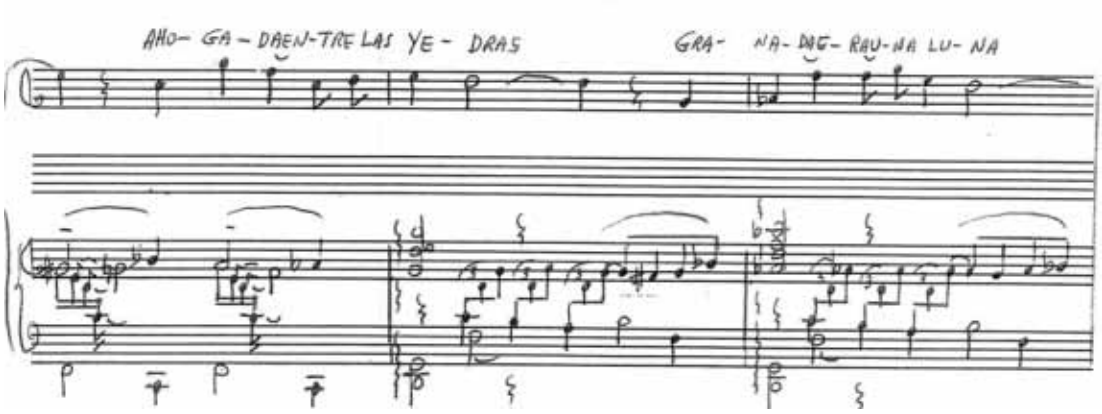
Después de realizar esta misma operación en dos ocasiones, un tercer motivo será añadido a modo de coda del propio tema (compases 20-23) para dar por concluido dicho tema.



Tres gacelas de amor (1994). I movimiento (compases 20-23)

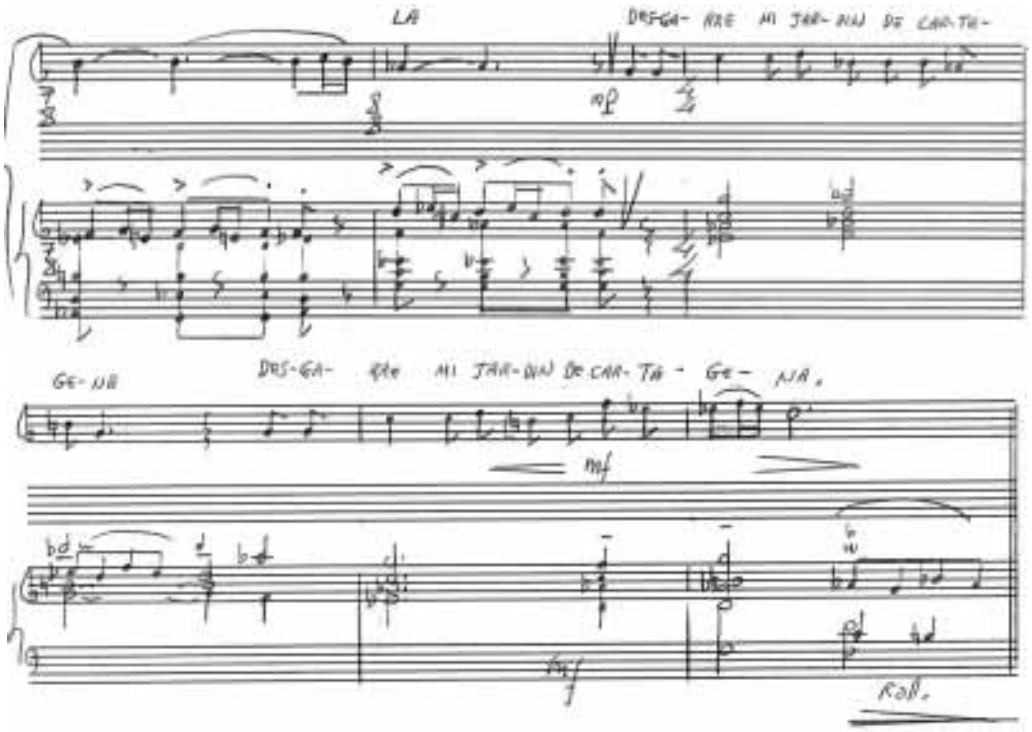
El denominado en el esquema como tema B, carece de la capacidad temática del primero de los temas, y se trata más de un elemento de transición y contraste con respecto al tema A que de un nuevo tema propiamente dicho. Su duración es menor y está formado por dos elementos muy similares de apenas tres compases cada uno sobre los que se desarrollan varios motivos rítmicos nuevos (compases 28-31), todo ello en un tempo de *Andante* ligeramente más tranquilo que el de la primera sección.





Tres gacelas de amor (1994). I movimiento (compases 26-31)

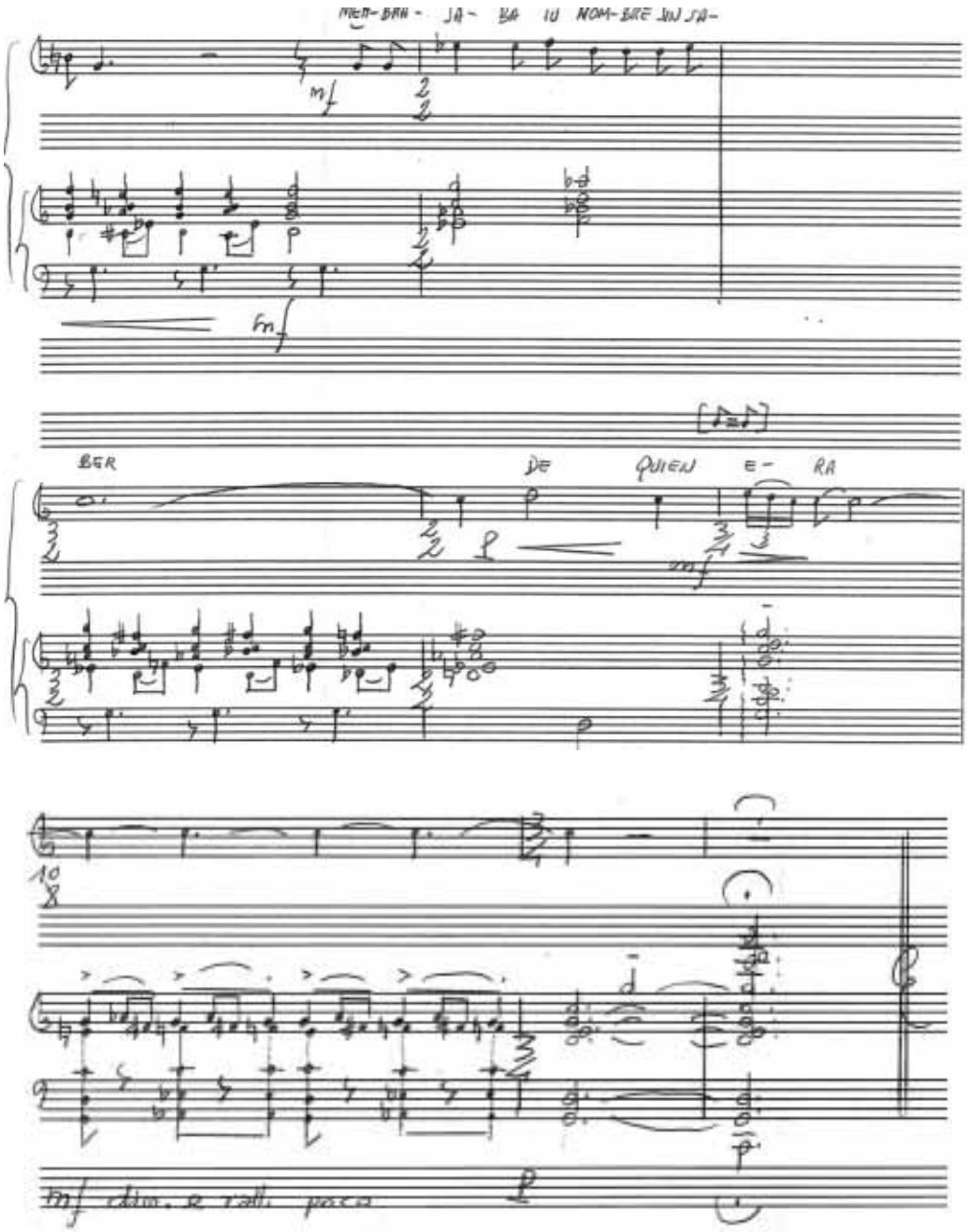
La siguiente sección, de nuevo bajo la presencia del tema A no sufrirá ninguna variación ni rítmica ni melódica en sus primeros compases, pero será con la entrada del tercer elemento del propio tema cuando la parte rítmica de la voz reciba un tratamiento diferente, en este caso una leve variación (compases 53 y siguientes) así como una repetición con la que antes no contaba.



Tres gacelas de amor (1994). I movimiento (compases 51-56)

Algo muy similar sucederá en la cuarta sección, la segunda aparición del elemento B (tema B), e incluso la propia introducción, que se presenta de una manera idéntica a lo sucedido a partir del compás 24, hasta que a partir del compás 62 realiza una serie de variaciones melódicas que afectan a la periodicidad de los dos elementos principales del acompañamiento. Esto provocará que este segundo tema B sea ligueramente más grande que el primero.

A partir del compás 68 se produce el inicio de la última sección, de nuevo sobre el tema A esta vez con un pequeño añadido a modo de coda (compases 87 y siguientes) que acabará con una nota larga en la voz, sobre la que de nuevo se escucha el motivo rítmico que marcó el inicio de la pieza.



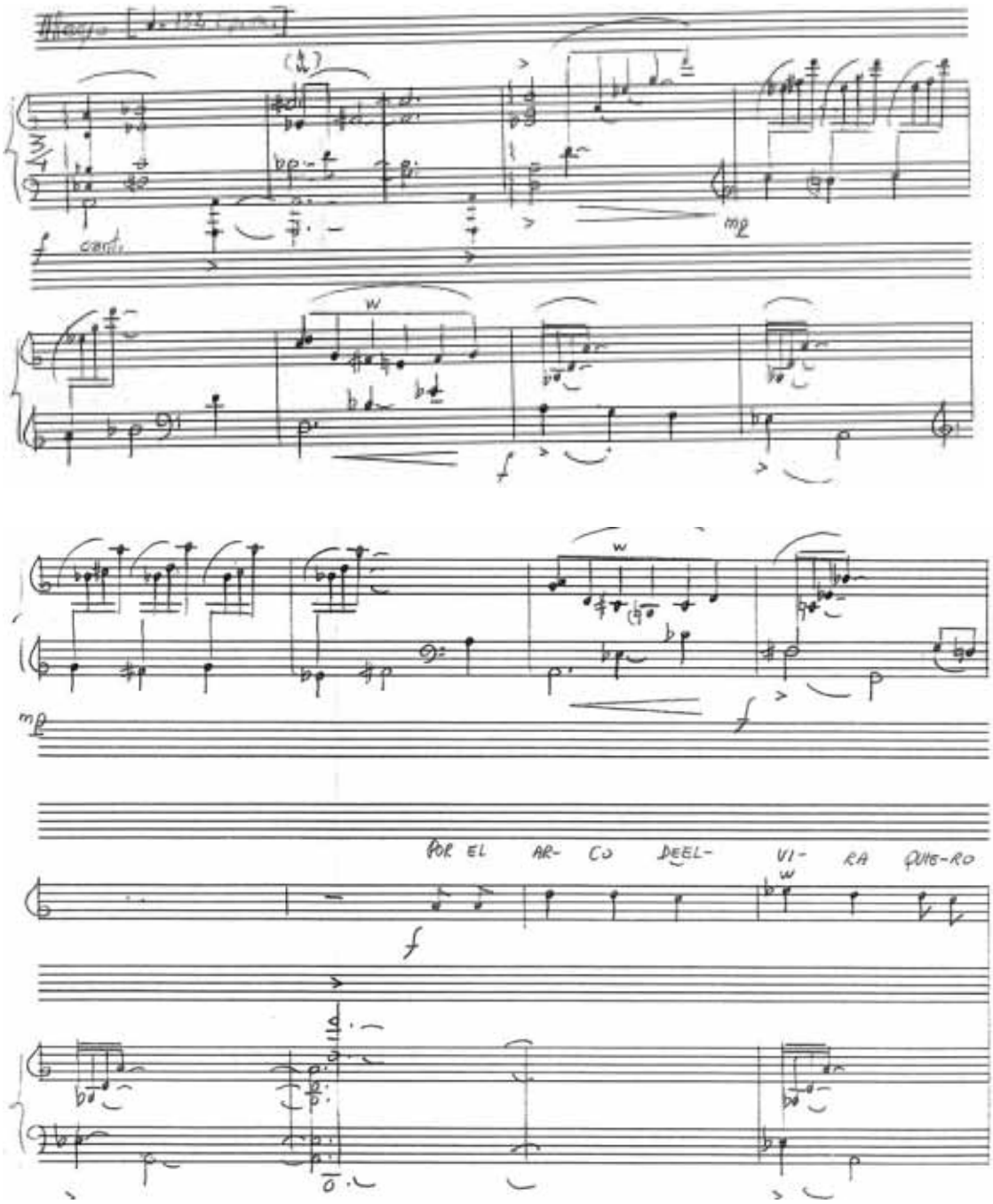
Tres gacelas de amor (1994). I movimiento (compases 87-93)

La segunda de las piezas de esta obra tiene una estructura muy similar a la primera, sin embargo esta no cuenta unas proporciones tan claras como aquella. Aquí también se desarrollan dos temas principales repartidos en un total de cinco secciones de la siguiente manera:

- Sección A (1-37)
    - Piano (1-15)
    - Tema A (16-25)

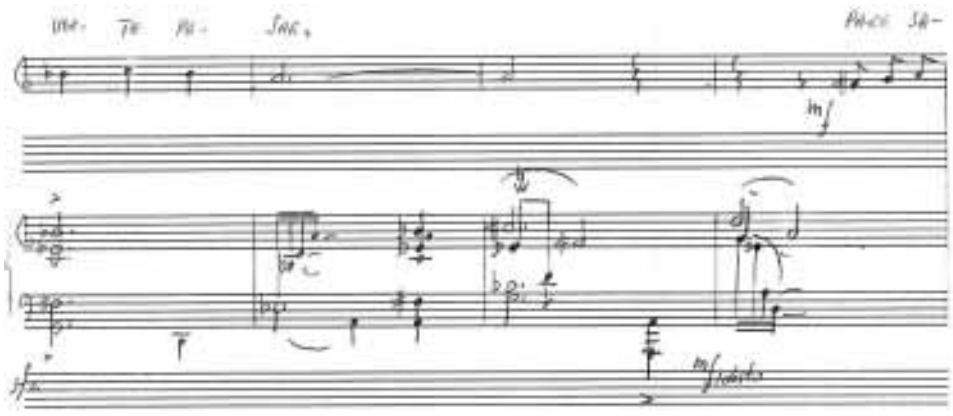
    - Piano (26-37)
- Sección B (38-57) → Tema B
    - Tema b1 (38-44)
    - Tema b2 (45-50)
    - Tema b3 (51-57)
- Sección A´ (58-94)
    - Piano (58-72)
    - Tema A (73-82)
    - Piano (83-94)
- Sección B´ (95-123)
    - Piano (95-98)
    - Tema b4 (99-105)
    - Tema b3 (106-112)
    - Piano (113-116)
    - Tema b4 (117-123)
- Sección A´´ (124-152)
    - Piano (124-137)
    - Tema A (138-152)

En esta segunda pieza se puede observar como el grupo temático B cobra mayor protagonismo que en la primera, además se siguen conservando como partes estructurales las diversas intervenciones del piano en el tema A, en este caso tanto antes del mismo como al final (compases 1-15), aquí los elementos del acompañamiento de aquel se exponen en una parte puramente instrumental en un compás de 3/4 sobre diversos arpegios en corcheas y semicorcheas.

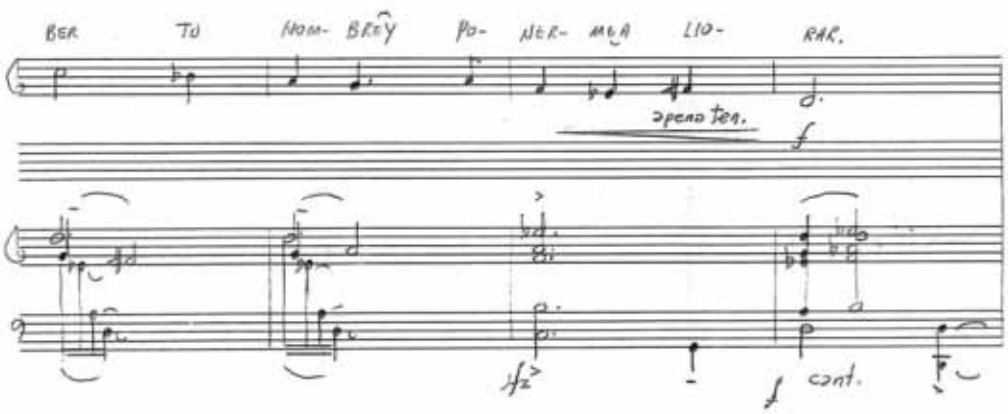


Tres gacelas de amor (1994). II movimiento (compases 1-17)

El tema A está formado por dos elementos consecutivos que se podrían identificar como a1 (compases 16-20) y a2 (compases 21-25), siendo la construcción de ambos muy similar, y como elementos de unión del acompañamiento. Esta primera sección se cierra con una nueva intervención del piano que vuelve a presentar los elementos del inicio.



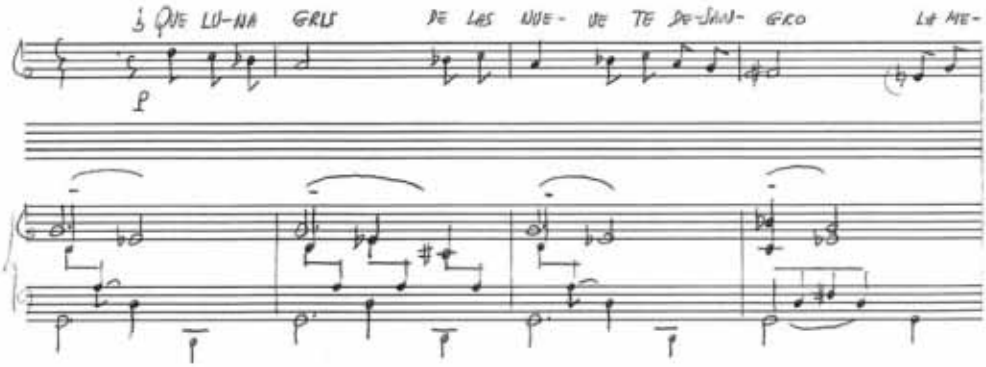
Tres gacelas de amor (1994). II movimiento (compases 18-21)

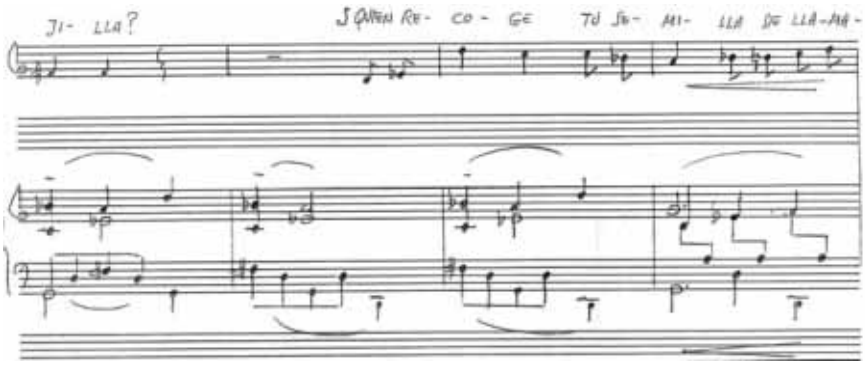


Tres gacelas de amor (1994). II movimiento (compases 22-25)

El tema B, o grupo temático B, se encuentra muy fragmentado ya que son hasta cuatro elementos que lo forman, no llegando el último de ellos hasta el compás 99.

Esta segunda sección comienza sin una introducción pianística, a diferencia de lo que había pasado en la primer de las piezas. En un tempo más lento que al principio un acompañamiento en corcheas sirve de sustrato armónico para desarrollar los tres primeros elementos del tema B.

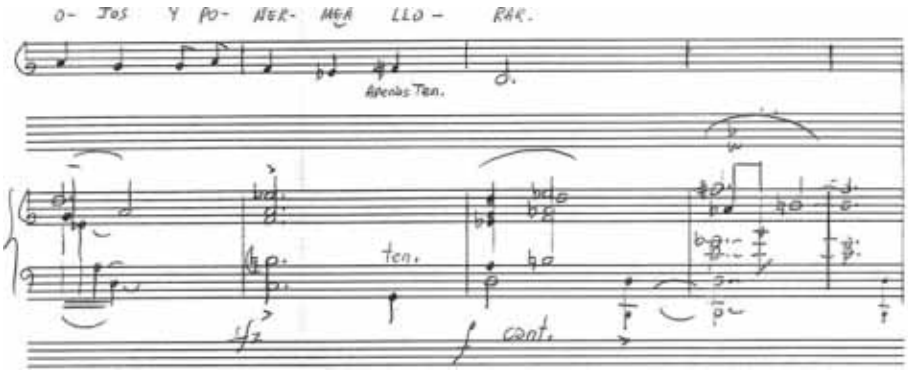




Tres gacelas de amor (1994). II movimiento (compases 39-46)

Tras la presentación de estos tres elementos una breve intervención del piano dará paso de nuevo a la sección A´ donde todos y cada uno de los elementos mostrados en la primea sección vuelven a ser expuestos.

Hasta la llegada del segmento a2 no se aprecia ninguna variación significativa en esta segunda presentación de la sección A, y ésta, muy ligera (compás 80), es consecuencia de la ritmificación de una negra con puntillo por causa del texto.



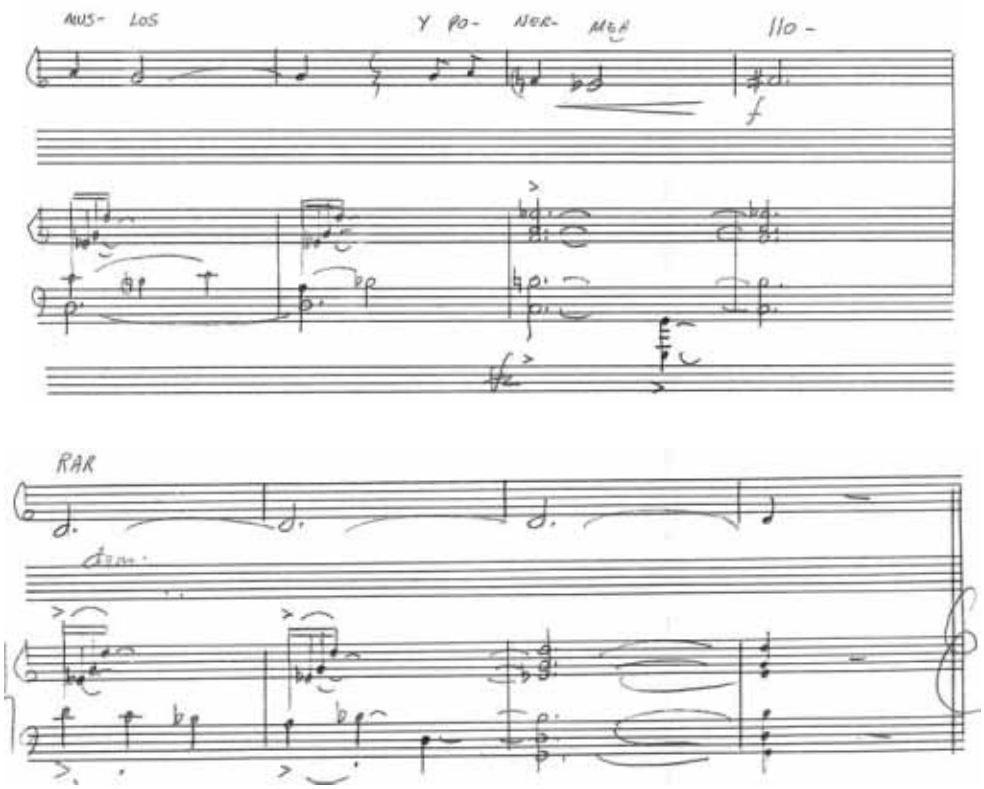
Tres gacelas de amor (1994). II movimiento (compases 80-84)

En la siguiente sección, bajo el nombre de B´ por utilizar elementos similares a los mostrados en B (aunque no todos), es el lugar donde se producen la mayor parte de los cambios.

Una breve introducción pianística dará paso al cuarto elemento del grupo temático B, éste se construye sobre un ritmo de ♩ ♩ en un compás de 3/4 portando el mismo matiz (*moderato y expresivo*) que la segunda sección. Este elemento enlazará con una nueva aparición de b3 que no hace otra cosa que la de servir de puente entre las dos intervenciones de b4, ya que a partir del compás 113 se volverá a repetir tanto la breve

introducción pianística como el propio b4, esta vez con pequeñas variaciones a partir del compás 117.

De nuevo se cierra la pieza con la intervención del tema A y su parte de piano asociada. Esta última configuración del tema A será igual hasta el compás 145 donde una nota larga en la melodía da paso una breve coda que da por finalizada la pieza.



Tres gacelas de amor (1994). II movimiento (compases 145-152)

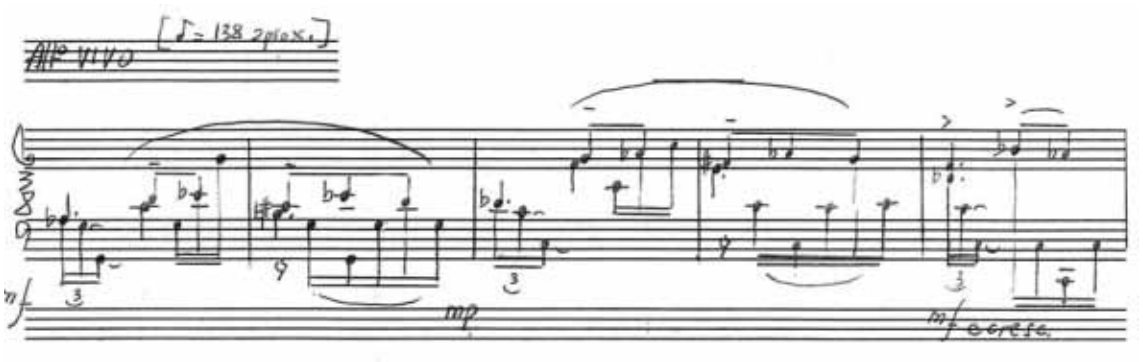
La tercera de las piezas es la que presenta una estructura más intrincada de todas. Esto se debe, sin duda, al motivo del acompañamiento que está funcionando a lo largo de toda la pieza y hace que resulte ciertamente complejo poder dividir esta sin que cada una de las secciones a explicar sea el resultado de una división más artificial propia del estudio científico que una plasmación artística.

Teniendo en cuenta los materiales desarrollados a lo largo de la misma la división de ésta se presenta de la siguiente manera:

- Sección A (1-29)
    - Piano (1-8)
    - Tema a1 (9-20)

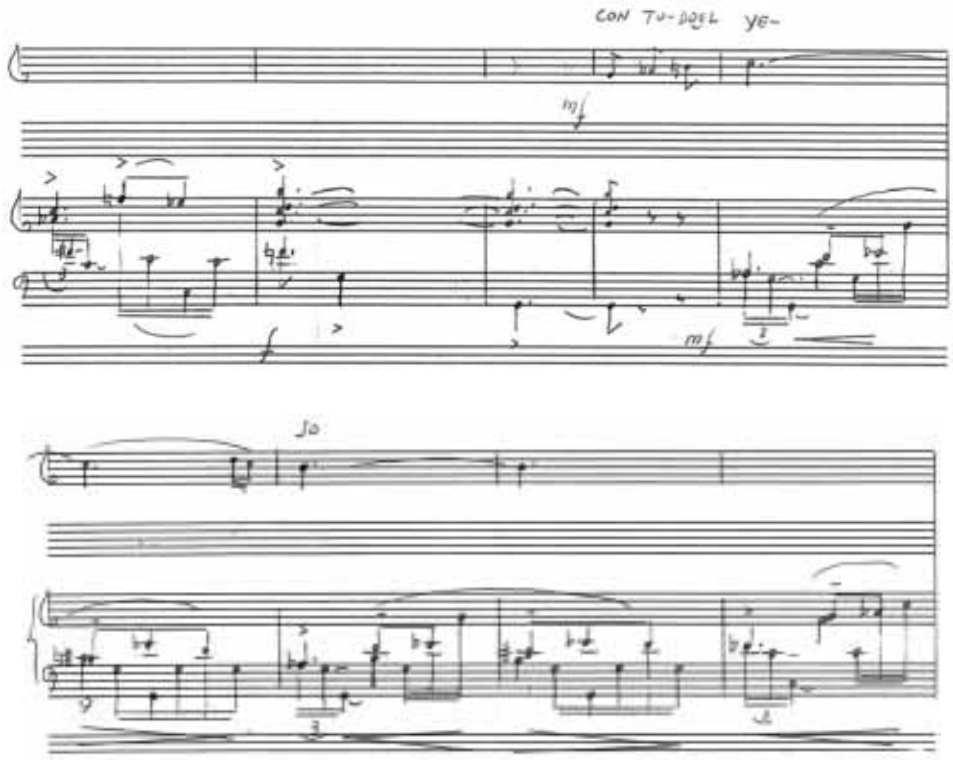
    - Piano (21-24)
    - Tema a1´ (25-29)
- Sección B (30-40)
    - Tema b1 (30-34)
    - Tema b2 (35-37)
    - Tema b3 (38-40)
- Sección A´ (41-66)
    - Piano (41-45)
    - Tema a1 (46-57)
    - Piano (58-61)
    - Tema a1´ (62-66)
- Sección B´ (67-77)
    - Tema b1 (67-71)
    - Tema b4 (72-77)
- Sección A´´ (78-100)
    - Piano (78-80)
    - Tema a2 (81-83)
    - Tema a3 (84-89)
    - Tema a1 (90-93)
    - Tema a3 (94-100)
- Coda (101-115)
    - 1º segmento (101-106)
    - 2º segmento (107-115)

Esta tercera pieza guardas ciertas diferencias estructurales, sobre todo con la primera de ellas. Por un lado utiliza para construir el acompañamiento el mismo motivo a lo largo de todo el movimiento (compases 1-2); y por otro el tema A aparece más fragmentado y variado que en otras ocasiones.



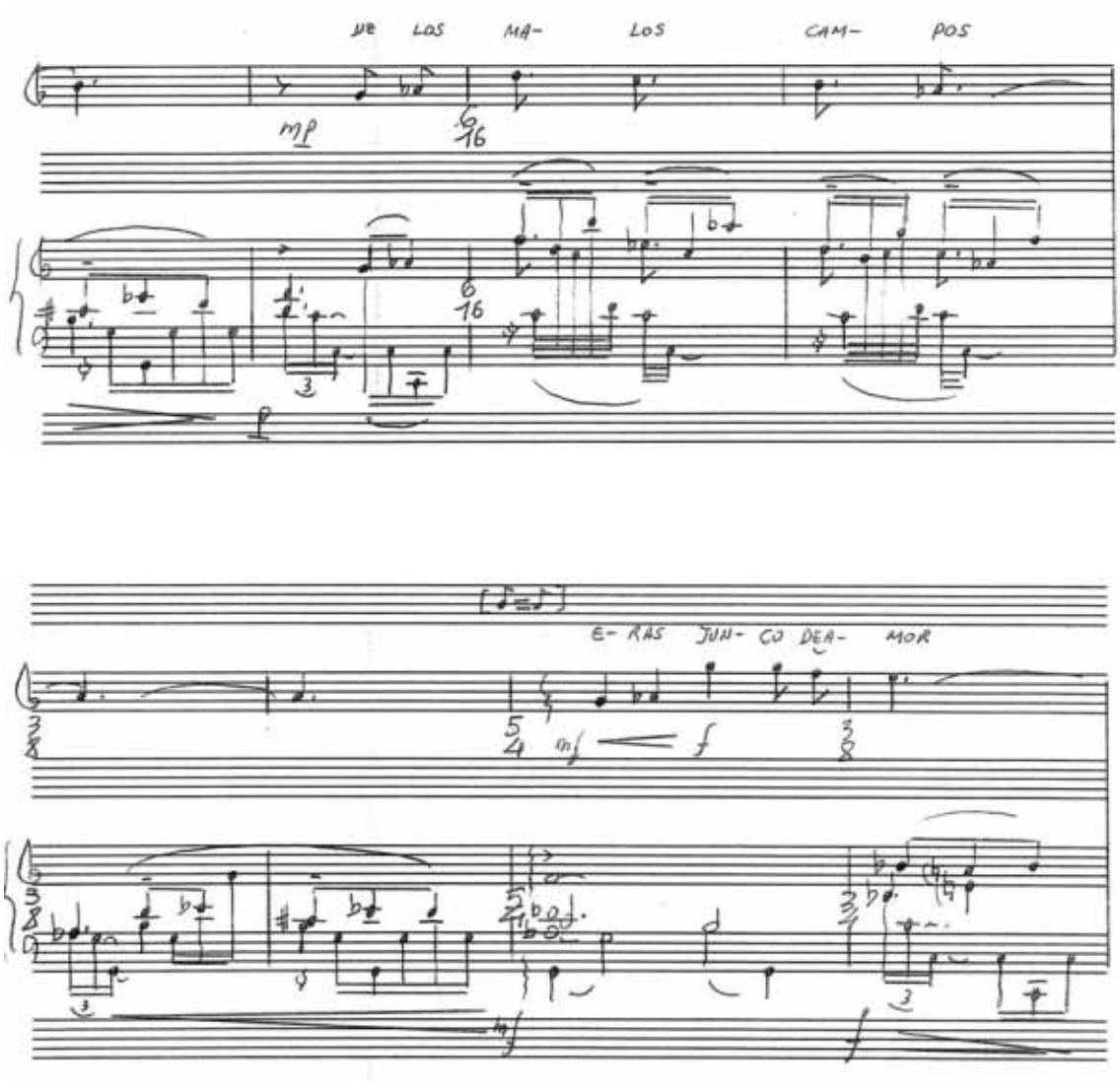
Tres gacelas de amor (1994). III movimiento (compases 1-5)

La pieza se abre con una introducción del piano en un compás de 3/8 que pocas veces abandonará a lo largo de la obra, sólo nueve compases después da comienzo el tema A con su elemento principal, el cual repetirá en innumerables ocasiones (compases 9-13). Tras una breve pausa con intervención del piano, la voz recupera el motivo del tema para, a partir del compás 30, dar paso al segundo tema.



Tres gacelas de amor (1994). III movimiento (compases 6-14)

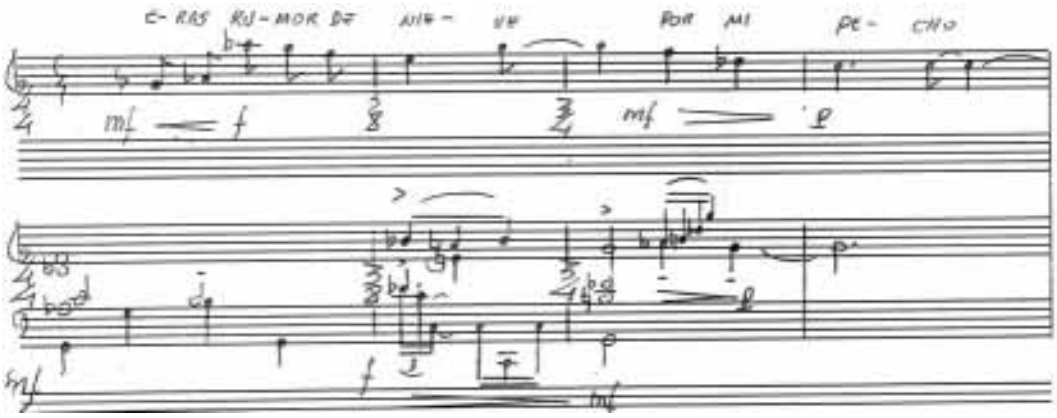
El cambio de compás, que no de acompañamiento, marca esta nueva dirección de la música, saltos más amplios y hasta tres motivos diferentes forma este tema B (compases 30 y siguientes).



Tres gacelas de amor (1994). III movimiento (compases 29-36)

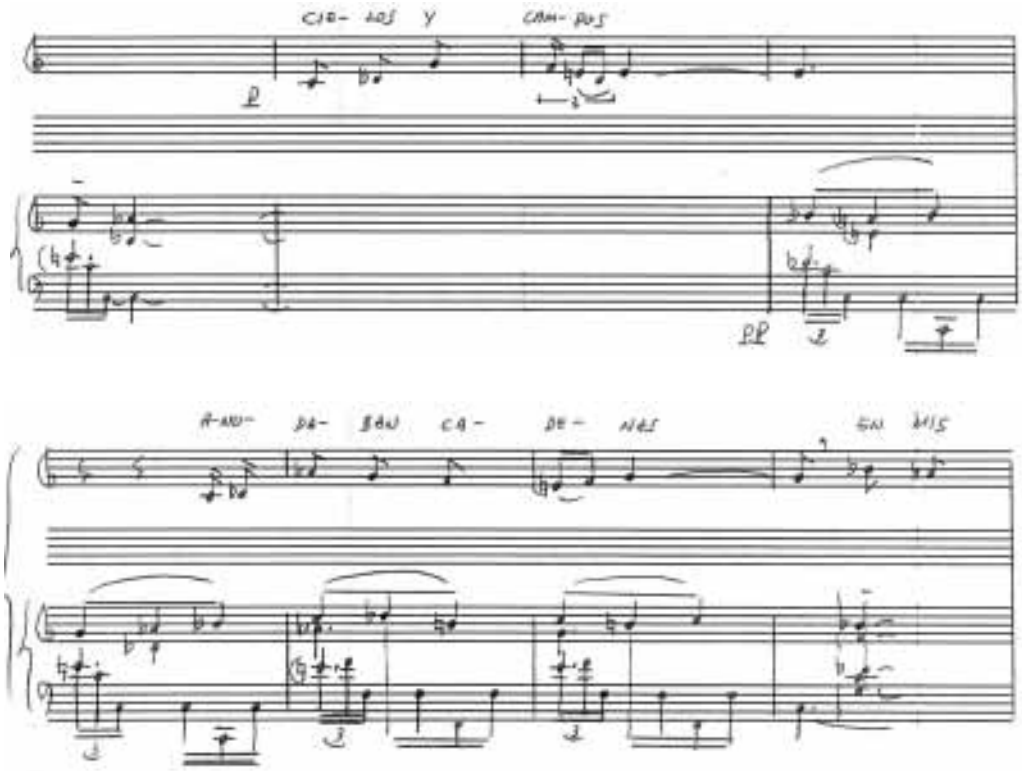
Una vez que se recupera el compás inicial de 3/8 el piano vuelve a introducir el elemento principal del tema A. Esta vez dicho tema se expondrá dos veces, separadas éstas por la mis conexión del piano.

A través del mismo cambio de compás y conservando la igualdad ♪ = ♪ los elementos de B vuelven a un primer plano. El primero de ellos se presentará de la misma manera, sin embargo en el compás 72 un nuevo elemento hace su aparición, con un acompañamiento que sigue recordando al del inicio de la pieza.



Tres gacelas de amor (1994). III movimiento (compases 72-75)

En la última de las secciones se observarán las mayores diferencias con respecto al comportamiento seguido por los dos movimientos iniciales. Por un lado el primer elementos del tema A sufre dos variaciones (compases 81 y siguientes) pero consigue conservar su identidad gracias a la unidad que se sustrae del acompañamiento y a la aparición del propio motivo principal del tema A en el compás 91.



Tres gacelas de amor (1994). III movimiento (compases 80-87)

Además el compositor añade una sección final a modo de coda estructurada en dos partes y que da por concluida toda la pieza desde una nota mantenida en la voz sobre la que el piano se va deshaciendo sutilmente de toda la figuración del acompañamiento.

En estas tres piezas que componen la obra *Tres gacelas de amor* se pueden encontrar diversos elementos coincidentes a todas ellas. Por un lado el compás de 3/4 inicial de la primer y la segunda se ve transformado igualmente en un compás de tres partes, un 3/8, en la última de las piezas.

Otro elemento unificador de las piezas es la construcción de los diversos motivos melódicos a base de rápidas sucesiones de corcheas que se dirigen a una nota más o menos larga sobre la que el piano expresa los motivos del acompañamiento.

En este sentido existe un gran despliegue rítmico a lo largo de las tres piezas, sin embargo, y sobre todo en la tercera de ellas, la sucesión y repetición de los motivos rítmicos del acompañamiento sirve para dar coherencia a la obra.

Como consecuencia de esto los diferentes temas están construidos a base de motivos más o menos diferenciados que son cohesionados por el propio devenir rítmico.

La estructura de las piezas responde al concepto instrumental de lied desarrollado que consiste en desarrollar una forma desde un pilar básico (grupo temático A) que ocupa las secciones impares de la obra y que su vez se encuentran unidas por un contratema (grupo temático B) que hace las funciones simultáneas de elemento de transición y de contraste.

En todos los casos el compositor desarrolla estos dos grandes bloques temáticos a través de diferentes motivos que han sido nombrados como a1, a2, a3… o b1, b2, b3… no con la intención de definir y aislar una frase bien definida en cada uno de ellos, sino como elementos pertenecientes a un mismo contexto.

En cuanto a la velocidad se puede observar como cada una de las piezas es ligeramente más rápida que la anterior formando así un continuo acelerando, que se ve atenuado por las partes intermedias de cada parte que responde a otras indicaciones metronómicas.

Al igual que ocurre en la gran mayoría de las obras vocales la estructura de la pieza viene marcada por el texto, que se desarrolla a través de un rondó, en el que el primer tema hace las veces de estribillo.

III.2.3.8. Rasgos generales y conclusiones.

En esta tercera etapa compositiva en la que la guitarra tendrá la parte más protagonista varias son las cuestiones que deben quedar claras al respecto a los trabajos desarrollados por Ruiz.

Por un lado y desde el punto de vista estructural el desarrollo de piezas en tres secciones es lo más sobresaliente, independientemente de que dichas piezas hayan sido escritas en un movimiento o en varios. Estas tres secciones siempre se comportan de forma parecida, donde la última de ellas debe llevar a cabo dos funciones; primero reexponer una parte del material (pocas veces se reexpone todo el material) de una forma más o menos modificada. Por otro lado en su segmento final debe funcionar como coda de la pieza en cuestión para realizar un proceso cadencial, que en muchas ocasiones se apoya sobre breves notas pedal (algo ya habitual), que dará por concluida la pieza.

Totalmente relacionado con esto, pero en un plano inferior, es necesario hacer referencia a la manera de construir los temas. Ruiz presenta varios motivos que luego son encajados en la pieza a través de elementos no temáticos para una vez conjuntados tener una entidad mayor que se identifica con el concepto de “frase” en el sentido clásico, o si prefiere, con el concepto de “período”, entendido este como conjunto de frases relacionadas entre sí.

Por otra parte el desarrollo rítmico que se hace de las piezas es cada vez más elaborado y conlleva la administración de una fuerte personalidad desde ese punto a cada uno de los elementos que son presentados en cada sección.

III.2.4. La dedicación al piano. 1995-2003.

III.2.4.1. Las primeras obras.

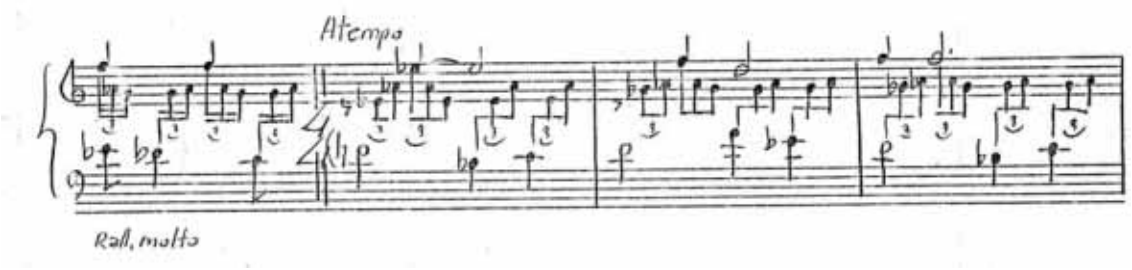
A lo largo de esta cuarta etapa en la que se divide la obra de Ruiz se puede observar como la música para piano cobra mayor importancia. Será un proceso similar al que había sucedido con la guitarra en la etapa anterior. En todo caso ésta abarca un mayor número de años.

Al igual que sucede en etapas anteriores se encuentran una serie de piezas que sirven como desarrollo a las grandes obras que marcan las pautas de este período. Además este grupo de obras de menor relevancia sirven de campo de trabajo para el compositor

poder desarrollar las herramientas que luego marcarán los caminos por los que discurrirán las composiciones de esta etapa.

Quo vadis, vate? será la pieza encargada de abrir esta nueva etapa. Aunque no se trata de una obra para piano, sí es una obra par teclado, en este caso el del clave. Está desarrollada en un solo movimiento a través del cual se presentan diversos motivos muy rítmicos que ayudan a dar continuidad a la misma. De nuevo Ruiz decide desarrollar una pieza entera a partir de un único movimiento. Un buen ejemplo de la diversidad rítmica son los siguientes compases:

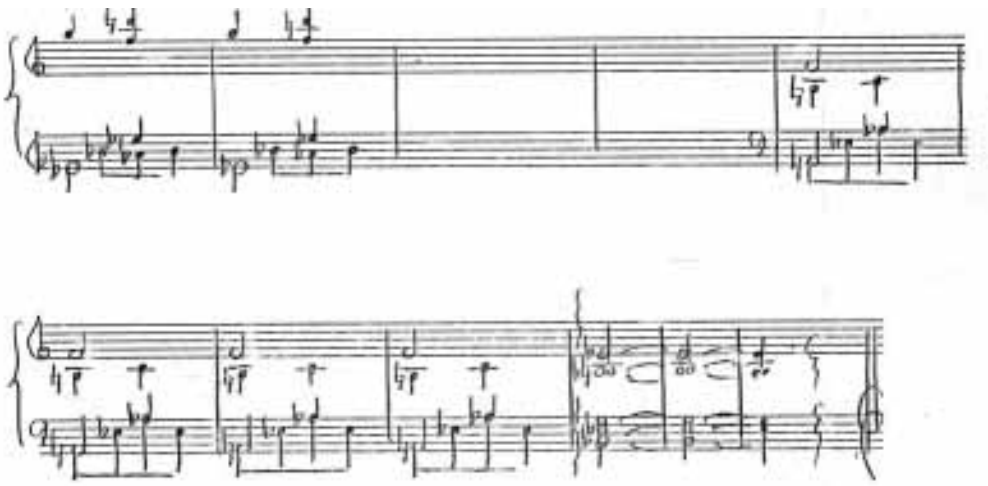
Quo vadis, vate? (1995) Compases 1-5



Quo vadis, vate? (1995) Compases 46-49

La pieza se desarrolla a lo largo de 143 compases, y en este caso también se produce una pequeña recapitulación hacia el final de la misma (compases 104 y siguientes), en los que se reiteran los primeros compases de la obra. Esto no hace más que confirmar la tendencia formal que Ruiz sigue ya desde la etapa anterior la casi totalidad de sus obras, donde la breve reexposición final se convierte en un elemento fundamental.

El final se producirá sobre un largo acorde precedido de una serie de arpegios sobre Mib que se dirigen hacia La.



Quo vadis, vate? (1995) Compases 133-143

Además de esta obra dos piezas de música de cámara, una de ellas con piano, *Jarchas de sombra y gozo,* y varias obras para coro solo verán la luz el mismo año que sus variaciones para piano.

III.2.4.2. *Variaciones Auringea.*

El año de composición de su primera gran obra para piano solo coincide con el de la consecución de ciertas piezas para coro, así como la pieza para voz y piano *Jarchas de amor y gozo*. También de ese mismo año es una segunda versión de la pieza, inicialmente para guitarra *Sonata de las soleares*, esta vez reestructurada para tres trompetas, tres trombones, percusión y órgano. La utilización de este último instrumento, al igual que el calve, no hace más que preparar la aparición de las grandes obras para piano que coronaran el final de esta etapa.

De laguna manera se puede afirmar que estas variaciones de Ruiz para piano toman como modelo las variaciones *Variaciones Diabelli* de Beethoven[404], pero sólo en cuanto al desarrollo de las mismas, ya que ni giran en torno al tema principal, ni se desarrollan exactamente desde la anterior, sino que algunos elementos (variaciones) sirven como puntal de la pieza, es decir, actúan como elementos sobre los que se construye la pieza, son elementos principales pero no son el origen, necesariamente de todas y cada una de las secciones de la obra.

[404] Alberto C. Bernal. (2007). "Variaciones Diabelli de Beethoven". Revista 12 Notas Preliminares nº 19-20 *El análisis musical*. Madrid: 12 Notas. p. 69.

La variación designa un principio y una forma[405]. El principio de variar es un procedimiento compositivo fundamental. La variación posibilita cambios vivificadores y generadores de intensidad, desarrollos coherentes y transformaciones en los procesos. Es condición previa indispensable de las variantes, de la elaboración motívico-temática y de la variación progresiva.

Como forma, denota una sucesión de fragmentos y se puede definir el concepto "variación" como la forma musical consistente en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema (esto no siempre es así) que es modificado en cada una de sus reexposiciones[406]. Atendiendo a este criterio existen varios tipos de variaciones: ornamentales, melódicas, decorativas, armónicas, rítmicas, contrapuntísticas, libre[407]…

La estructura de la forma variación descansa en unos principios básicos que la caracterizan y que han subsistido a través de la evolución natural impuesta por el tiempo, concepciones, modas, escuelas y épocas. La variación puede ser tanto una obra en sí misma como parte de una obra mayor, como sucedía en algunas sonatas de Beethoven.

Si se atiende a las palabras del propio Kühn[408] se puede hablar de varios direcciones a las que apunta el concepto de variación. Por un lado puede hacer referencia a lo mismo en un entorno cambiante. En este sentido se puede hacer tanto referencia a la misma frase (o motivo) como a la concepción de dicha frase se tuviera.

Trasfondo y nuevas configuraciones, sería la siguiente concepción, justo en la línea opuesta a la anterior donde el contexto es el que permanece mientras se varía la concepción del elemento principal.

Interpretación y desarrollo. En este caso las variaciones se vinculan unas a otras por tener un punto de partida común. El tema no es más que una escusa, incluso cada una de ellas lo propone de forma diferente.

[405] Clemens Kühn: *Tratado de la forma musical*; *op. cit.* p. 223.
[406] Joaquín Zamacois: *Curso de formas musicales*; *op. cit.* p. 136.
[407] *Ibid.* p. 139.
[408] Clemens Kühn: *Tratado de la forma musical*; *op. cit.* p. 227.

Asociaciones, donde se hacen referencia a grupos de elementos ya expuestos. Esta concepción de variación sólo tiene cabida cuando las propias variaciones son parte de una obra más grande.

Variaciones sin tema; en este sentido no existe una exposición del tema, sino que la estructura inicial, más que un propio tema es ya la primera variación.

La obra comienza con una exposición del tema, que debe actuar como protagonista, casi siempre único. El tema, por lo general, es sobrio de líneas para que al enriquecerlo con nuevas figuraciones no resulte sobrecargado. Después de la exposición de dicho elemento siguen sus variaciones, en número que fija el compositor.

En aquellas variaciones en las que no se hace uso de la amplificación, y por lo tanto no se rompe la simetría con respecto al modelo, el proceso de desarrollo de cada una es paralelo al del tema.

Desde un punto de vista más histórico se puede hacer referencia a la *canzona*, a los *doubles*, al bajo ostinato, a la chacona, al pasacalle y a tantas otras piezas que insertan el concepto variación como elemento arquetípico de su estructura.

En el caso de la presente obra, y a pesar de que en su título aparece la palabra variación, es una pieza concebida en la línea de una sonata postromántica, en la que se pueden distinguir tres movimientos, pero que en este caso están unidos.

En la presenta obra para piano sólo se pueden observar dos grandes secciones alrededor de las que el compositor va recreado cada uno de los motivos (variaciones) sobre los que se asienta la pieza.

De ella se desprende una estructura ternaria donde cada una de las secciones representa un movimiento, y responde a la siguiente estructura:

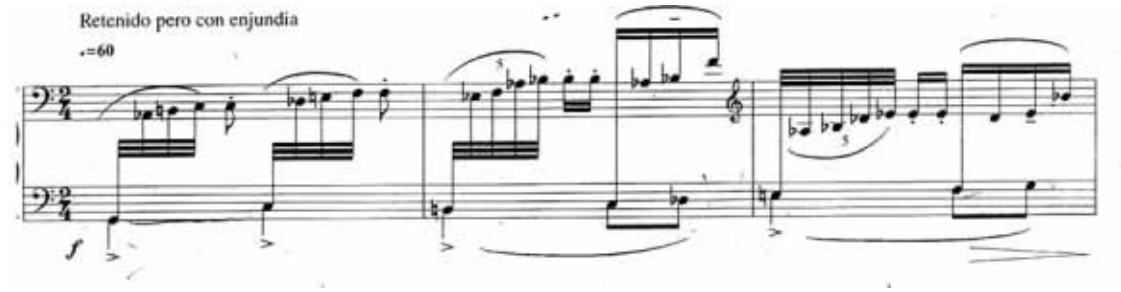
- I sección (1-86)
    - Tema A (1-23)
    - Desarrollo del tema A (24-49)
    - Tema B (50-86)
- II sección (88-145)
    - Tema A (87-111)
    - Tema B (112-145)

- III sección (146-346)
    - Tema A (146-178)
    - Tema B (179-245)
    - Coda final (246-346)

De este esquema se desprende que cada una de las secciones cuenta con dos elementos diferente. Además cada uno de ellos se estructurará en varios segmentos. Otro punto que llama la atención del esquema es la envergadura de la coda final (III sección) que ocupa casi un tercio de la pieza.

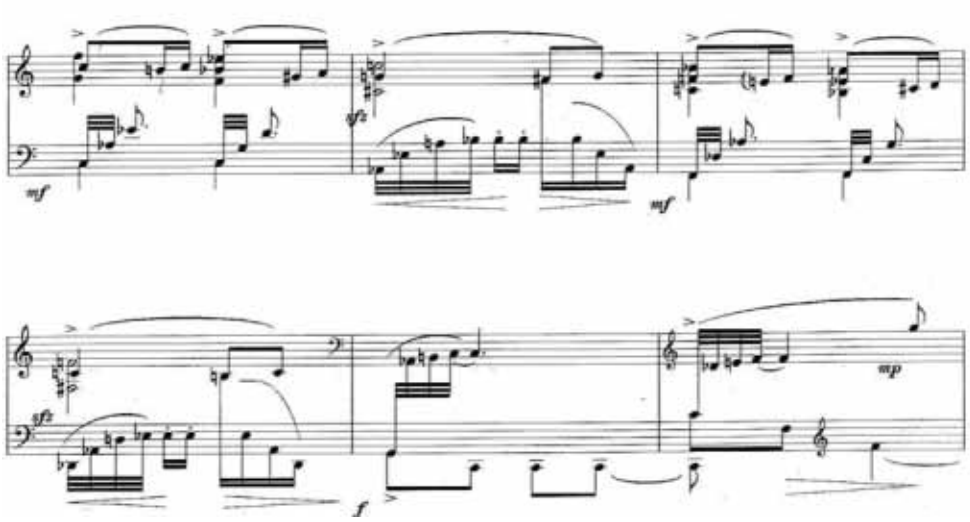
La obra da comienzo con un primer segmento que alcanza hasta el compás 23. En él se diseñan diversos motivos que sirven de elemento introductorio de estas variaciones.

Por un lado, y en una zona grave del piano surge un primer elemento con un carácter muy rítmico (Compases 1-3), éste tiene un carácter puramente introductorio

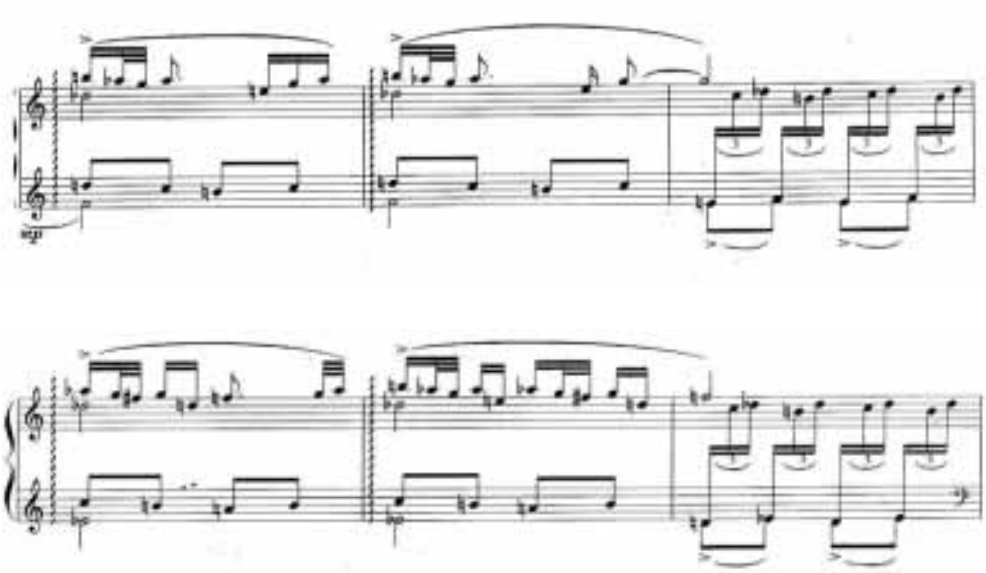


Variaciones Auringea (1995). Compases 1-3

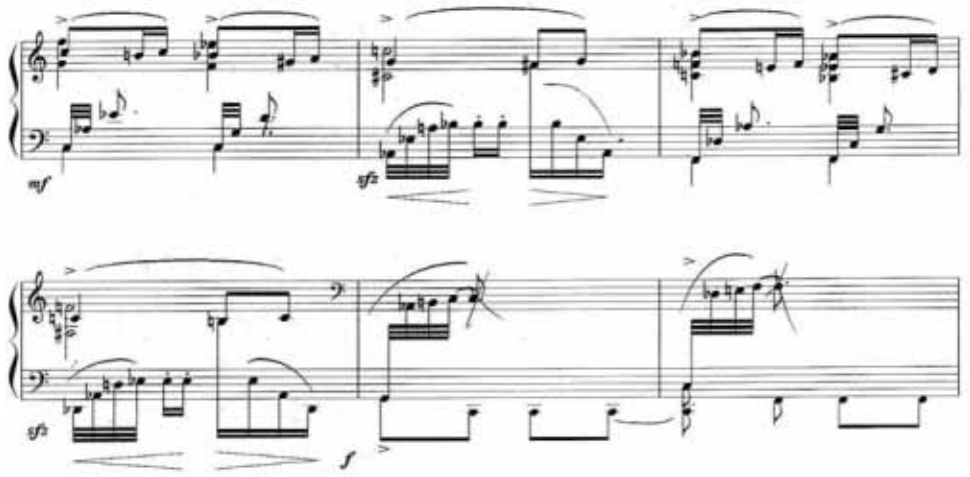
El primero de los temas se desarrollará a partir del cuarto compás contando con tres segmentos más una coda que se estructuran a partir de la secuencia a (4-9) – b (10-14) – a´ (15-19) y la coda abarcará hasta el compás 22.



Variaciones Auringea (1995). Compases 4-9

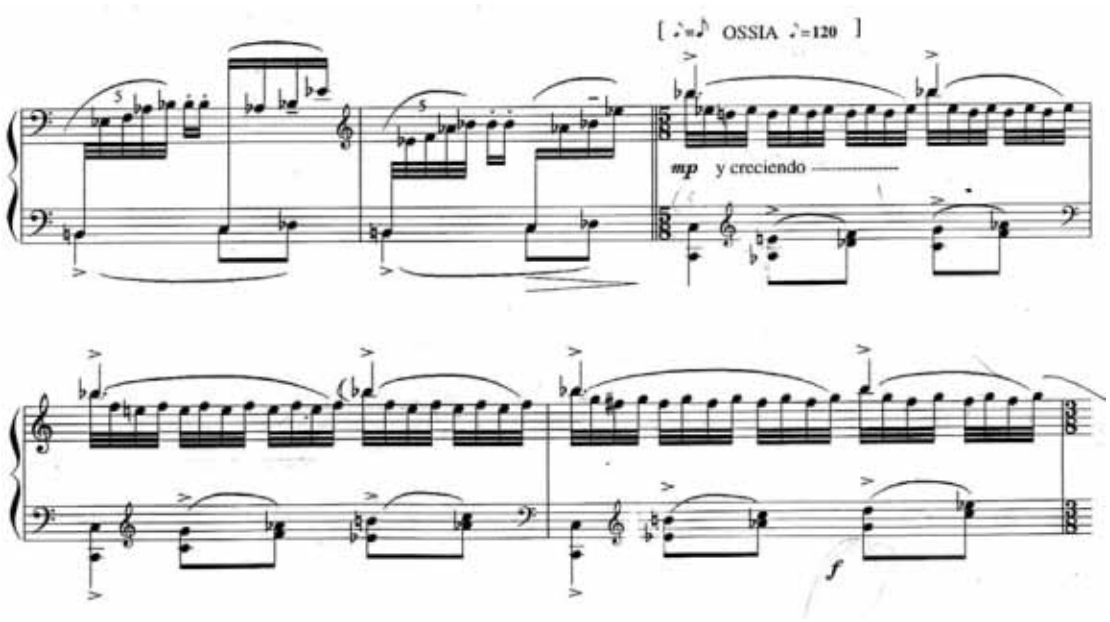


Variaciones Auringea (1995). Compases 10-15

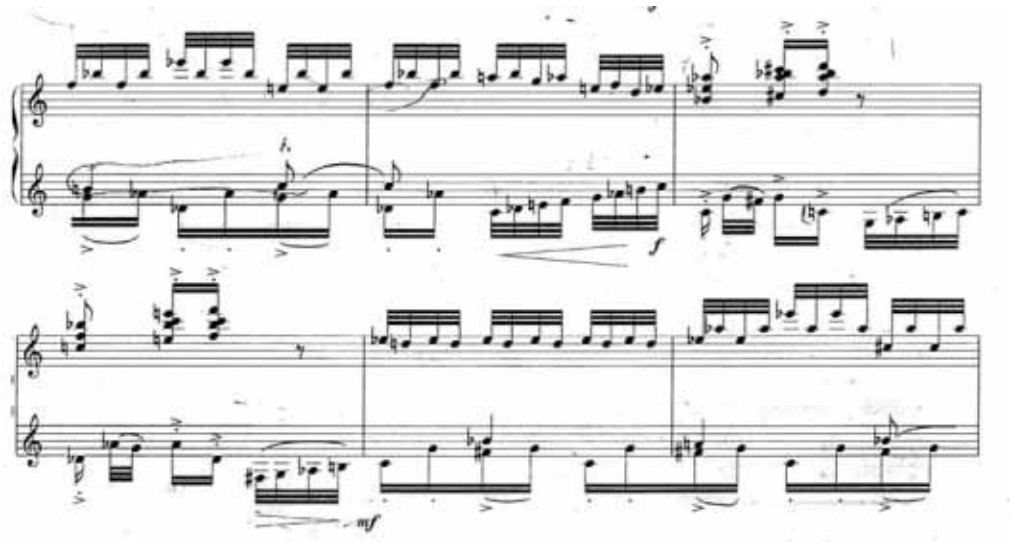


Variaciones Auringea (1995). Compases 16-21

Este primer elemento desembocará en una segunda variación en la que la figuración aumenta, y sobre ella se desarrolla lo que había sido el primer tema. Un motivo rítmico inicial (Compases 24-26) que será alternado con elementos que ya han sido mostrados durante la introducción como se puede ver en los compases 30-33.

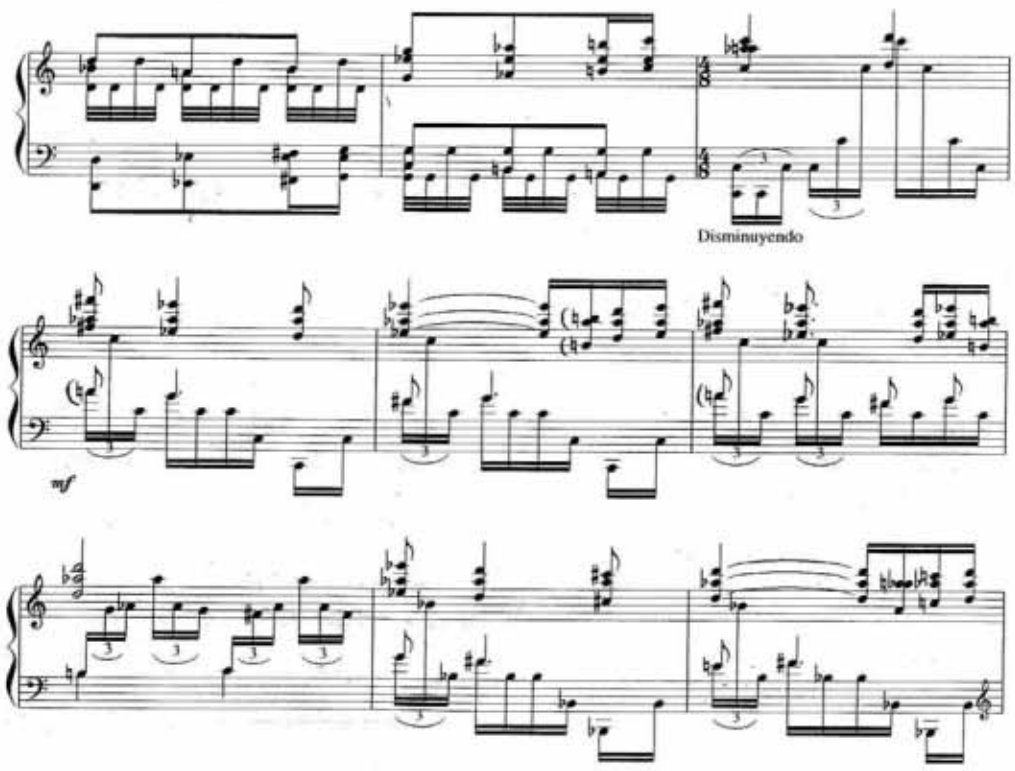


Variaciones Auringea (1995). Compases 22-26



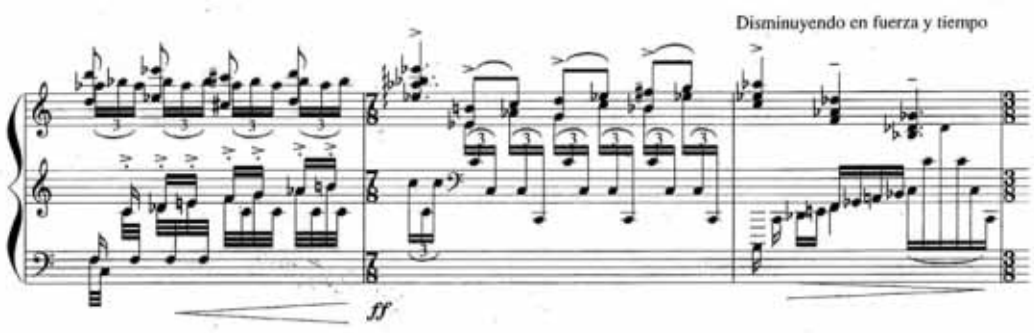
Variaciones Auringea (1995). Compases 30-35

Este segundo elemento consta de tres segmentos cada uno de las cuales va aumentando tanto la dificultad técnica como la figuración propia. De esta manera se introducen nuevos motivos como los de los compases 48-49, y compás 59, este ya dentro del tema B de esta primera sección.



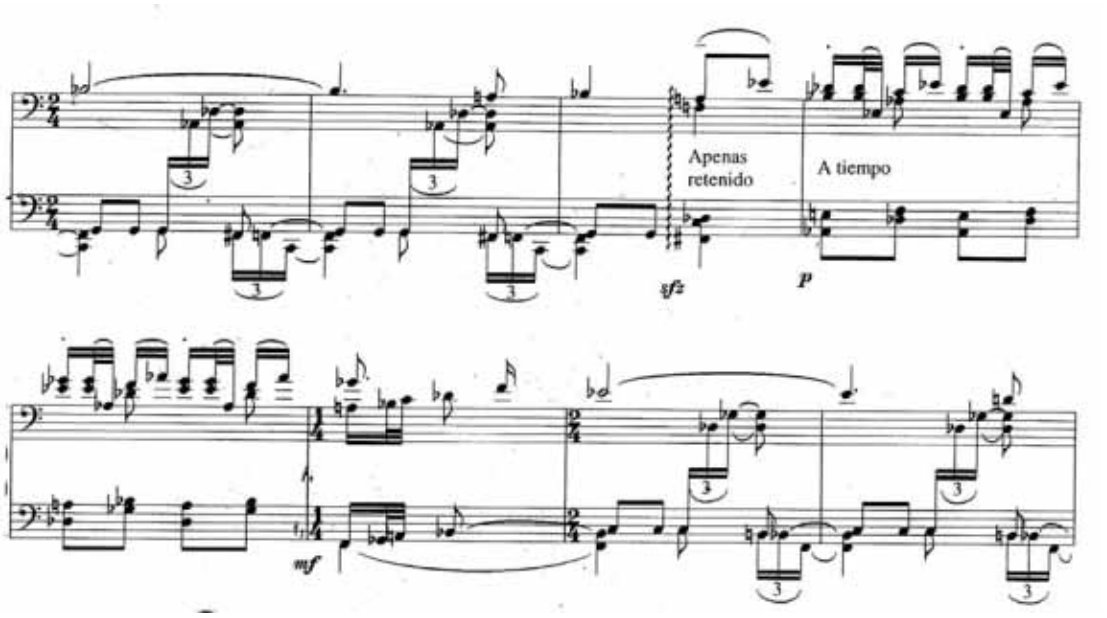
Variaciones Auringea (1995). Compases 48-56

Antes de llegar ala segunda sección (compases 87-145) el compositor prepara una breve transición (coda de la primera sección) basada en motivos ya conocidos (compases 72-86) en la que también se resuelve la tensión creada al final de la variación anterior a través de un cambio repentino de compás y un visible aumento de la figuración (compases 69-71). Esta transición desemboca en el tercer elemento que tiene un tempo muy retenido, al que el compositor añade el matiz "expresivo".



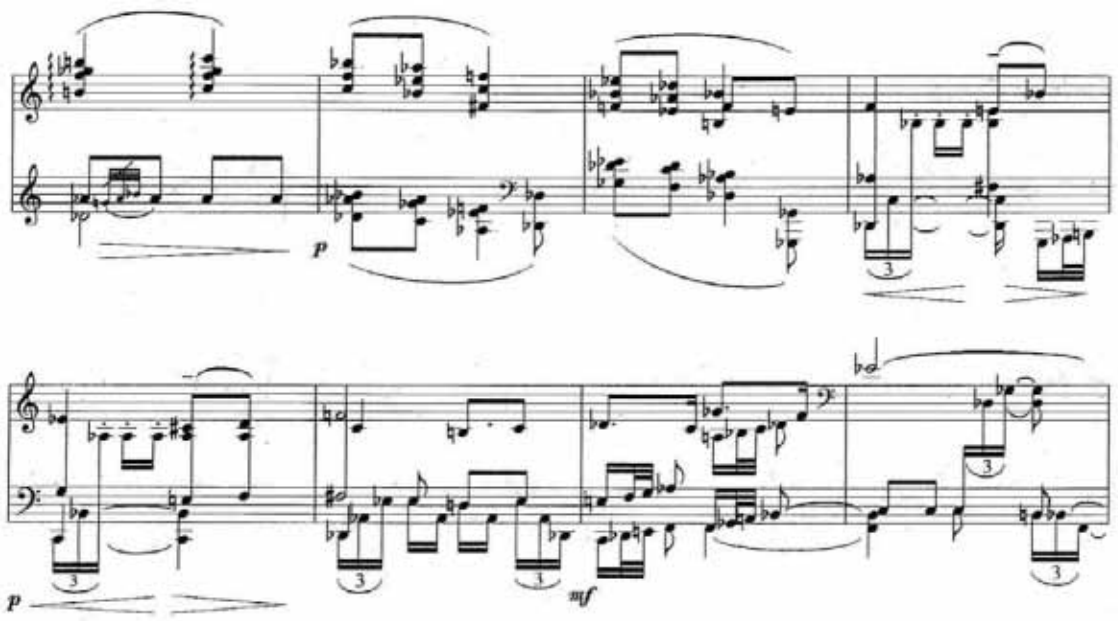
Variaciones Auringea (1995). Compases 69-71

Con un cariz más melódico comienzo esta segunda sección (compases 87-145), con una primer variación que será repetida de forma parcial a partir del compás 107. En él se puede observa la reutilización de algunos motivos ya escuchados (compases 91 y 94).



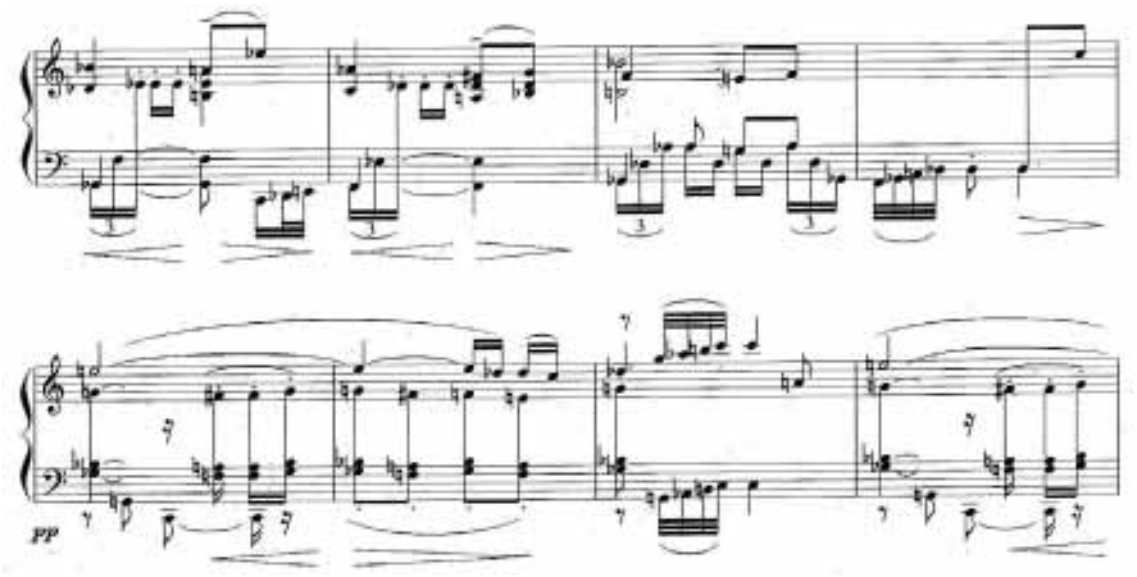
Variaciones Auringea (1995). Compases 88-95

Un segundo elemento completará este primer tema de la sección a partir del compás 100, en el que la textura de acordes estará presente.



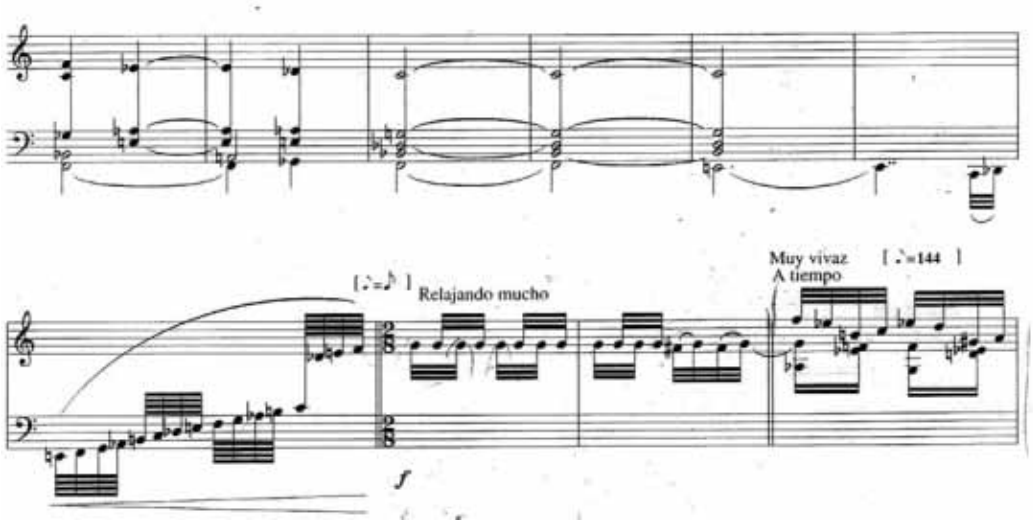
Variaciones Auringea (1995). Compases 100-107

En el compás 112 se iniciará un segundo tema muy similar a la segunda parte del primero, aunque existen diversas modificaciones a partir del compás 119.



Variaciones Auringea (1995). Compases 116-123

La variación iniciada en el compás 119, sobre el motivo inicial de la pieza sirve como final de esta segunda sección, y desde la misma se enlaza con el principio de la tercera (compases 146-346), marcado este final, de nuevo por cambios de compás, así como por una acusada disminución de la figuración (compases 137-142), y una cadencia igual que la utilizada al final de la primera sección.

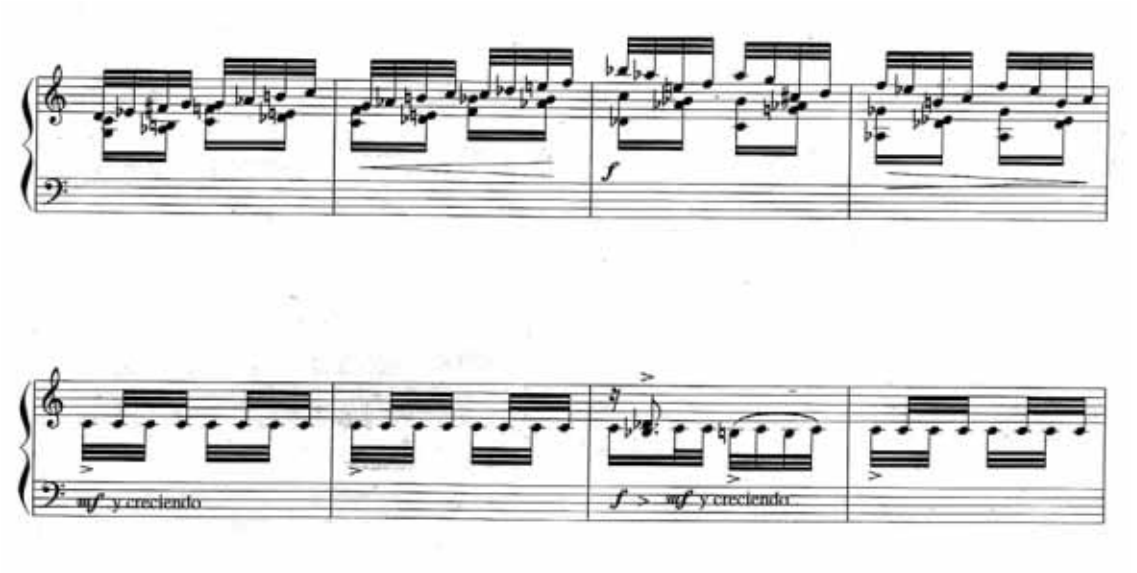


Variaciones Auringea (1995). Compases 137-146

La tercera sección comienza con una rápida figuración de fusas que prácticamente no será abandonada hasta la conclusión de la pieza.

El primer elemento (tema A) de esta sección (compases 146-178) se presenta con una primera variación sobre la que destaca el ritmo frenético sobre la repetición de notas,

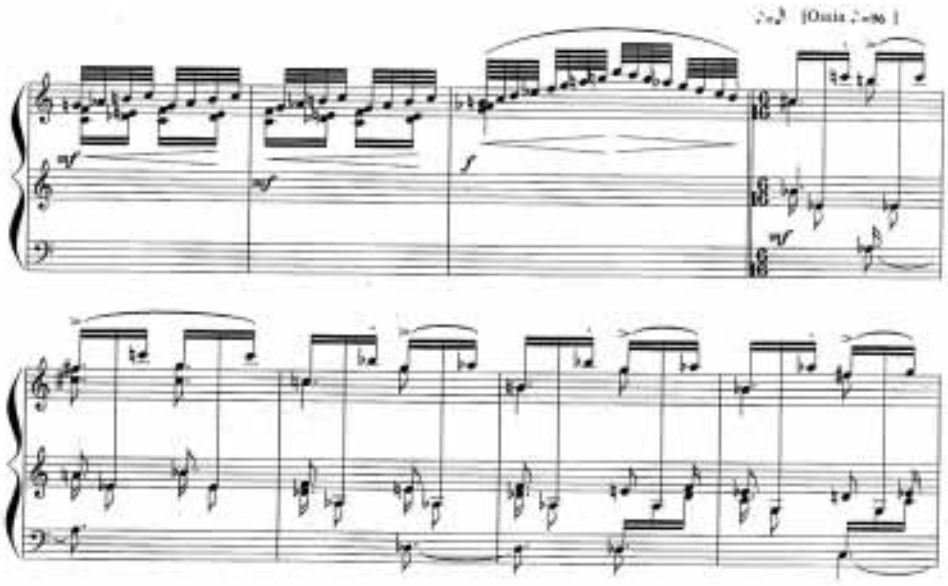
éste será intercalado con una figuración de acordes en semicorcheas (compases 165-167) en los que se incluyen varios intervalos de séptima a través de los que se crea una gran tensión armónica.



Variaciones Auringea (1995). Compases 162-170

A partir del compás 179 a los mencionados motivos de fusas se les suma un elemento más melódico en la parte superior en octavas (compás 179) con lo que da comienzo el tema B, en este sentido contrastante con la anterior pero sin perder la coherencia, en este caso rítmica, en ningún momento de la pieza.

Será en el compás 226 y precedido de una gran pausa muy expresiva cuando un nuevo segmento de este tema B comience a través de un ilusorio compás "lento expresivo" que rápidamente retoma el frenético ritmo de fusas, en este caso a través de los tresillos; de nuevo un compas de contraste para dirigirse sin espera hacia la coda final, estructurada en varios segmentos. El primero de ellos abarca desde el compases 246 hasta el 304. El cambio de compás y la acentuación de las notas melódicas que la forman marcan el carácter de esta nueva variación.

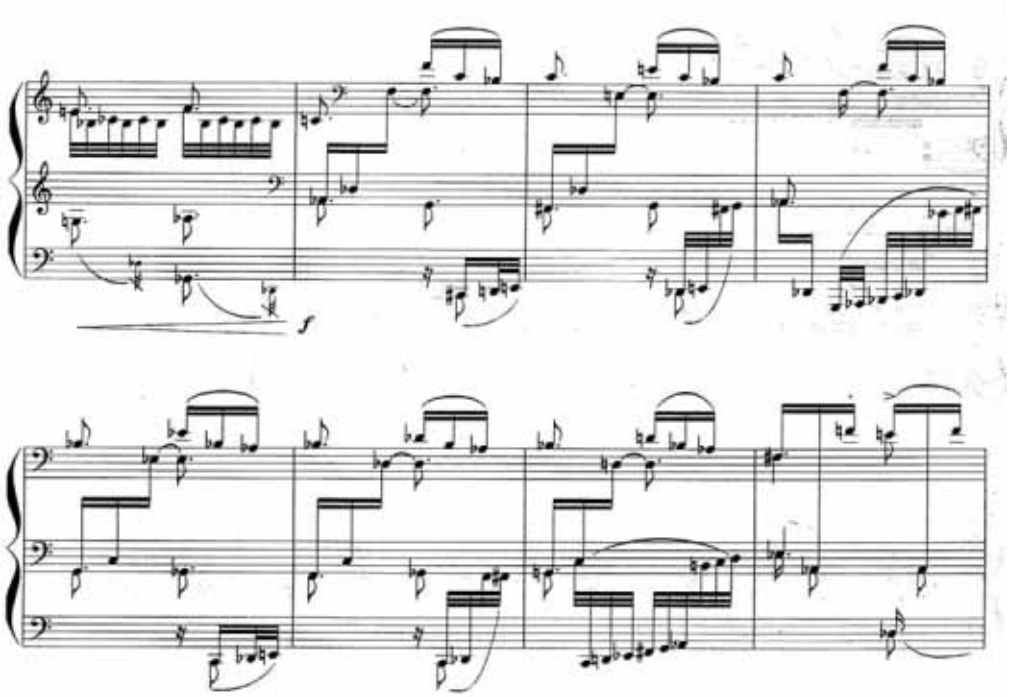


Variaciones Auringea (1995). Compases 243-251

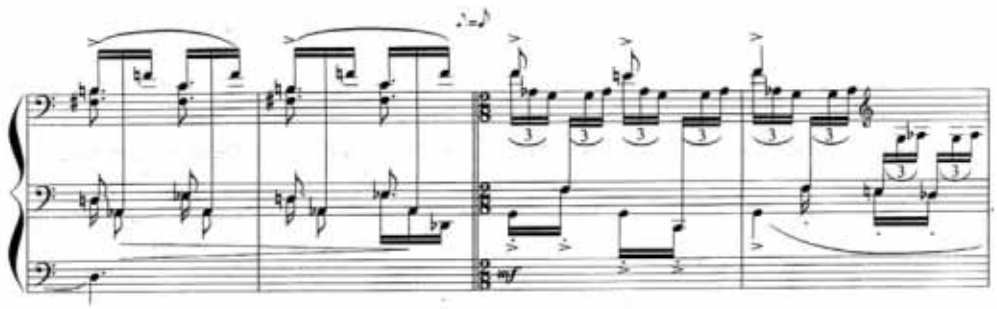
A partir del compás 264 se produce una breve transición hasta el siguiente segmento, cuya figuración ya es mostrada desde un principio (compases 267-270).

Variaciones Auringea (1995). Compases 267-270

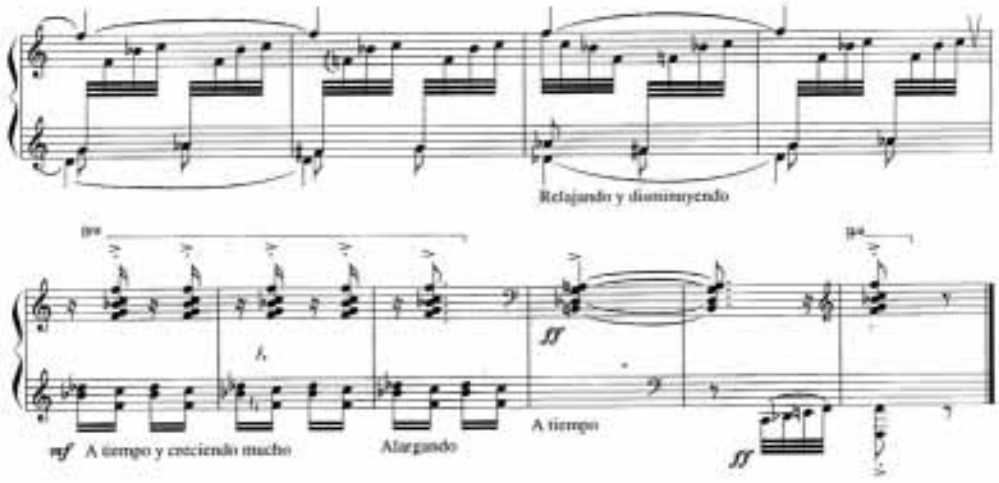
Este elemento terminará de la misma forma que fue comenzado (compases 296 y siguientes) para rápidamente, en el compás 305, comenzar el tercero de los elementos con un carácter fundamentalmente codal, y al igual que había sucedido en el elemento inicial, éste también está dividido en dos partes. La primera muestra una rápida sucesión de tresillos ya utilizados con anterioridad, sobre los que se construye un breve motivo melódico (compases 305-306). Y será a partir del compás 325 donde definitivamente se dé por concluida la obra a través de la última de las variaciones que se desarrolla desde una pedal de Fa bajo la que se construye un rápido arpegio que concluye con una sucesión de acordes formados por disonancias de segundas que sirven de gran final al que se le añade el motivo inicial de la pieza para mayor coherencia de la misma.



Variaciones Auringea (1995). Compases 295-302



Variaciones Auringea (1995). Compases 303-306



Variaciones Auringea (1995). Compases 337-346

En cuanto a la división de la obra en tres grandes secciones, éstas se presentan de una forma bastante simétrica ya que todas cuentan con dos elementos principales, aunque un número dispar de compases, siendo la tercera de ellas, mucho más extensa que las otras dos.

Si se tienen en cuenta simplemente el número de segmentos, posibles variaciones, de esta pieza se tendría que hablar de un total de 14 variaciones diferentes en las que el ritmo es uno de los elementos que sirven a la unidad de la pieza. Ya que muchas de las combinaciones que existen se reiteran a lo largo de la pieza.

Al igual que sucede en otras obras de Ruiz, los cambios de tempo y de compás son habituales y a la vez sirven de hilo estructurador de la pieza, estableciendo contrastes dinámicos entre los distintos segmentos, que en muchos casos comparten motivos, pero desarrollados de formas diferentes.

Al igual que sucede en otras piezas del tipo variación, no es una melodía al estilo del siglo XIX lo que aquí se presta para ser variada, sino diversos elementos musicales como el ritmo y las diferentes intensidades que el compositor va creando a lo largo de la obra.

La coherencia se vuelve así una meta a logar dentro de un contexto de variación continuada, y no es sino, a través de la reutilización de elementos rítmico como esto se consigue.

Otro punto importante dentro de esta pieza en particular y dentro de la música de Valentín Ruiz en general es el contraste que siempre establece entre partes rítmico – armónicas y partes con carácter melódico; ambas se suceden a lo largo de la pieza de una manera ligera y coherente y además ayudan a diferenciar unos elementos de otros, ya que tanto ritmo como melodía y armonía siempre están presentes, la diferencia es el grado en el que cada uno se manifiesta, y esto es de lo que Ruiz se aprovecha a la hora de desarrollar los diversos elementos presentes en su obra.

Algunos procedimientos que se pueden observar en la pieza son, entre otros, como el compositor da mayor duración a los acordes que crean tensión que a los que la resuelven.

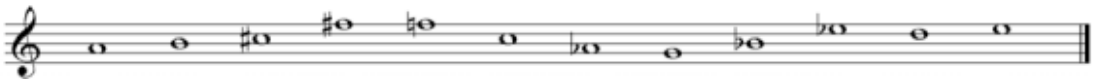
Muchos de los elementos finalizadores de una u otra sección se establecen a través de octavas huecas para no definir una tonalidad concreta en ningún momento.

Esta es una de las primeras obras de Ruiz en la que se puede afirmar que todos los rasgos de su lenguaje madura ya están totalmente presentes. La organización estructural, la riqueza rítmica, los contrastes melódicos y armónicos serán ya los pilares fundamentales de su música.

III.2.4.3. Algunas obras intermedias.

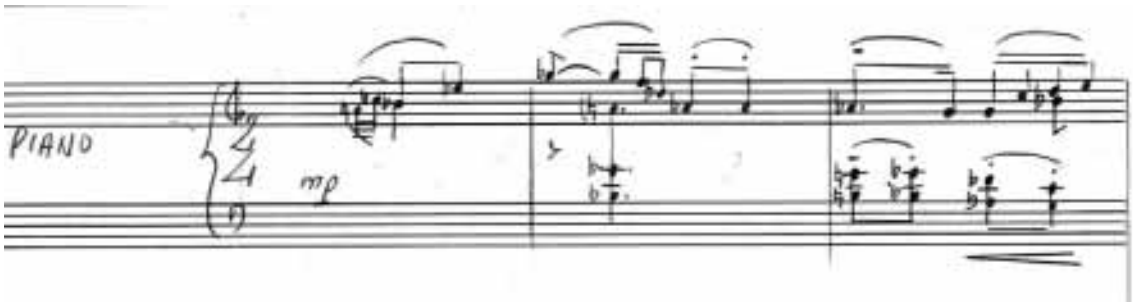
El año 1996 traerá consigo la pieza *In memoriam Albéniz.* Para orquesta de cuerdas y piano, como ya se ha comentado un instrumento muy presente en esta etapa, como demuestra el concierto escrito sólo un año después aunque este fuera de catálogo.

Esta obra para piano y orquesta de cuerdas es una de las precursoras de los grandes conciertos para piano que Ruiz escribirá en esta etapa; esto es cierto hasta tal punto, que como ya se apunta en el anterior capítulo, la orquestación de esta pieza servirá como base para el segundo movimiento del concierto *Cum Laude*, en el que se utiliza la serie aquí presentada. Con lo que de una forma indirecta convierte a la pieza en la primera en la que realmente se utilizan series, dentro del catálogo del compositor.



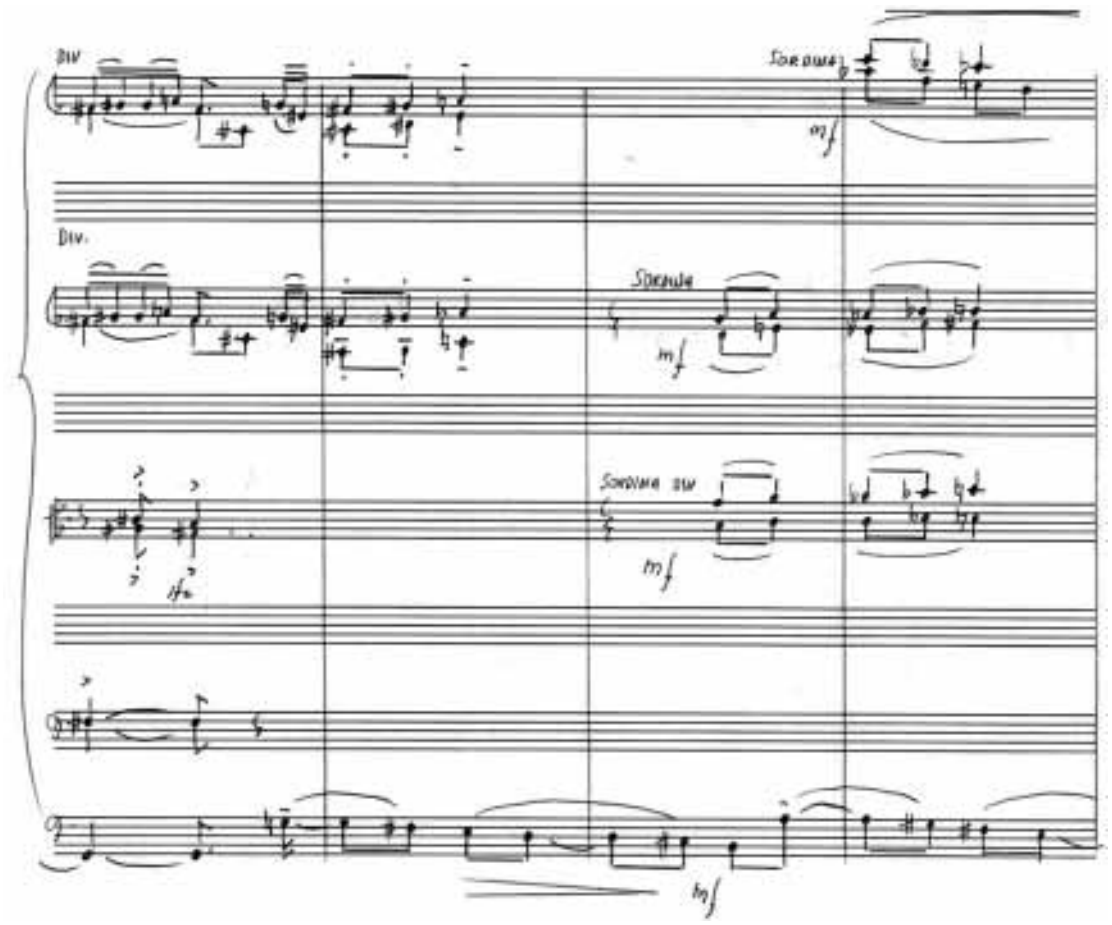
In memoriam Albéniz (1996)

La pieza comienza con una breve introducción de piano (Compases 1-3) para comenzar la cuerda rápidamente.



In memoriam Albéniz (1996). Compases 1-3 piano

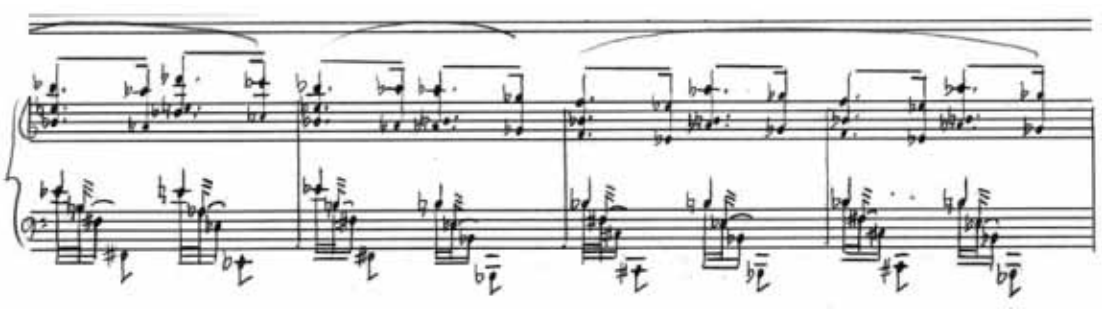
La pieza con un solo movimiento para un total de 166 compases, donde, entre otros recursos serán habituales las imitaciones (Compases 62-65) y la homofonía dentro de la cuerda.



In memoriam Albéniz (1996). Compases 62-65

La cuerda tendrá un papel protagonista en algunos momentos de la pieza, como cuando a partir del compás 74, y sobre los constantes cambios de compás del piano el violonchelo realiza una intervención de carácter solista, en la que irán interviniendo los demás instrumentos de cuerda de la orquesta.

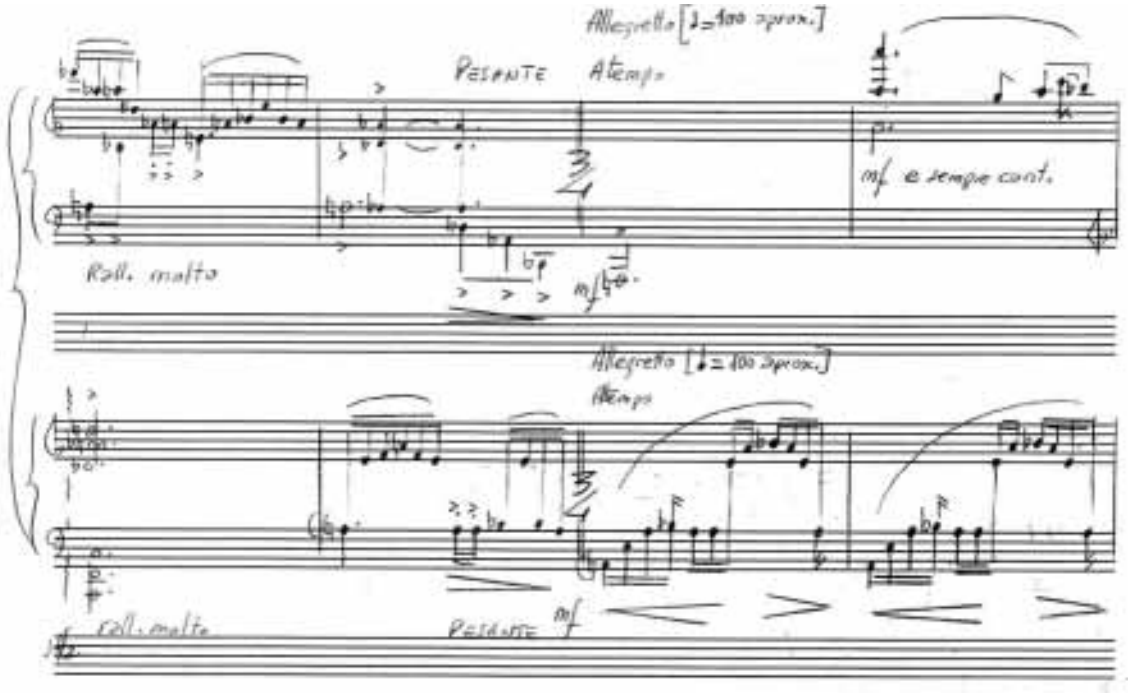
A partir del compás 108 se produce una pequeña recapitulación que sirve como puente hacia el segmento codal en el que las violas desaparecen mientras el piano lleva un marcado ritmo con puntillo.



In memoriam Albéniz (1996). Compases 151-154 piano

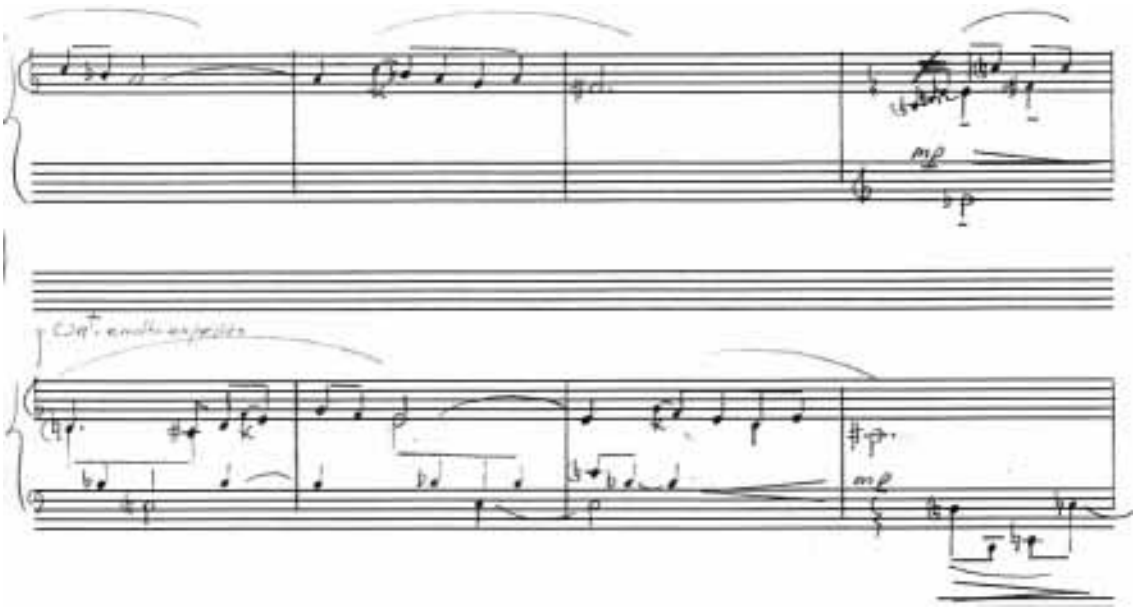
Le seguirán dos nuevas obras para piano, *Anhelos*, para piano solo y *Presagios* para dos pianos. Siendo esta última la única obra de este género escrita por el compositor.

La obra cuenta con 140 y tiene un marcado carácter virtuoso que ya se puede observar desde el primer momento. El dominio sobre la escritura pianística comienza a ser patente y se observará con mayor claridad en los conciertos de piano del 2000 y 2003.



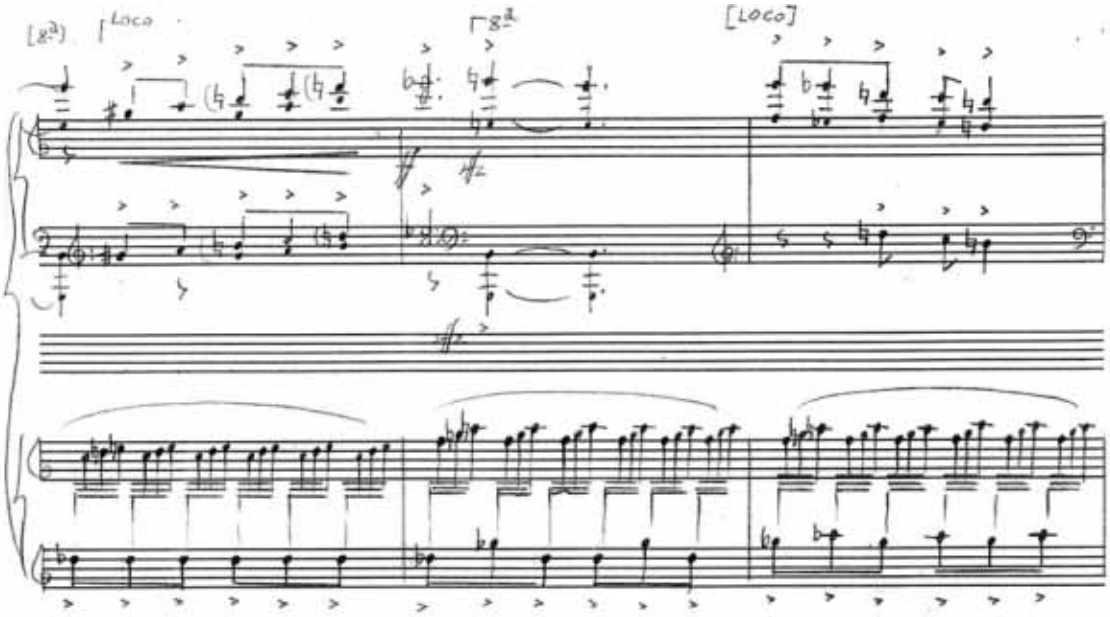
Presagios (1997). Compases 1-4

En contraste con esta concepción inicial un segmento mucho más melódico se desencadenará a partir del compás 41.



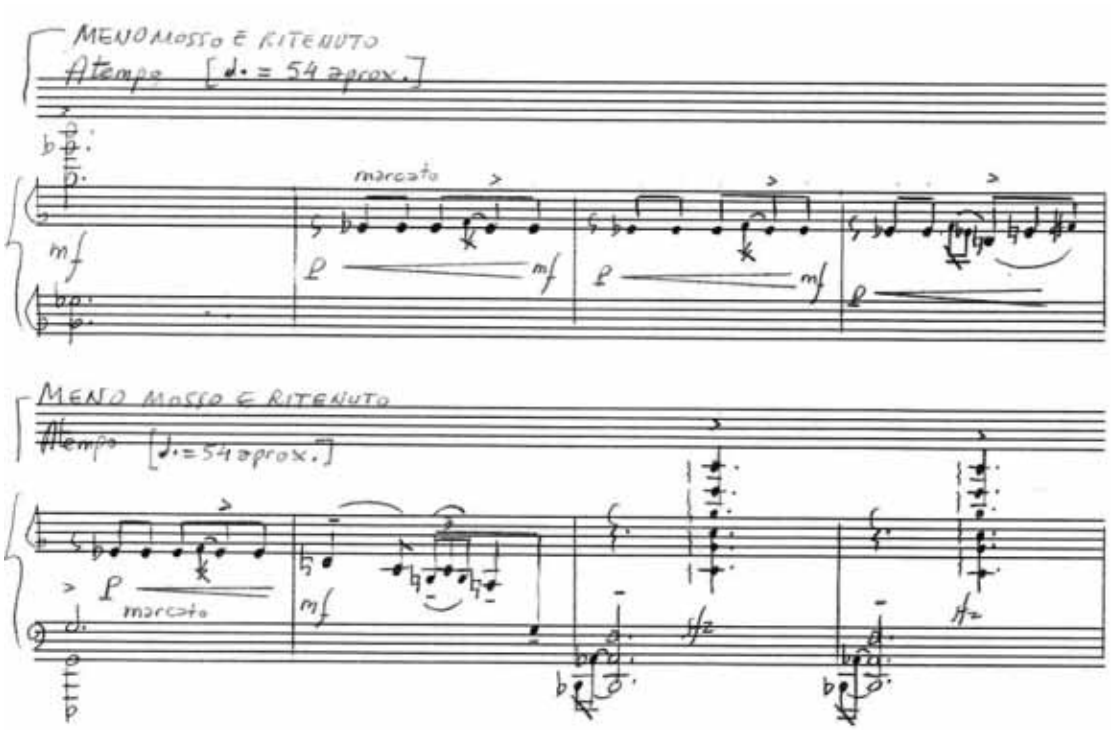
Presagios (1997). Compases 41-44

Algunos ritmos mucho más agresivos se desencadenarán a partir del compás 56, que servirán como final de esta primera sección.



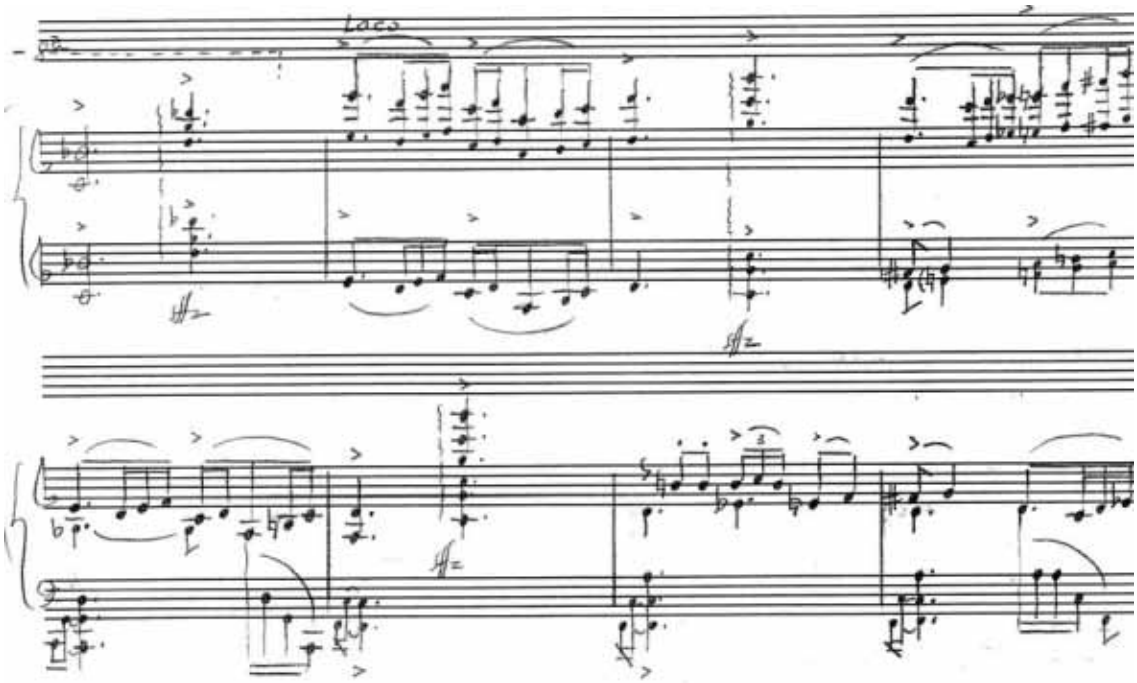
Presagios (1997). Compases 56-58

La segunda sección se inicia con un cambio de tempo y de disposición de los diferentes elementos. De nuevo diversos elementos contrapuntísticos hacen aparición en la obra de Ruiz.



Presagios (1997). Compases 66-69

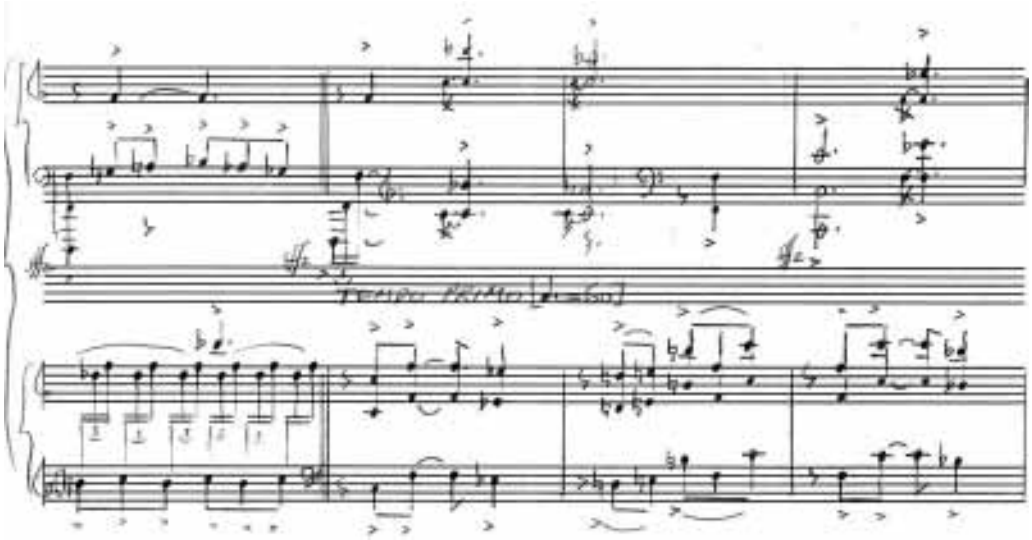
Estas no serán las únicas imitaciones que se realicen a lo largo de esta segunda sección. Una vez más este elemento propio del contrapunto está presente en una de sus piezas.



Presagios (1997). Compases 82-85

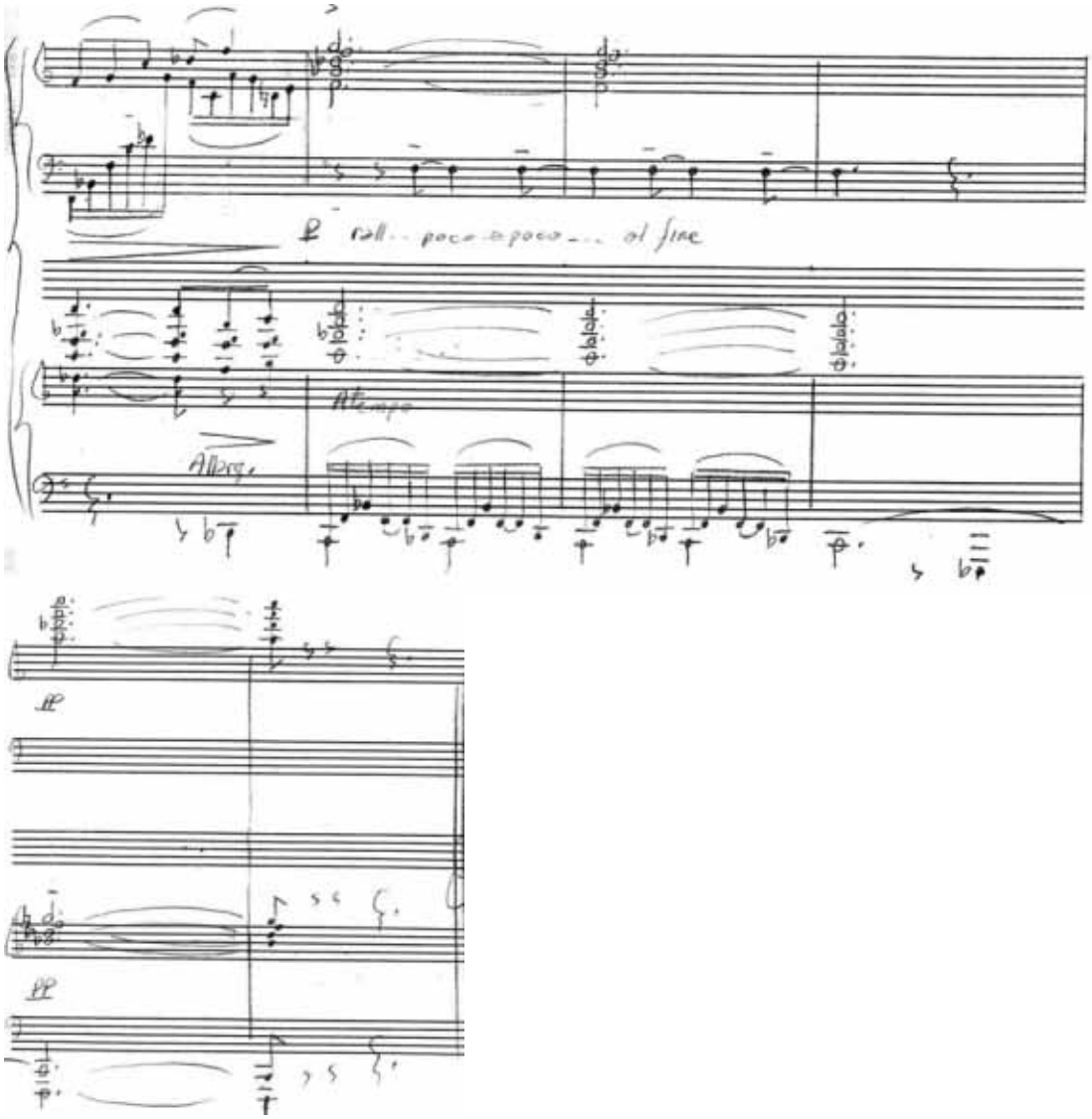
Varios serán los elementos que se reexpongan, como viene siendo habitual, para alcanzar el grado de unidad óptimo, además de esta manera se refuerza la estructura de la pieza.

Un nuevo cambio de tempo dará la señal de inicio a la tercera sección que hará las funciones de coda.



Presagios (1997). Compases 123-126

La obra finalizará a través de unos rápidos arpegios que se dirigen hacia un acorde tenido.



Presagios (1997). Compases 135-140

III.2.4.4. *Requiem Pro Nobis.*

Después de dejar en blanco el año 1998 y de dedicar casi en exclusiva el año 1997 a la composición de obras para piano, en 1999 verá la luz la segunda obra sacra de Ruiz, después de la misas a Santa Teresa de 1982, además se da la circunstancia de que esta también será la última composición sacra del jienense hasta el momento. En este caso una misa de réquiem.

De alguna forma esta pieza, y a pesar de su solemnidad, está en la misma onda que *Canción Báquica* o *Cantata Asturiana* en cuanto a la concepción compositiva, sin embargo debe ser tenida en cuenta la evolución estética y técnica que el compositor sufre en los años que median entre los dos trabajos.

Un réquiem es una misa dedicada a un difunto en la conmemoración de su pasamiento, es decir, la celebración de la eucaristía en honor de una persona fallecida. La palabra se extrae del texto del introito utilizado en estas ocasiones: *"Requiem aeternam dona eis, Domine"*[409].

En el canto gregoriano ya se pueden encontrar algunos réquiems dedicados específicamente a misas en memoria de algún difunto. Con la llegada de la polifonía este tipo de composiciones se fueron haciendo más comunes[410] y sus texturas eran cada vez más variadas. El réquiem polifónico floreció sobre todo en la península Ibérica con autores como Escobar o Vásquez.

Durante el Renacimiento y el Barroco muchos de los réquiem compuestos fueron por el deseo o la obligación de honrar a una alto personaje fallecido, como es el caso de los dedicados al Emperador Leopoldo I o a Francisco I.

Ya en el siglo XIX muchas de las composiciones sobrepasarían los límites de la música litúrgica como es el caso de las obras de Berlioz, Brahms, Bruckner y Verdi.

En el siglo XX este tipo de obras se caracterizan por su variedad y amplitud. Penderecki, Malipiero, Guerrini, Britten, Ligeti o Frank Martin son algunos ejemplos. En algunos casos el texto está fragmentado (Ligeti) y ya no es el hilo conductor de la pieza.

En una misa de Réquiem se pueden observar las siguientes partes: *Introito, Kyrie Eleison, Gradual, Tracto,* Secuencia del *Dies Irae, Ofertorio, Santo, Agnus Dei* y *Comunión.* Sin embargo con el paso de los años se hico ciertamente frecuente la utilización de otras secciones: *Libera me, In paradisum* y *Pie Jesu.*

Con el paso del tiempo las misas de Réquiem se convirtieron en un tipo de composiciones independientes de la función para la que habían sido concebidas, algunas de ellas son de tales dimensiones que no es posible interpretarlas durante un servicio fúnebre habitual.

La presenta pieza se reparte en un total de 2251 compases más una introducción de órgano de 29 compases, que se distribuyen de la siguiente manera.

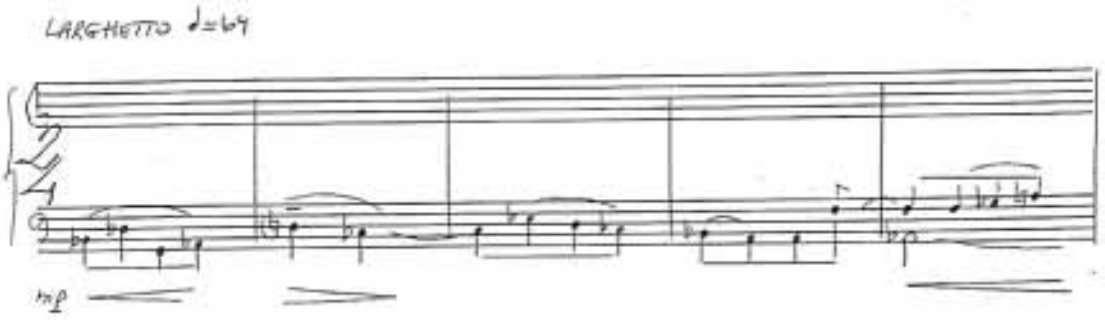
[409] Theodore Karp. "Requiem Mass": *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*
[410] Fabrice Fitch. "Requiem Mass": *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; *op. cit.*

La obra se inicia con una intervención del órgano en compás de 6/8, a la manera de un solo instrumental que será interrumpido por el recitador (tenor y barítono) con un texto en español, para, una vez terminado éste, continuar con la presentación de ciertos motivos rítmico - melódicos características (compases del órgano), hasta que de nuevo el recitador da paso a la entrada de la orquesta sin realizar ninguna pausa.

Después de las entradas iniciales del órgano y del recitador da comienzo el *Introito* (compases 1-246). En esta primera sección las partes vocales se distribuyen de la siguiente manera:

- Introducción orquestal (1-10).
- Coro (10-36).
- Mezzosoprano solo (38-67).
- Coro (68-109).
- Soprano – Mezzosoprano – Tenor solo (110-157).
- Coro mujeres (158-184).
- Barítono solo (185-214).
- Coro de mujeres (215-229).
- Barítono solo (230-246).
- Coro de mujeres + Barítono (247-254)

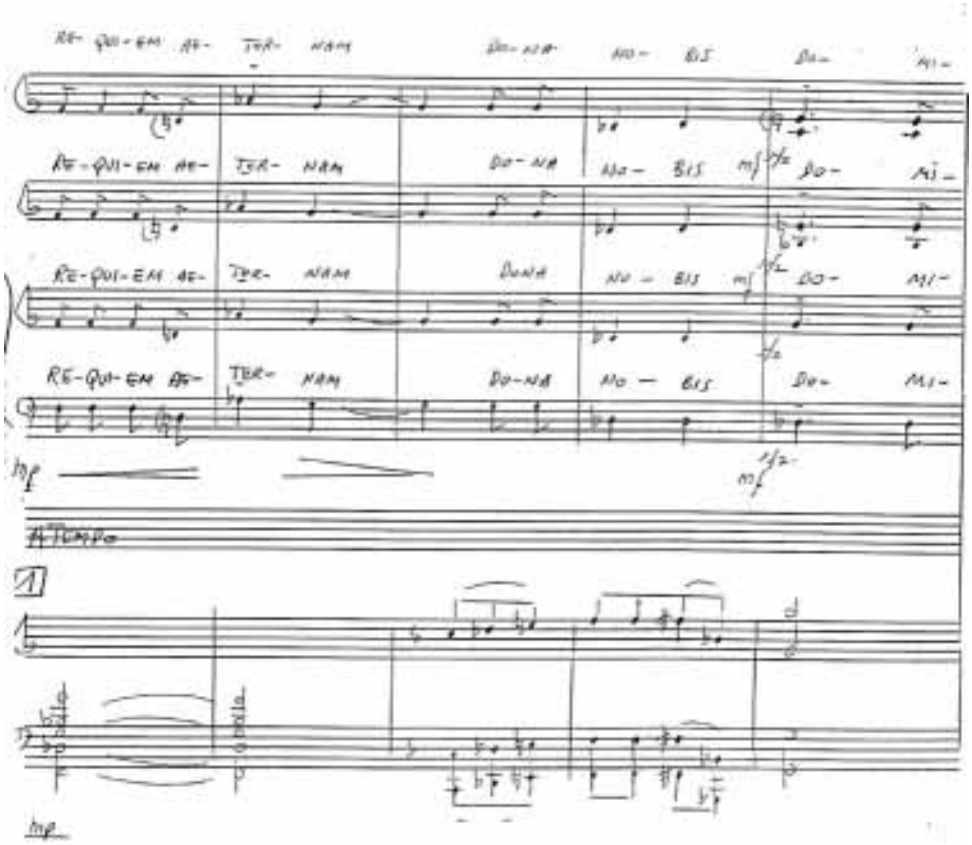
La orquesta en un sobrio compás de 2/4 y con una figuración de corcheas que volverá a ser utilizada para finalizar la pieza a modo de círculo cerrado, (compases 1-10) da paso a la apertura vocal de la obra.

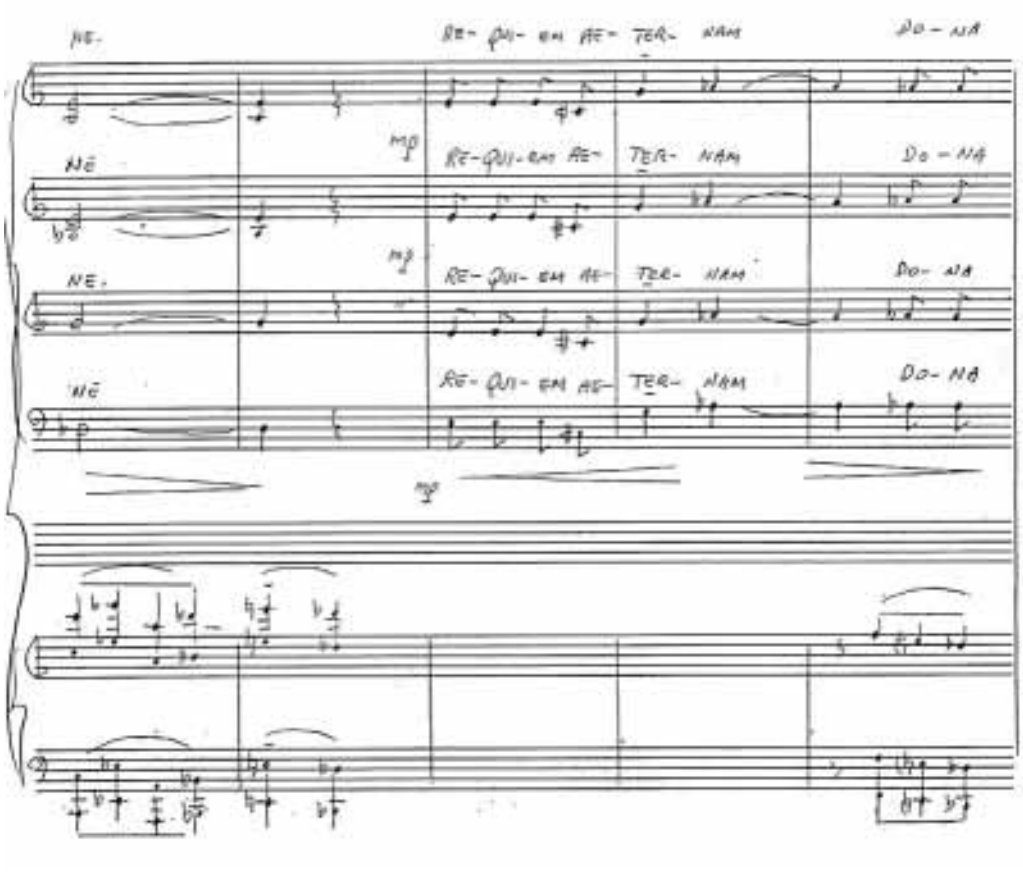


Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 1-10)

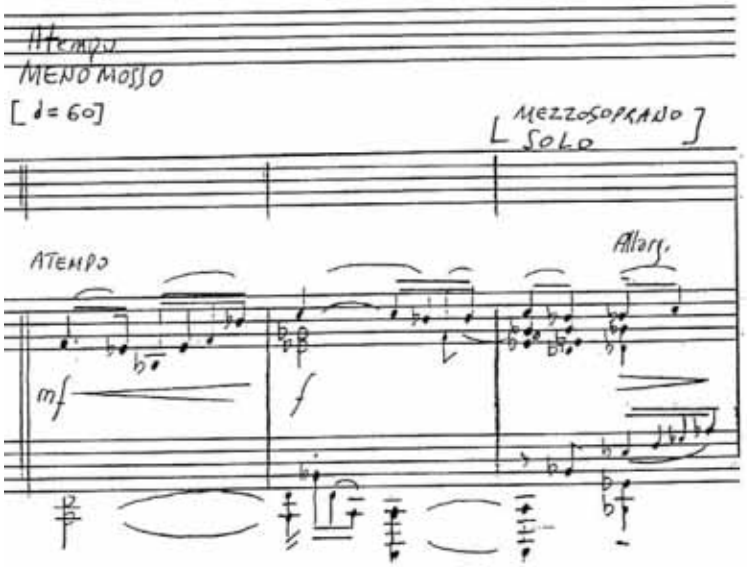
A diferencia de otras piezas, tanto anteriores como posteriores, los cambios de compás no marcan la aparición de los primeros elementos de la obra.

Después de la primera intervención del coro al completo, desarrollando la misma melodías dentro de las diferentes tesituras (compases 10 y siguientes), y tras una brevísima conexión de la orquesta a través del motivo rítmico inicial la obra se encamina hacia la primer parte solista, una mezzosoprano introducida por la orquesta (compases 37-39) comienza su sección en un tempo amable de ♩= 60. En esta sección los diversos motivos rítmicos se suceden a gran velocidad mientras la mezzosoprano realiza su parte vocal, que se dará por concluida con un episodio orquestal (compases 68-71).

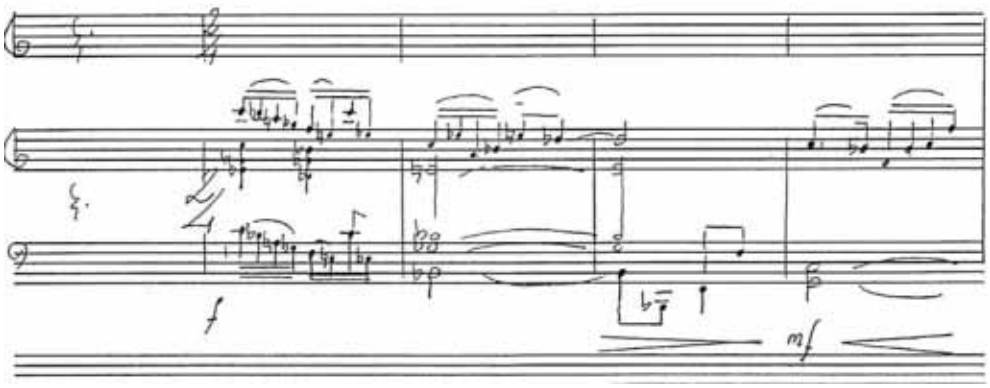




Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 11-20)

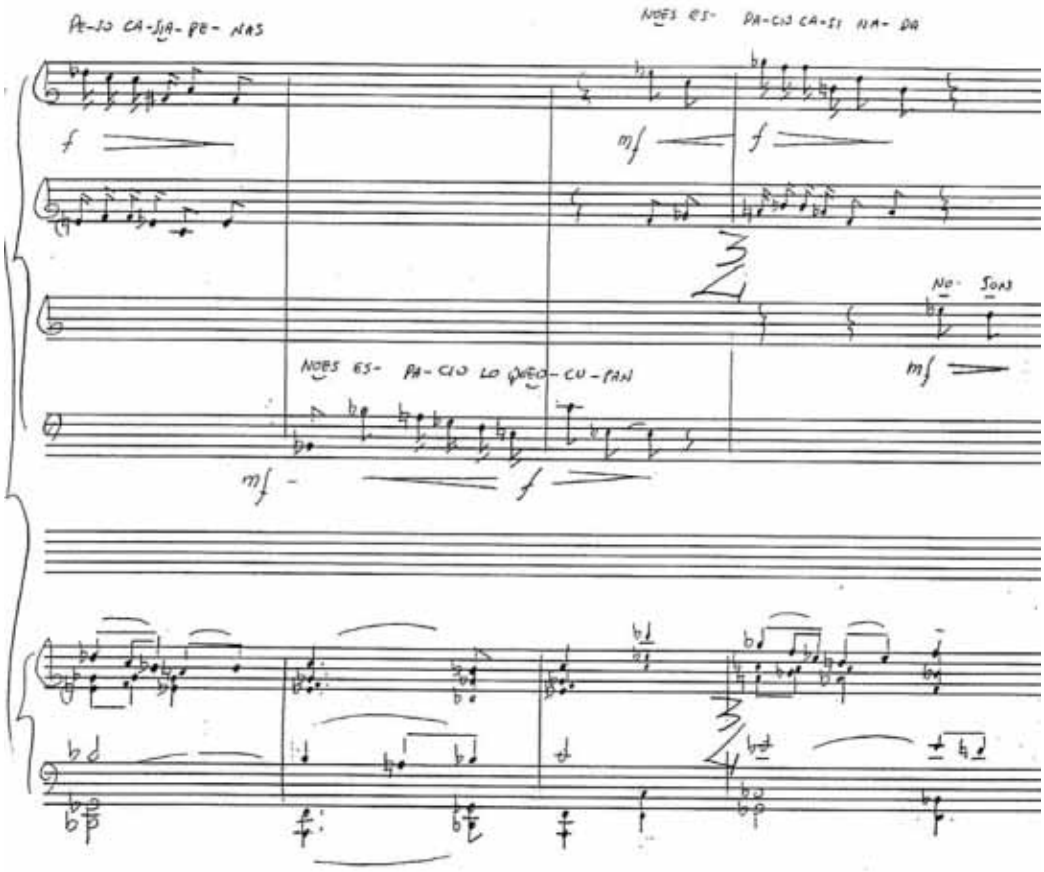


Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 37-39)

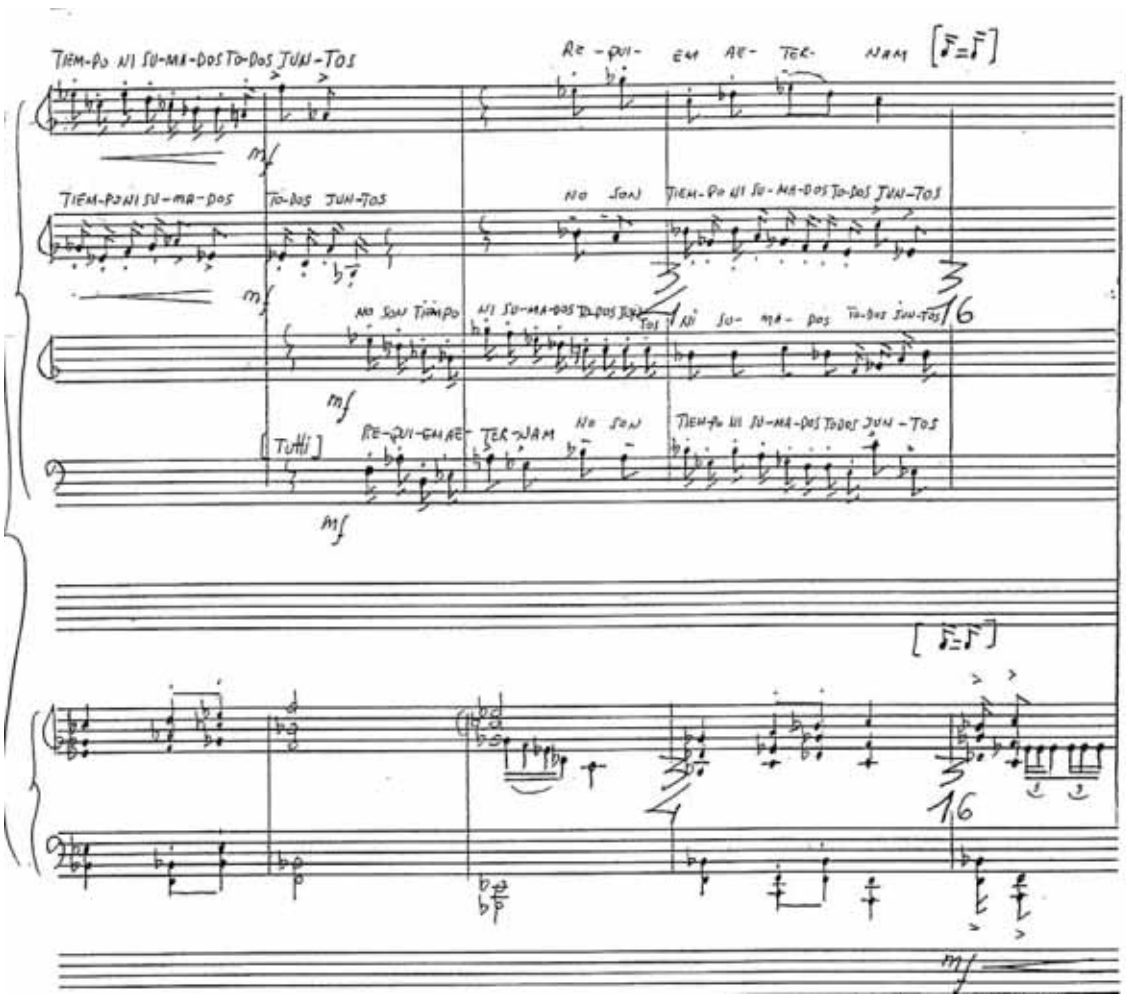


Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 68-71)

Una amplia parte coral tomará el protagonismo en la obra, las imitaciones y las entradas alternas de cada una de las voces son lo más destacable (compases 76-79). A partir de esta altura de la pieza los cambios de compás se harán cada vez más habituales. (compases 86-88).

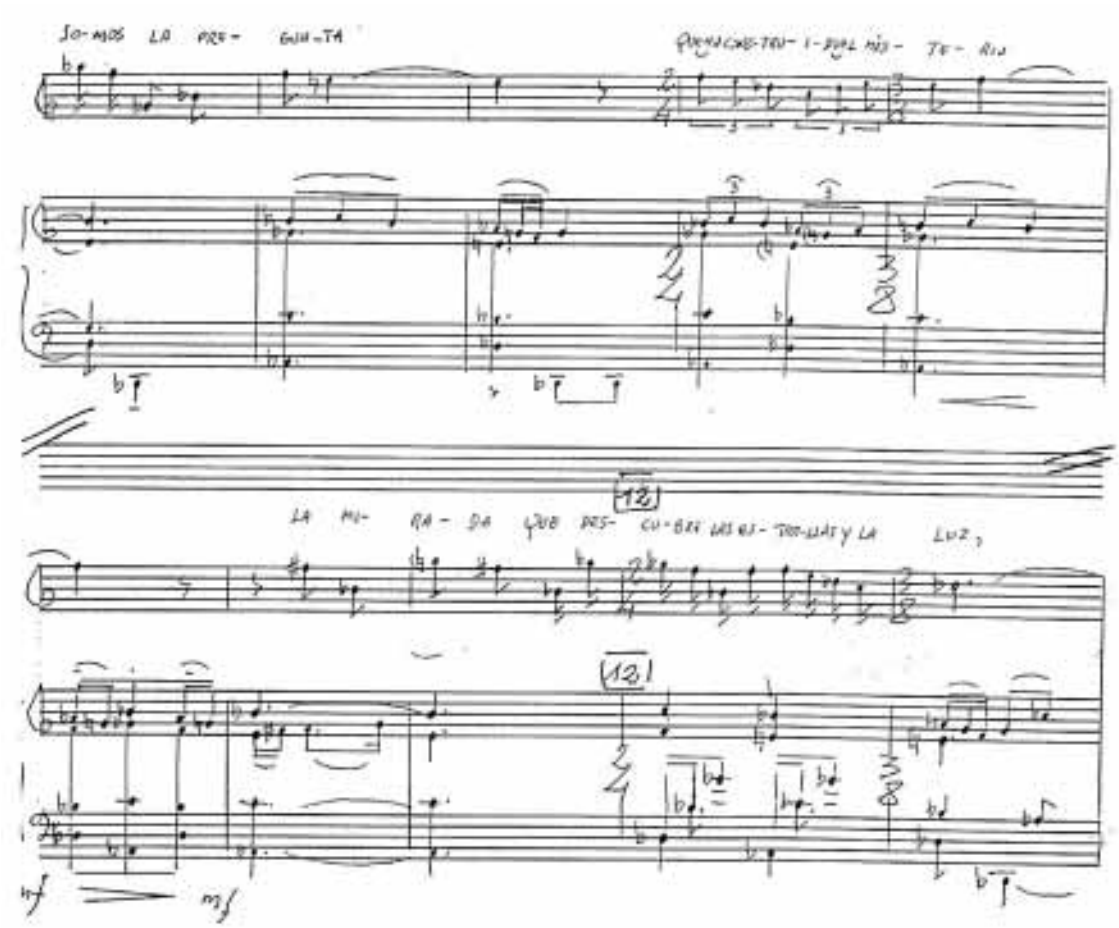


Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 76-79)

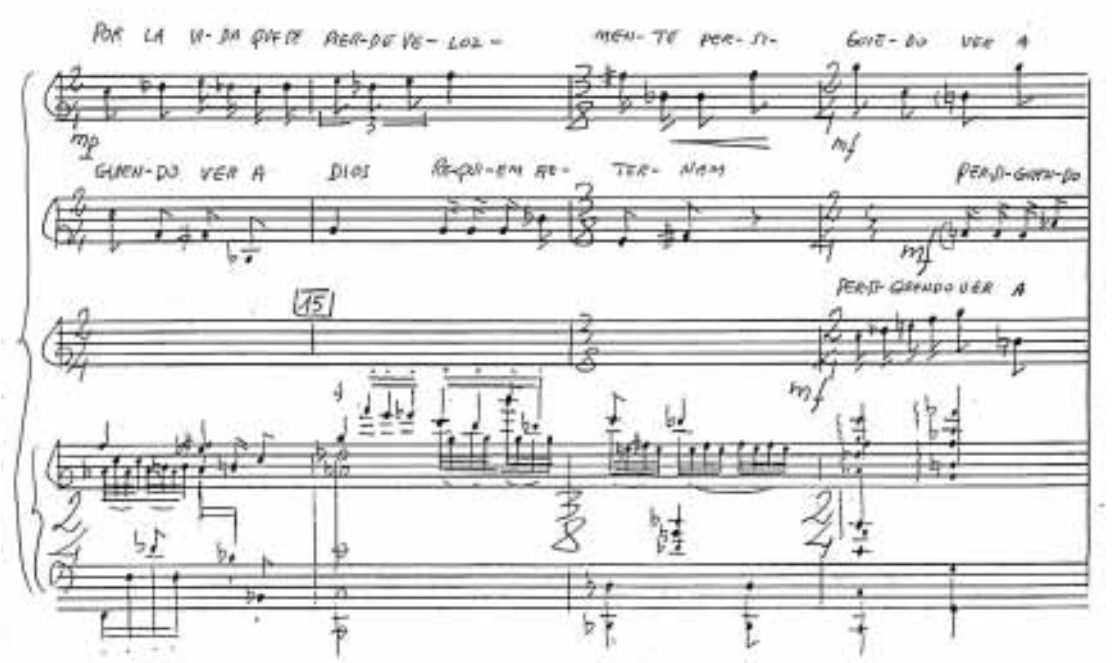


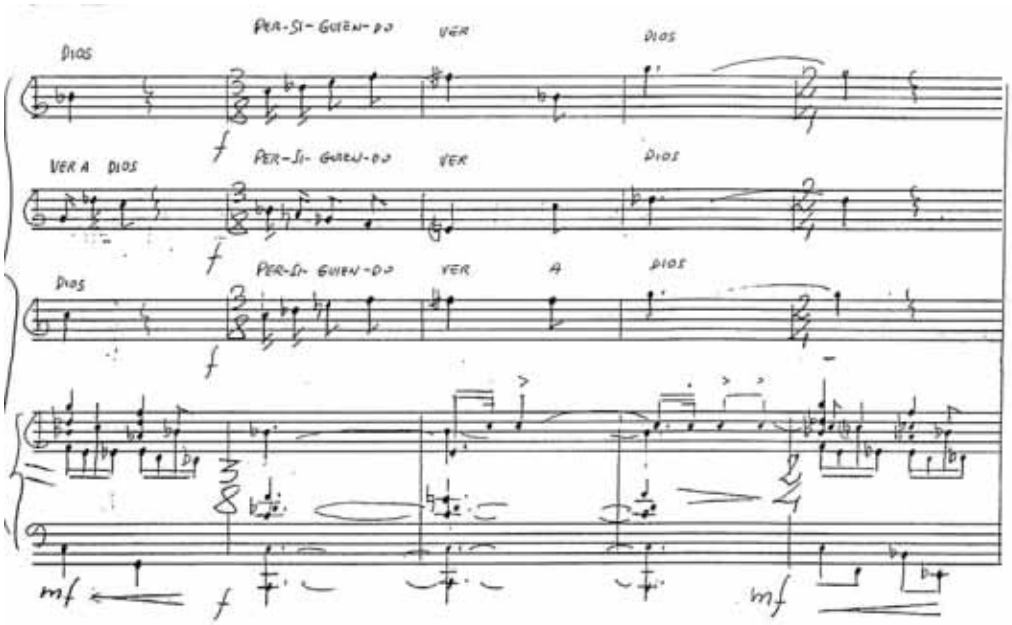
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 84-88)

En el turno de las intervenciones solistas la siguiente será la soprano, que al igual que en la ocasión anterior viene precedida de una breve introducción orquestal (compases 114-118). En esta parte la figuración se hace más abundante y densa y el acompañamiento de la orquesta introduce cada vez más tensión (compases 150 y siguientes). Esta se verá potenciada por las sucesivas incorporaciones del tenor solista y la mezzosoprano para desembocar en un nuevo elemento presentado por un coro de mujeres que con una figuración más pausada prepara la transición hacia un nuevo episodio solistas, esta vez a cargo del barítono. Su intervención irá enclaustrada entre dos intervenciones del coro de mujeres que con una intervención similar (compases 215 y siguientes) van estableciendo una especie de pugna con el barítono hasta que en el compás 247 solista y coro femenino realizan una intervención conjunta para dar entrada a la siguiente sección. En este caso el coro femenino anticipa el texto del *Kyrie* mientras el solista termina su intervención, que se alargará hasta el mismo momento en el que el coro al completo comienza la siguiente sección (compases 247-252).

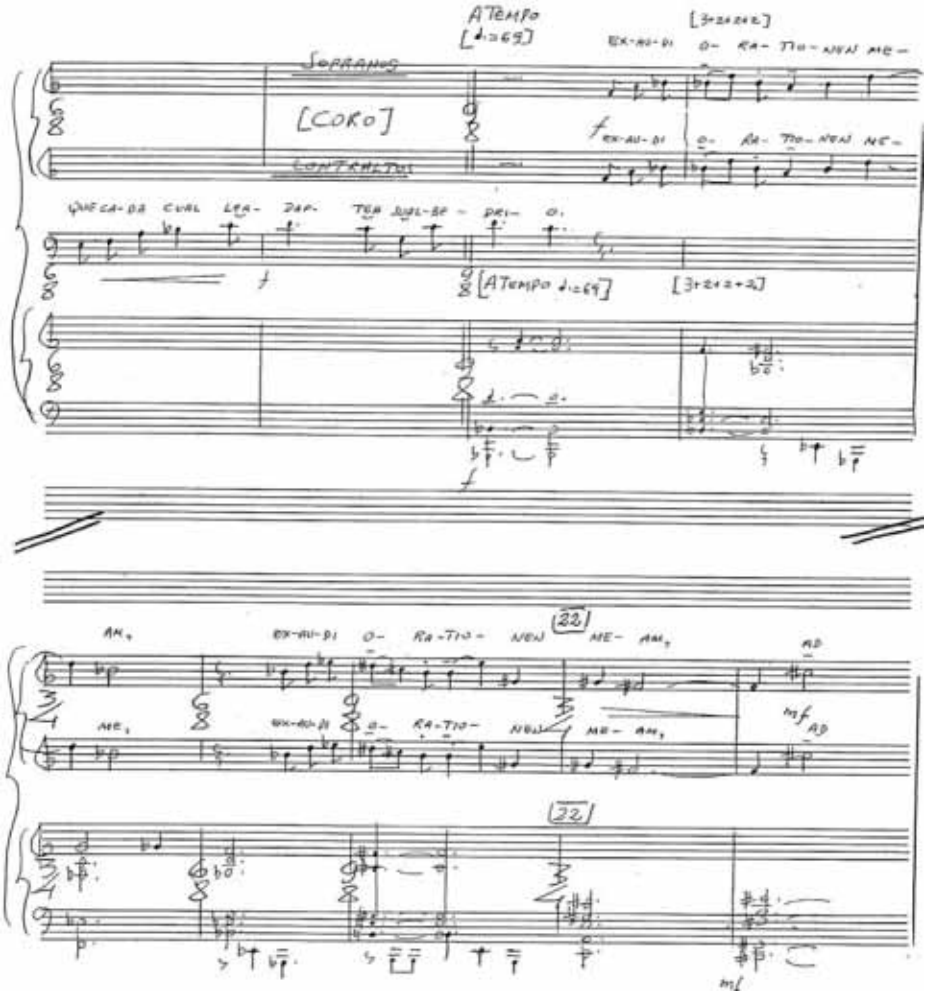


Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 112-121)

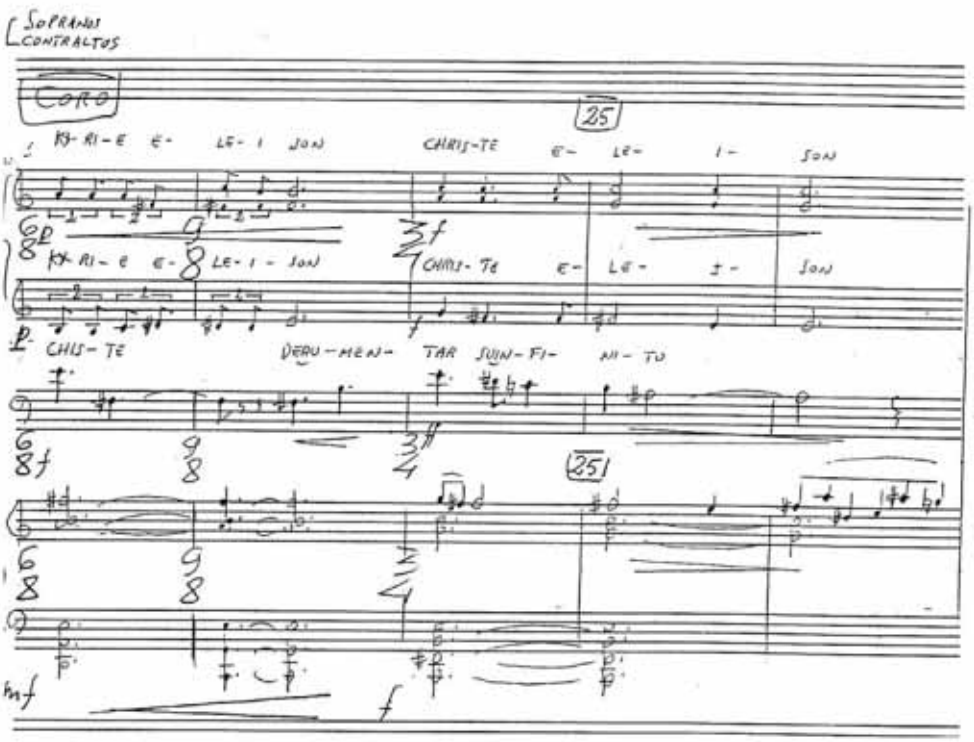




Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 149-167)



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 212-221)



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 247-251)

La construcción melódica de esta primera sección responde a dos parámetros muy claros. Por un lado las repeticiones de notas, que se hacen características de la primera de las melodías; por otro lado los saltos de inicio de cada uno de los motivos melódicos que hacen que éstos sean fácilmente reconocibles. Ambas características pueden observarse claramente en los compases 161 y siguientes, donde cada uno de los diversos incisos melódicos está construido de esta forma.

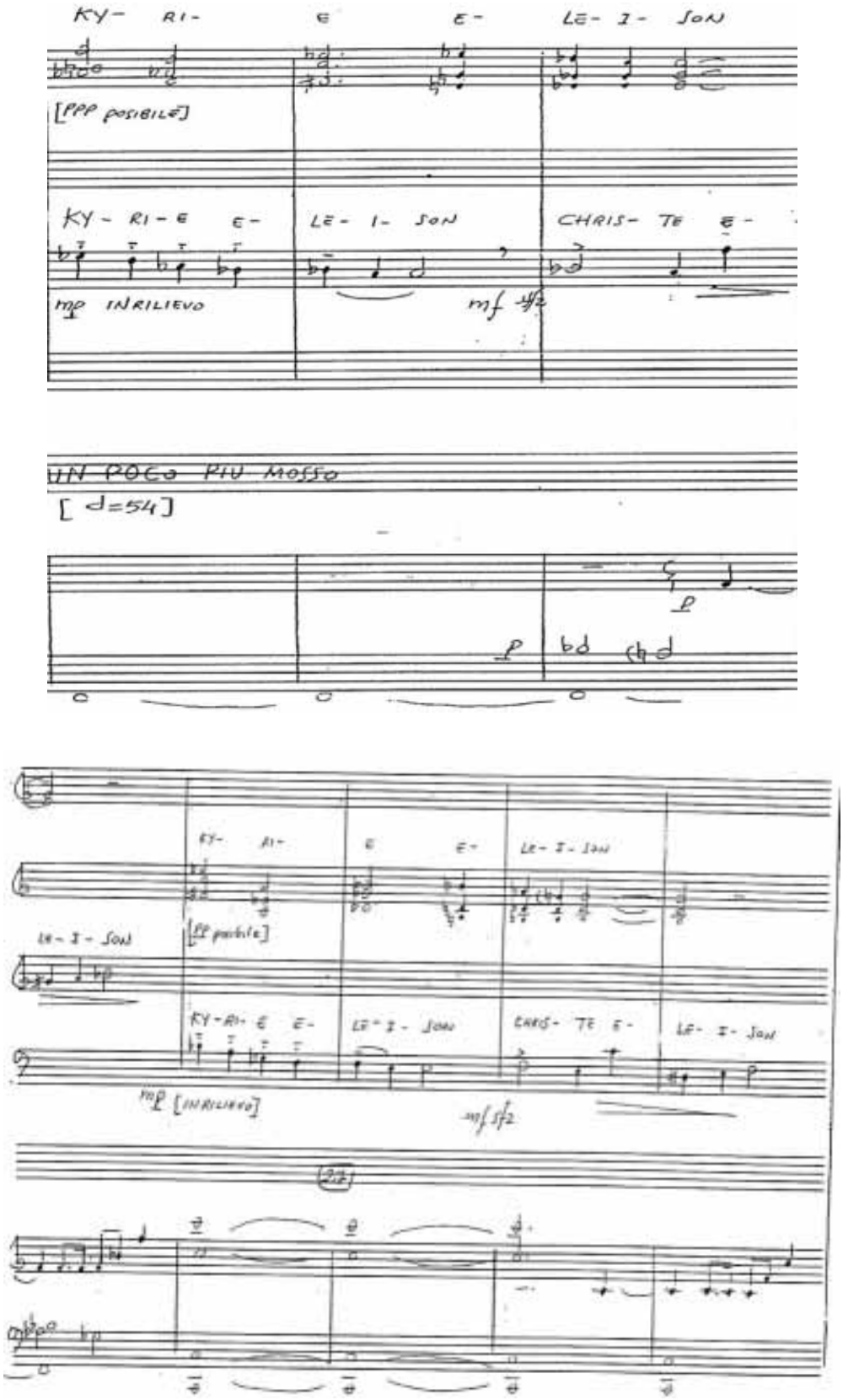
La segunda sección de un Réquiem, el *Kyrie Eleison* (compases 254-306) es la más breve de todas, y da comienzo después de algo más de 250 compases de *Introito*, a través de la conexión ya mencionada. Será el coro sin apenas acompañamiento instrumental el encargado de iniciar esta nueva sección.

La distribución de las intervenciones en esta segunda sección es la siguiente:

- Coro (254-283).
- Barítono solo (284-306).

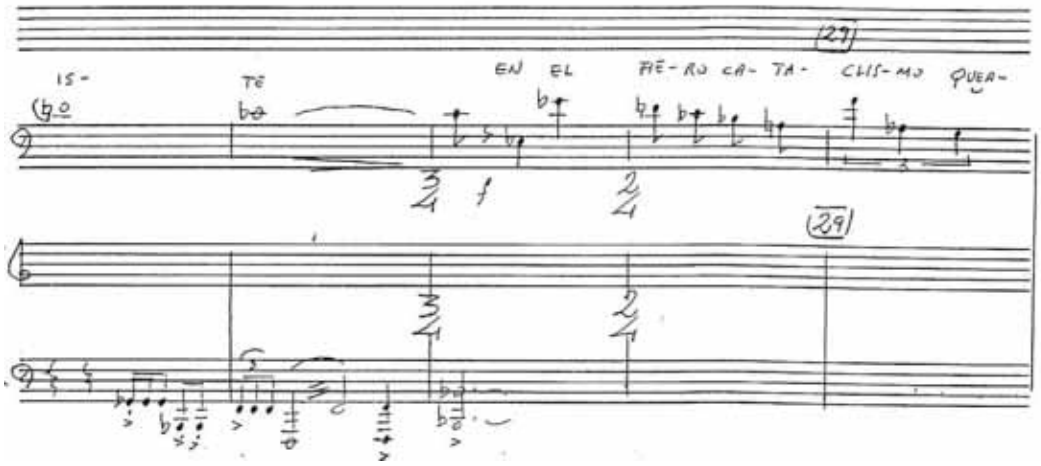
En los primeros compases de este *kyrie* el centro armónico será polarizado entre las notas Fa y Do (compases 266-272). El coro con una pausada melodía lleva todo el peso

de esta sección, y no será hasta el compás 281 cuando la parte instrumental comience a mostrar más actividad.



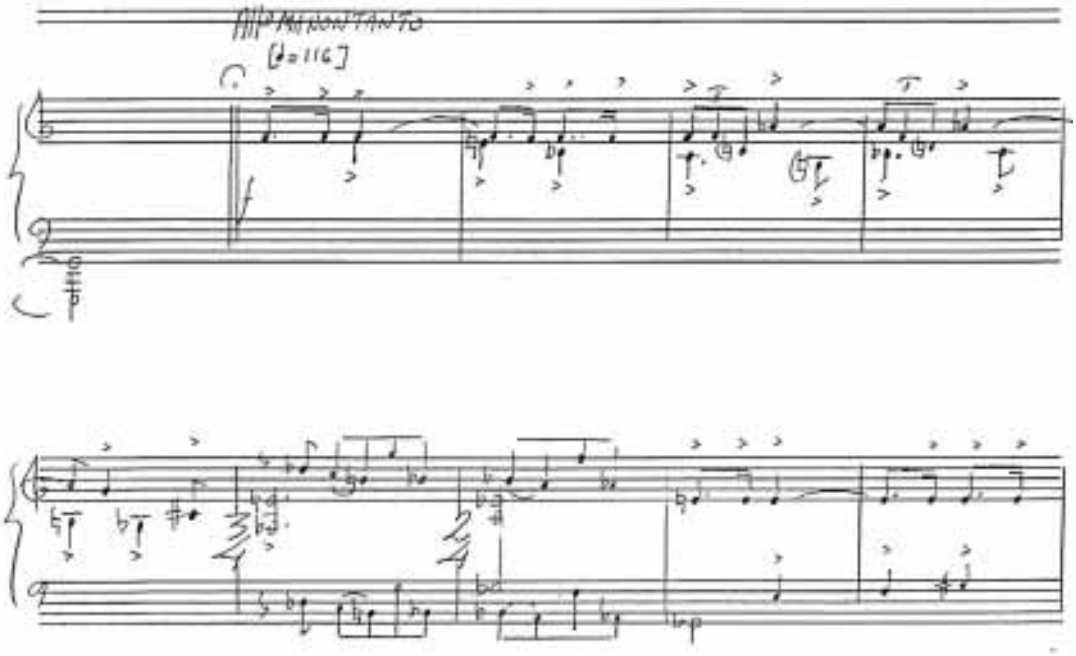
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 265-272)

El segundo elemento de esta sección será una parte solista interpretada por un barítono que con una figuración más activa establece un perfecto contraste rítmico y melódico con respecto a la intervención del coro (compases 286-290).



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 286-290)

Esta breve intervención desembocará en un episodio orquestal (compases 307 y siguientes) a través del cual da comienzo la tercera sección de la obra.



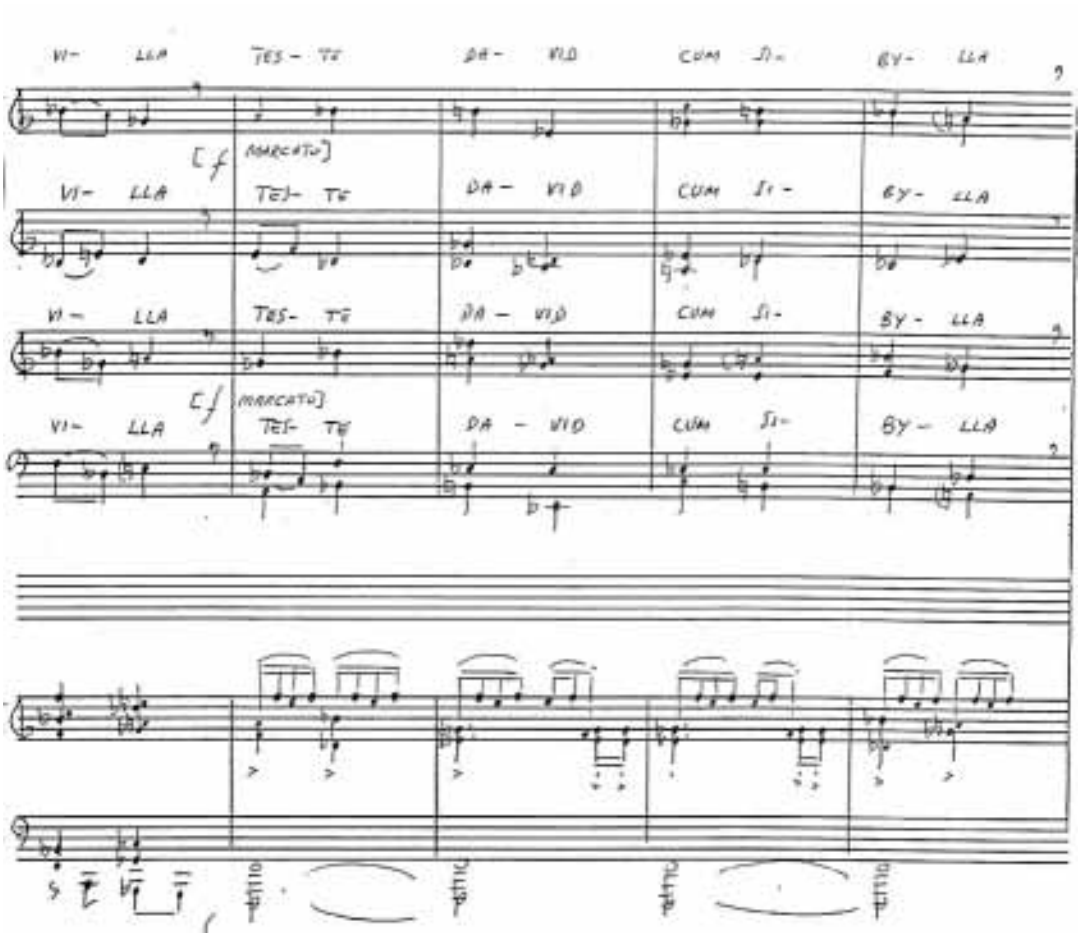
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 306-315)

Desde un punto de vista melódico los intervalos construidos por un tono y un semitono, bien de segunda aumentada o de tercera menor serán característicos de toda esta sección.

La siguiente sección será la clausula sobre *Dies Irae* (compases 307-1132), la más amplia de todas las secciones. La distribución de las diferentes entradas vocales y orquestales se realiza de la siguiente manera:

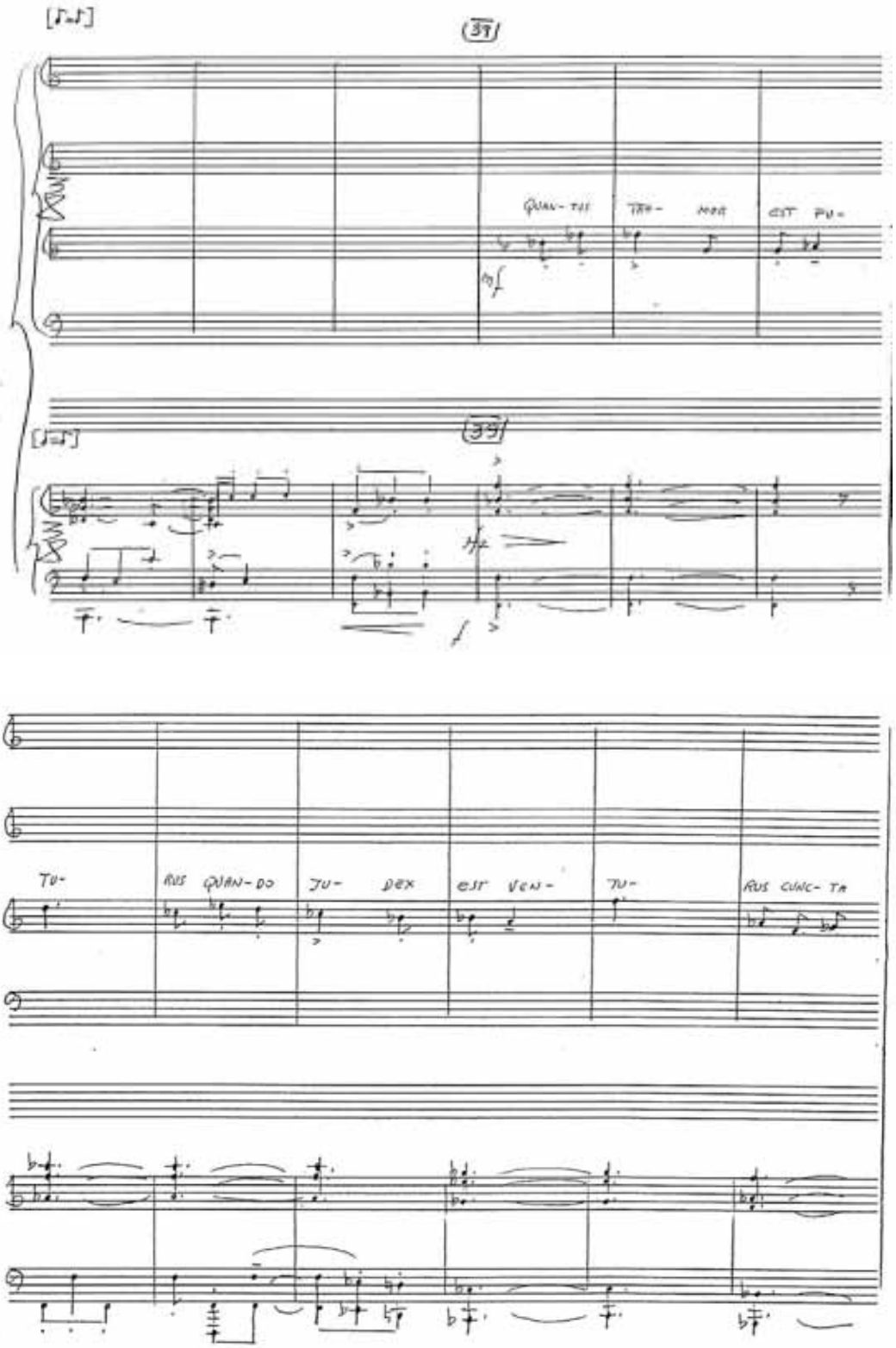
- Orquesta (307-325).
- Coro (326-389).
- Coro en canon: Barítono + Mezzosoprano - Soprano (390-428).
- Orquesta (429-447)
- Coro (448-523)
- Barítono solo (524-544)
- Soprano solo (545-588)
- Barítono solo (589-617)
- Soprano solo (617-662)
- Orquesta (663-670)
- Coro de mujeres (671-691)
- Tenor solo (692-742)
- Coro en canon (743-869).
- Tenor solo (870-926)
- Coro de hombres (927-949)
- Solistas + Coro (950-1113)
- Orquesta (1114-1132)

La orquesta marca el inicio de esta sección en compás de 2/4 con unos elementos rítmicos que serán utilizados durante la intervención del coro (compases 308-310). A partir del compás 342 la figuración aumenta, así como la densidad, manteniéndose casi en todo momento un ritmo constante en la parte vocal a modo de marcha (compases 341-345).



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 341-345)

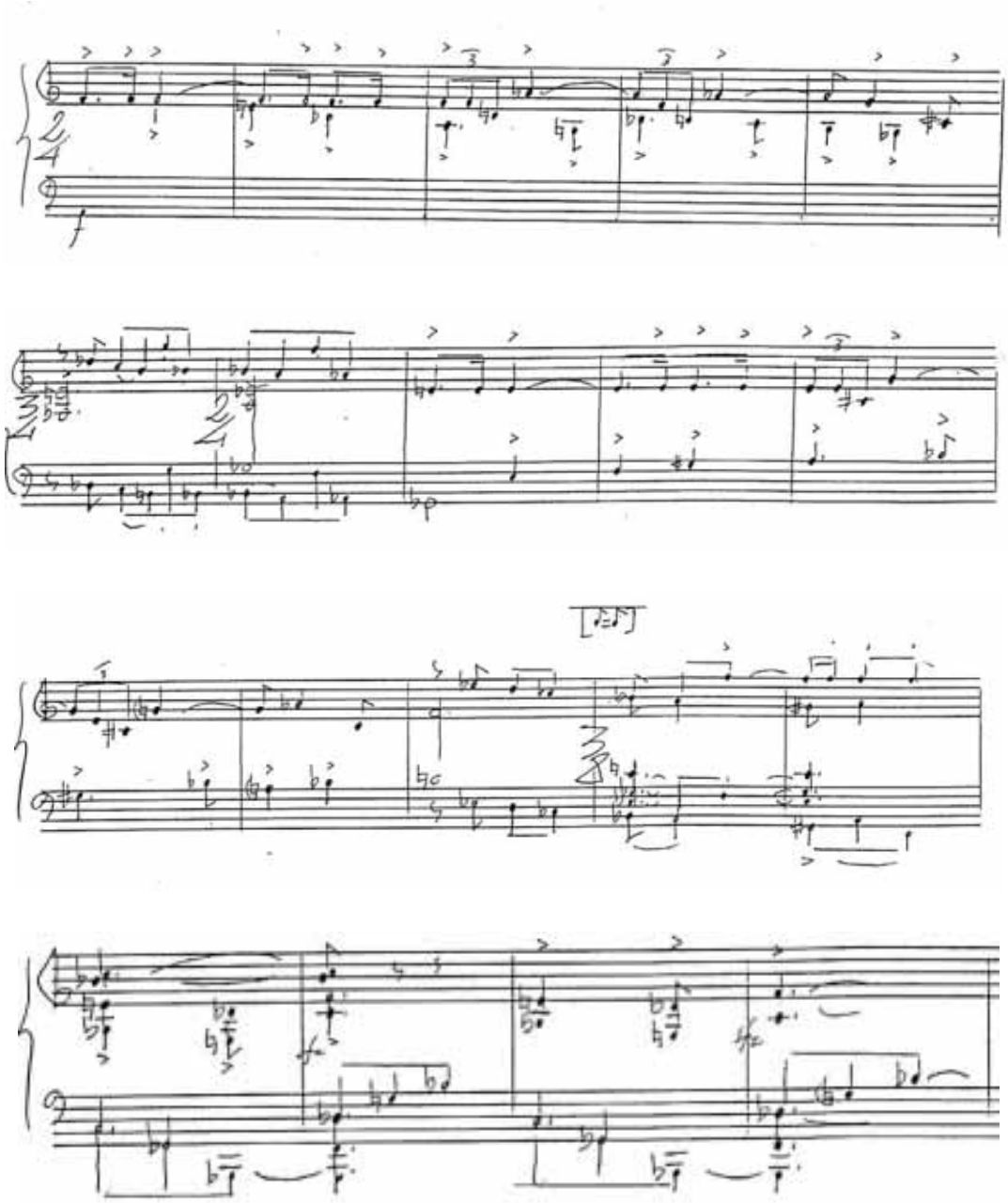
A partir del compás 379 el coro aumenta su figuración como toque de atención sobre el oyente al que poco a poco se le introducirá en un nuevo elemento tratado a modo de canon en el que barítono, mezzosoprano y soprano realizan entradas consecutivas sobre el mismo texto y con la misma música (compases 390 y siguientes), mientras la orquesta permanece en un segundo plano dejando fluir el contenido melódico de la parte vocal.



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 387-398)

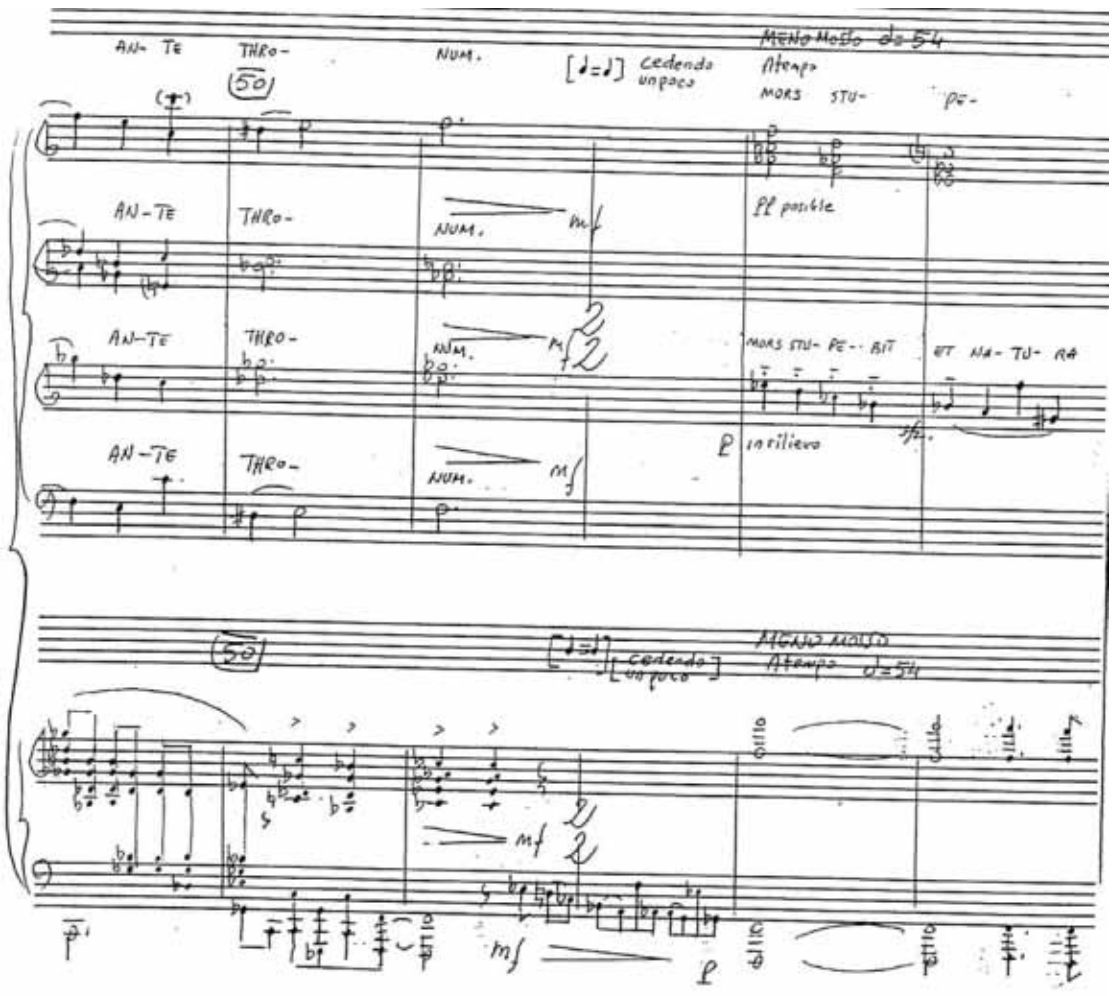
Todo ello desembocará en un nuevo episodio orquestal (compases 429 y siguientes) que conecta con una nueva entrada del coro. La reutilización de diversos motivos ya escuchados en esta misma sección es algo habitual en las intervenciones corales

(compases 342 y 374; 351 y 483). En estos casos, incluso la melodía coral se conserva, aunque no así el texto que se va desarrollando impasible a lo largo de toda la pieza sin más repeticiones que las licencias que se permiten a causa del buen desarrollo melódico.



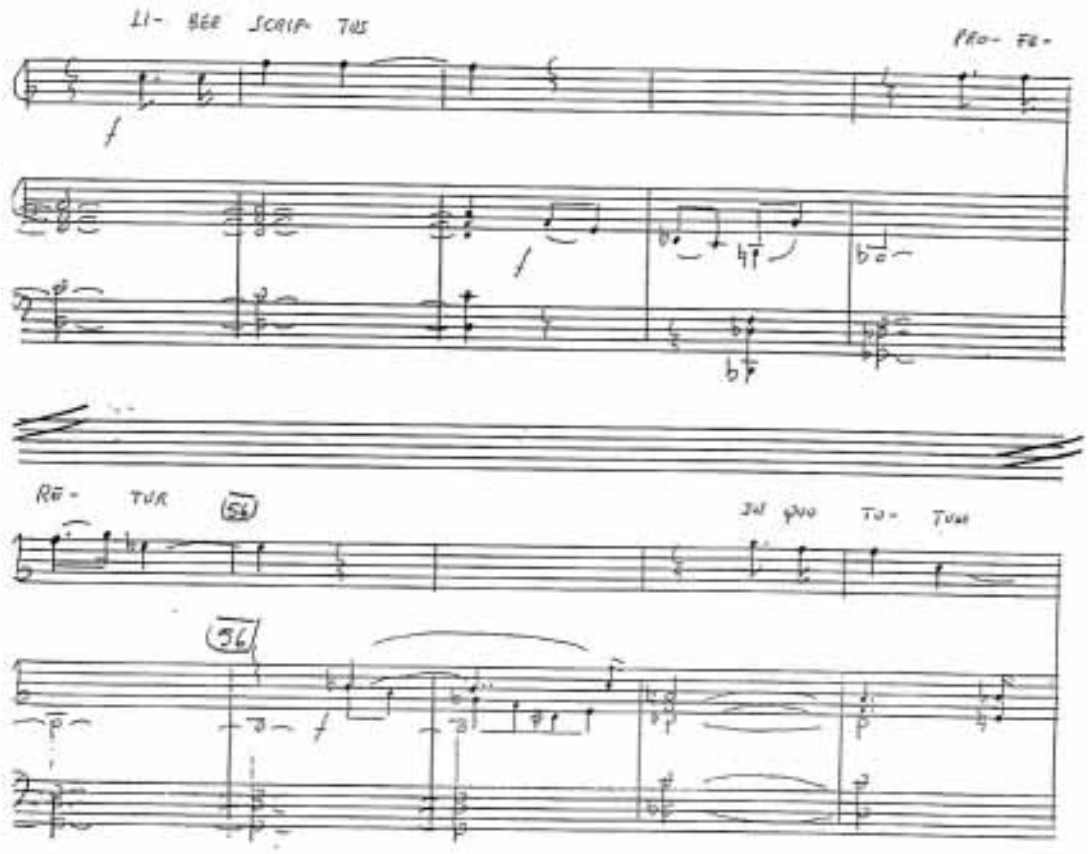
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 429-447)

Durante toda esta intervención coral el compositor juega con los diferentes cambios de tempo y de compás para alcanzar una mayor riqueza rítmica, que a la vez le sirve para estructurar los distintos elementos en acción (compases 500 y siguientes).



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 499-504)

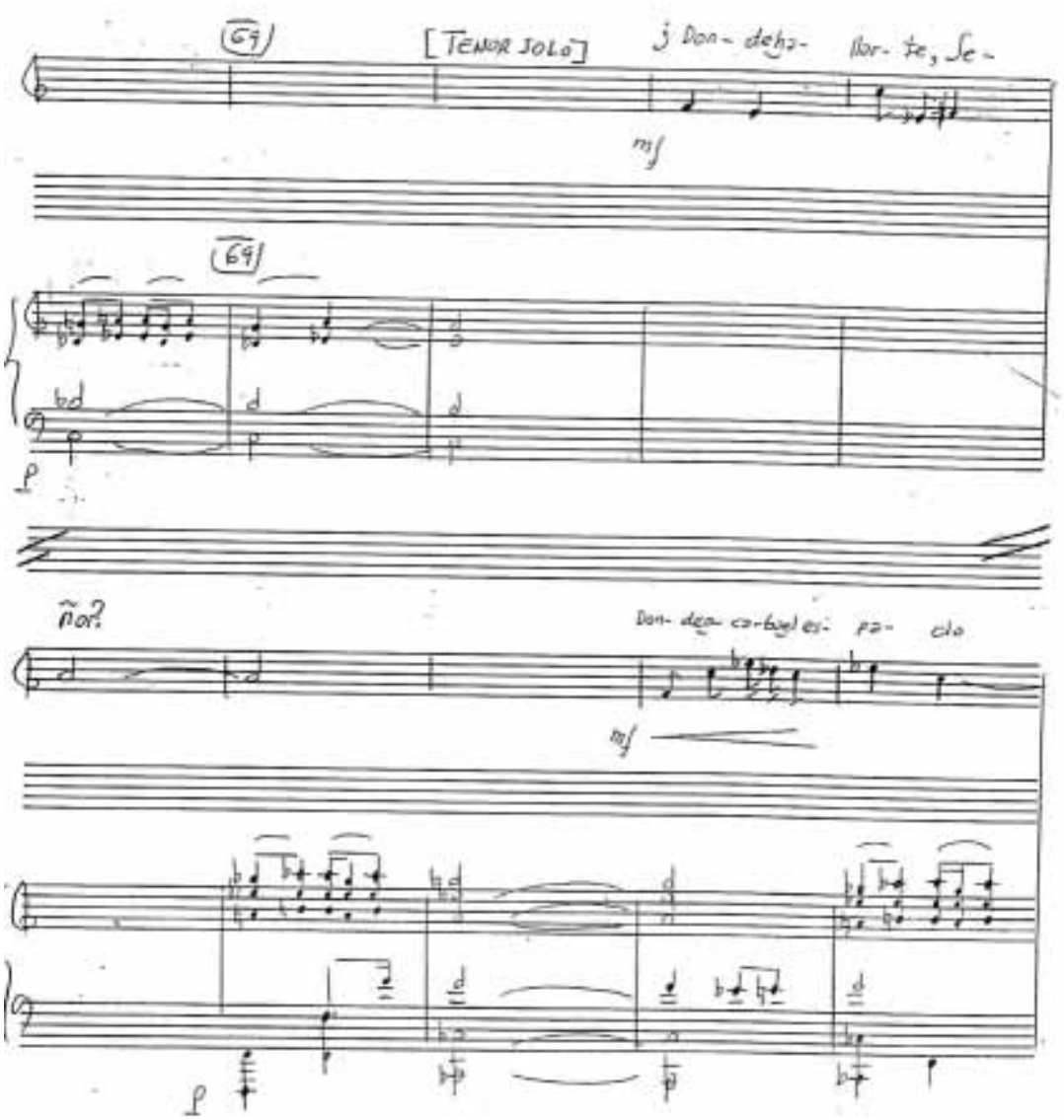
Será ya en el compás 524 cuando el barítono comience la primer parte solista; un aparte intermedia de soprano con un sobrio acompañamiento instrumental (compases 554 y siguientes) cortará al barítono que volverá a reaparecer en el compás 589 con la misma melodía, pero esta vez en un compás 2/4 en lugar del 2/2 inicial. La soprano contestará de nuevo en el compás 617 para cerrar este elemento de diálogo entre los dos solistas (compases 524-662).



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 554-563)

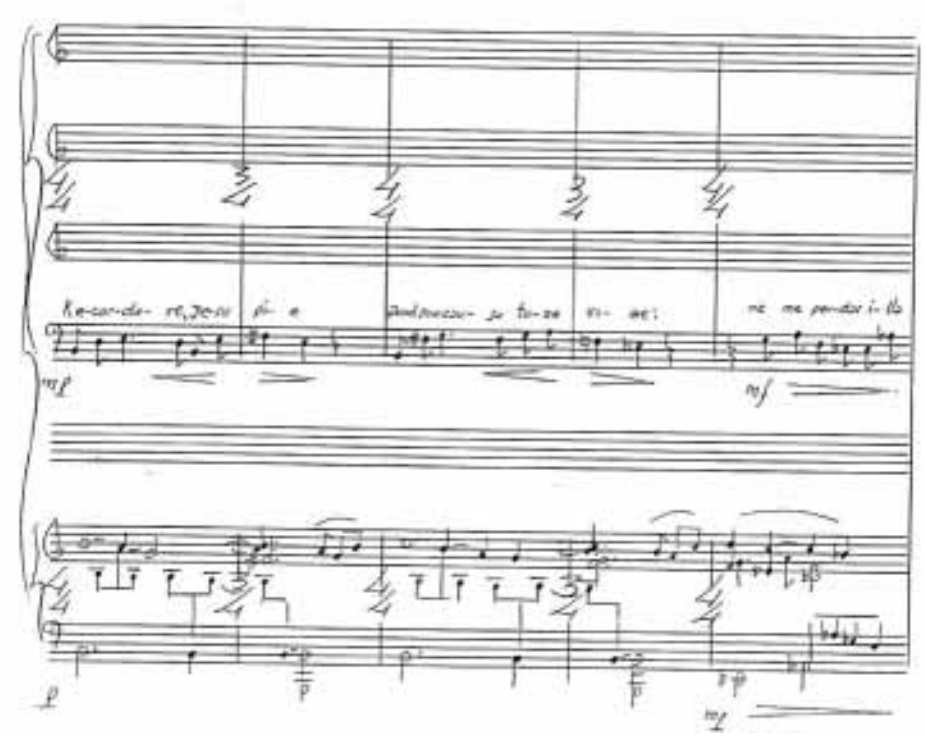
La orquesta tomará el protagonismo en un fugaz episodio de ocho compases que servirá de transición hacia la entrada del coro de mujeres con un nuevo elemento melódico en el compás 671.

El coro servirá de preparación para la entrada del tenor, que bajo un nuevo motivo rítmico (compás 689), desarrollará un elemento solista que se desarrolla hasta que el coro vuelve a hacer su aparición.



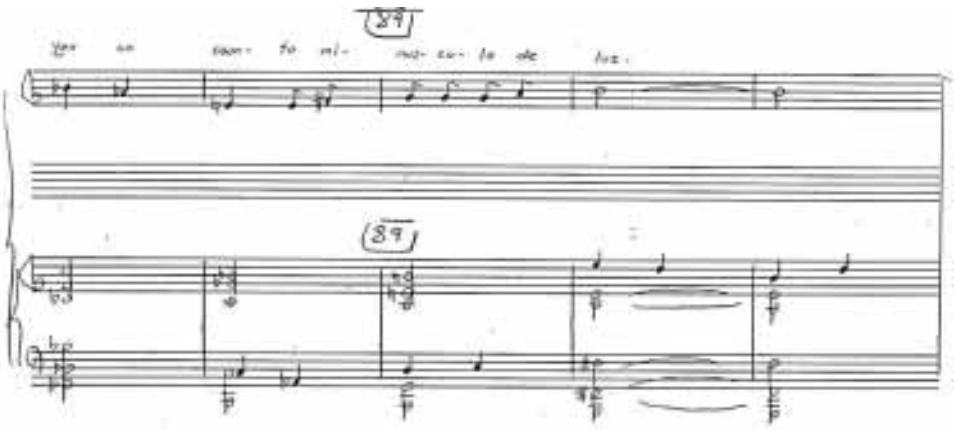
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 689-698)

Esta vez (compases 743 y siguientes), y al igual que ya había sucedido anteriormente, sobre una nutrida orquestación las diferentes secciones del coro van haciendo su aparición en canon desde la parte más grave hacia la voz más aguda. Será a partir del compás 759 cuando la figuración se haga más densa y con la ayuda de las cuatro voces, ya incorporadas, se desarrolle un nuevo elemento que cuenta con una rica figuración melódica, así como sucesivos cambios de compás que marcan la intención rítmica del compositor de consolidar los acentos en base a la sucesión de compases de 3/4 y 4/4.

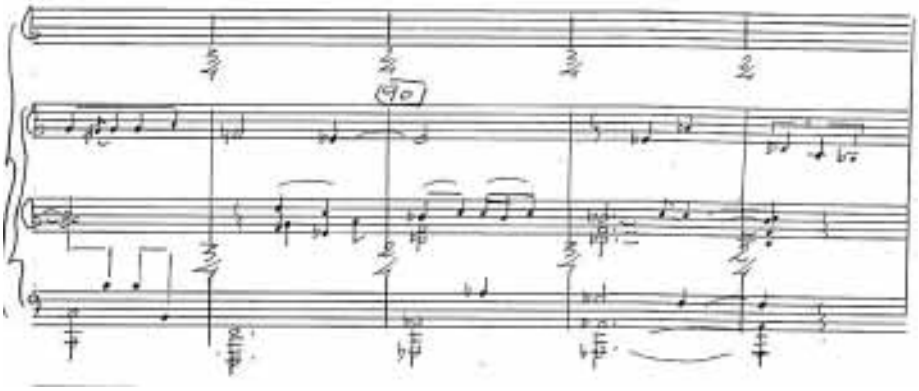


Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 743-746)

Este desarrollo se verá cortado a partir del compás 785 cuando las diferentes voces del coro se alternan con partes puramente instrumentales de gran figuración y riqueza rítmica, todo ello sobre el texto de "*Confutatis*". Todo este amplio segmento de más de cien compases (compases 743-869) desembocará en una nueva parte solista a cargo del tenor, en el compás 870, retomando los motivos que había utilizado en la parte solista anterior. Siendo en esta ocasión un segmento ligeramente más grande, pero igualmente inscrito en diversos cambios de compás de 2/4 y 3/4, así como la combinación de partes más tranquilas (compases 888 y siguientes) con partes de mayor carácter rítmico (compases 898 y siguientes).

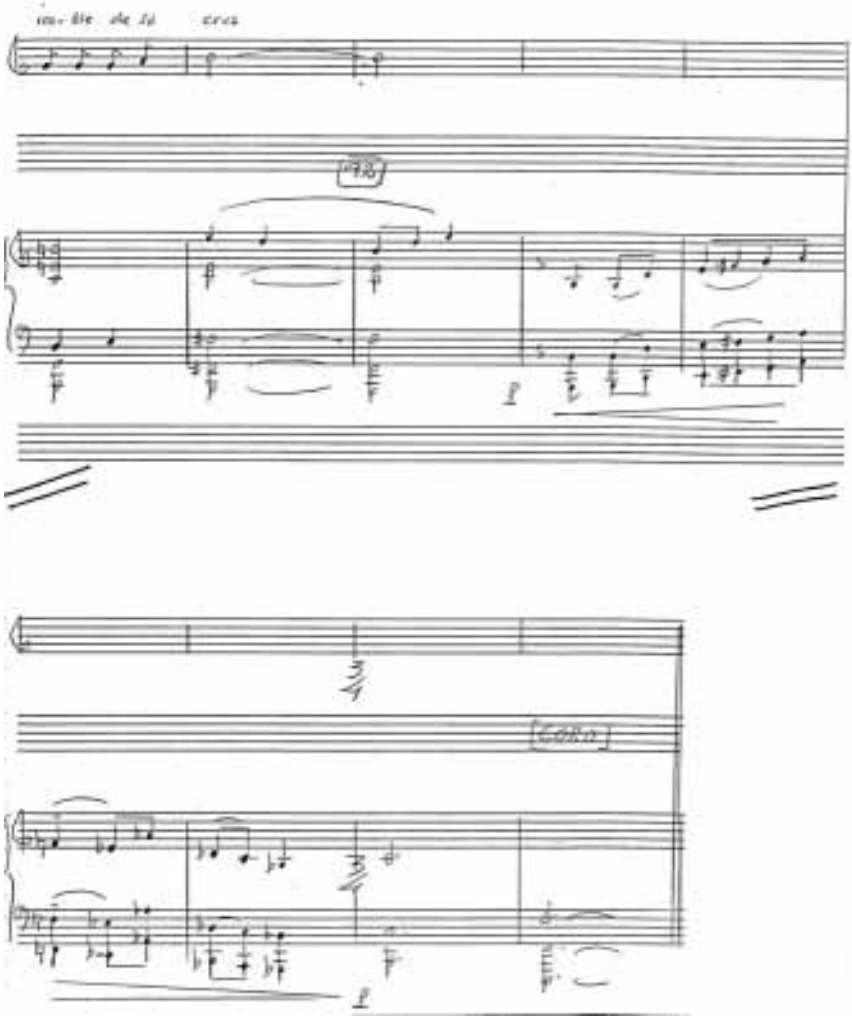


Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 888-892)

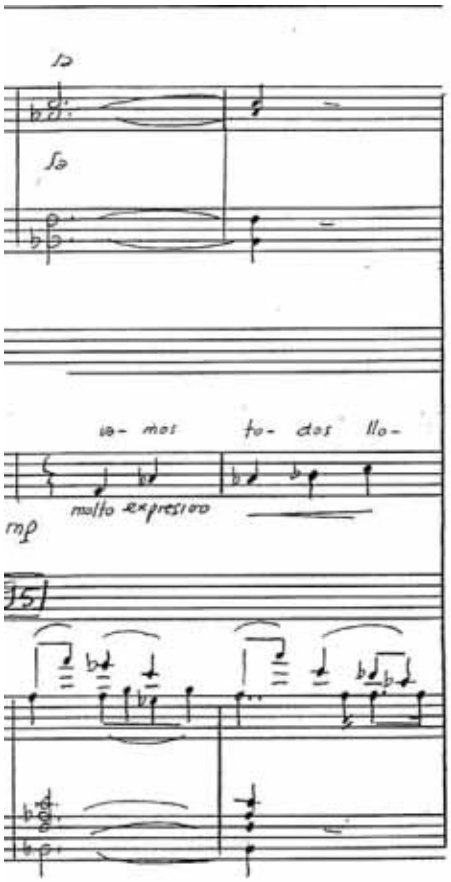


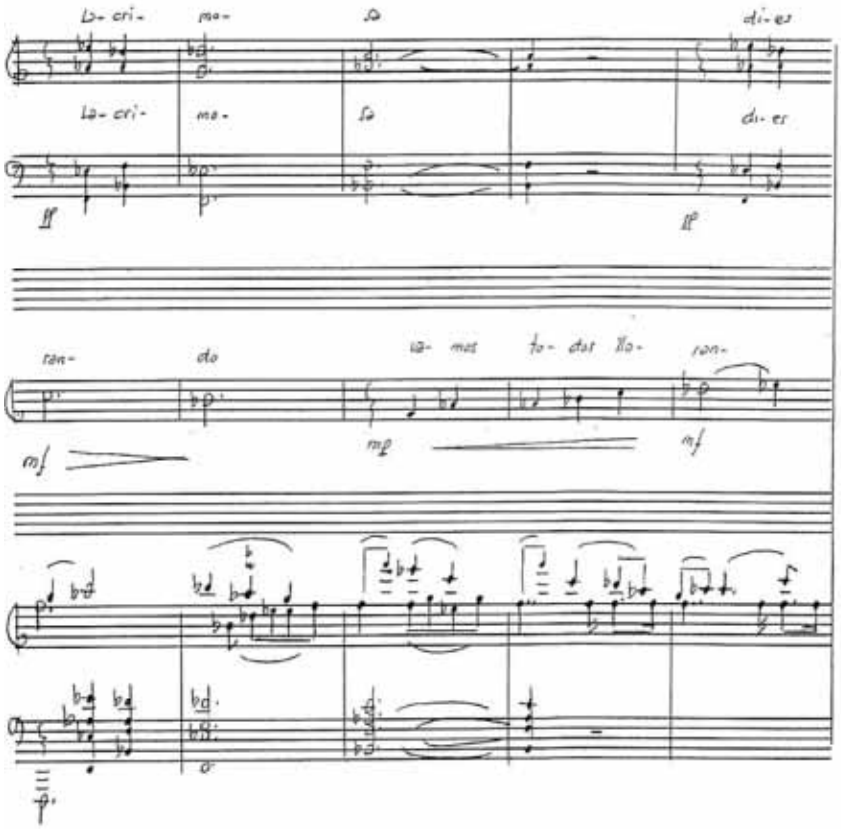
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 898-902)

El coro de hombres sobre elementos rítmicos ya escuchados (compases 927 y siguientes) servirá de transición hacia la siguiente parte solista en la que la mezzosoprano hará la primera intervención acompañada por el propio coro de hombres (compases 950 y siguientes).



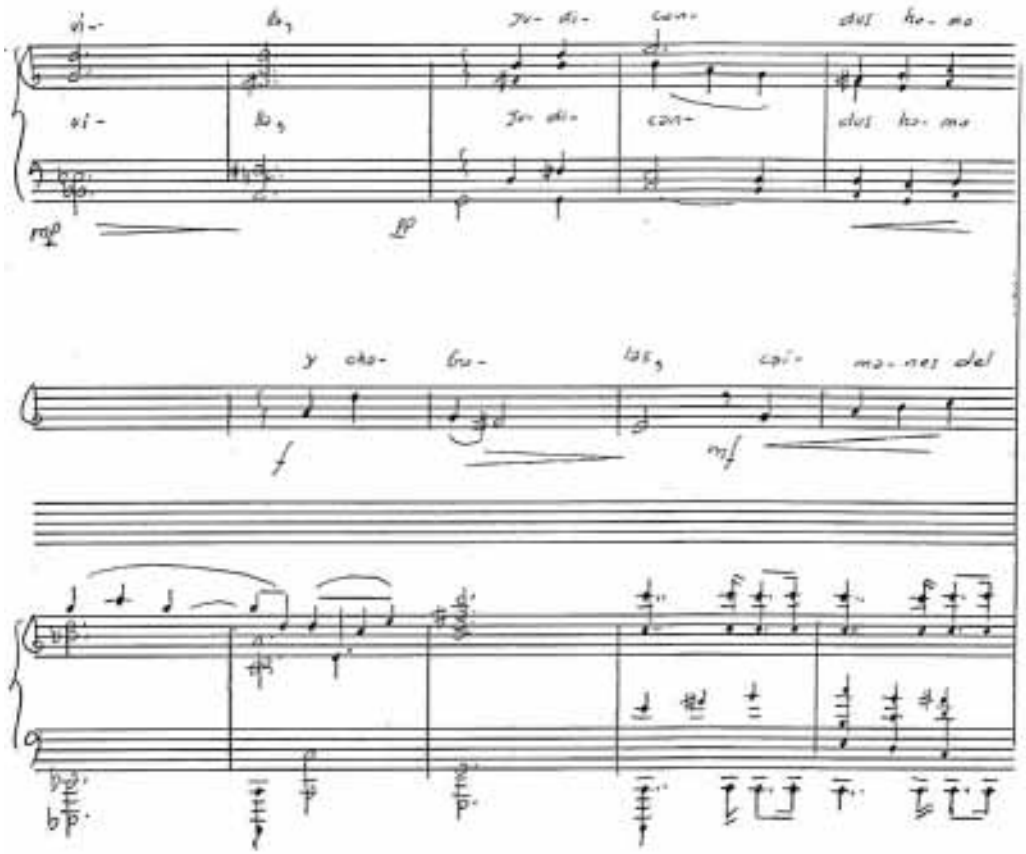
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 927-936)





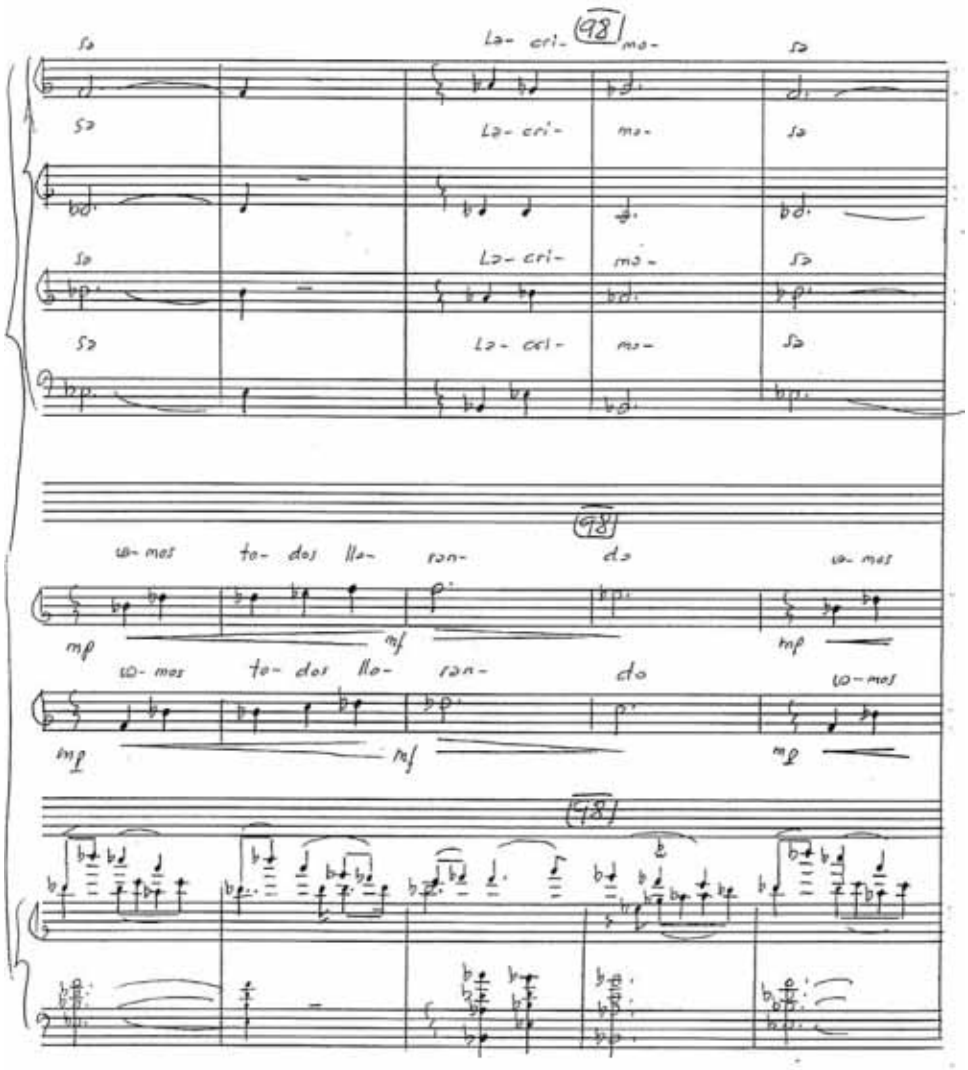
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 950-956)

La figuración clara de negras es acompañada por una parte orquestal más movida que juega con las diferentes tesituras de los instrumentos y con ritmos más marcados (compases 962 y siguientes).



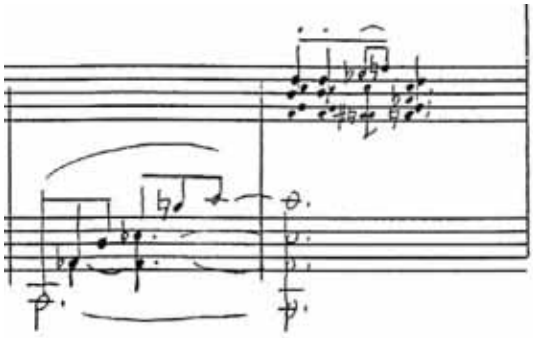
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 962-966)

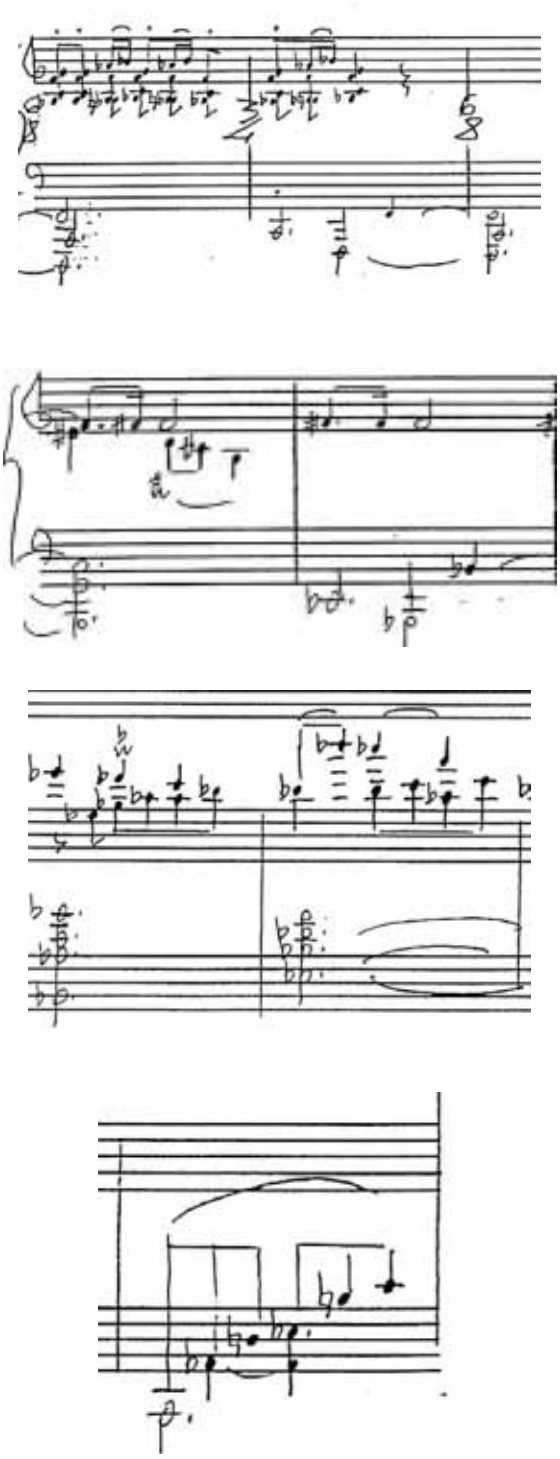
A partir del compás 975 se incorporará al acompañamiento el coro al completo. La primera intervención solista la realizará la soprano, que junto a la mezzosoprano retomarán desde el principio la melodía iniciada varios compases atrás por ésta (compases 977 y siguientes).



Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 977-981)

Las sucesivas intervenciones solistas, y las diferentes combinaciones de estas se sucederán durante un amplio segmento que alcanzará hasta el compás 1113, donde la orquesta finalizará la sección. En el transcurso de este segmento son varios los elementos rítmicos (compases 995, 1002, 1017, 1023, 1041).



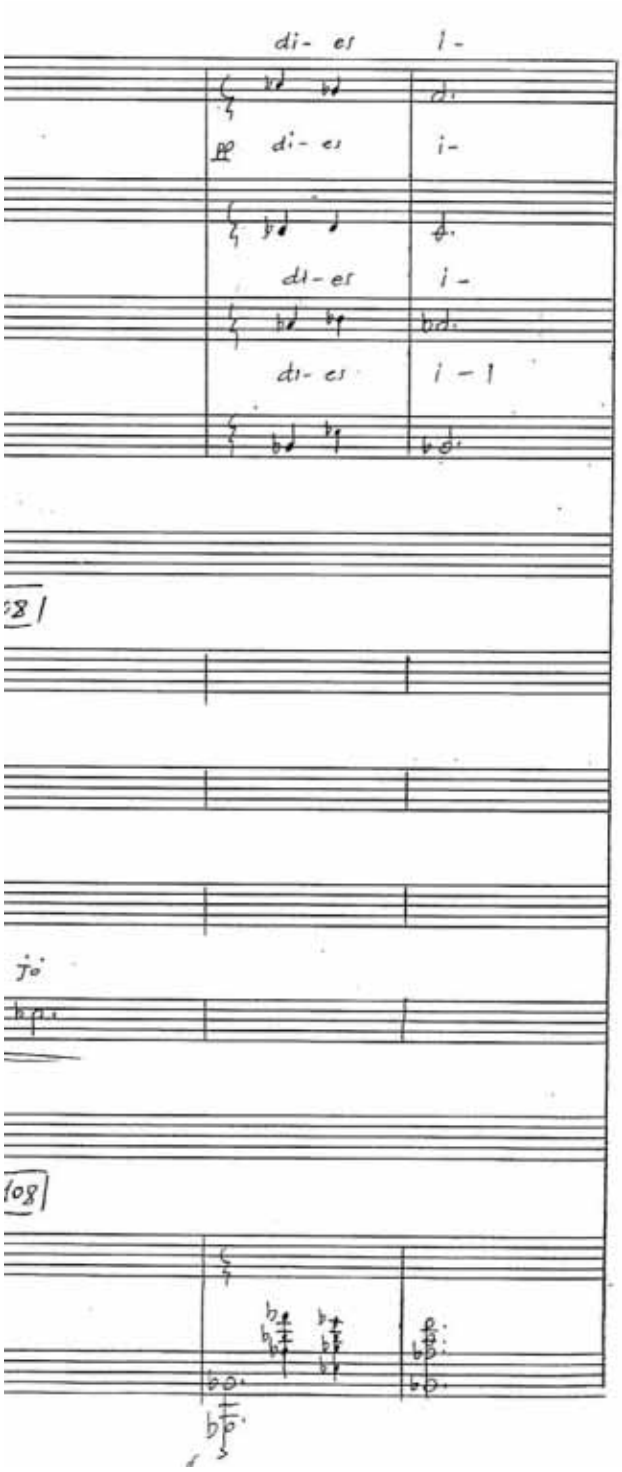


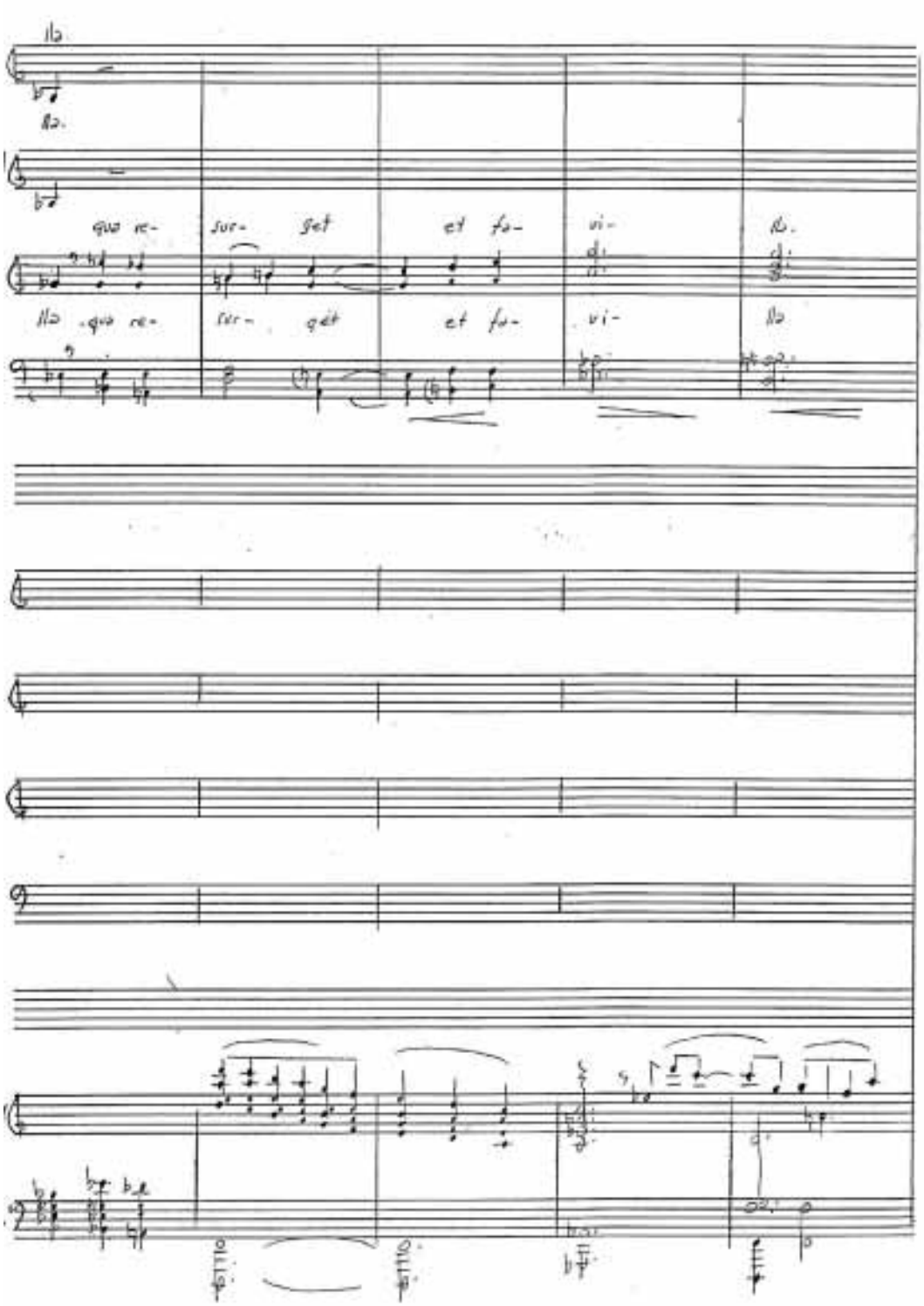
Requiem Pro Nobis (1999). I sección (Compases 995, 1002, 1017, 1023, 1041)

Además las partes solistas siguen insistiendo en la melodía iniciada por la mezzosoprano en el compás 950.

Los solistas perderán el apoyo del coro a partir del compás 1038 para presentar una nueva melodía, de nuevo con entradas en canon, esta vez iniciadas éstas por la mezzosoprano.

El coro retomará su actividad ya en el compás 1063 con el texto de *"Lacrimosa"* fragmentando las diversas los diversos motivos a través de entradas parciales o breves intervenciones (compases 1081 y siguientes).





Requiem Pro Nobis (1999). I sección (compases 1080-1087)

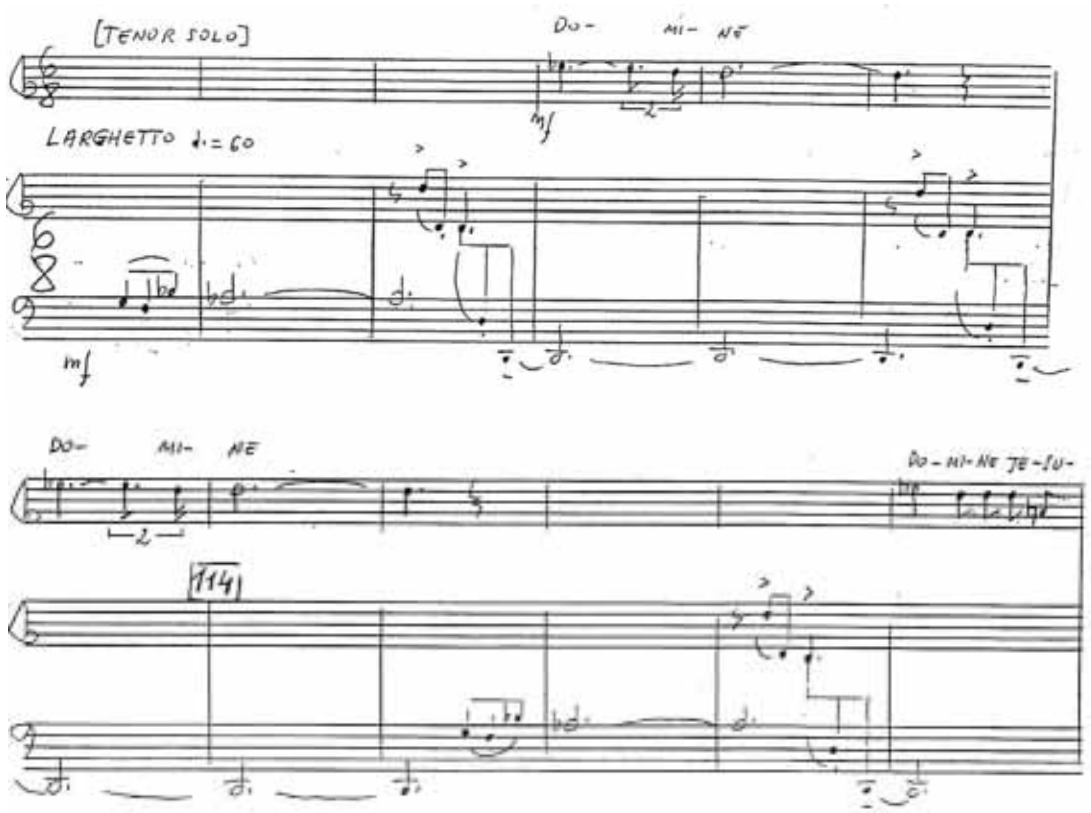
La parte orquestal encargada de dar por concluida esta sección se proyecta a través de un *Larghetto* (♩ = 69) bajo una sobria figuración de corcheas.

Muchas serán las melodías reutilizadas en esta sección como puede verse a través de la melodía iniciada en el compás 338 que será utilizada en repetidas ocasiones en esta sección como en los compases 357 o 470.

La siguiente sección, *Ofertorio*, abarca desde el compás 1130 hasta el 1777, presentando la siguiente distribución de las entradas:

- Tenor + Mezzosoprano + Coro (1133-1177)
- Coro (1178-1181)
- Tenor solo (1182-1231)
- Coro de mujeres (1231-1246)
- Orquesta (1247-1261)
- Coro de mujeres (1262-1269)
- Tenor + Mezzosoprano + Soprano (1270-1307)
- Coro (1308-1320)
- Solistas + Coro (1321-1365)
- Coro de mujeres + Solistas (1366-1380)
- Orquesta (1381-1391)
- Barítono + Tenor (1392-1470)
- Orquesta (1471-1477)
- Coro (1478-1564)
- Orquesta (1565-1574)
- Mezzosoprano (1575-1615)
- Coro (1616-1623)
- Orquesta (1624-1631)
- Soprano + Mezzosoprano (1632-1646)
- Coro de hombres (1647-1668)
- Soprano + Mezzosoprano (1669-1679)
- Coro (1680-1777)

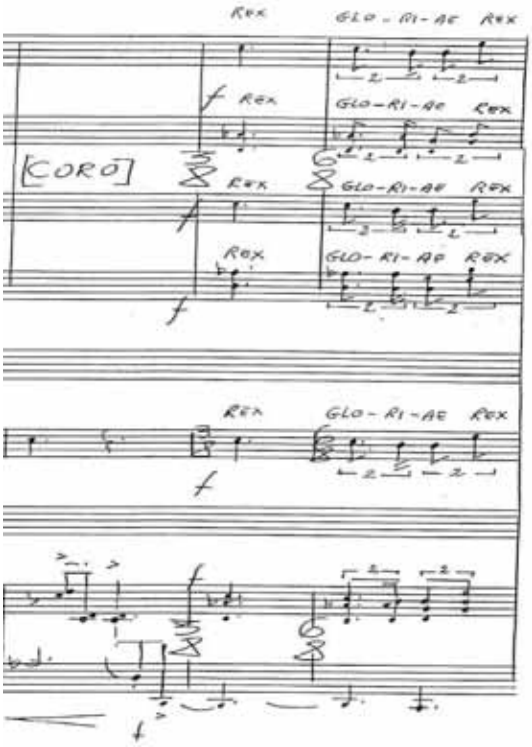
Esta sección, como ya se anticipa comienza con una parte solista que conserva la indicación agógica con la terminó la sección anterior, sin embargo en esta ocasión será bajo el auspicio de un compás de 6/8 (compases 1133 y siguientes).

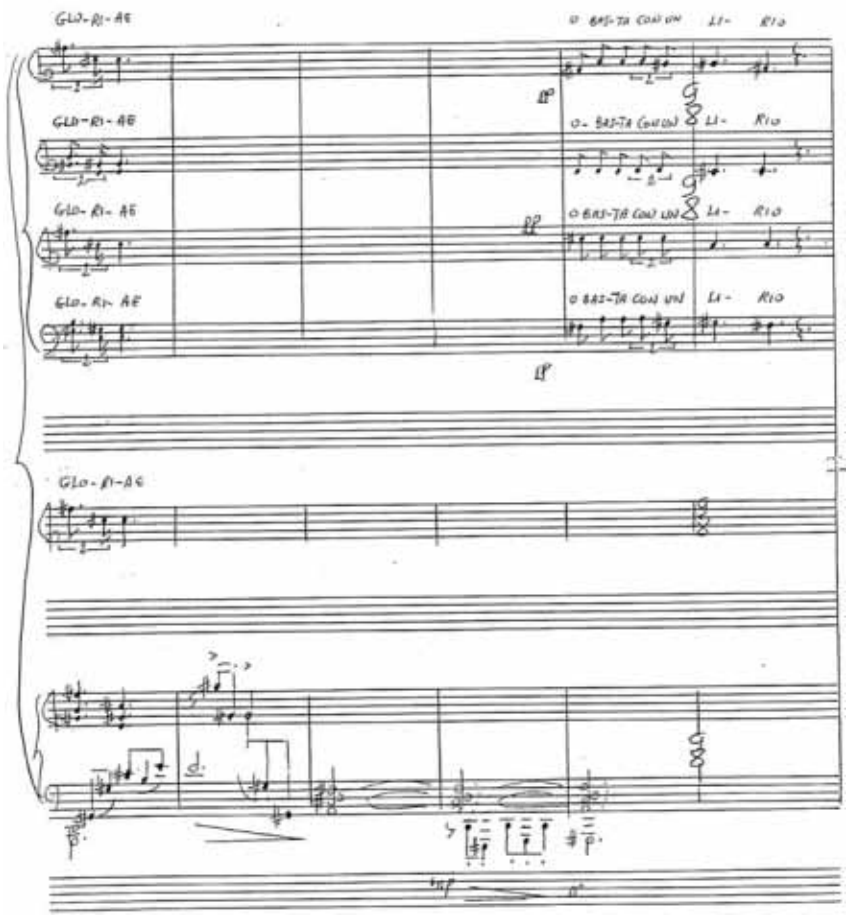


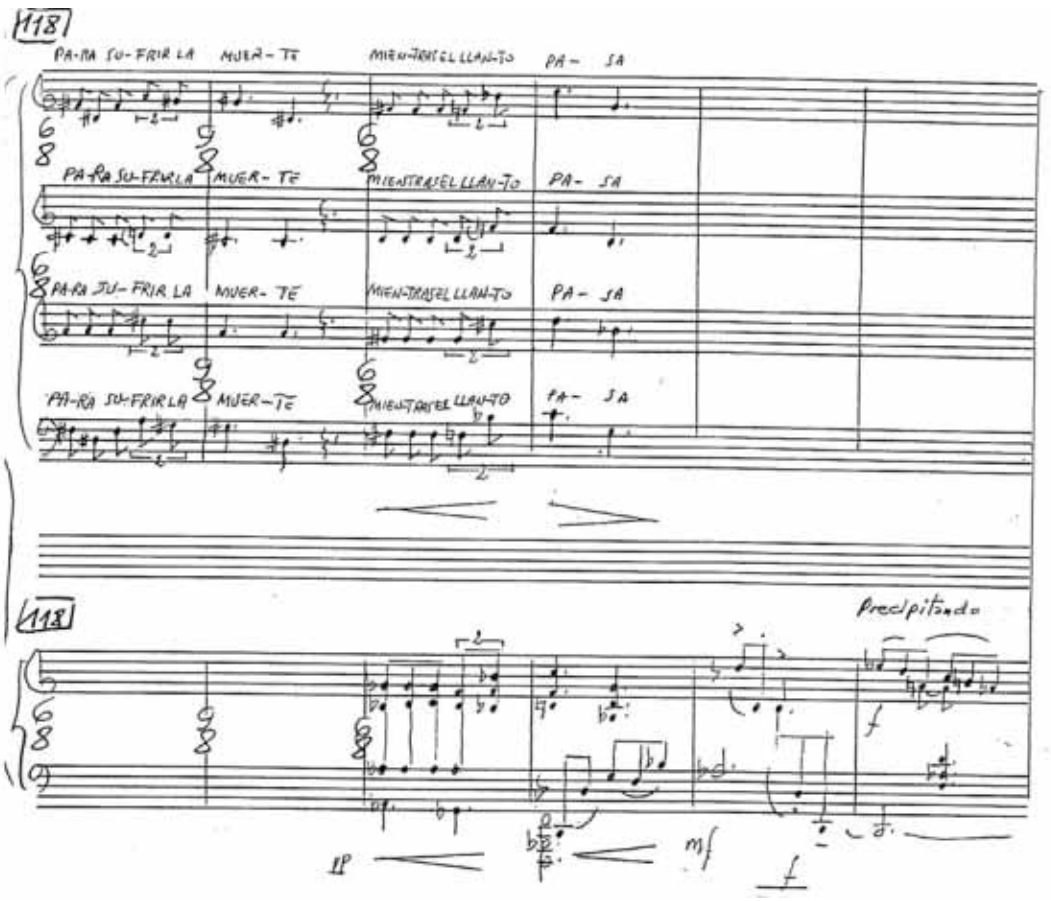
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1133-1144)

Será en el compás 1147 cuando el coro se unirá con un ritmo característico en dosillos y ya escuchado al inicio de la pieza durante la intervención del órgano.

La mezzosoprano tomará el relevo solista después de la breve intervención del coro, a esta le seguirá de nuevo el tenor esta vez ya acompañado por el coro (compás 1170 y siguientes).

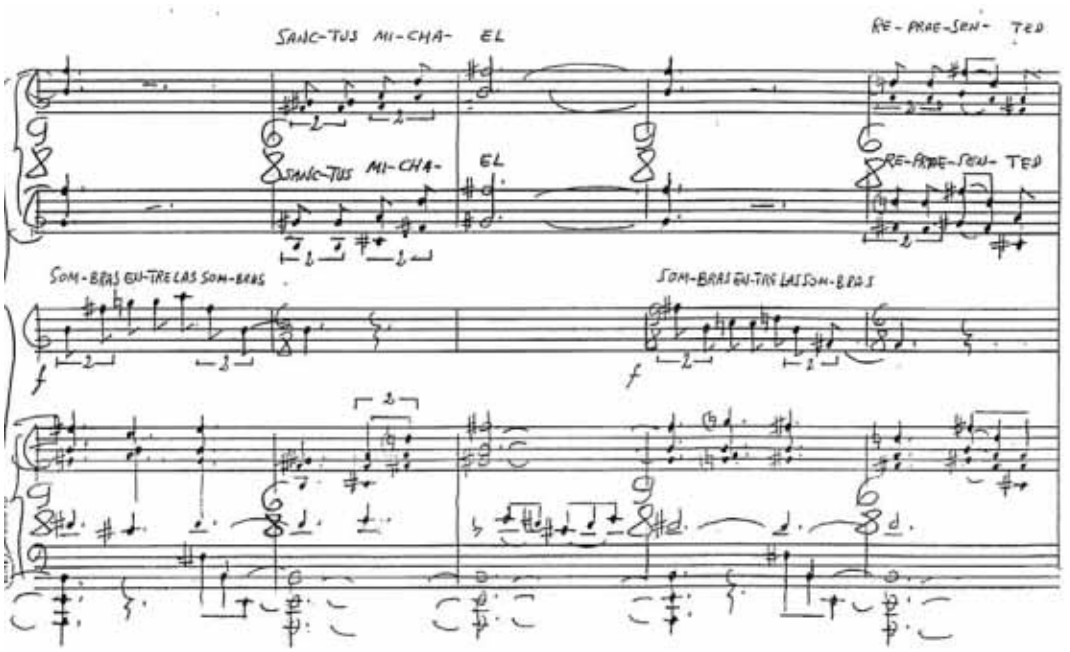

REX
GLO - RI - AE
REX
[CORO]

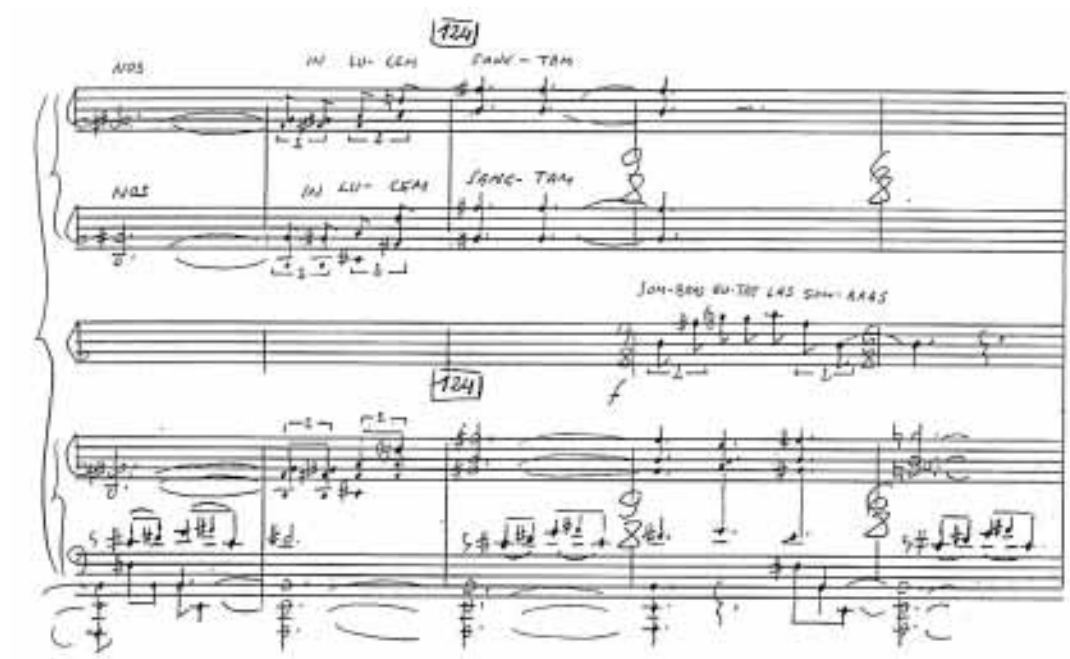

GLO-RI-AE
O BAS-TA CON UN
LI- RIO



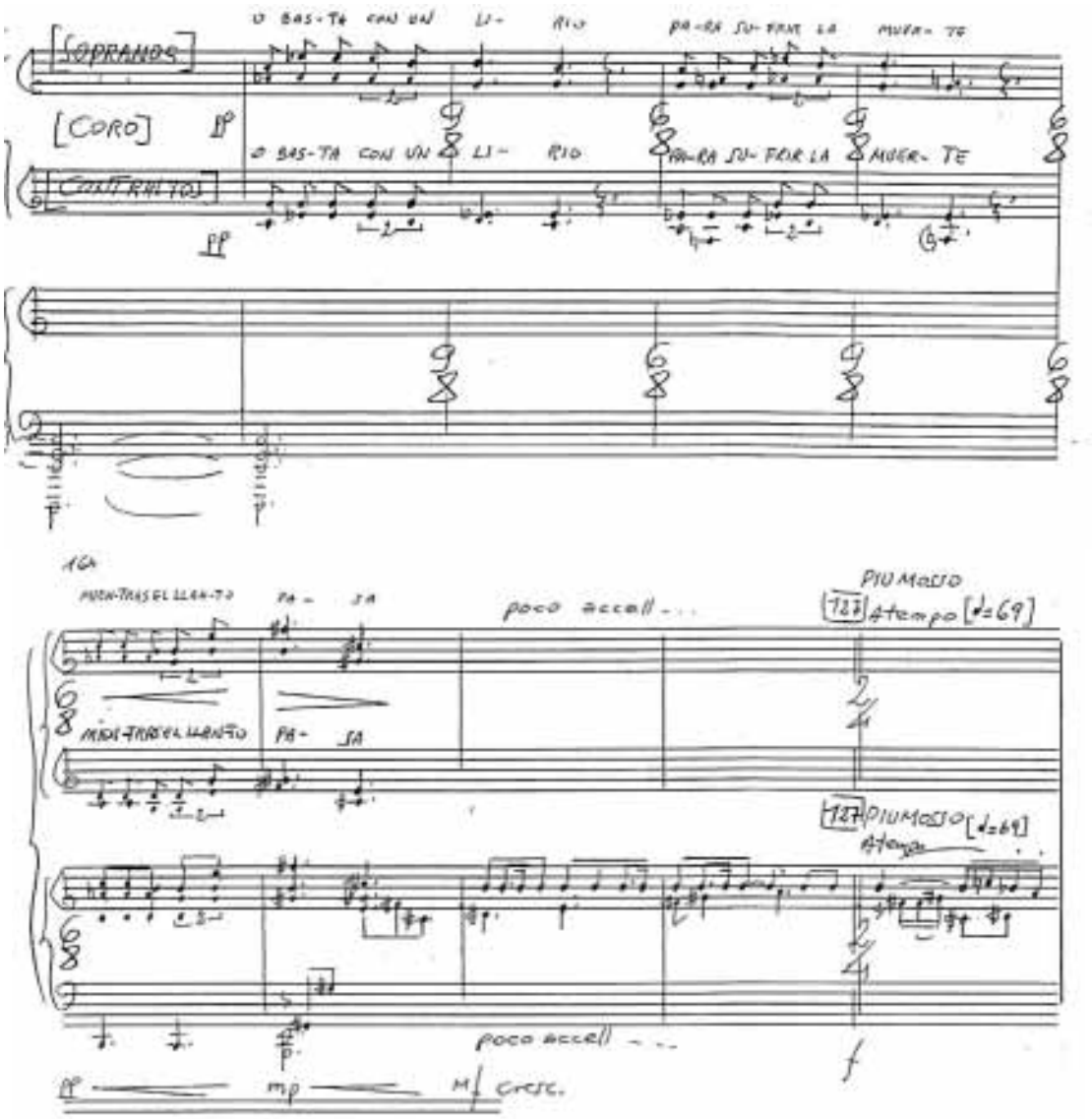
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1171-1185)

A partir del compás 1231 será el coro de mujeres el que acompañe al tenor, que sigue utilizando los motivos ya presentados (compases 1233 y siguientes). Este segmento desembocará en un nuevo episodio orquestal que sirve de enlace hacia una nueva intervención del coro de mujeres. En este primer momento los distintos compases de subdivisión ternaria se repartirán el protagonismo rítmico al lado de la utilización de grupos de valoración especial para romper los acentos característicos de este tipo de compases (compases 1261 y siguientes).



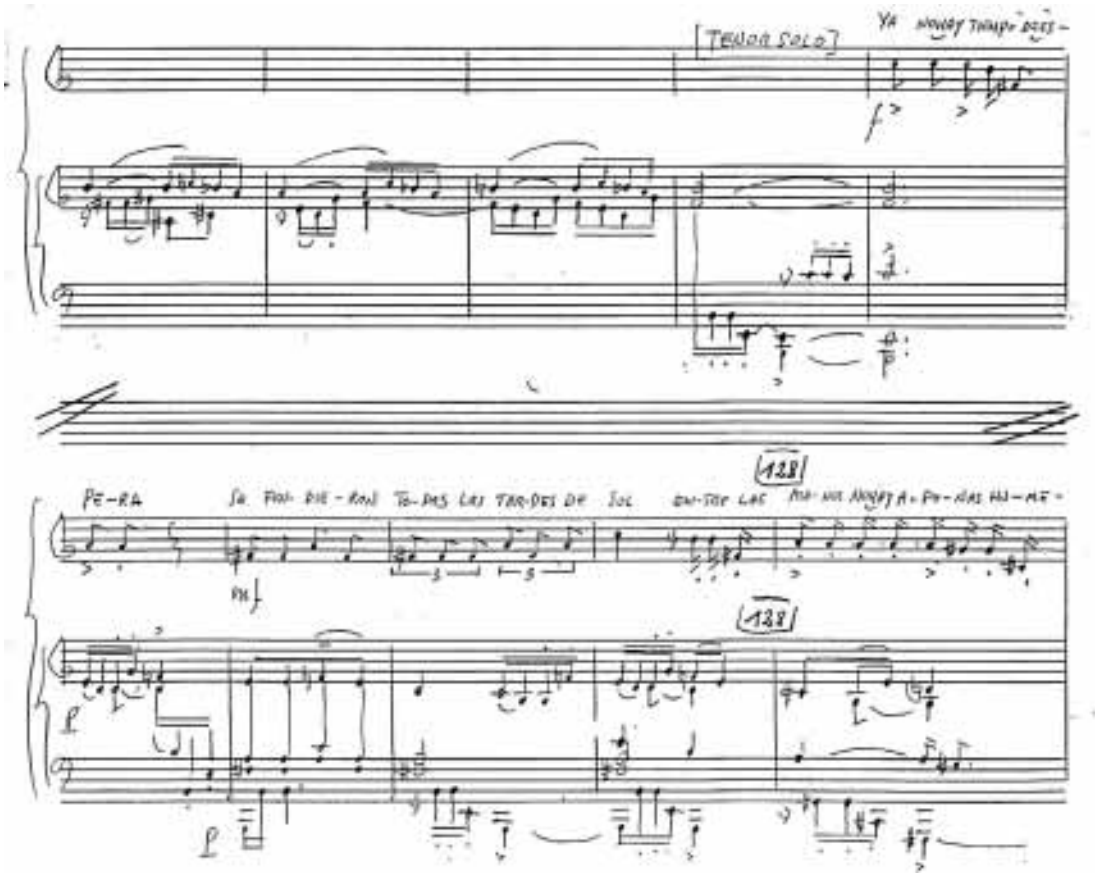


Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 2331-1242)



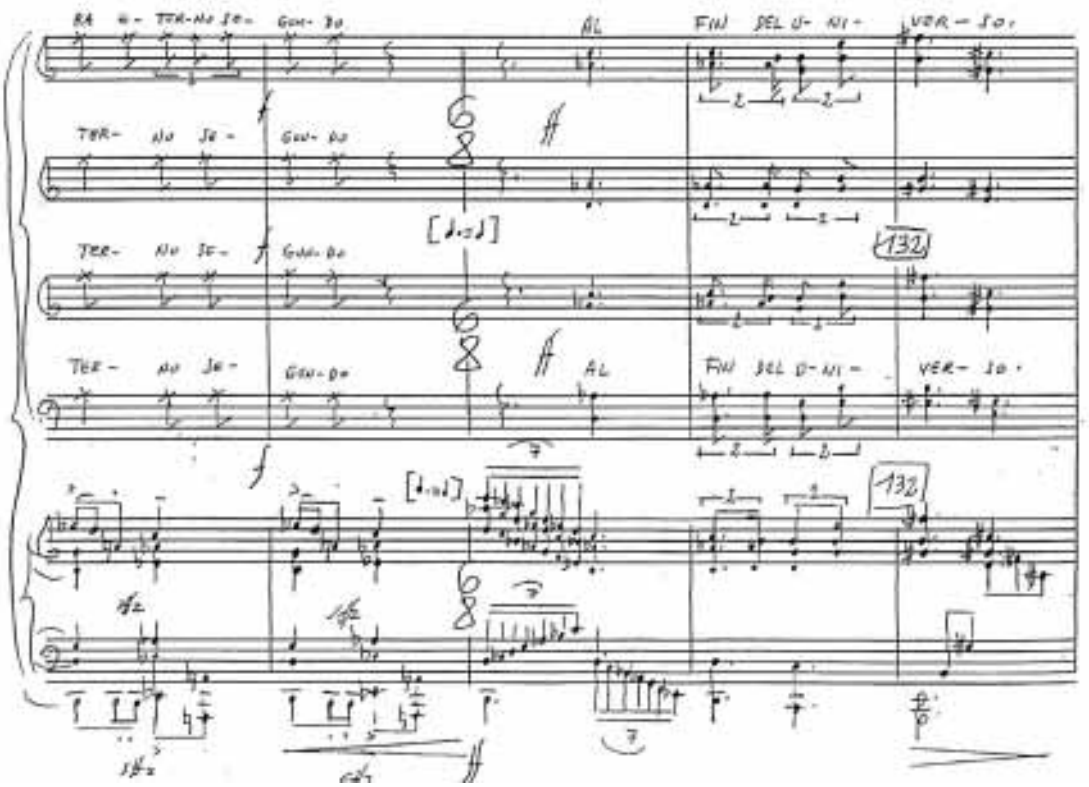
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1261-1270)

Algo muy similar sucederá a partir del compás 1270 con la entrada del tenor y la utilización de tresillos dentro de un compas de 2/4 (compases 1278 y siguientes). En este nuevo segmento serán el tenor, la mezzosoprano y la soprano los que se repartirán las diversas intervenciones solistas todos ellos sobre un elemento rítmico – melódico común mientras la orquesta introduce una marcada figuración en semicorcheas.



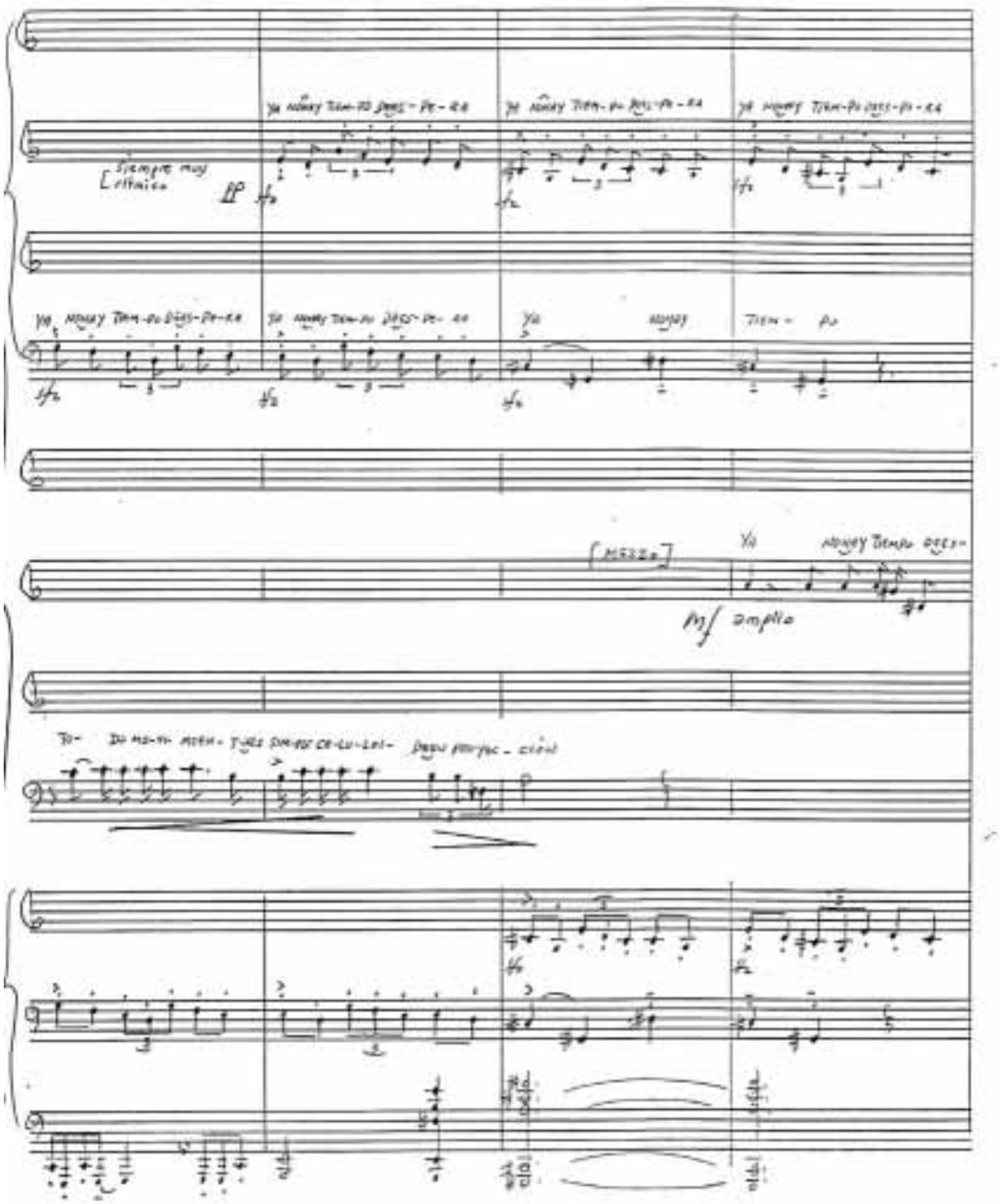
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1271-1280)

El coro hará de nuevo su aparición en una parte recitada que conecta con la siguiente intervención de los solistas, esta vez acompañados por la propia sección coral (compases 1316 y siguientes).



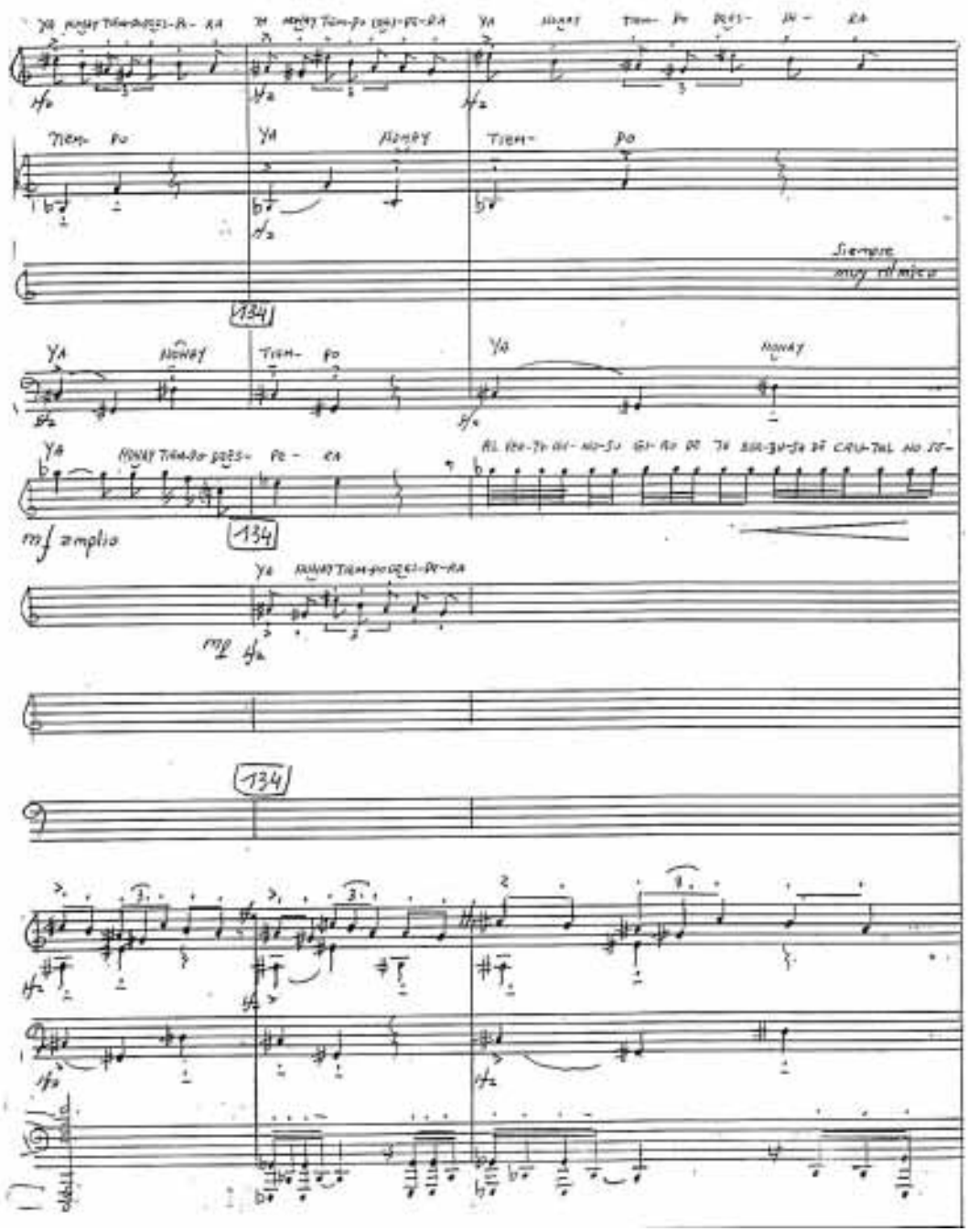
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1316-1320)

A partir de este segmento la figuración instrumental se dispara e incluso las diversas intervenciones del coro y de los solistas se reproducen a través de rápidas y muy rítmicas sucesiones de corcheas (compases 1331 y siguientes).



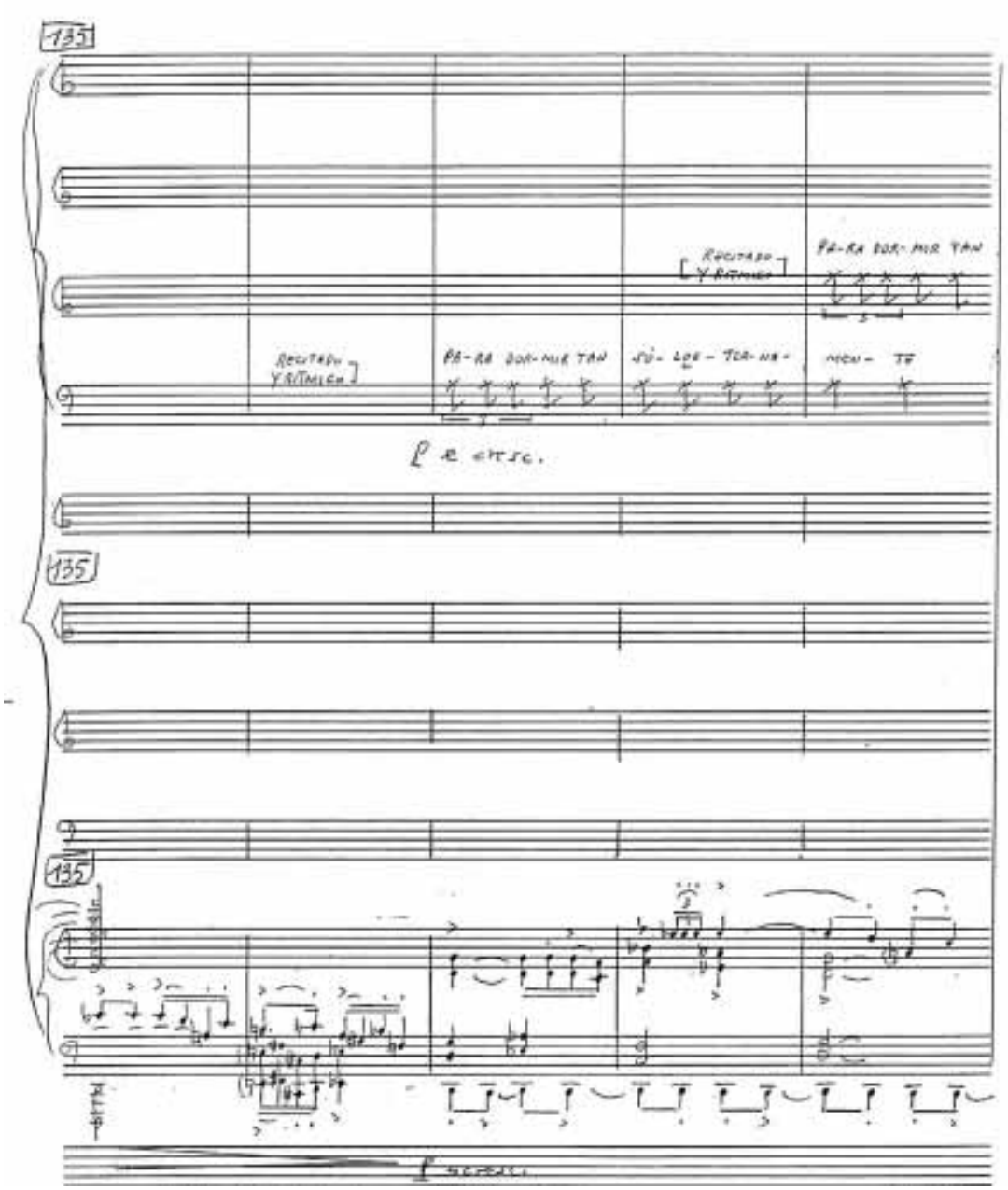
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1331-1334)

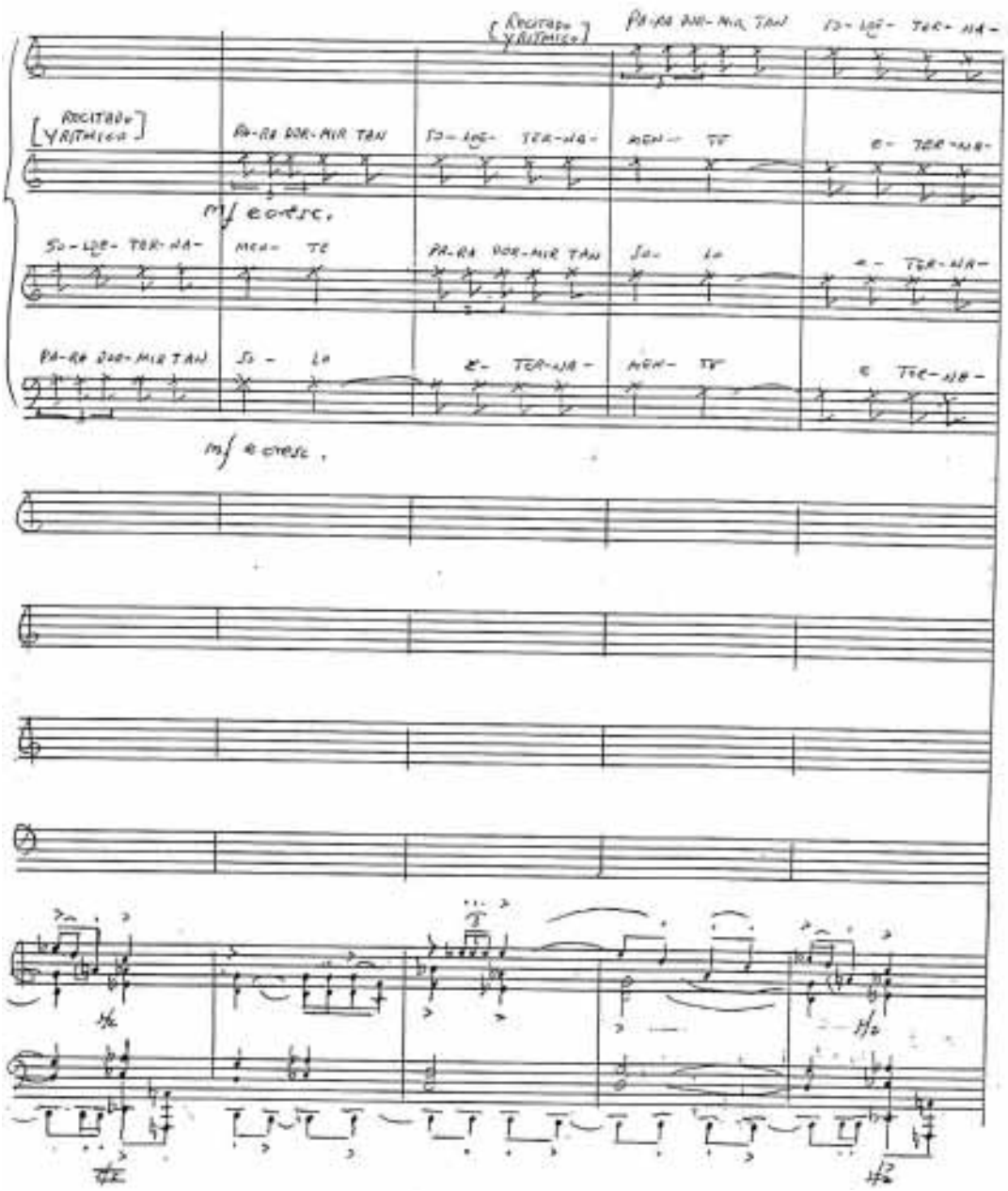
La precipitación rítmica y la acumulación de figuración tanto en las partes vocales como en las instrumentales puede verse de manera muy significativa en los compases 1339 y siguientes, donde tresillos y semicorcheas se acumulan en una de las partes más agitadas de toda la obra. Esto es una muestra más de que aunque el género en el que se desarrolla esta pieza no es uno de los habituales en el catálogo de Ruiz, los procedimientos rítmicos son similares a los empleados en otros trabajos. En todo caso el desarrollo armónico será el elemento más diferente con respecto a otras piezas.



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1339-1341)

A partir del compás 1350 volverá a introducirse la parte recitada en el coro mientras la orquesta continua con su marcad ritmo de corcheas sincopadas (compases 1350 y siguientes).

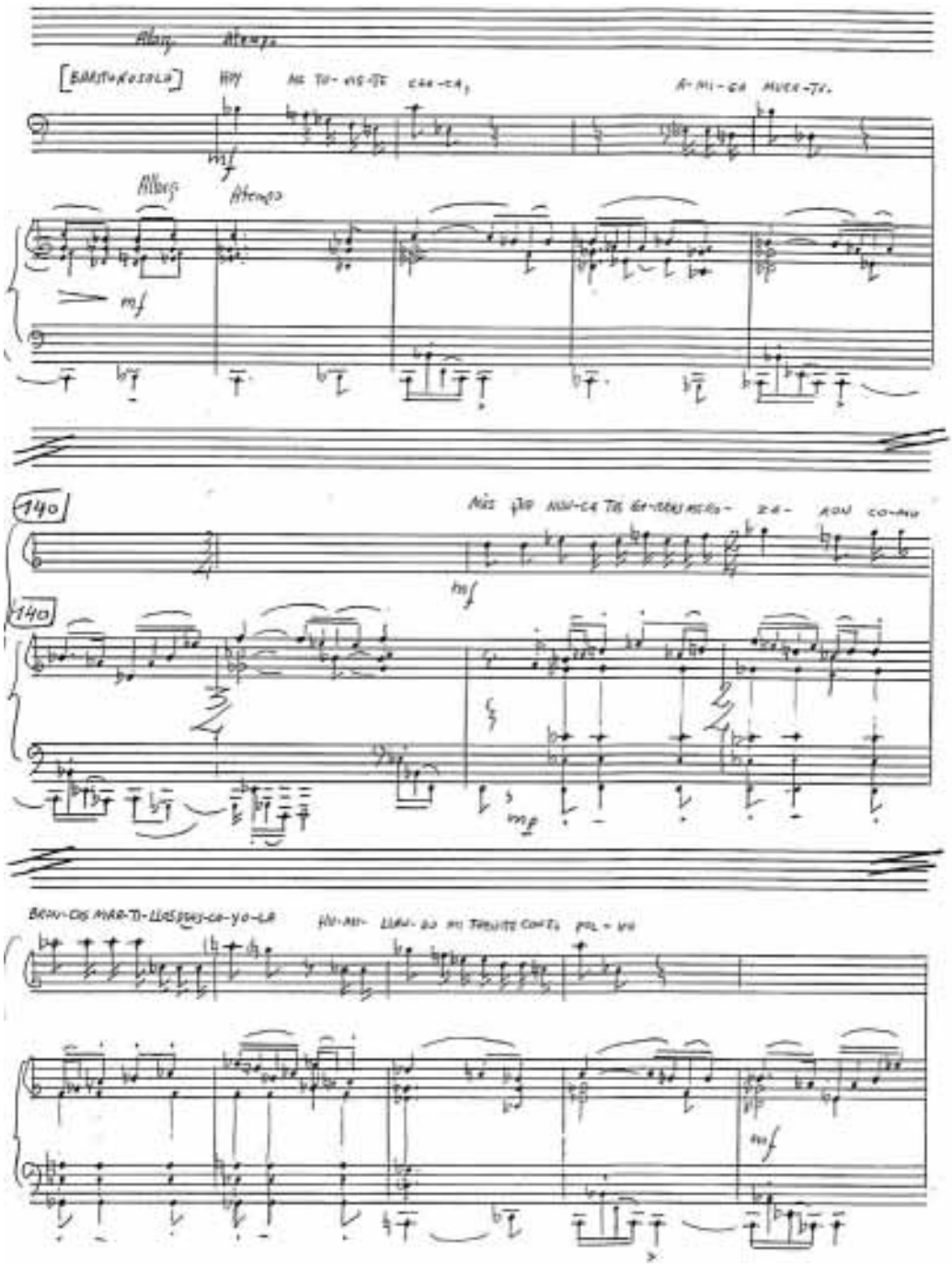

135
RECITADO Y RITMICO
PA-RA DOR-MIR TAN
RECITADO Y RITMICO
PA-RA DOR-MIR TAN
SÓ- LO- TEA-NA-
MEN- TE
135
135



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1350-1359)

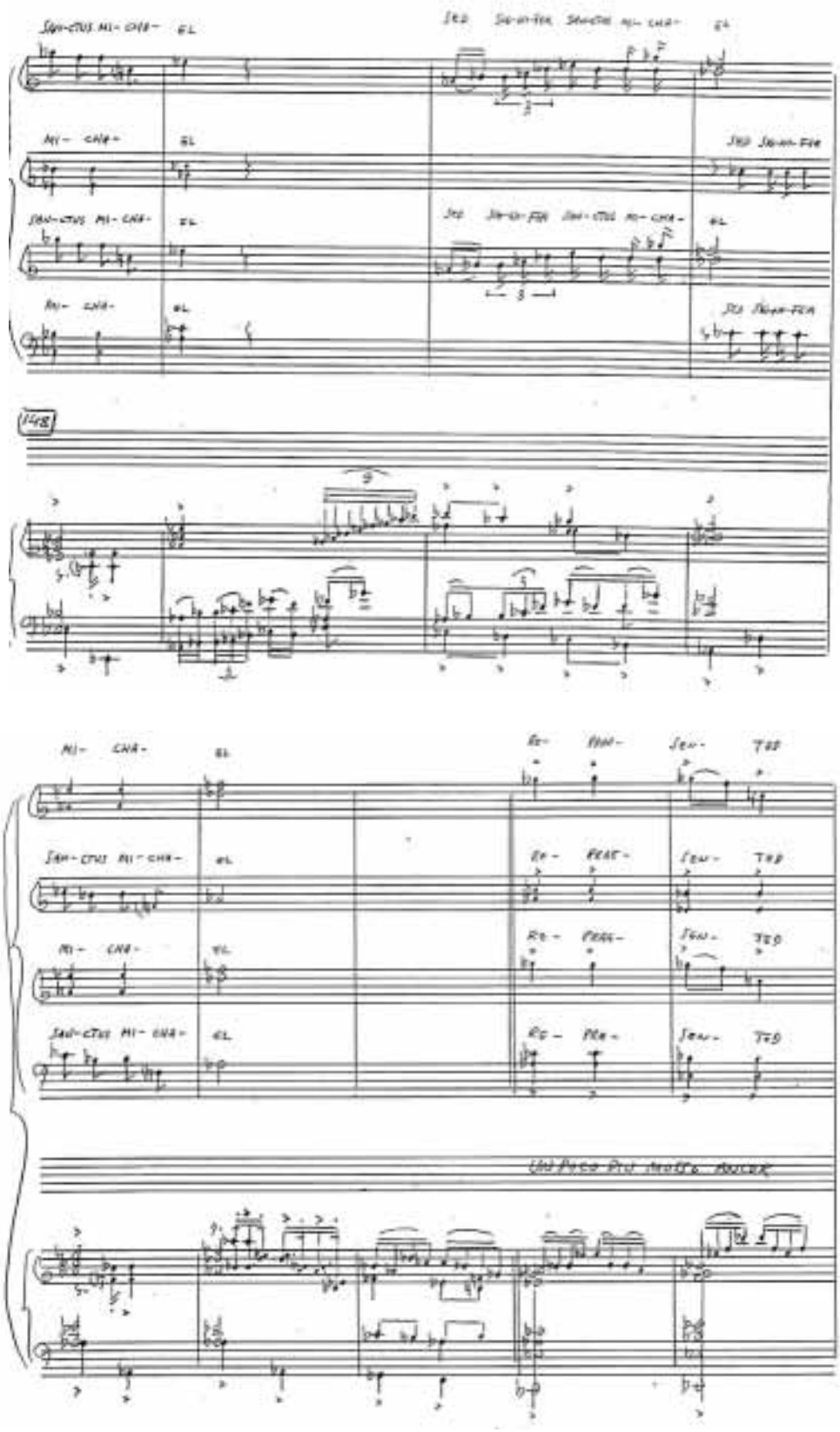
Con el soporte vocal del coro de mujeres introducido en el compás 1366 mezzosoprano y barítono por un lado y tenor y soprano por el otro realizarán sendas intervenciones sobre la misma melodía hasta que en el compás 1381 la orquesta vuelve a realizar una nueva intervención también basada en ciertos grupos de valoración especial y sobre una pedal de Sib como nota principal de la transición.

Barítono primero y tenor después realizarán nuevas intervenciones sobre los elementos orquestales antes introducidos y ambos con la misma melodía (compases 1396 y siguientes).



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1395-1408)

La orquesta volverá a realizar un nuevo episodio sobre los mismos motivos de semicorcheas esta vez para dar paso al coro que durante casi cien compases (compases 1478-1564) reutilizará sobre distinto texto muchos de los elementos escuchados anteriormente (compases 1480 y siguientes) con la diferencia que recibirá el coro a través de entradas pareadas de las voces agudas (tenor y soprano) por un lado y las graves por otro (barítono y mezzosopranos) por otro, siempre con elemento melódicos idénticos con la simple diferencia de octava.

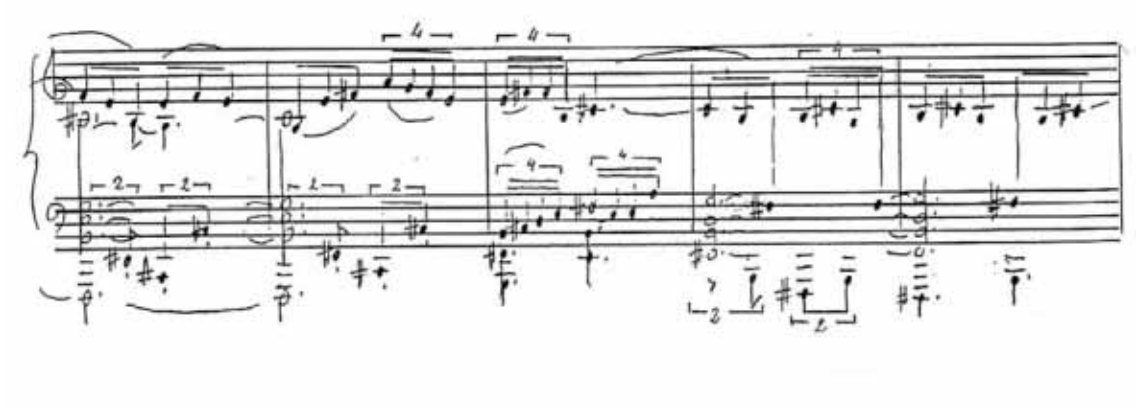


Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1480-1488)

A partir del compás 1487 la figuración vocal se vuelve absolutamente homofónica aunque la parte de la orquesta no relaja su figuración.

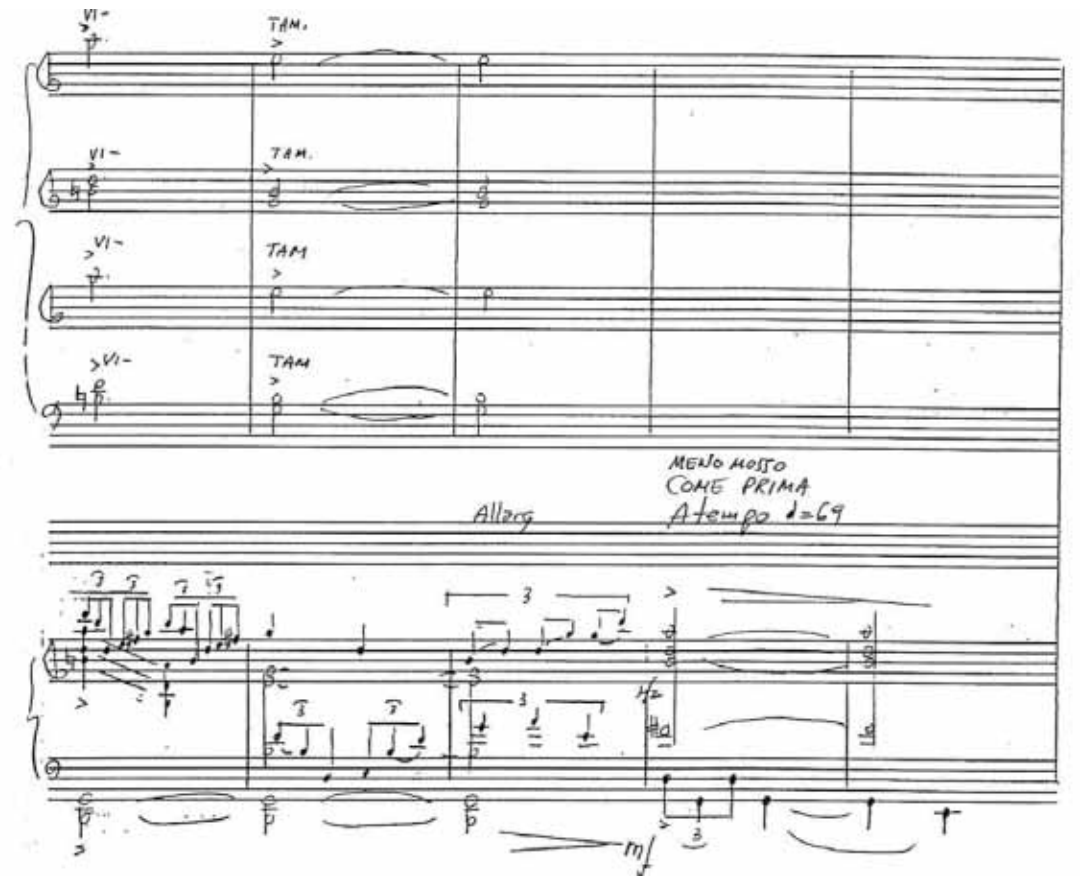
Una nueva sucesión de entradas en canon estarán presentes a partir del compás 1497 comenzando en la zona grave. Este procedimiento será repetido sobre el mismo motivo por movimiento contrario a partir del compás 1518.

La mezzosoprano será la encargada de realizar la siguiente intervención precedida de un breve interludio instrumental (compases 1565-1574) donde dosillos y cuatrillos quiebran la pauta rítmica del 6/8.



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (Compases 1569-1573)

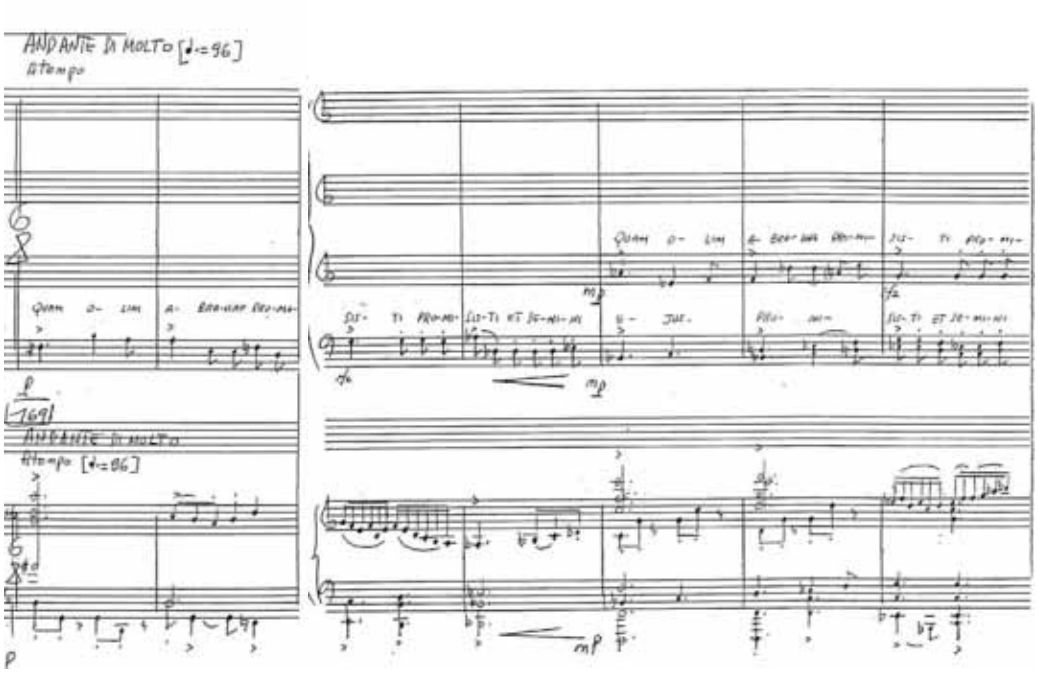
Sin dejar en ningún momento la marcha de semicorcheas que caracteriza a la orquestación en toda esta sección el coro en casi perfecta homofonía reaparece brevemente cediendo el testigo a una nueva parte instrumental que dará paso a una nueva intervención de la mezzosoprano esta vez en armonía con la soprano (compases 1620 y siguientes).



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1621-1625)

Un coro de hombres en compás de 2/4 servirá de enlace a una nueva intervención de las dos solistas.

La parte final de esta sección se construye sobre un ritmo de semicorcheas desarrollado por la orquesta a partir del cual el coro vuelve a entrar bajo el procedimiento de canon (compases 1690 y siguientes) tanto por movimiento directo como por movimiento contrario.



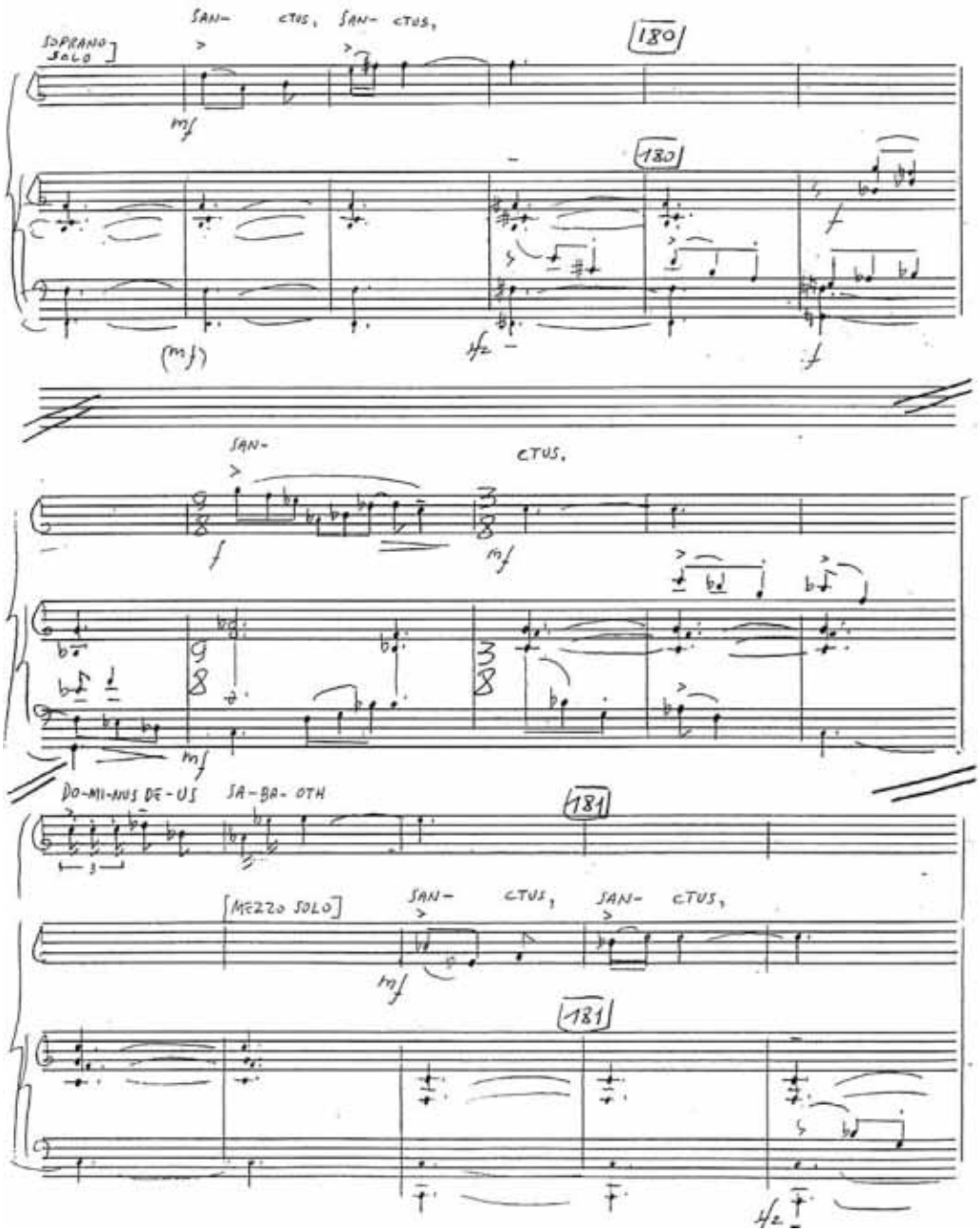
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1690-1696)

En estas entradas la homofonía se hace patente de nuevo hasta que las voces se funden en un largo acorde final soportado por el ritmo orquestal hasta el final de la sección (compás 1777).

El *Sanctus* será la siguiente sección, amplia al igual que la anterior y está distribuida de la siguiente manera:

- Orquesta (1778-1795)
- Soprano + Mezzosoprano + Tenor (1796-1840)
- Barítono solo (1841-1854)
- Solistas (1855-1877)
- Solistas + Coro (1878-1894)
- Coro (1895-1903)
- Soprano + Coro (1904-1922)
- Tenor solo (1923-1952)
- Coro (1953-1960)
- Orquesta (1961-1968)
- Tenor solo (1969-1996)
- Soprano + Mezzosoprano + Barítono + Tenor (1997-2030)
- Coro (2031-2091)

Comienza con una intervención orquestal que contrasta de manera muy elocuente con la densidad rítmica desplegada en la sección anterior. Será la soprano la encargada de abrir la parte vocal con una melodía fraccionada en varios motivos sobre un compás de 3/8 (compases 1796 y siguientes). No tardarán en aparecer ciertos elementos característicos de secciones anteriores como los tresillos y los compases de subdivisión ternaria, características que por otra parte no hacen sino dar unidad a la totalidad de la obra. Mezzosoprano y tenor seguirán los mismos pasos que la soprano bajo el mismo diseño melódico.



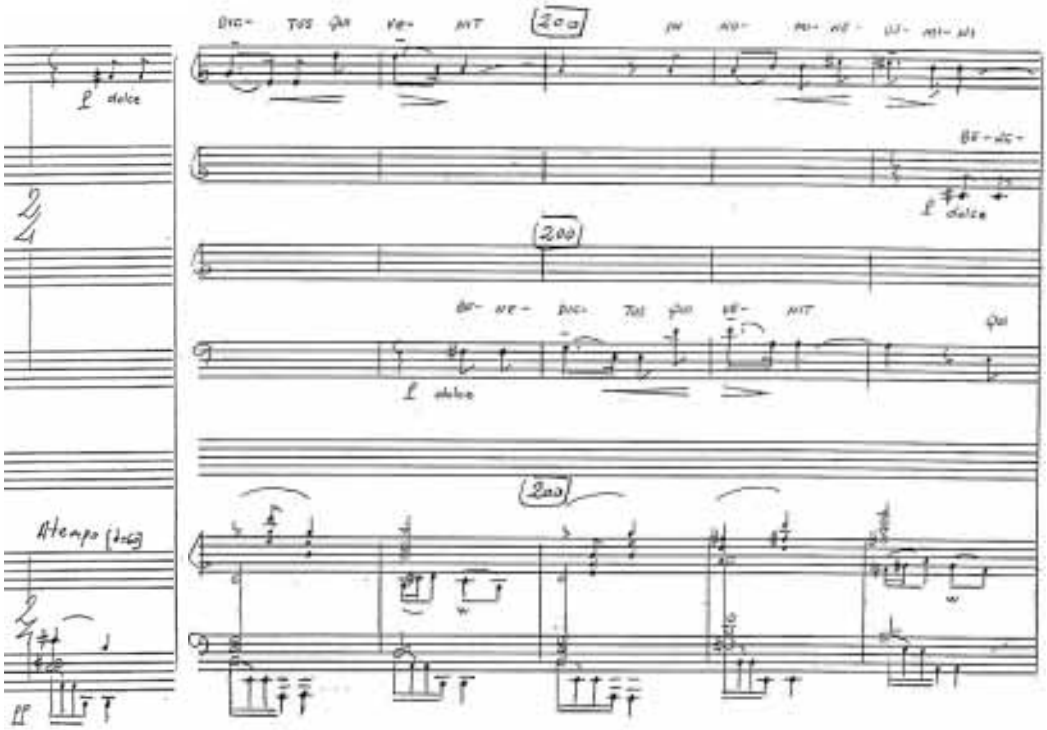
Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1796-1811)

A partir del compás 1829 la orquesta vuelve a dar muestra de su agilidad de la que poco a poco se van contagiando los solistas. El único solista que no interviene en este primer segmento del *Sanctus* lo hará a partir del compás 1841 con un nuevo diseño melódico encuadrado dentro de un compás de 2/4. Las diversas entradas de los solistas se sucederán hasta que en el compás 1878 el coro también decide tomar partido.

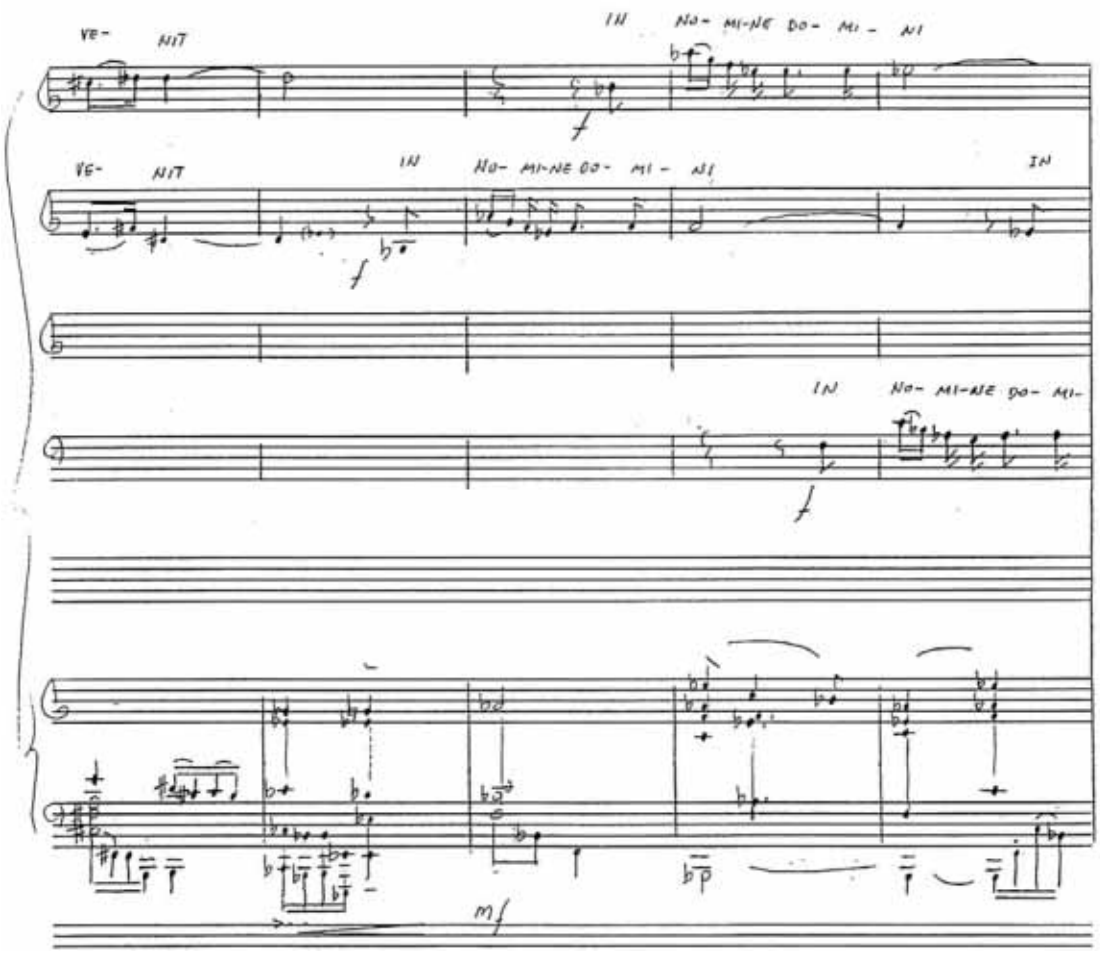
Un nuevo elemento se abrirá paso en la soprano solista a partir del compás 1904, con un acompañamiento del coro y un motivo rítmico muy característico.

El tenor dará el relevo a la soprano, esta vez sin el apoyo del coro, la intervención se dará por finalizada a través de un breve interludio orquestal sobre motivos rítmicos ya utilizados que dará paso a la conclusión solista por parte del tenor, de nuevo, el cual terminará realizando él solo la conexión hacia una intervención de todos los solistas con acompañamiento instrumental a partir del compás 1997.

El motivo rítmico que utilizó la soprano durante su intervención del compás 1904 y siguientes, será el mismo que se utilice en esta ocasión para desarrollar toda una serie de entradas de los solistas sobre melodías similares (compases 1997 y siguientes). Cabe destacar las distintas entradas diferidas sobre los mismos motivos (compases 2015 y siguientes).



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 1997-2002)



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 2013-2017)

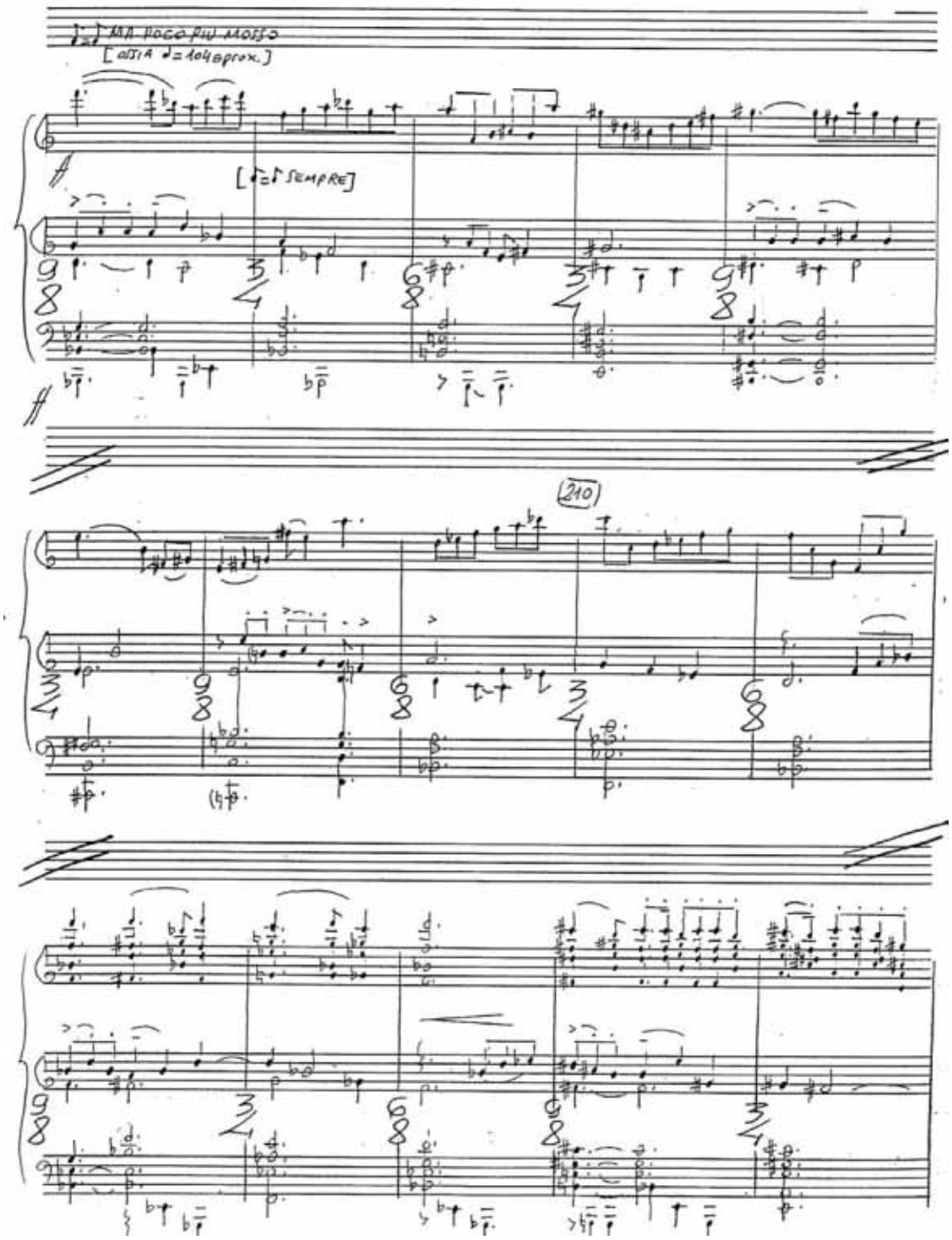
A partir del compás 2031 el coro retoma el protagonismo realizando el mismo tipo de entradas en canon que ya han sido utilizadas en varias ocasiones anteriores. Este manejo de las diversa técnicas contrapuntísticas será puesto de relieve a partir del compás 2033 donde una escueta orquestación se dedica a marcar los pulsos de los cambiantes compases aportando el timbre instrumental adecuado a cada momento y dejando que sea el coro el que tome todo el protagonismo.

Un nuevo segmento se despliega a partir del compás 2051, una mayor intervención de la orquesta y una clara intención homofónica son sus principales características. En su parte final la figuración aumentará para conseguir una sensación de mayor agilidad rítmica para dirigirse rápidamente hacia la intervención orquestal con mayor densidad de todas, que servirá para abrir la última de las secciones (compases 2092-2251).

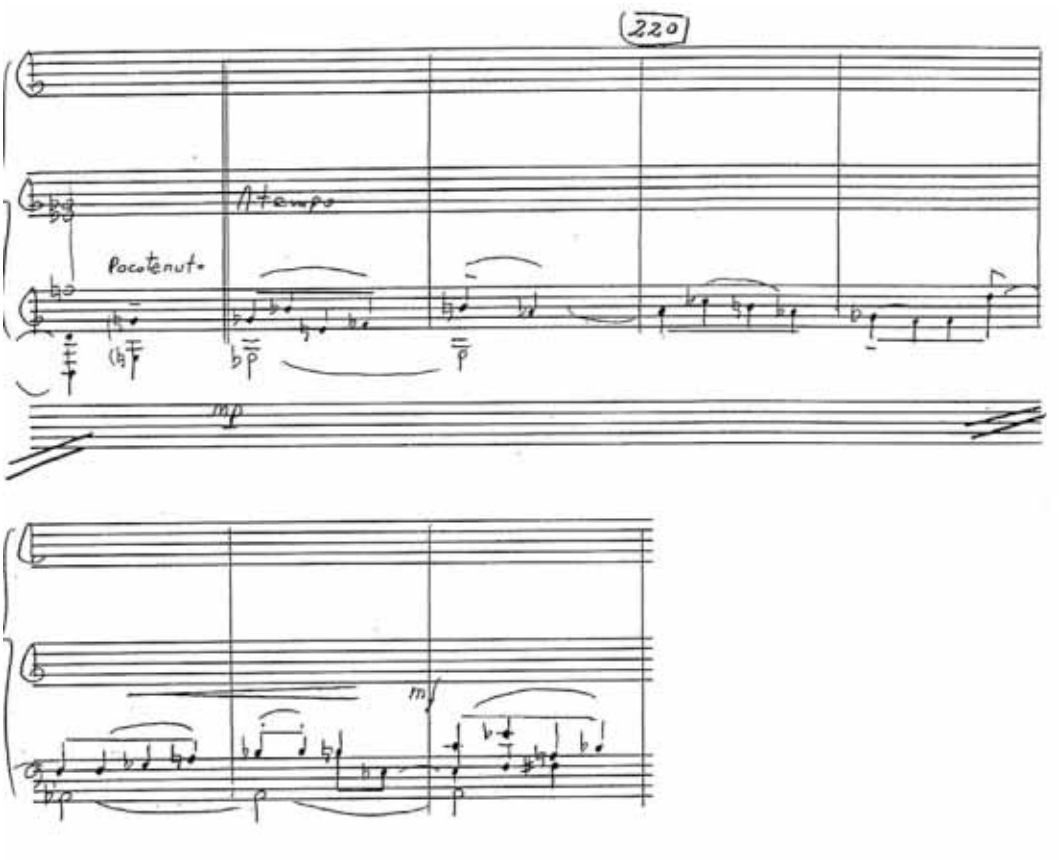
Las dos secciones siguientes son facultativas y el compositor deja la libertad de pasar directamente desde el *Sanctus* hasta la parte de *Pie Jesus*, que será la parte final y se distribuye de la siguiente manera:

- Orquesta (2092-2217)
- Coro (2218-2251)

En un primer momento la orquesta presenta una serie de motivos rítmicos muy variados acompañados de rápidos cambios de compás (compases 2097 y siguientes). Algunos motivos ya habían sido escuchados con anterioridad y se retoman a modo de reexposición. Esta abundancia motívica y de instrumentación se irá diluyendo poco a poco hasta retomar el motivo inicial de la obra (compases 2197 y siguientes).

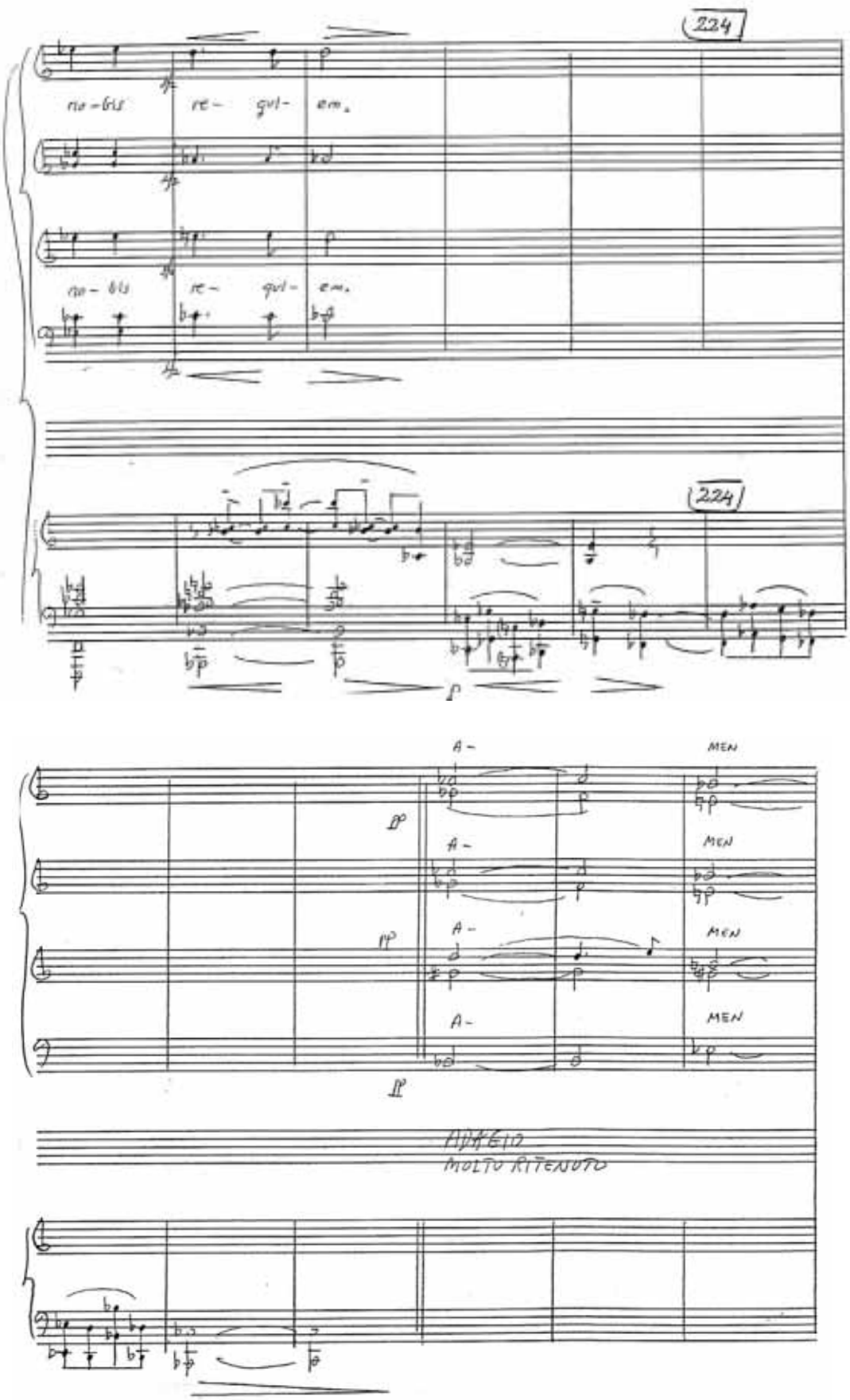


Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 2092-2106)



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 2197-2204)

El coro en rigurosa homofonía hará su aparición en el compás 2208 sobre el mencionado motivo en la orquesta. Dos serán las breves conexiones orquestales que separen las frases del coro hasta que sin ningún acompañamiento se queda a capella con el texto *"Amen"* (compases 2238-2243).



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (Compases 2235-2246)

En el plano textual la labor de Rafael Lizcano se centra en la utilización de los textos propios de las secciones de la misa seleccionadas, en latín, mezclados con textos en español que van siendo interpretados tanto a través de secciones solistas como a través del coro al completo.

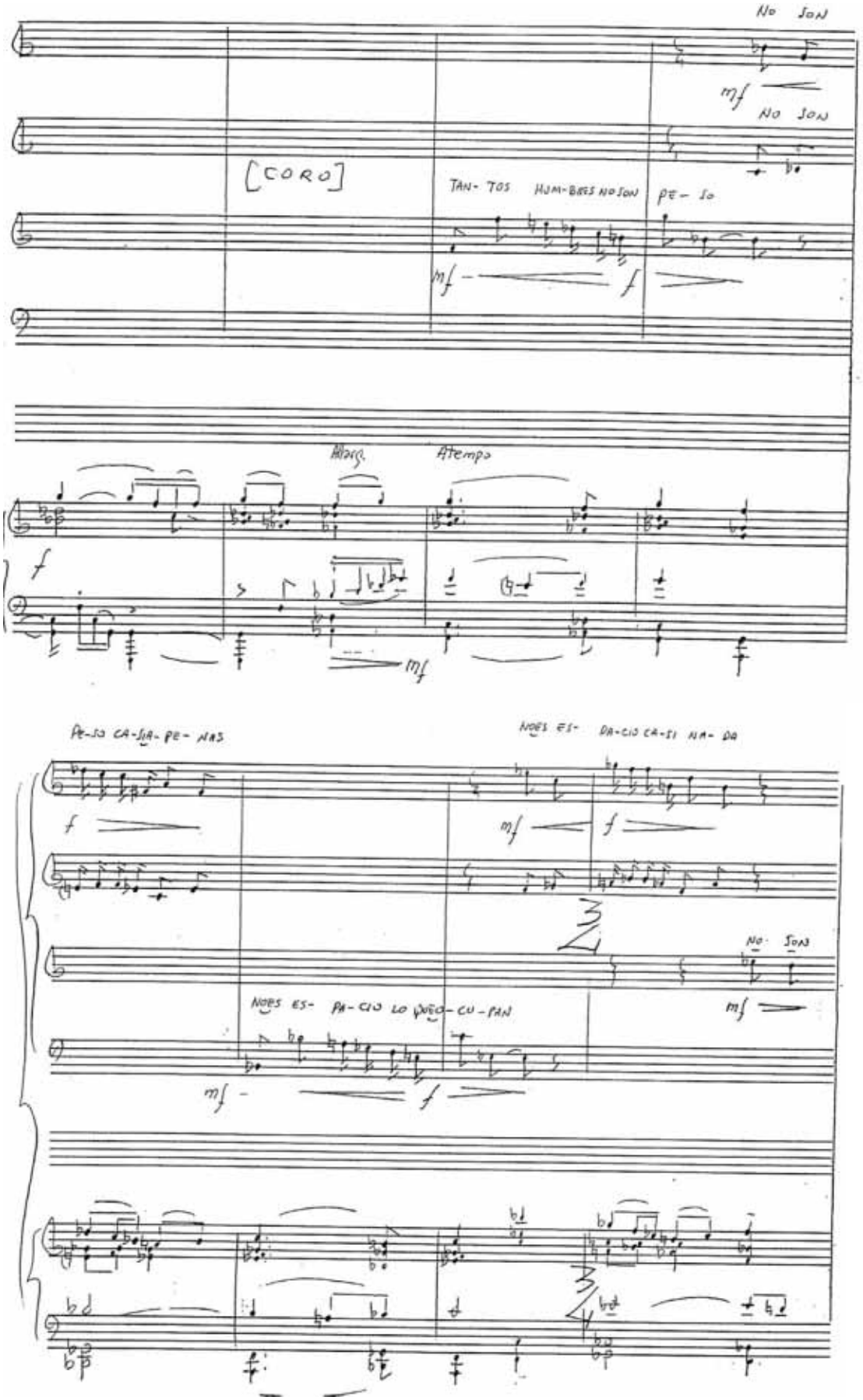
Varias son los elementos característicos del lenguaje musical de Ruiz López que se pueden observar en esta partitura, con la peculiaridad que el tratamiento de una obra vocal sacra de este carácter requiere.

Por un lado una de las formas de conseguir que una obra de etas proporciones, más de 2000 compases, tenga una unidad interna viene representada por la utilización y reutilización de una serie de motivos rítmicos a lo largo de toda la pieza, sobre todo en la parte orquestal que en la mayor parte de los casos hace las funciones introductoras de todos esos motivos, ya que no es sino en el medio orquestal donde se escuchan por vez primera.

Esto responde no sólo a la necesidad de conseguir un balance rítmico determinado, sino a una intención de coherencia de la propia obra. Desde el punto de vista puramente melódico esto también se puede observar ya que muchas de las melodías que se presentan en cada una de las intervenciones solistas son reiteradas en diversas ocasiones.

La continuidad que se desprende de la obra viene propiciada por la falta de fragmentos que funcionen como punto y final. Sin embargo conviene aclarar que dichos fragmentos no están necesariamente ausentes, sin embargo actúan también como inicio del siguiente segmento lo que elimina en cierta manera su función finalizadora.

El contrapunto a esta reutilización de elementos viene establecido por el propio texto que nunca se repite, a pesar de que algunos pasajes melódicos puedan hacerlo. Algunas secciones, sobre todo de transición (compases 73 y siguientes) están construidos de esta manera, es decir a través de pequeños motivos que se repiten y que a su vez han sido reelaborados a partir de elementos utilizados anteriormente.



Requiem Pro Nobis (1999). II sección (compases 72-79)

Son habituales las herramientas contrapuntísticas que el compositor utiliza a lo largo de la obra, sobre todo ciertos elementos más habituales dentro de la música religiosa, y que demás fueron creados dentro de ese contexto, como puede ser el canon, la contraposición de dos de las voces del coro (o dos solistas) a otras dos… También está presente en gran medida secciones completamente homofónicas que se contraponen a otras con mayor variedad rítmica.

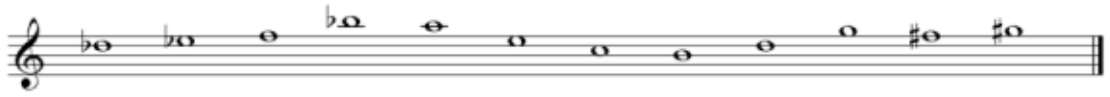
Será dentro de la construcción de los diferentes elementos donde puede observarse como Valentín Ruiz desarrolla sus melodías a través de pequeños fragmentos, aparentemente inconexos, que con el paso de los compases se van definiendo de una forma más clara.

También en esta pieza comienza a ser evidente la utilización de serie por parte del compositor, sin embargo no será hasta la composición de *Cum Laude* cuando la utilización de esta herramienta se convertirá en algo habitual en la obra de Ruiz hasta el momento, con la excepción de *Fantasía Ludovico*.

III.2.4.5. *Concierto Cum Laude.*

Después de diversas obras para piano solo y de un fallido intento tres años antes, que ha sido retirado del catálogo, aparece el primer gran concierto para este instrumento.

El propio compositor apunta que la segunda parte de esta obra fue escrita antes que la primera. Además esta será la primera pieza en la que Ruiz comienza a utilizar series para el desarrollo melódico de la pieza, como se puede observar en la utilizada en el compás 60 y siguientes:

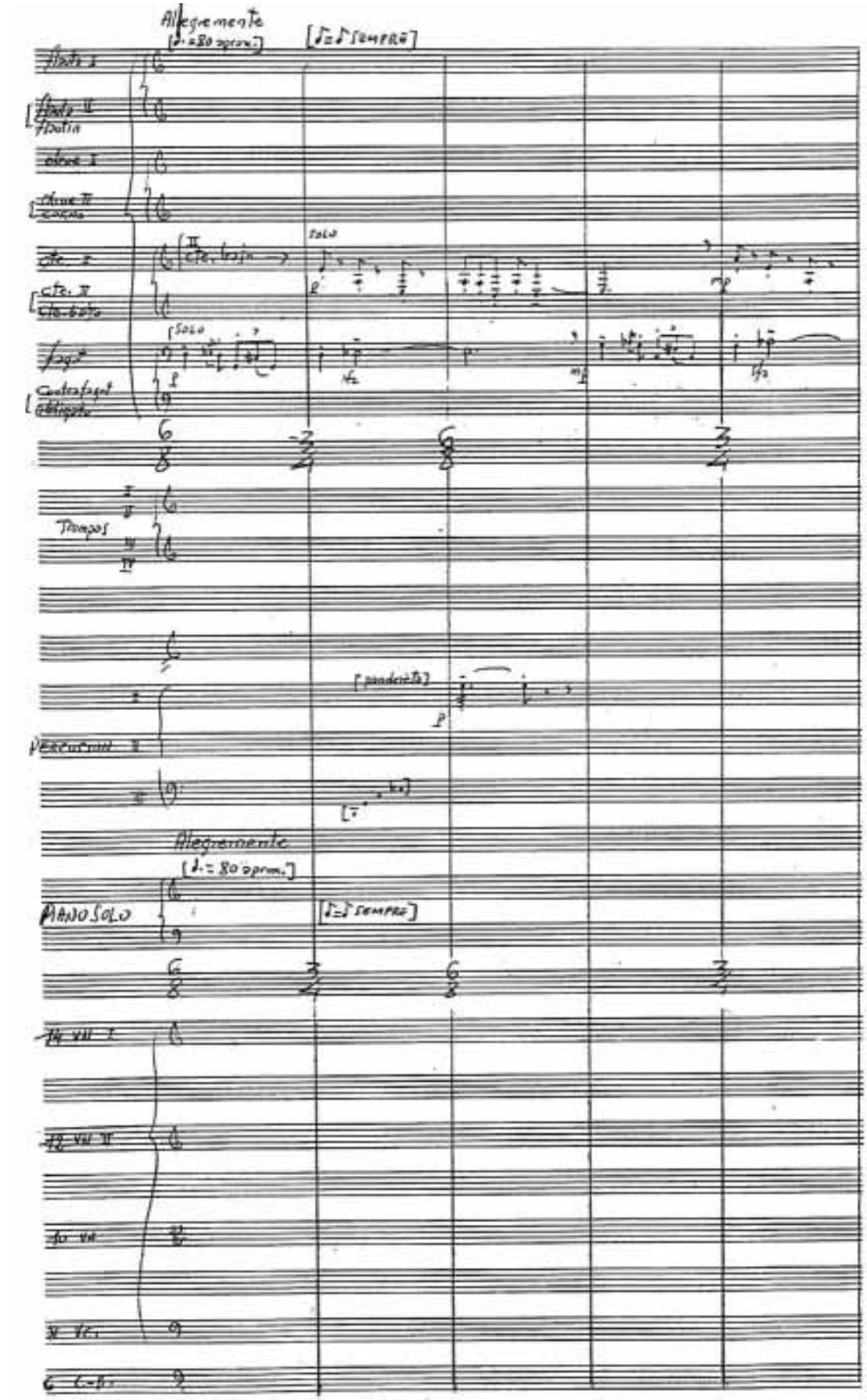


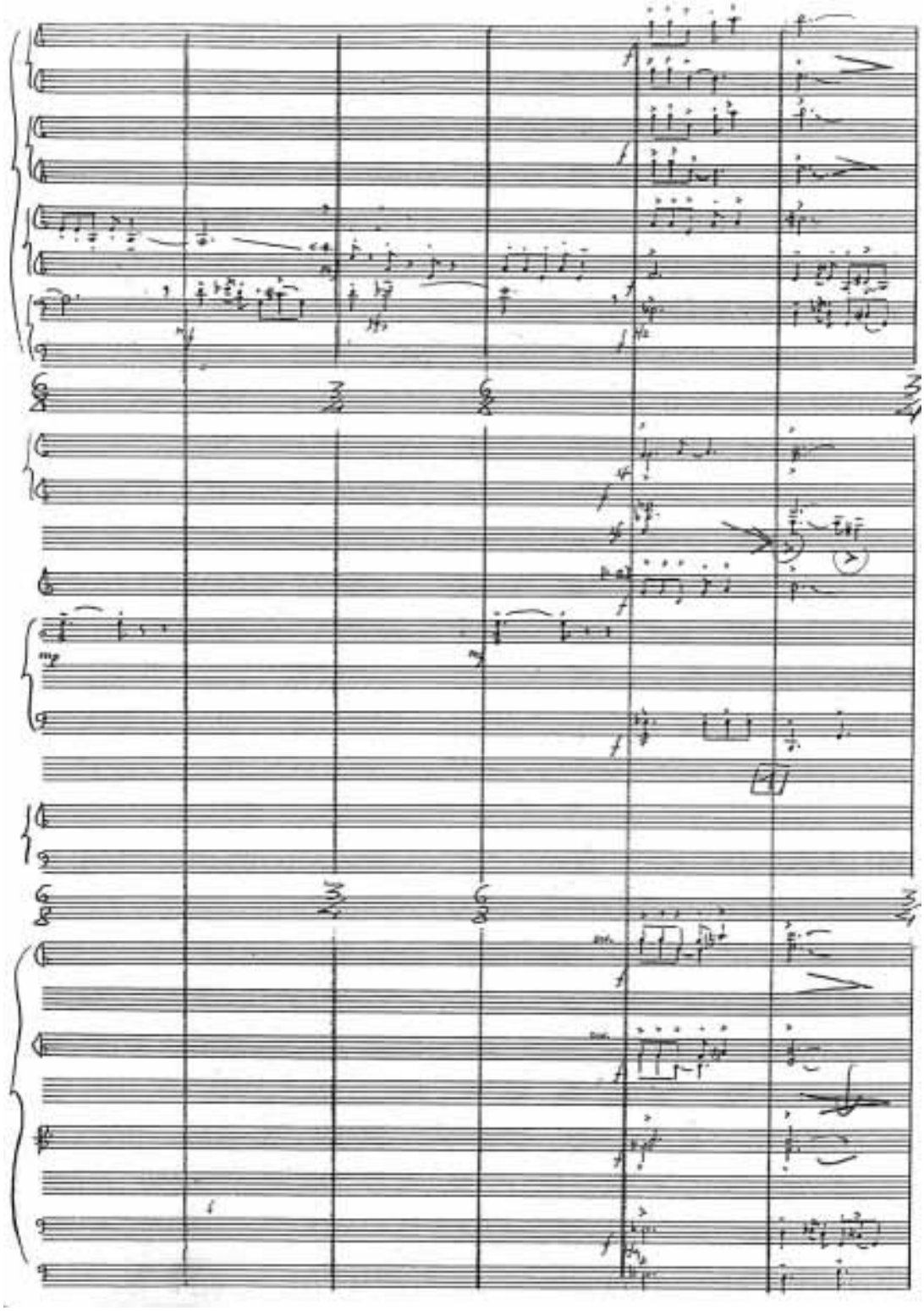
A lo largo de esta obra se puede adivinar una estructura muy cambiante, que se desarrolla a lo largo de dos amplios movimientos prácticamente unidos, aunque han sido escritos con una breve separación intermedia a modo de pausa.

Estas dos amplias secciones se desarrollan a lo largo de más de setecientos compases cada una, incluida una cadencia para el solista.

Al igual que sucede en otras ocasiones la plantilla orquestal exigida es amplia y en ella destacan tres grupos de percusión y el contrafagot obligado; cabe destacar la ausencia de trompetas y trombones, siendo las trompas las únicas representantes del viento metal.

La obra se abre con un pequeño motivo en corcheas que comienza en el fagot (compás 1 y siguientes) que poco a poco se va extendiendo a toda la orquesta a modo de crescendo de densidad hasta que en el compás 14 hace su entrada el solista con un primer motivo.

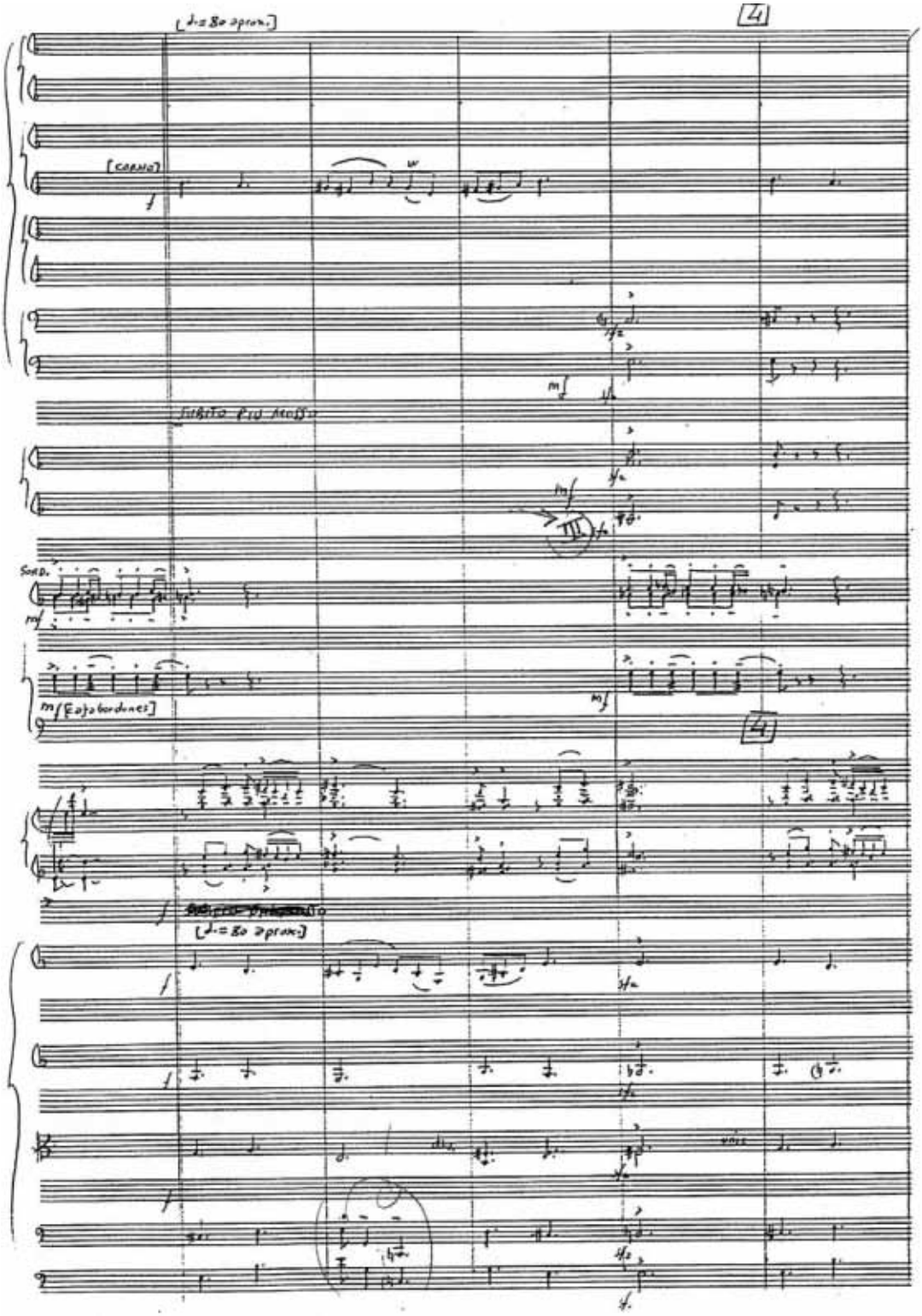

Allegramente
[♩.=80 aprox.]
[♪=♪ SEMPRE]
Flauta I
Flauta II
Flautín
Oboe I
Oboe II
Corno
Cl. I
Cl. II
Cl. bajo
Fagot
Contrafagot
Trompas
Percusión II
Allegramente
[♩.=80 aprox.]
PIANO SOLO
[♪=♪ SEMPRE]
Vl. I
Vl. II
Va.
Vc.
Cb.



Cum Laude (2000). I movimiento (compases 1-11)

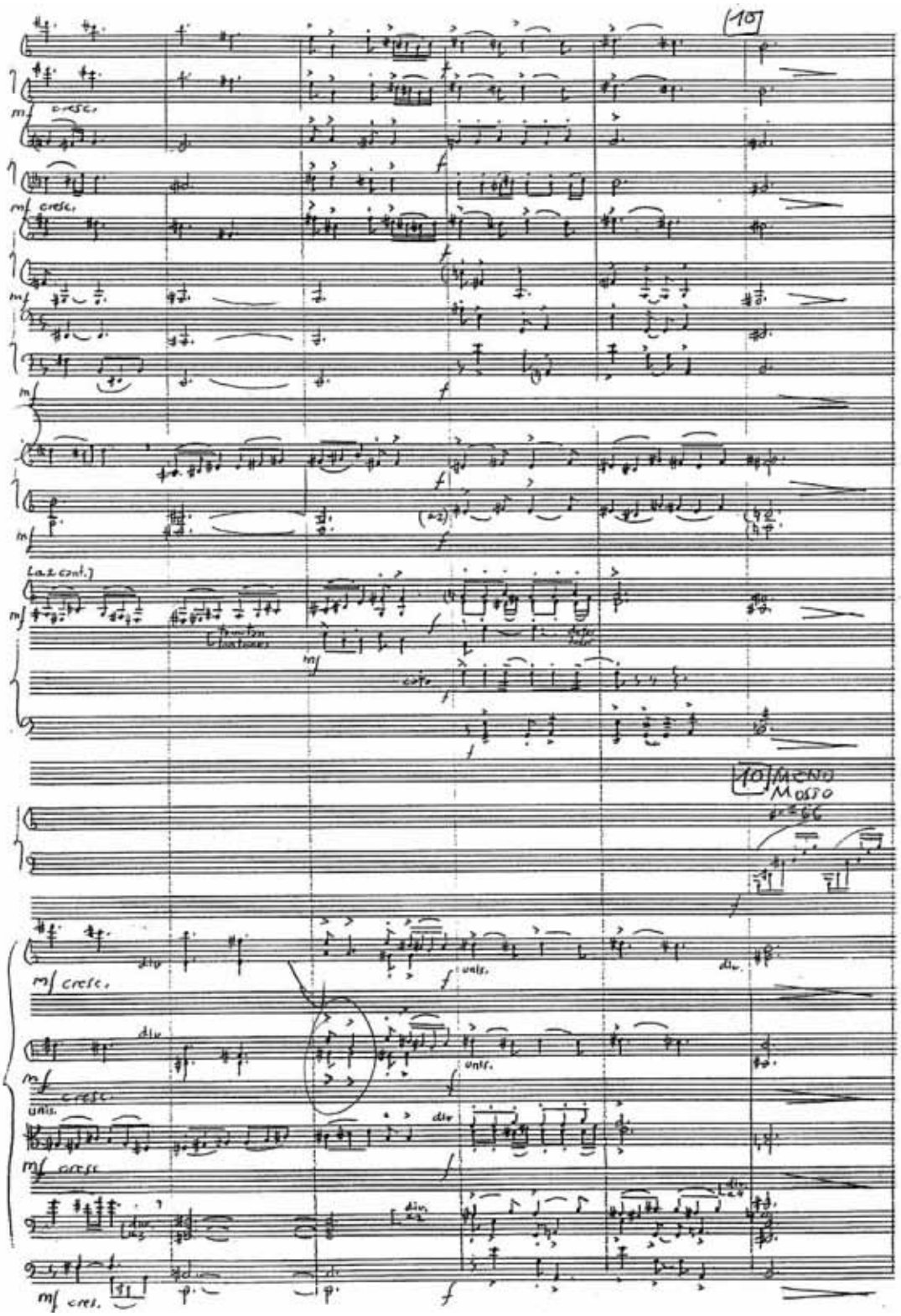
Se puede observar como el cambio rápido de compases al inicio de la obra marca el devenir rítmico de la misma y además es una marca habitual de la composición de Ruiz López, sobre todo en las obras para solista. El motivo se hace más veloz hasta que con el cambio de velocidad (compás 27) la entrada de la figuración de fusas provocan una

sensación de precipitación que desembocará en la reexposición del motivo inicial y un pequeño desarrollo sobre el mismo, la recuperación del tempo y sobre esto un pequeño motivo de carácter solista por parte del corno inglés(compases 36 y siguientes).



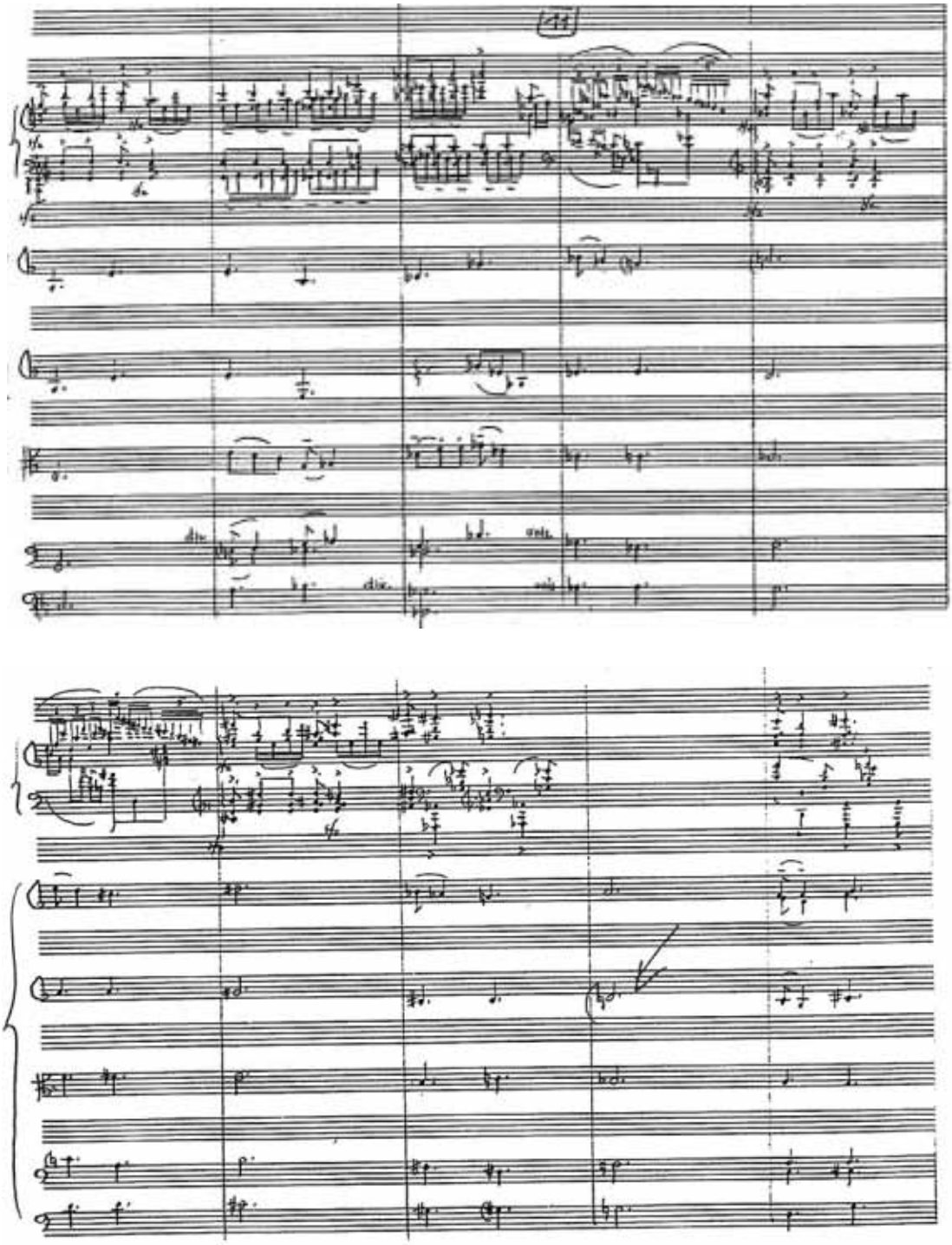
Cum Laude (2000). I movimiento (compases 35-40)

De nuevo el aumento de figuración es provocado por el piano a modo de final apoteósico de este primer segmento que será concluido por la orquesta casi al completo (compases 95 y siguientes).



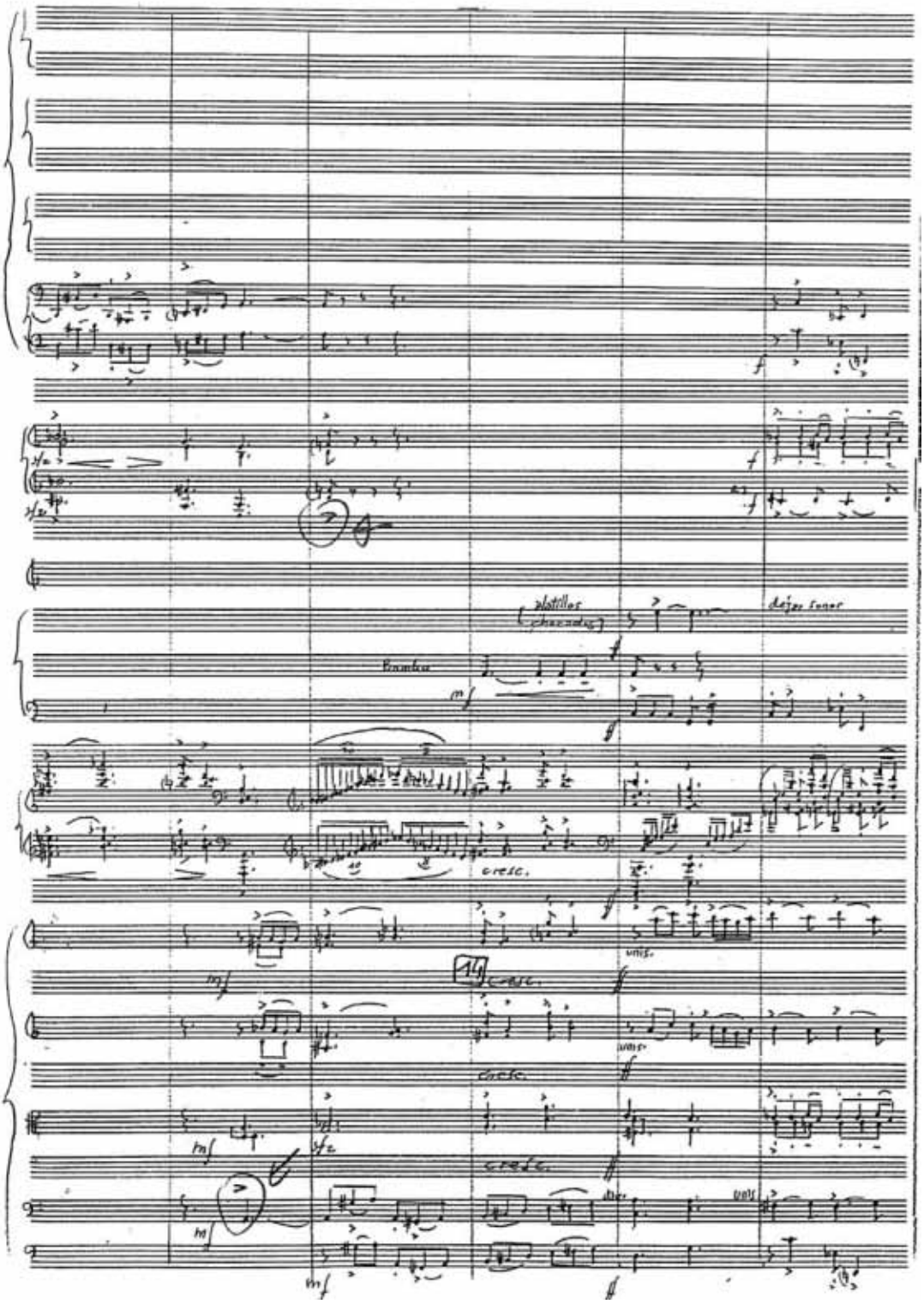
Cum Laude (2000). I movimiento (compases 95-100)

Los dos siguientes segmentos toman un carácter de solo. En el primero de ello (compases 100-121) el piano desarrolla una serie de arpegios arropados por tímidas intervenciones de las cuerdas y el viento madera (compases 108 y siguientes). La influencia del primer elemento temático presentado en el compás 14 es clara a pesar de los muchos motivos rítmicos que entran en juego.



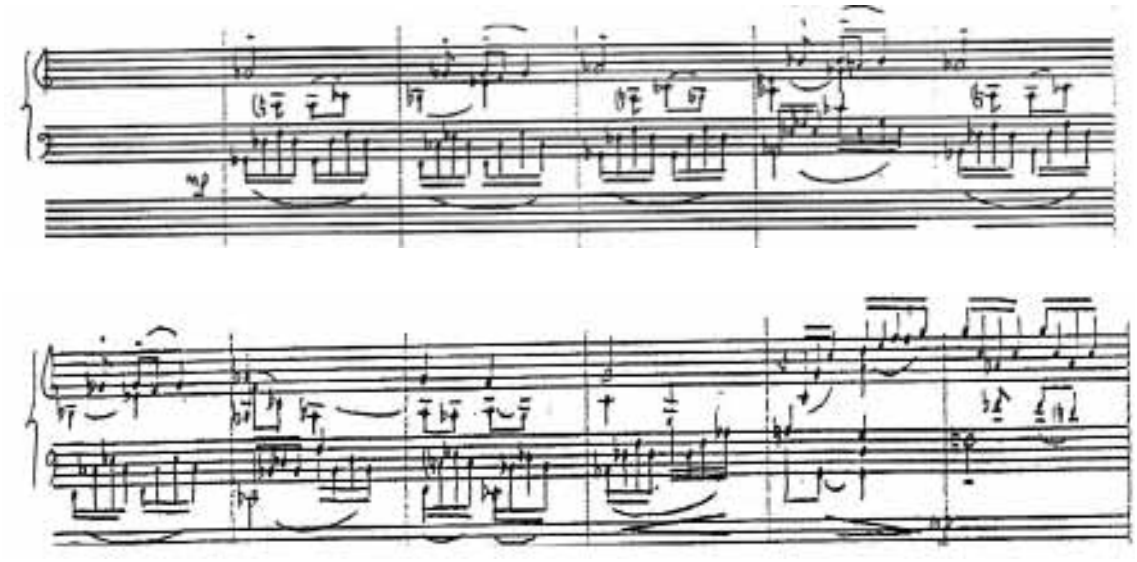
Cum Laude (2000). I movimiento (compases 107-116 sección de cuerdas)

En el segundo segmento (compases 122-147) sigue la tónica del anterior pero con una mayor presencia orquestal y un ligero aumento en el tempo, sin embargo el material utilizado lo conecta con el anterior y por extensión con los primeros compases de la pieza; todos ellos, hasta el 147 contemplarán la primera sección.



Cum Laude (2000). I movimiento (compases 137-142)

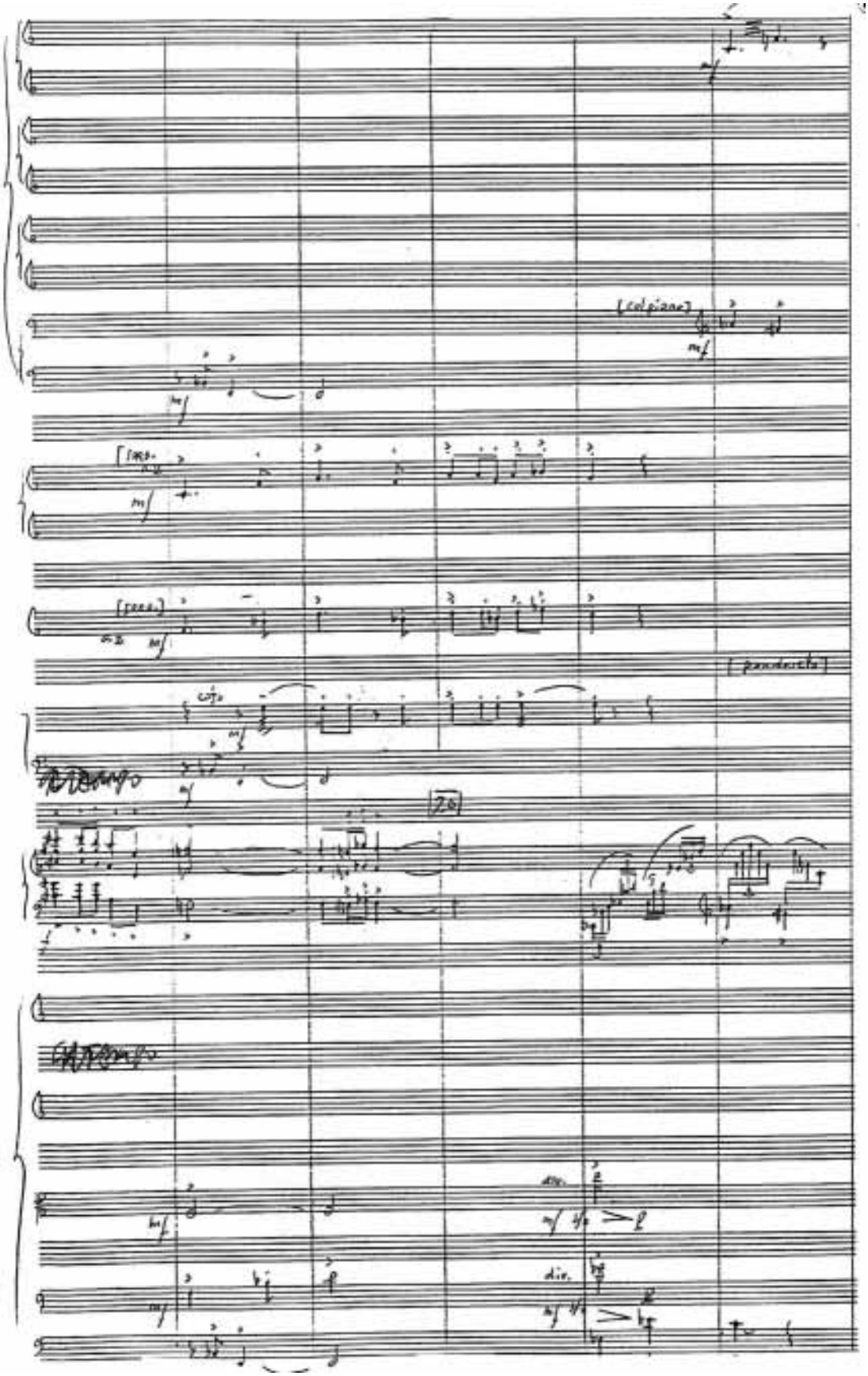
En la segunda sección el viento comienza tomando el protagonismo hasta que en el compás 156 el solista introduce un nuevo tema (compases 156 y siguientes), sin acompañamiento orquestal, salvo algunas pinceladas de los vientos, pocos compases después desarrolla un motivo que se presenta como la reiterada repetición de una breve célula sobre la que fluyen un grupo de semicorcheas, primero en la mano izquierda, luego en la derecha.



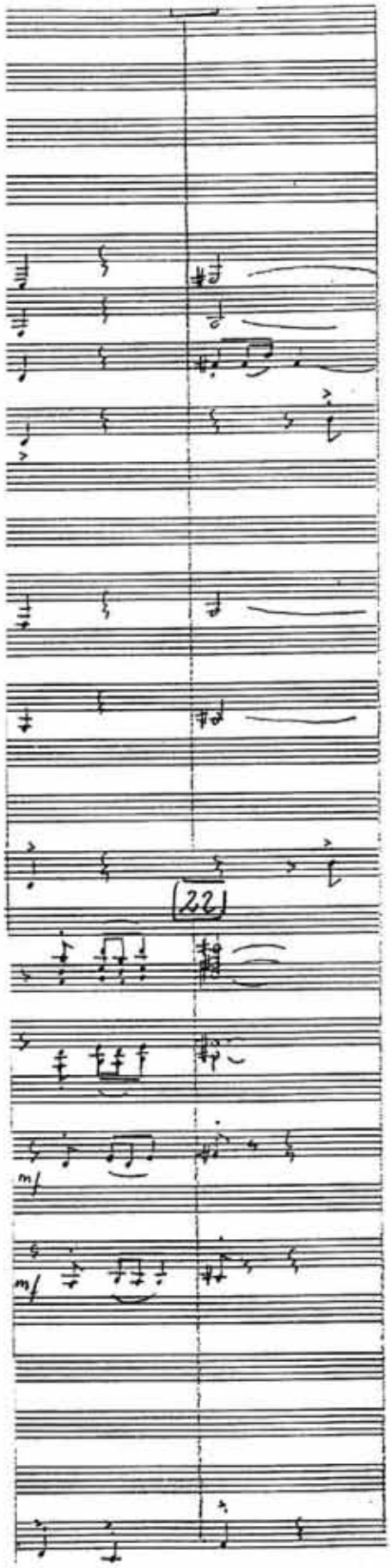
Cum Laude (2000). I movimiento (compases 155-166 piano)

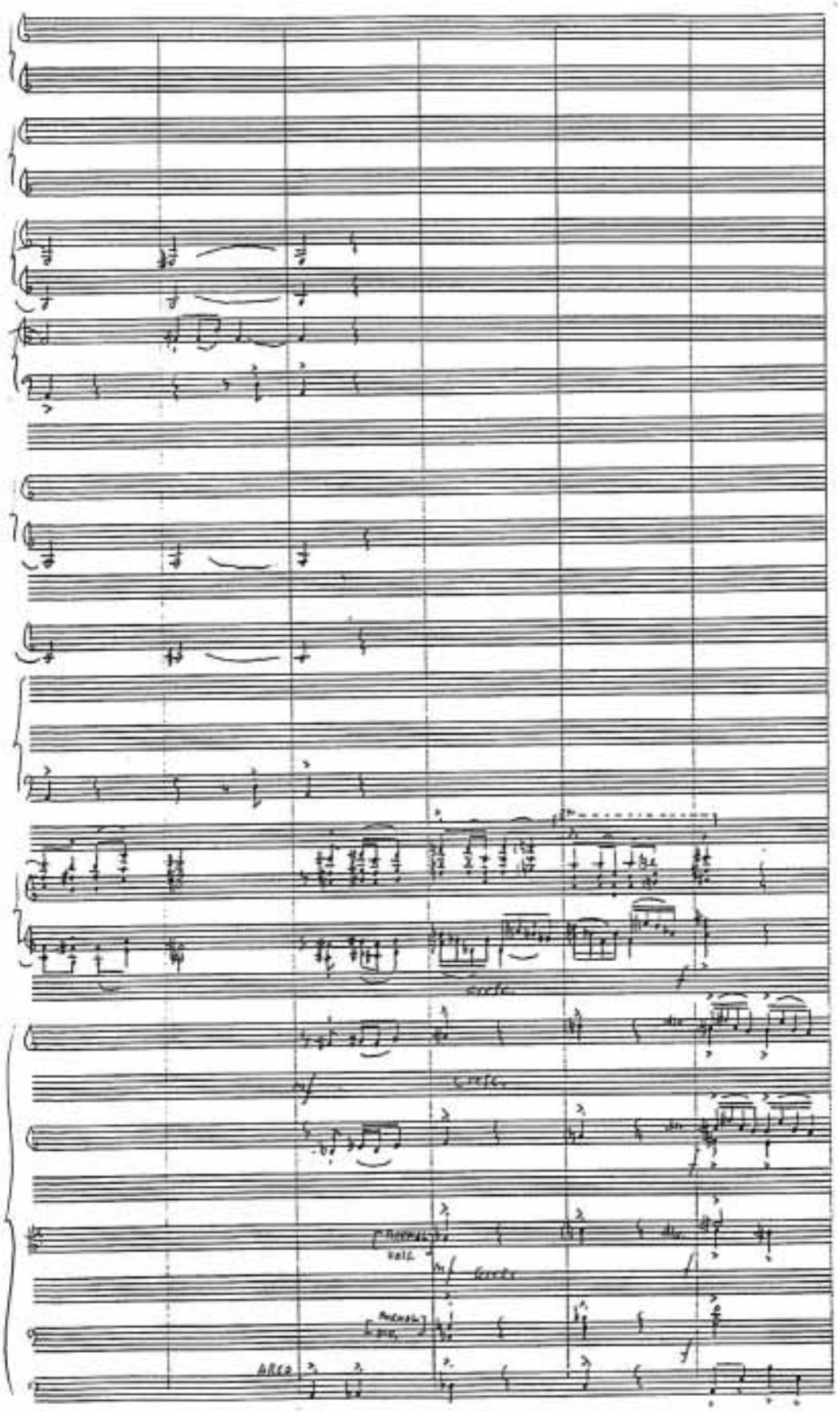
El motivo se intensifica a partir del compás 176 con la introducción de acordes más densos (compases 176 y siguientes). La parte grave de la cuerda (contrabajos, violonchelos y violas) contribuye a crear esta atmósfera. A partir del compás 193 esta dinámica se rompe y con un motivo que recuerda al inicial de la obra (compases 197 y siguientes) el solista dibuja unos amplios arpegio en tresillos que servirán como conexión hacia una nueva utilización del material de este segundo tema (compases 219 y siguientes), aunque rápidamente los arpegios del solista se ponen de relieve de nuevo.

Cum Laude (2000). I movimiento (compases 173-178 piano)



Cum Laude (2000). I movimiento (compases 197-202)

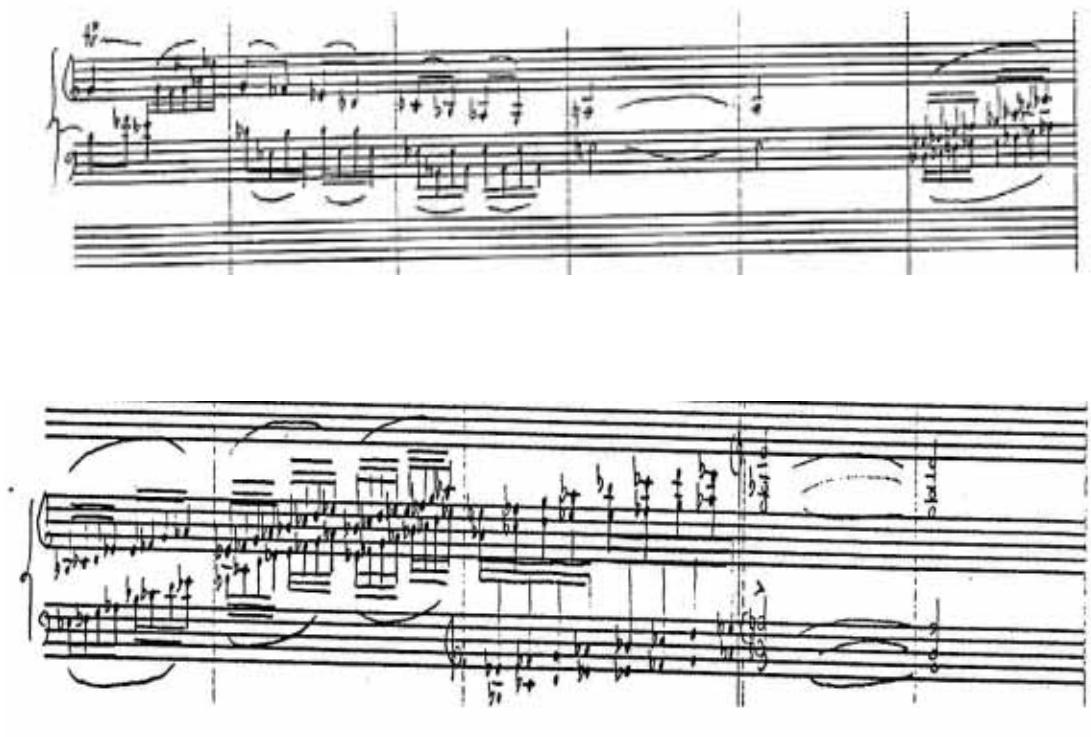

22
mf
mf



Cum Laude (2000). I movimiento (compases 219-226)

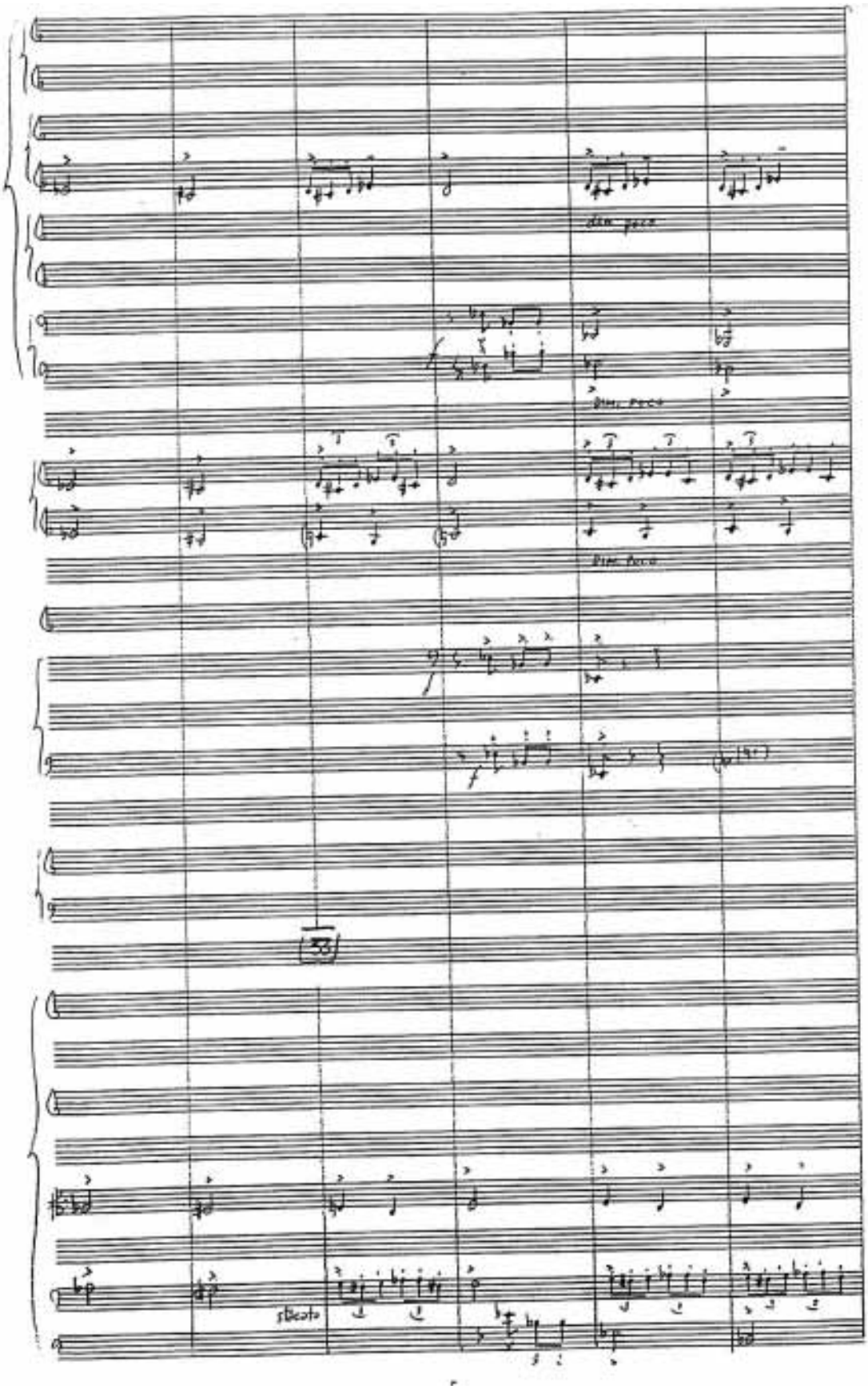
Estos arpegios se presentan como parte importante a estas alturas de la obra y seguirán hasta el compás 296 interrumpidos por algunos motivos contrastantes como el surgido en el compás 245 y siguientes.

Para dar por finalizada esta segunda sección el solista con acompañamiento de los instrumentos de viento y parte de la percusión va perdiendo intensidad en sus contenidas hasta desembocar en una escala construida en quintas que se dirige directamente a la tercera sección (compases 320 y siguientes).

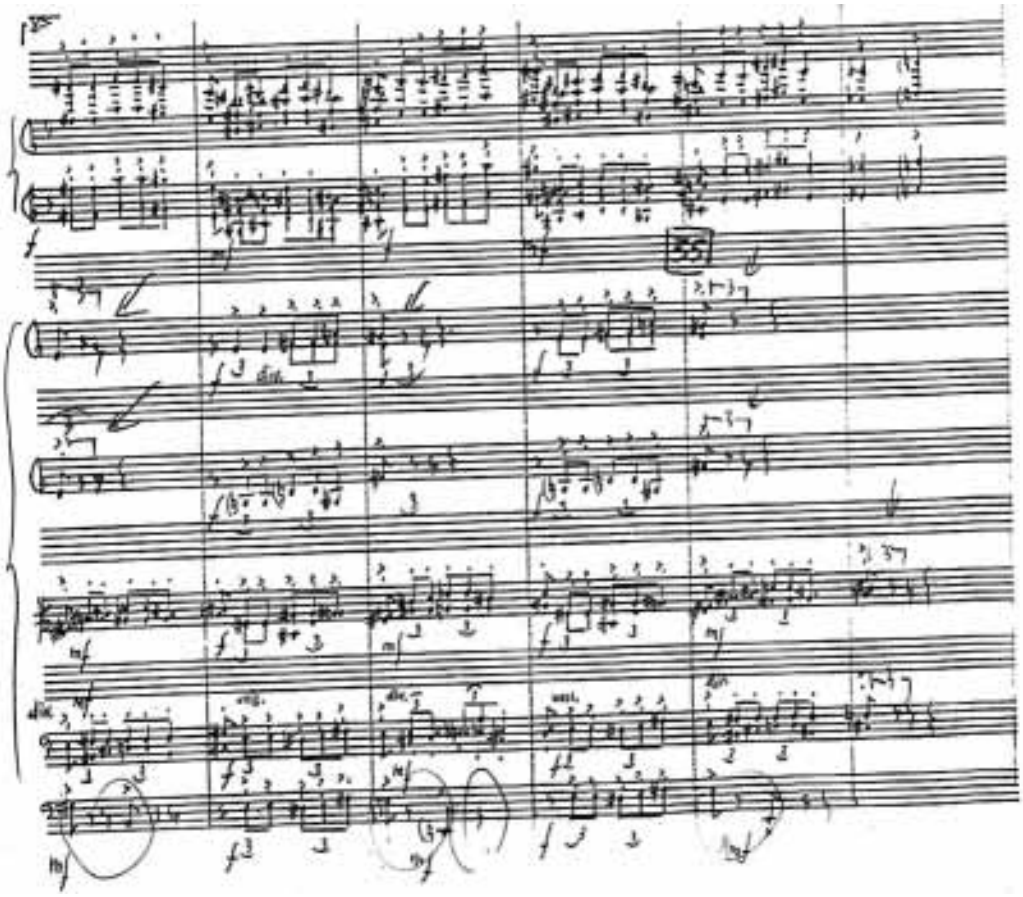


Cum Laude (2000). I movimiento (compases 317-327 piano)

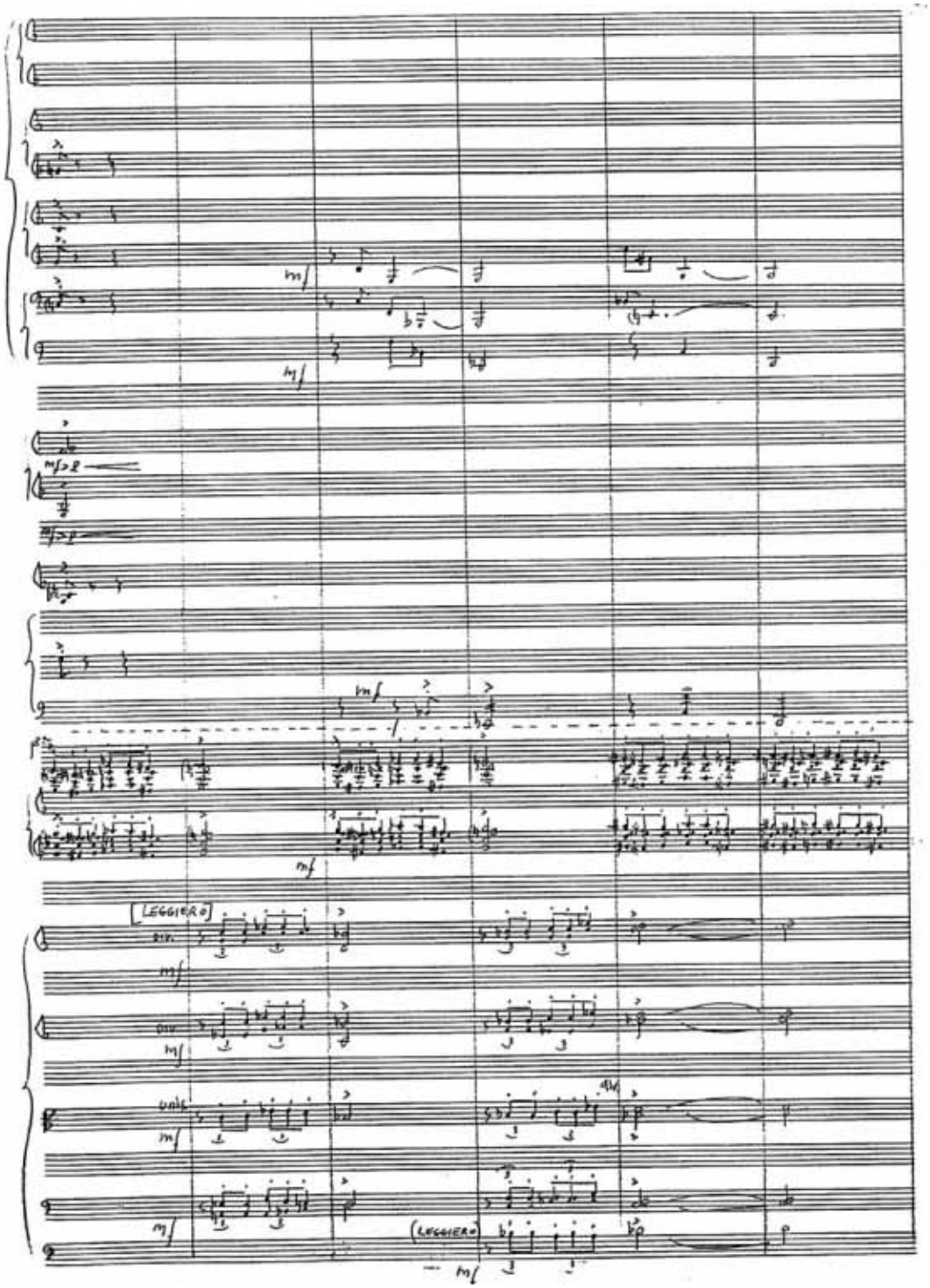
La tercera sección se abre paso de forma tranquila y desde un motivo creado a través de tresillos (compases 329 y siguientes) que se reproducirá en el solista sólo unos compases después, y al igual que había sucedido en la sección anterior este motivo melódico se ve intensificado por la creación de acordes sobre él (compases 346 y siguientes). Es presentado tanto por el solista como por las cuerdas, mientras que el viento tiene escasa relevancia (compases 353 y siguientes).



Cum Laude (2000). I movimiento (compases 328-333)



Cum Laude (2000). I movimiento (compases 346-352 sección de cueras y piano)



Cum Laude (2000). I movimiento (compases 353-357)

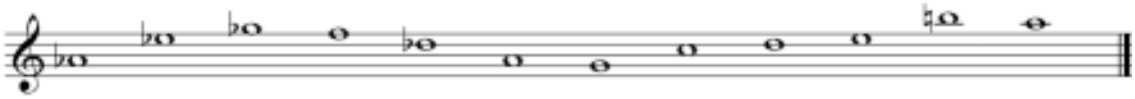
Esta continuación de tresillos se verá interrumpida por una mayor presencia de la orquesta hasta que finalmente el cambio de compás propicia una nueva figuración en semicorcheas que tanto el solista como toda la sección de viento madera se empeñan en poner de relieve. De nuevo el motivo de los tresillos regresará a primer plano, con lo que el segmento anterior queda como mero elemento de conexión que desembocará, al

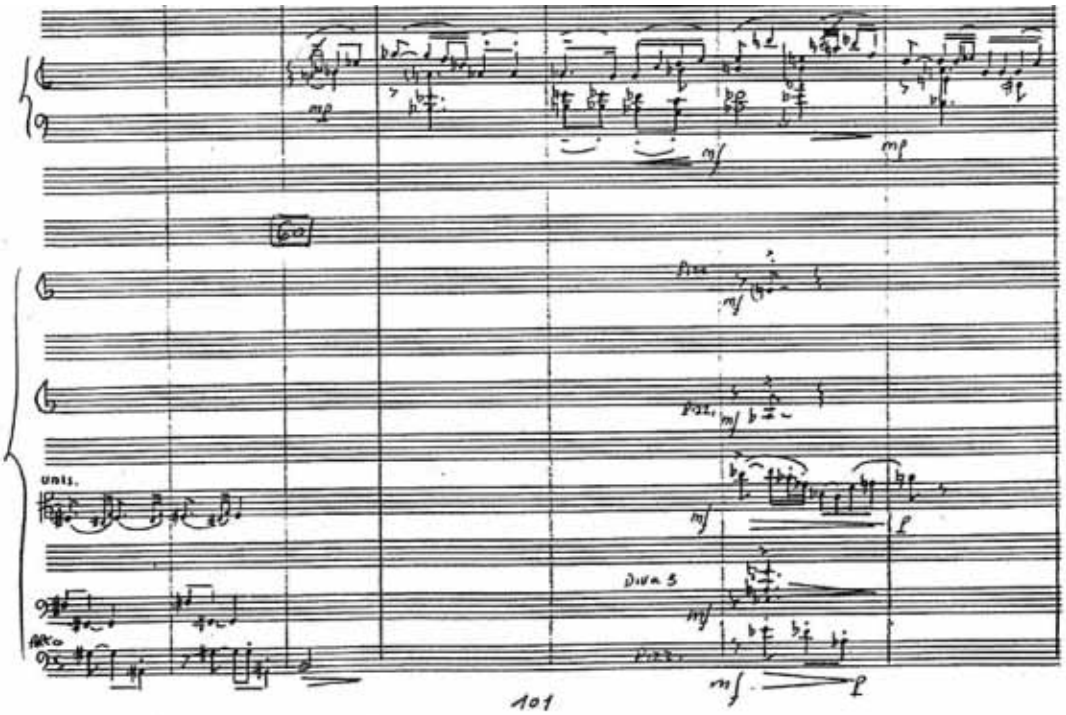
igual que en la sección anterior en una escala construida a base que quintas como conexión hacia una nueva sección desarrollada por la orquesta en dos partes bien diferenciadas.

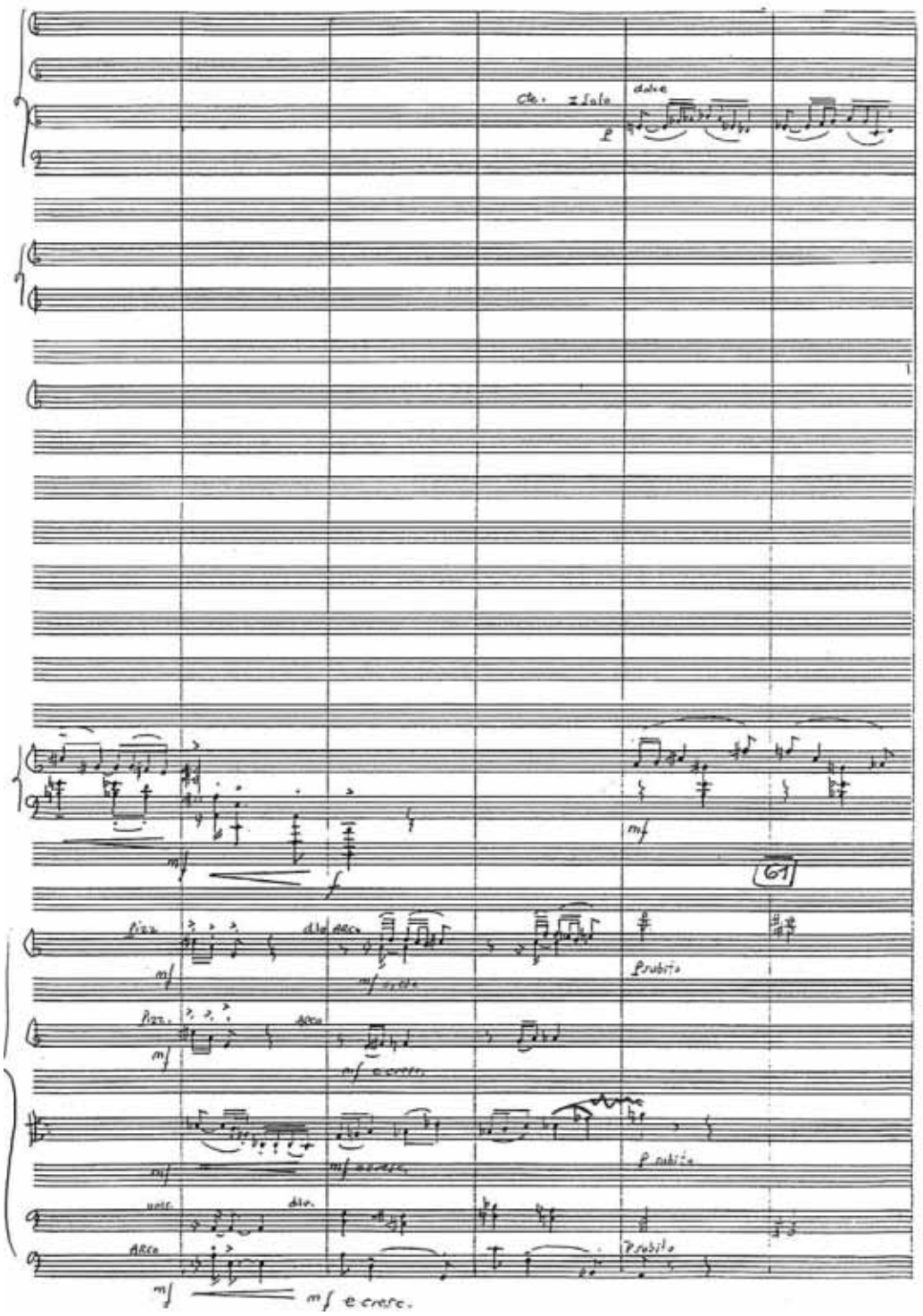
Por un lado y desde el compás 454 varios serán los elementos de los que participe toda la plantilla hasta que a partir del compás 560 comience a diluirse todos los elementos y los instrumentos comiencen a desaparecer hasta dar paso a una última sección de esta primera parte de la pieza que contrasta con lo anterior tanto por el carácter (muy retenido y expresivo) como por el tempo tan dispar (𝅗𝅥 = 44).

Varios elementos de las tres primeras secciones reaparecen en esta, pero elaborados de diferentes modos.

El piano comienza presentando un nuevo elemento temático que será respondido por el clarinete (compases 600 y siguientes). La melodía de este elemento también está compuesta por una serie como puede verse en el siguiente pentagrama y en los compases de ejemplo:

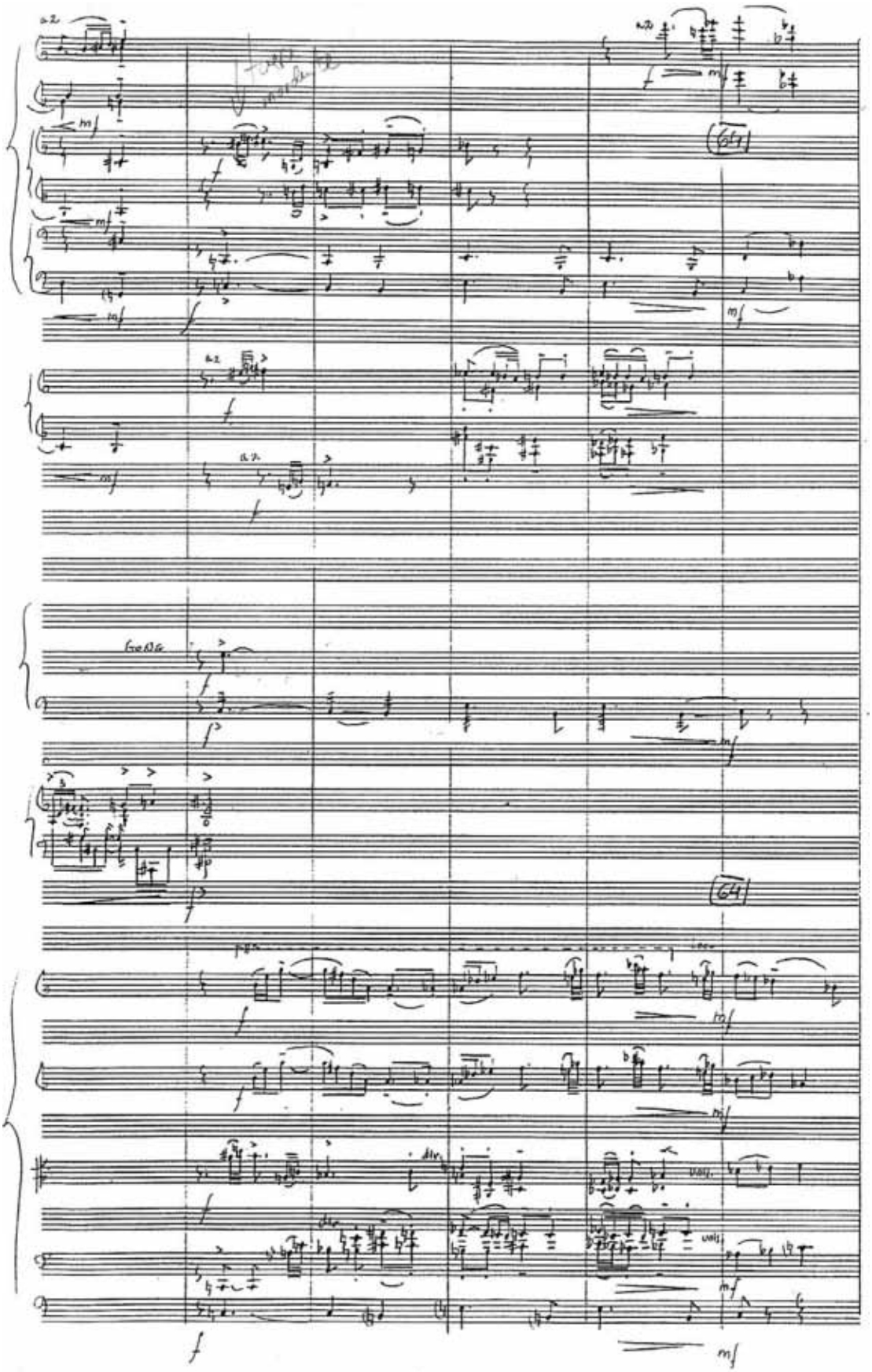




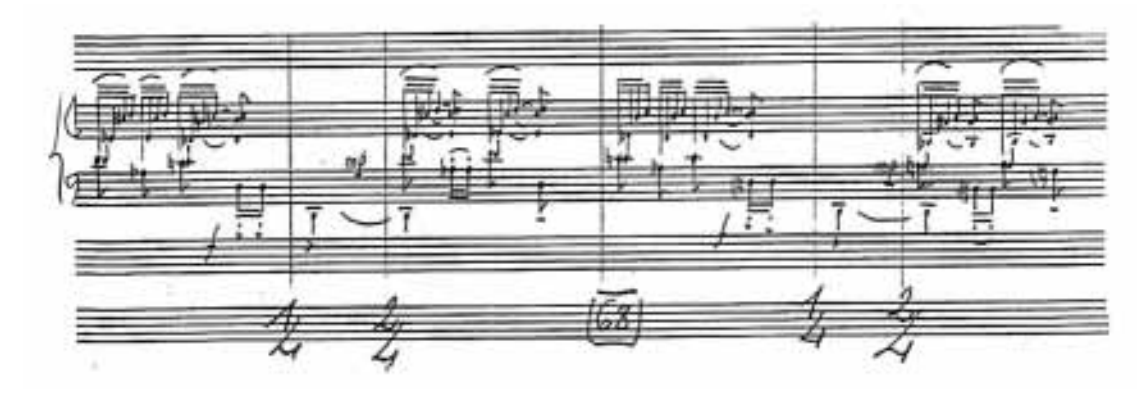


Cum Laude (2000). I movimiento (compases 598-610)

A partir del compás 620 la figuración se intensifica hasta que la cuerda recoge el testigo del elemento temático de esta sección (compases 636 y siguientes). Poco durará la intervención orquestal ya que el piano regresa con un continuo de rápidos arpegios en fusas en los que los diferentes compases de 1/4 y 2/4 se van sucediendo para modificar la periodización del acento (compases 678 y siguientes).

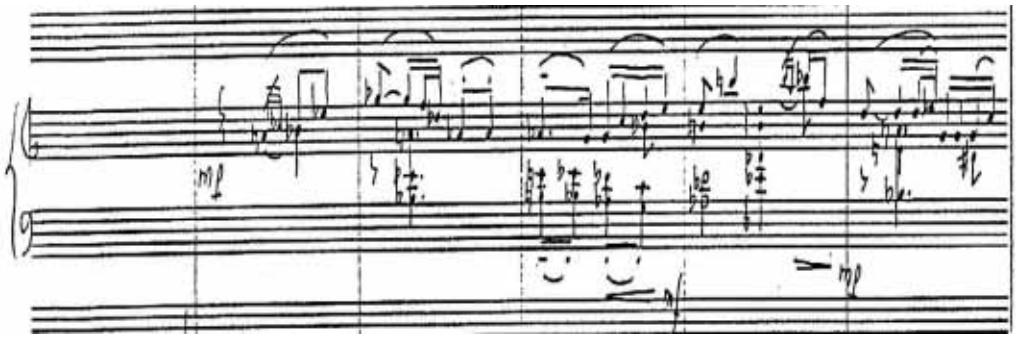


Cum Laude (2000). I movimiento (compases 635-640)



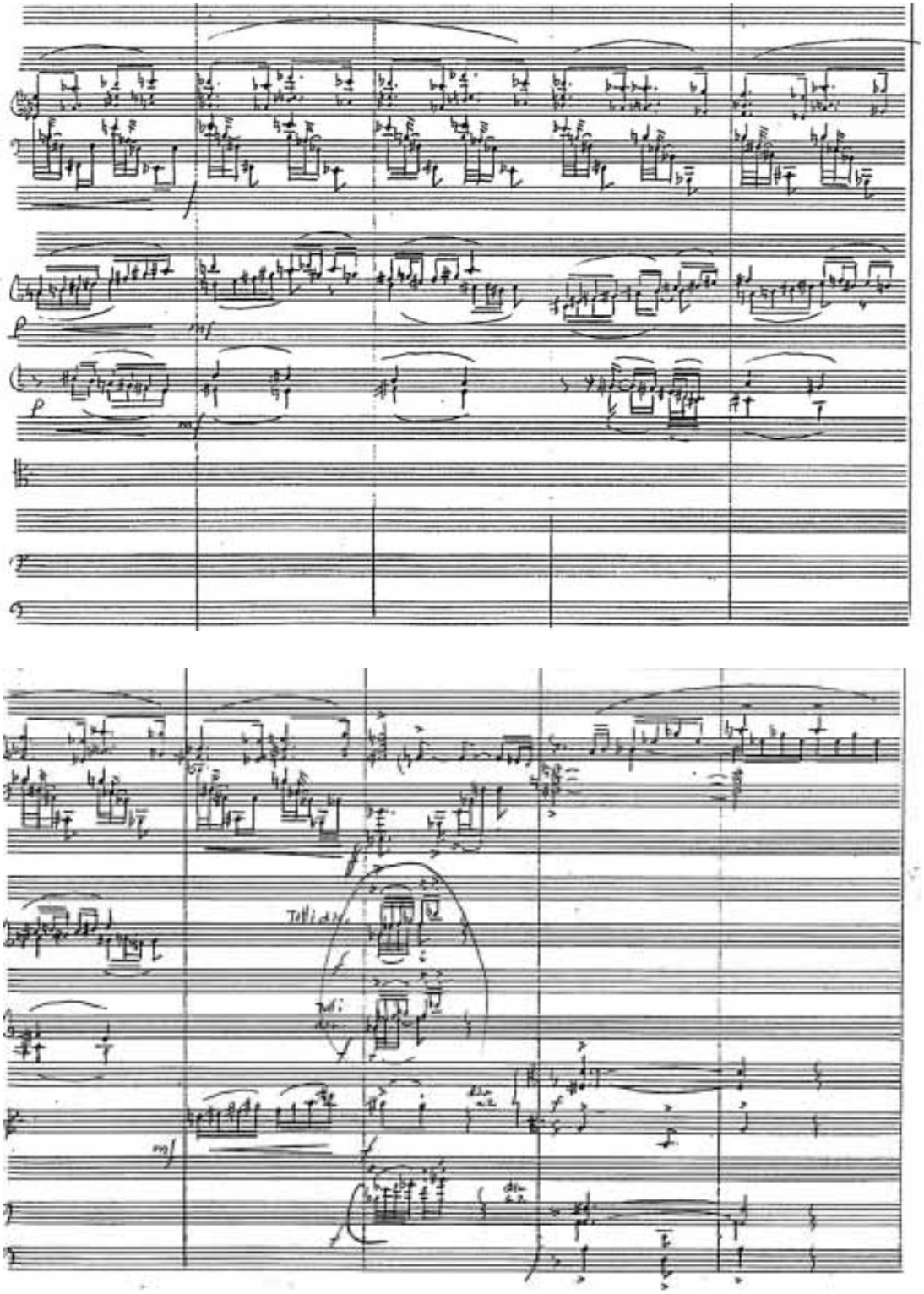
Cum Laude (2000). I movimiento (compases 677-682 piano)

El motivo inicial de esta sección será repetido de nuevo por el piano antes del final (compases 709 y siguientes).



Cum Laude (2000). I movimiento (Compases 708-713 piano)

Varios de los motivos de esta sección serán repetidos hasta que en el compás 750 un nuevo ritmo surge del solista y que a su vez desencadena una aceleración con la que se dará por finalizada esta gran primera parte del concierto *Cum Laude*.



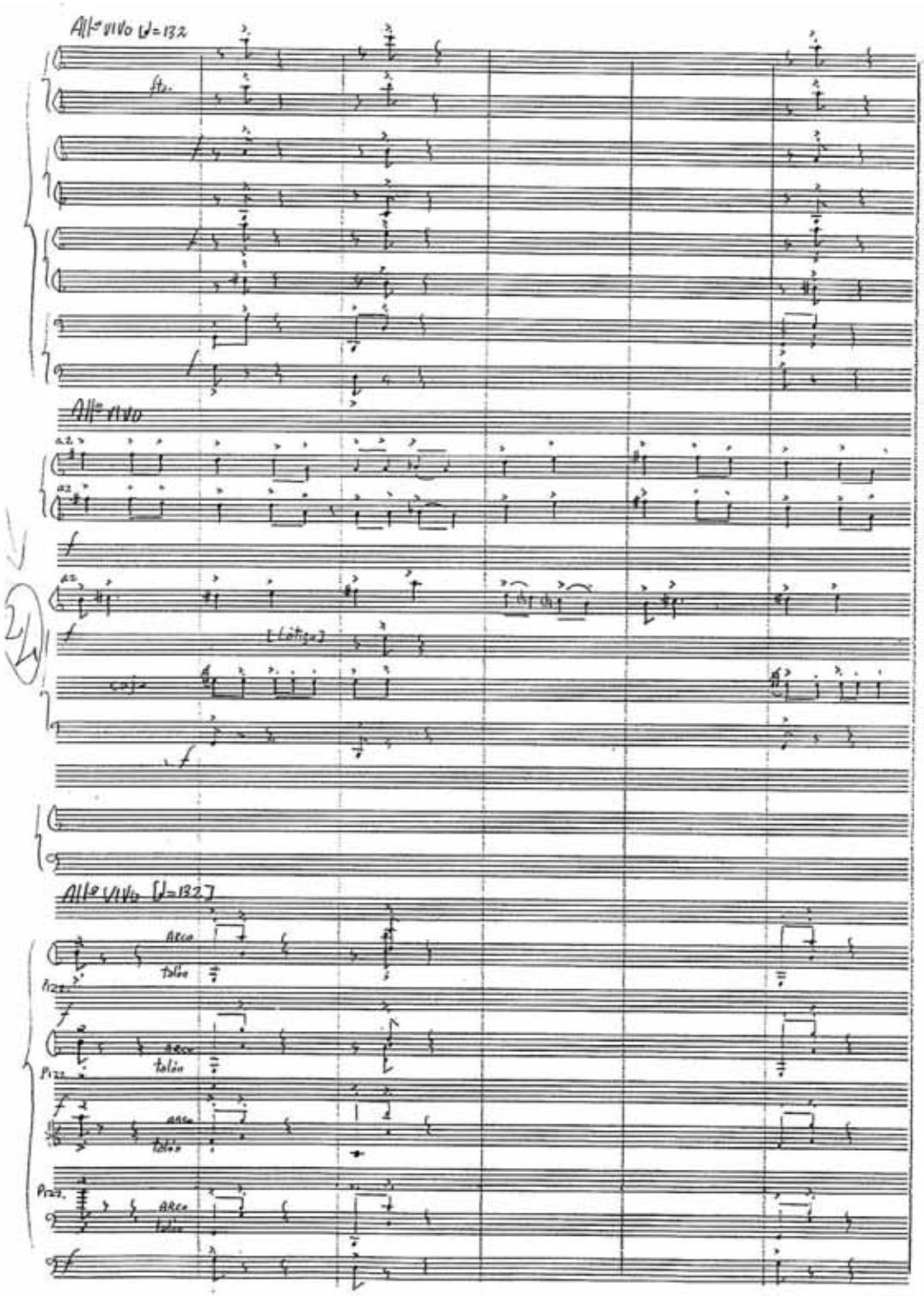
Cum Laude (2000). I movimiento (compases 750-759 sección de cuerdas)

En cada una de las tres primeras secciones se presenta un elemento diferente que se hace dueño de toda la sección, cortando ésta a través de otros pequeños motivos transversales. Esto no sucede en la cuarta sección que es una transición orquestal hacia la sección final donde también se presentan algunos motivos nuevos, aunque no tienen

la misma entidad que los tres primeros. De esta forma la obra queda dividida de la siguiente forma:

- I sección (1-147): tema A
- II sección (147-325): tema B
- III sección (326-453): tema C
- IV sección (454-594): transición orquestal
- V sección (595-767): tema D

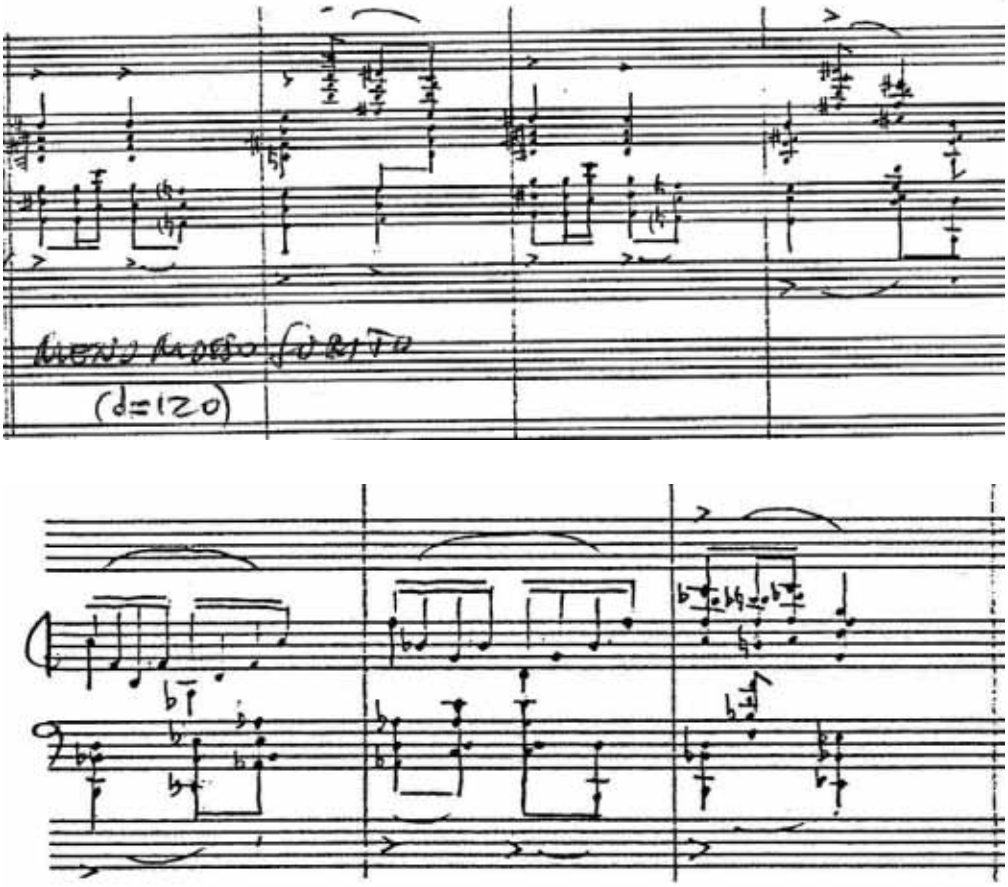
La segunda parte del concierto comienza en el compás de 2/4 con un sobrio ritmo a cargo de las trompas (compases 1 y siguientes). Los motivos iniciales son similares a los de la primera parte del concierto con lo que se establece una clara línea continuista de la música.



Cum Laude (2000). II movimiento (compases 1-6)

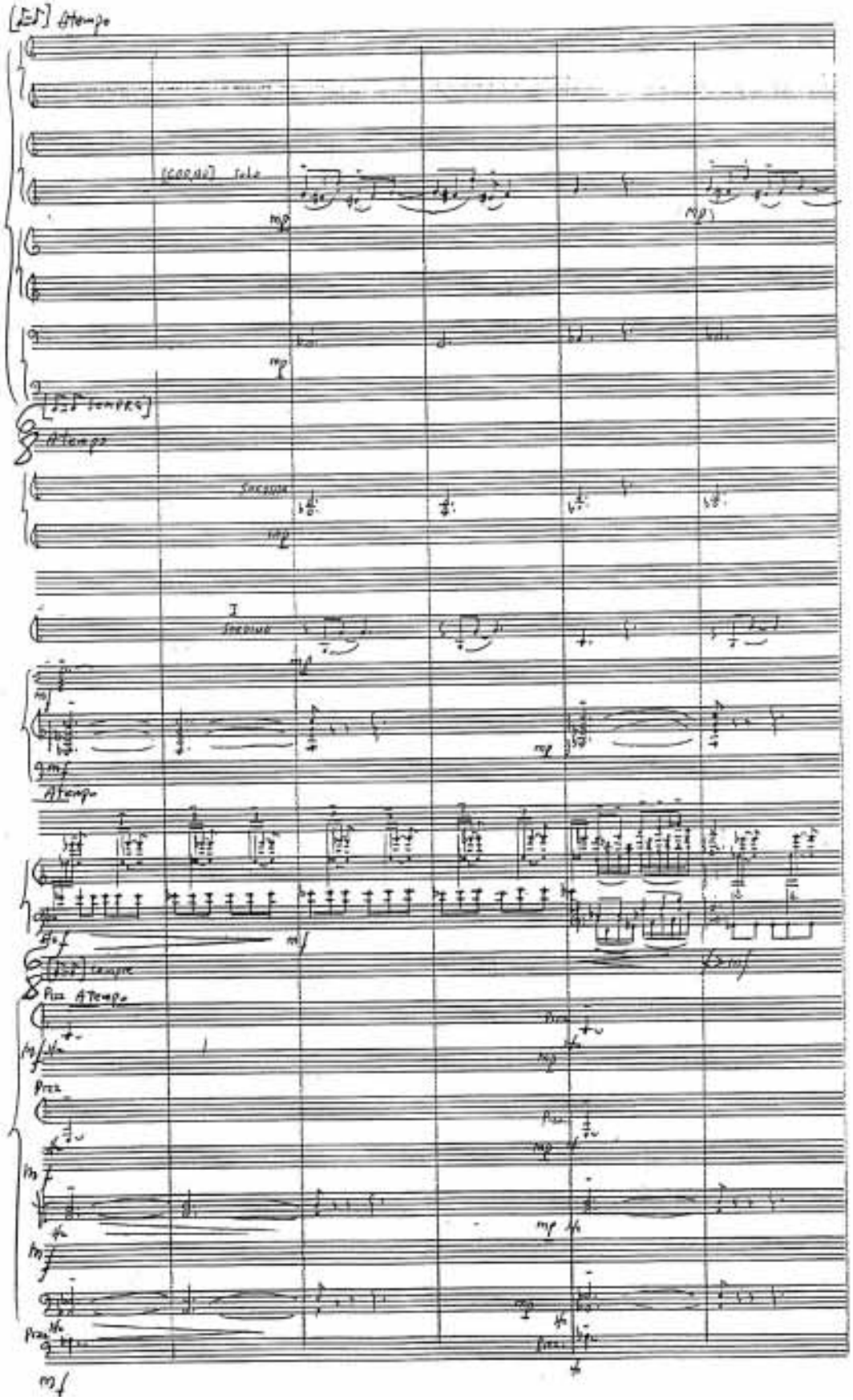
El solista dará comienzo su intervención en el compás 24 en el que se introduce una pequeña modificación del tempo y a través de la creación de acordes da una mayor intensidad al motivo inicial. Esta primera intervención va enmarcada entre dos segmentos de la orquesta que exponen el mismo material, hasta que en un segundo

intento el piano regresa con las mismas construcciones acórdicas (compases 62 y siguientes).

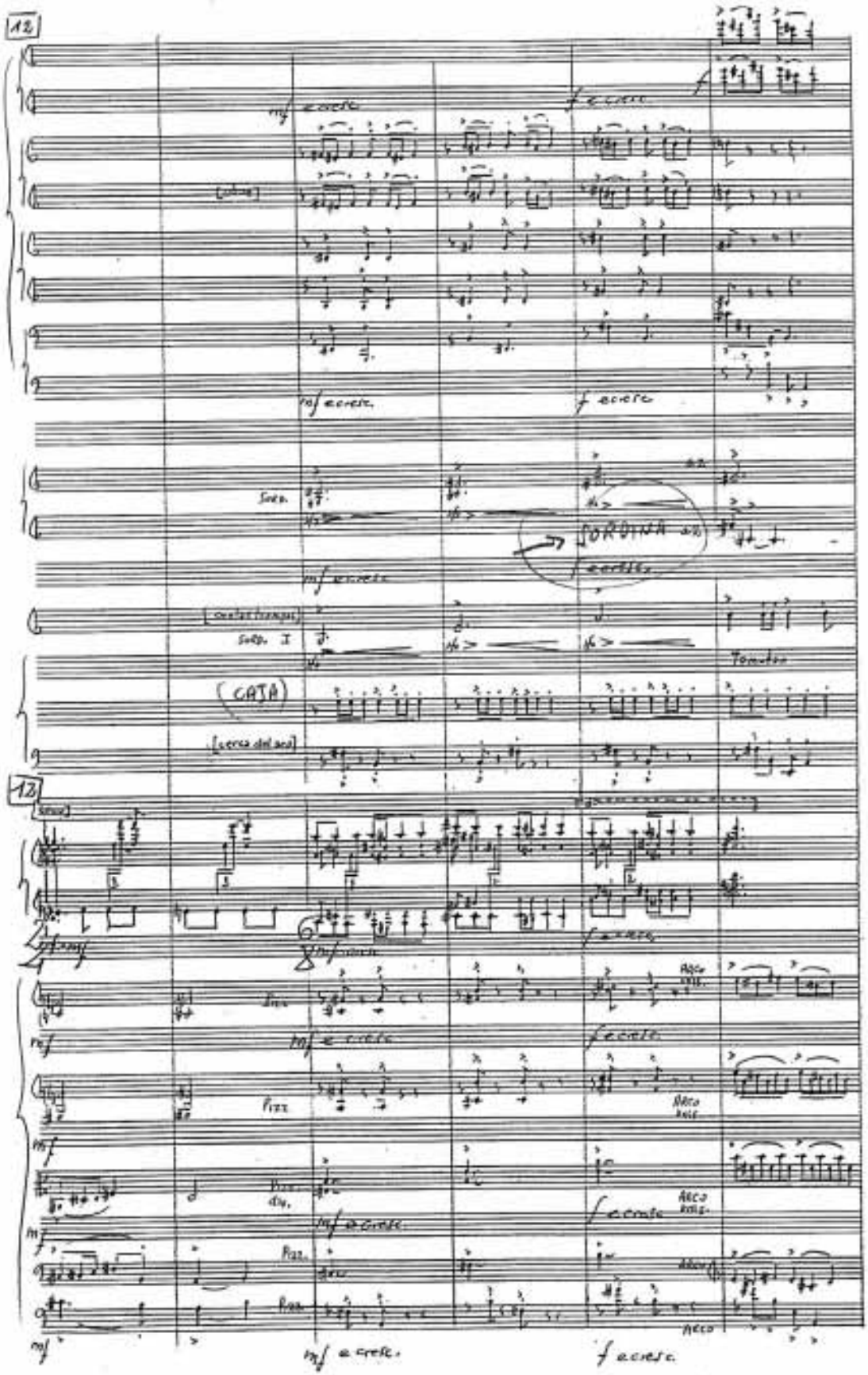


Cum Laude (2000). II movimiento (compases 62-71 piano)

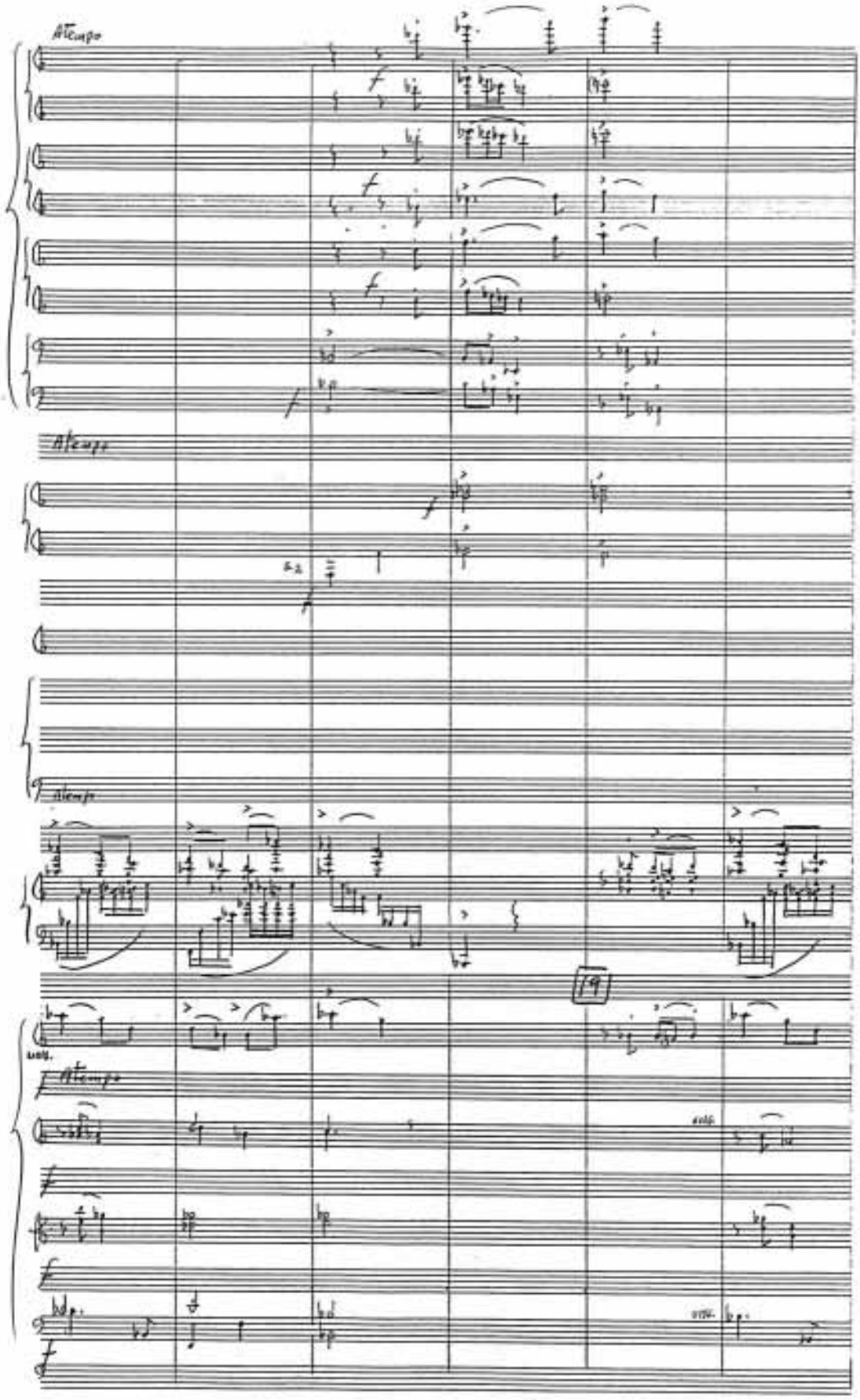
A partir del compás 102 el piano regresará con diversos elementos ya presentados de carácter muy rítmico y virtuoso. Por un lado el motivo de tresillos (compases 102 y siguientes) que se verá incrementado por los seisillos del compás 145. Por otro lado la figuración de corcheas del compás 127; ambos elementos no son nuevos. Todo ello irá marcado por diversas intervenciones de la orquesta al completo (compases 125 y siguientes) que irán fragmentando las diversas intervenciones del piano. Lo más destacado de estos elementos será la superposición de notas para crear un efecto de densidad y tensión que en algunos momentos se verán apoyadas por el resto de la orquesta (compases 196 y siguientes).

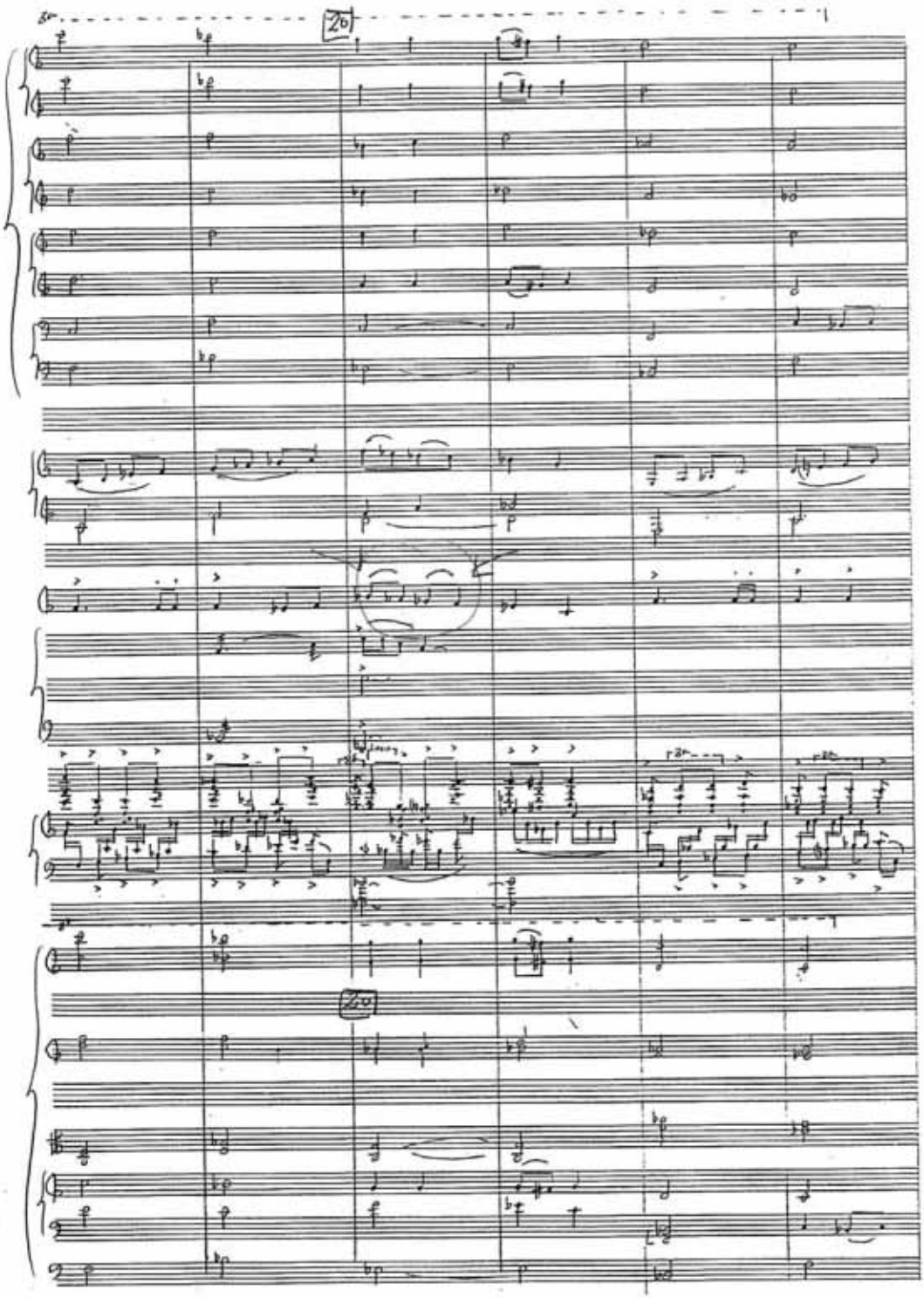


Cum Laude (2000). II movimiento (compases 102-107)



Cum Laude (2000). II movimiento (compases 120-125)

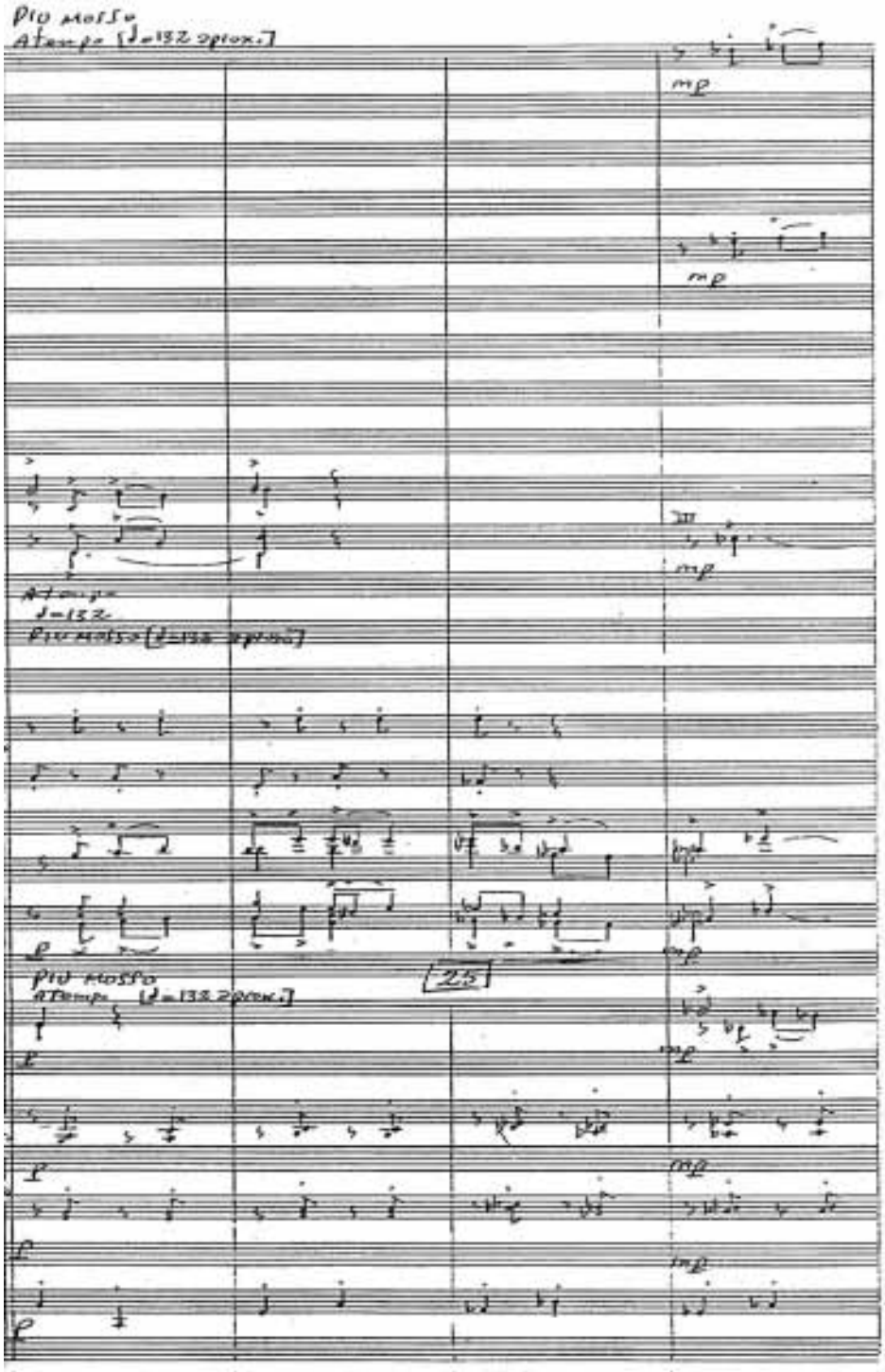

A tempo
A tempo
A tempo
19
A tempo



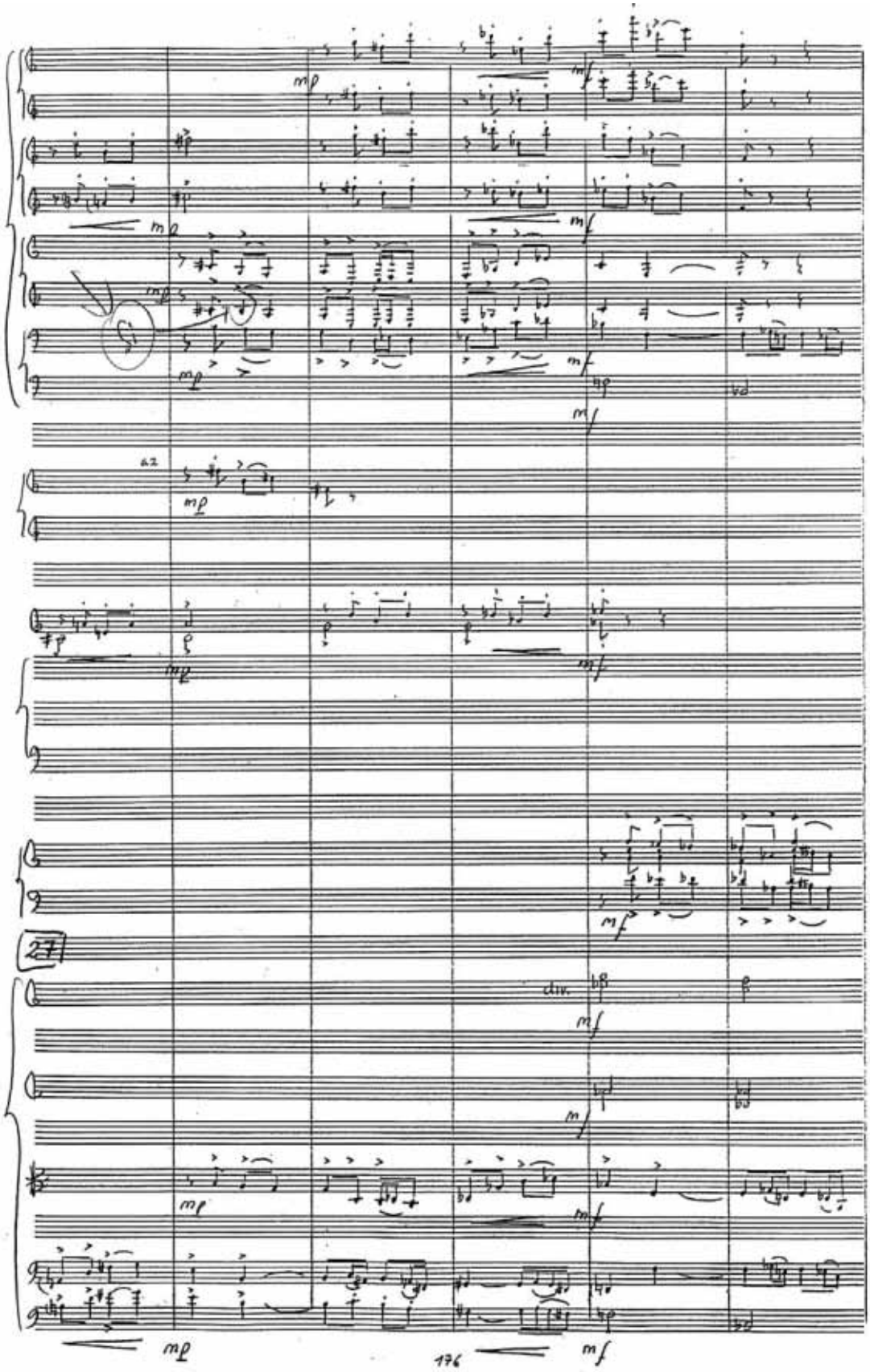
Cum Laude (2000). II movimiento (compases 192-203)

En el compás 248 un nuevo cambio de tempo dará lugar a un aumento de la densidad y de la figuración aunque los elementos a desarrollar seguirán siendo los mismos (compases 248 y siguientes). Las apariciones del piano se vuelven más intermitentes y la orquesta gana protagonismo desarrollando los elementos que ya habían sido

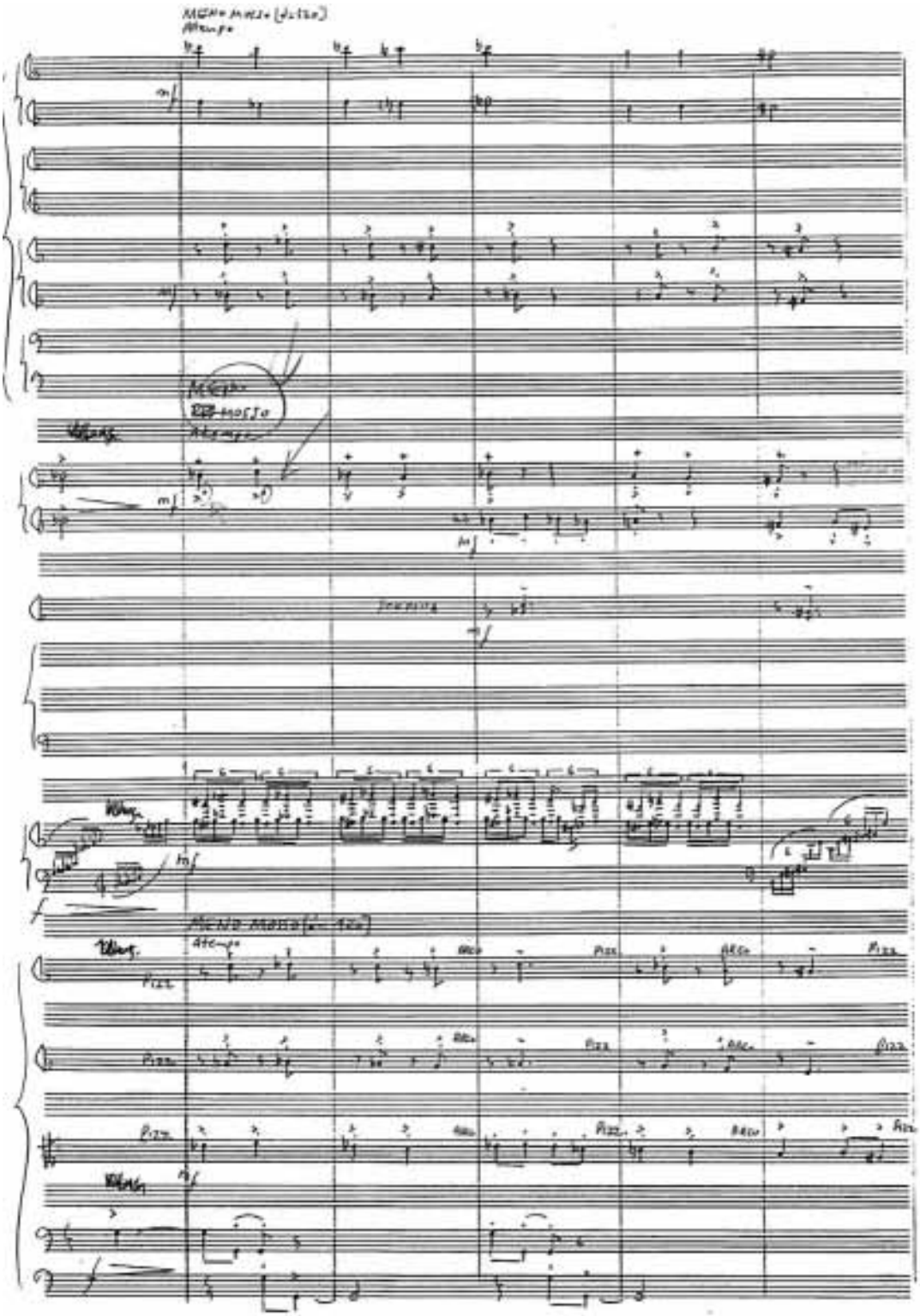
presentados a través de diferentes combinaciones instrumentales (compases 270 y siguientes). El piano regresará con un nuevo elemento de transición, de nuevo en seisillos, (compases 283 y siguientes) completado por la orquesta que dará paso a una sección mucho más contrapuntística en la que el solista tardará varios compases en intervenir.



Cum Laude (2000). II movimiento (compases 248-251)



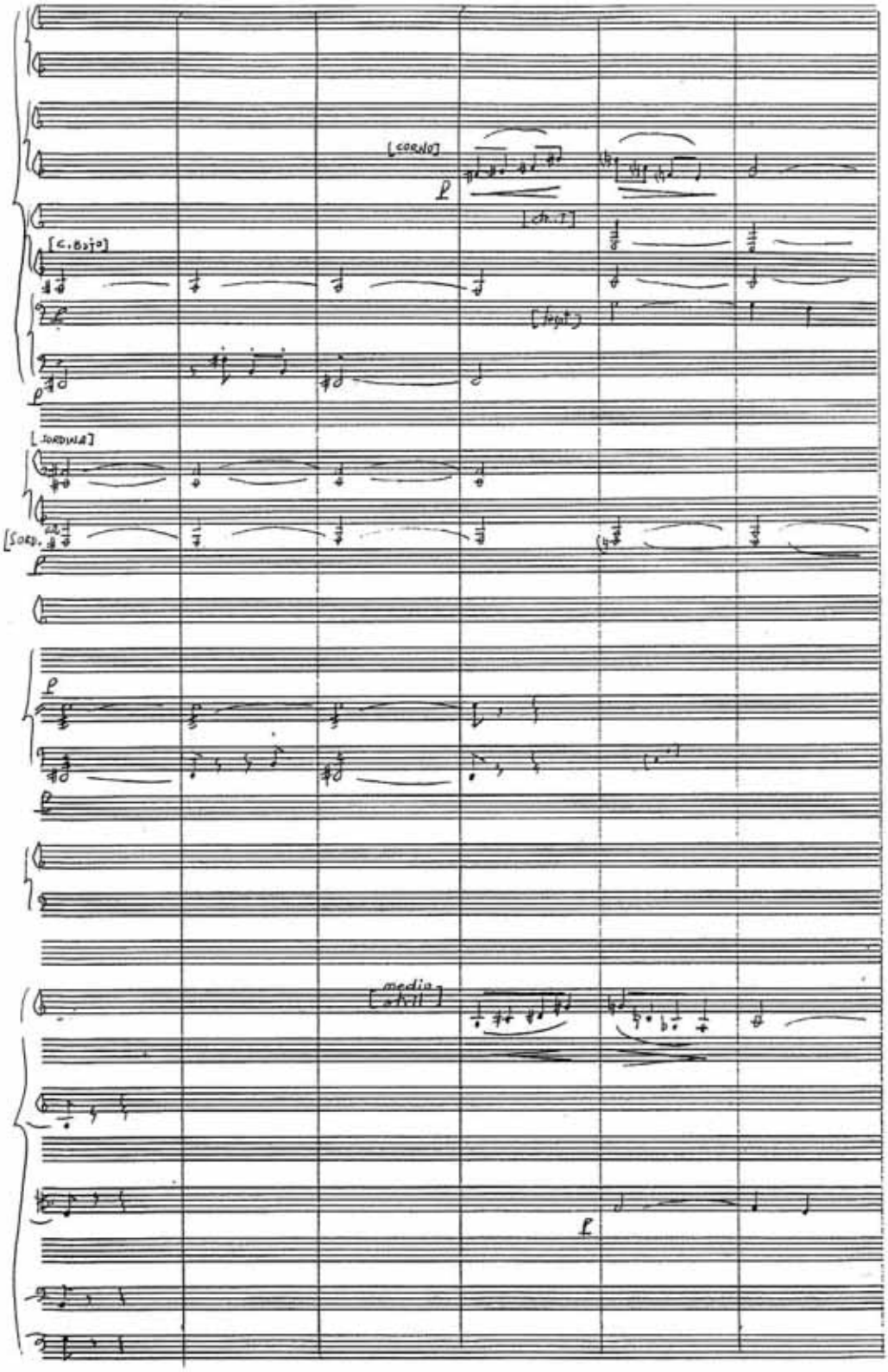
Cum Laude (2000). II movimiento (compases 270-275)



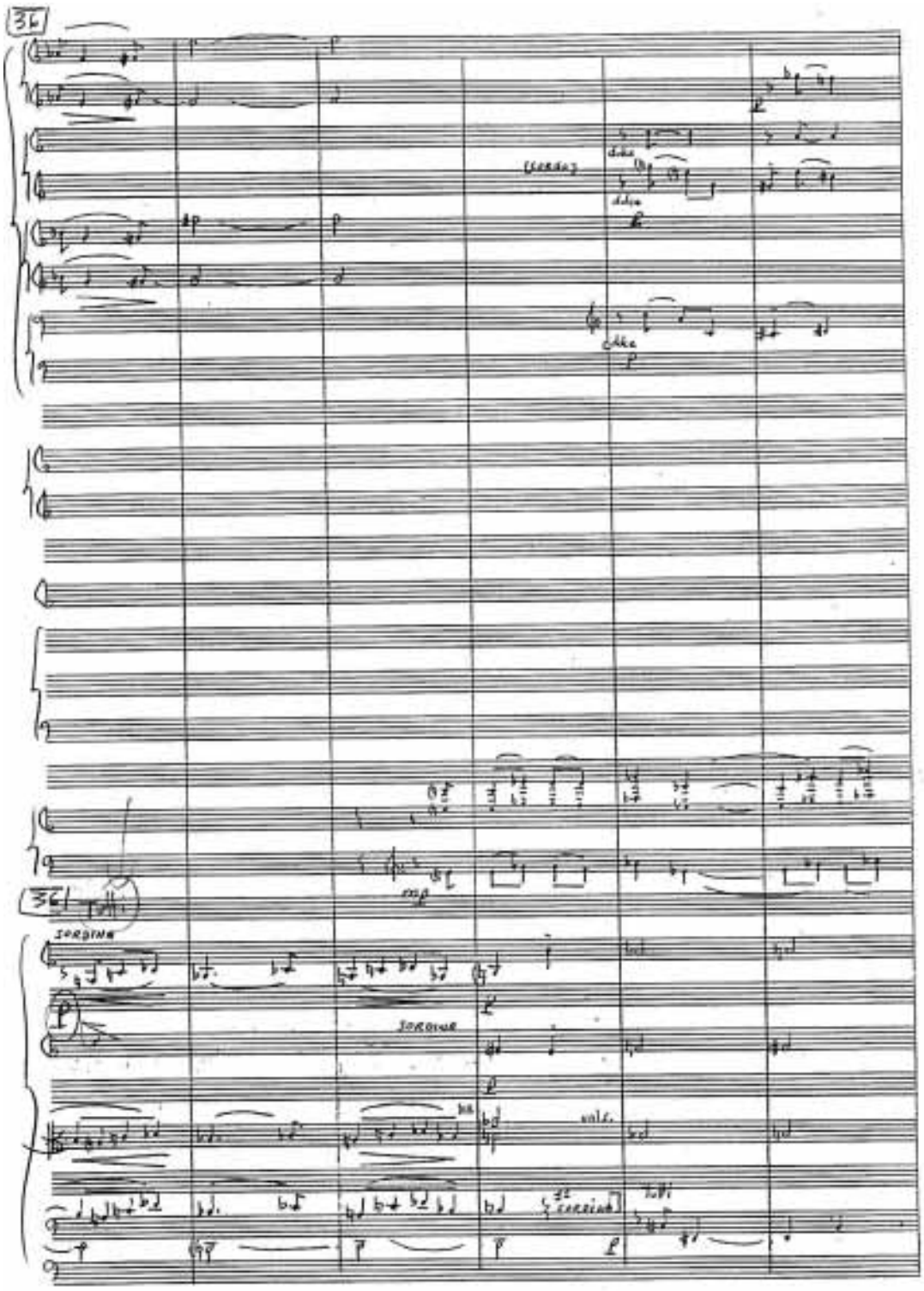
Cum Laude (2000). II movimiento (compases 281-287)

De esto se deduce que los compases 248-321 tiene una función de transición, de conexión entre dos segmentos contrastantes, no tanto en el material a utilizar, que como ya se ha apuntado tiene una génesis común, como en el tratamiento más ligero y contrapuntístico que ahora recibirá la música (compases 324 y siguientes), e incluso

durante la intervención del piano (compases 362 y siguientes) que se comporta como un instrumento más dentro del conglomerado de cuerdas e instrumentos de viento.

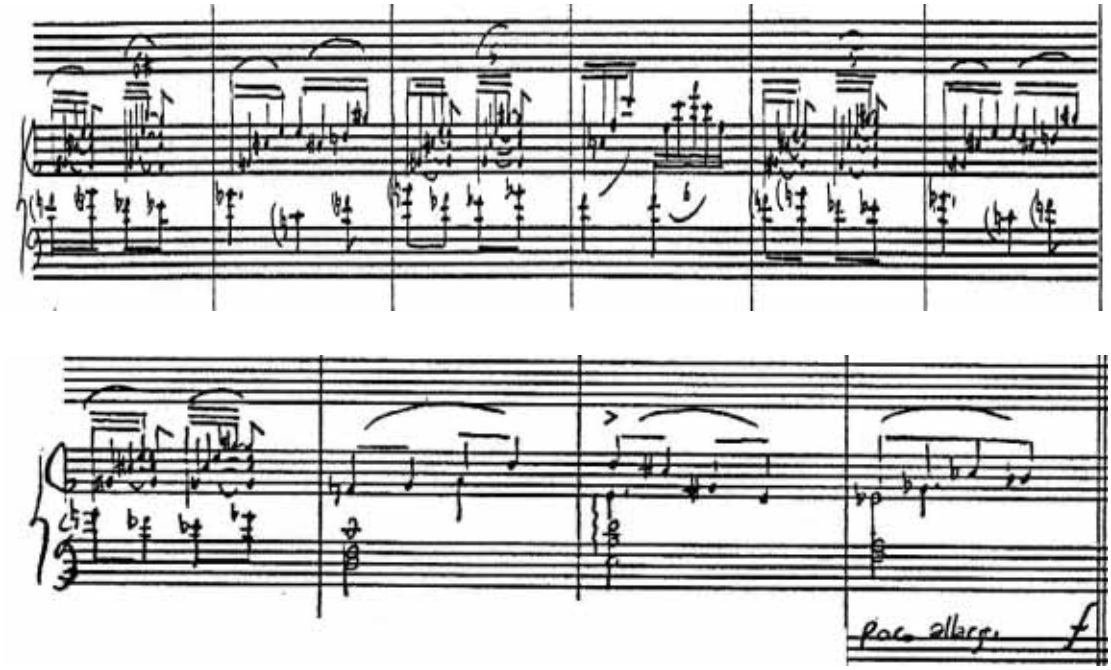


Cum Laude (2000). II movimiento (compases 324-329)



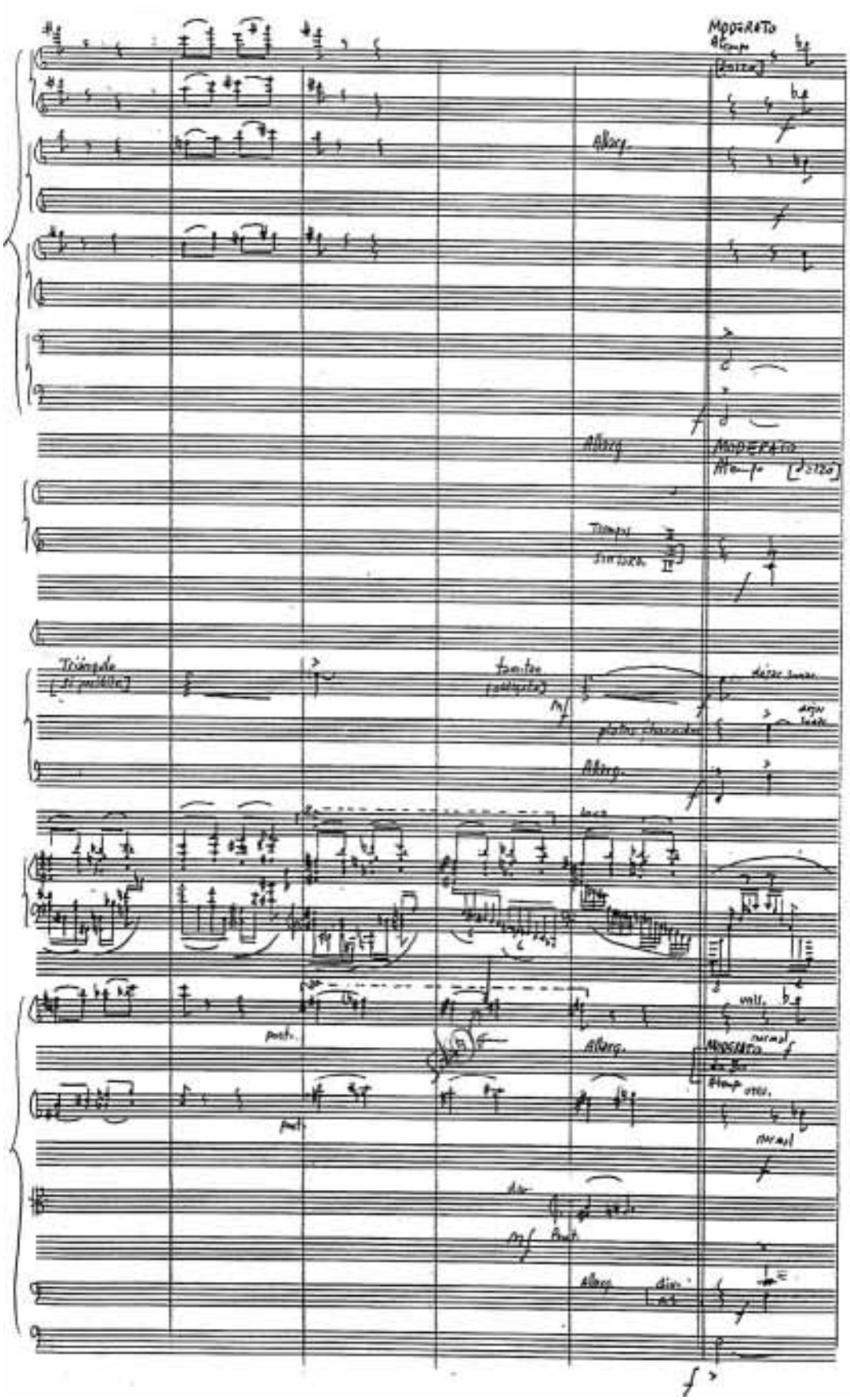
Cum Laude (2000). II movimiento (compases 360-365)

El ritmo de esta sección es repetitivo y constante y sólo se verá alterado por una rápida figuración del solista (compases 414 y siguientes) que hace la función de conexión con la siguiente sección que arranca a una velocidad superior (♩= 120) y con el solista marcando el inicio.

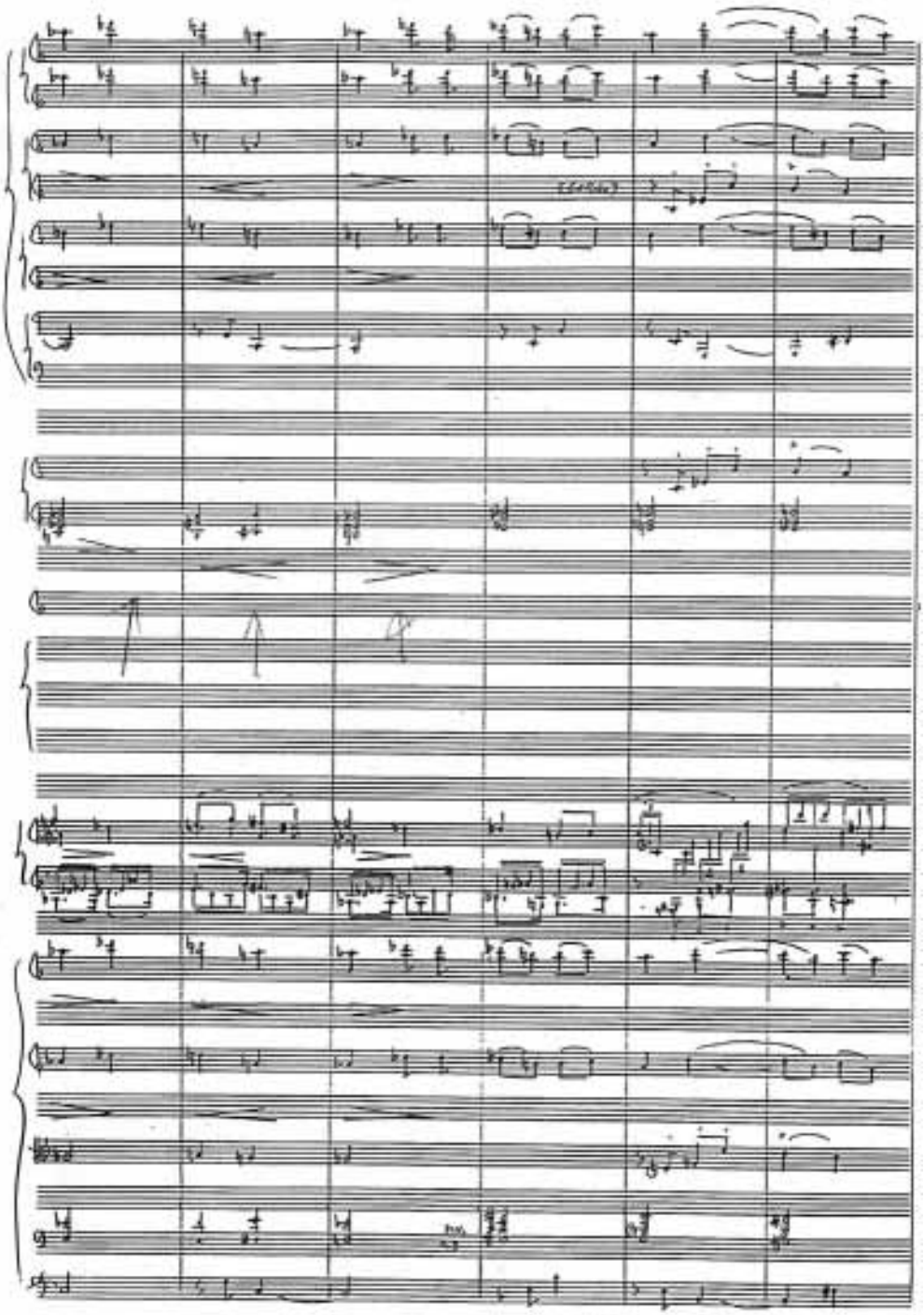


Cum Laude (2000). II movimiento (compases 414-423 piano)

Esta tercera sección (compases 423-562) está dividida en cinco segmentos fraccionados en relación a la velocidad y a las intervenciones motívicas que en cada uno de ellos se produce. De tal forma que al mencionado segmento introductorio del piano le sigue otro de menor velocidad que hace la función de conexión y de elemento de contraste. De nuevo (compás 440) el primero de ellos será repetido con protagonismo de las trompas hasta que el solista descarga toda la furia figurativa de las fusas y el motivo de cuatro corcheas (compases 462 y siguientes) para retomar en un moderato más veloz (♩ = 120) la figuración de tresillo más virtuosa que en otras ocasiones ha servido para llenar segmentos enteros, además está es utilizada en conjunto con otro elemento singular de la pieza (compases 475 y siguientes).

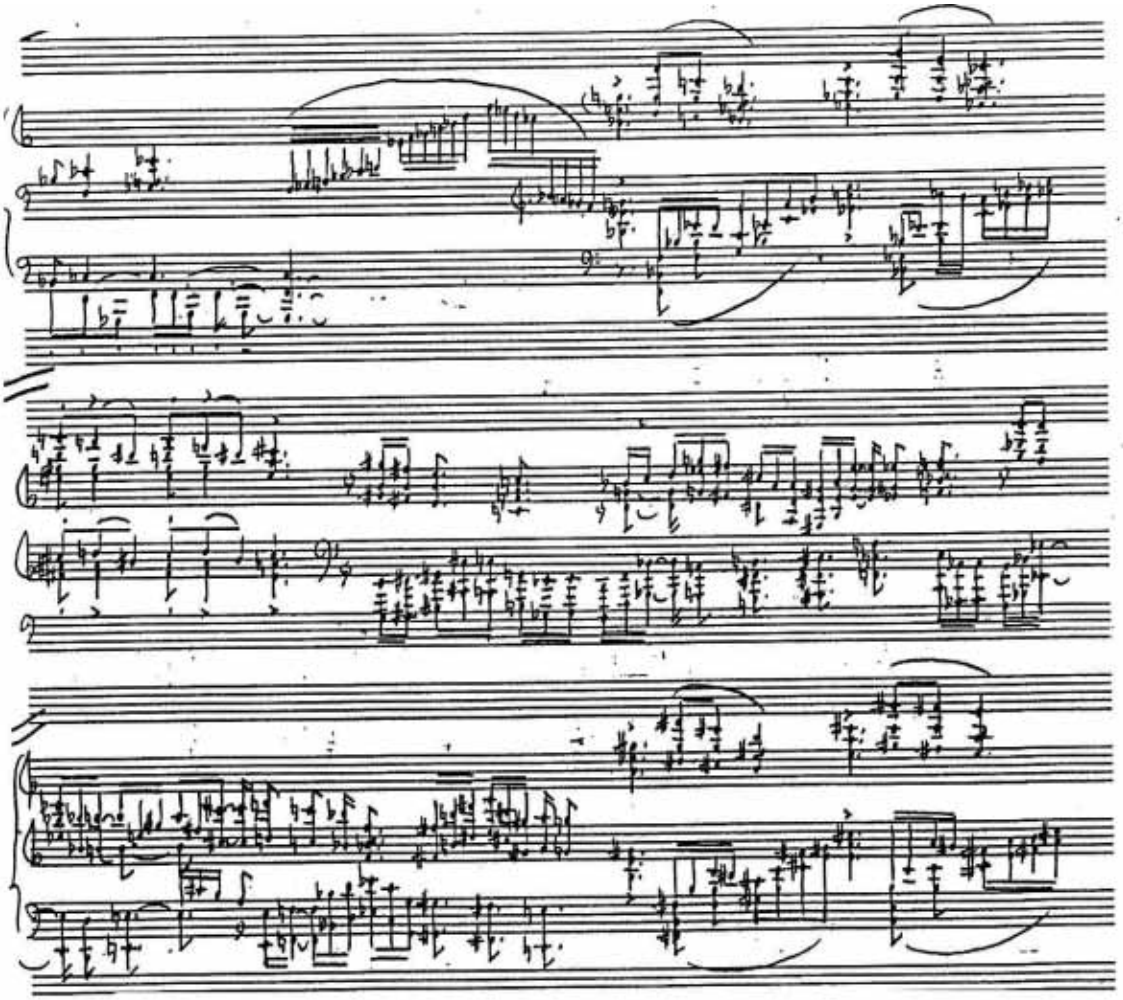


Cum Laude (2000). II movimiento (compases 462-467)



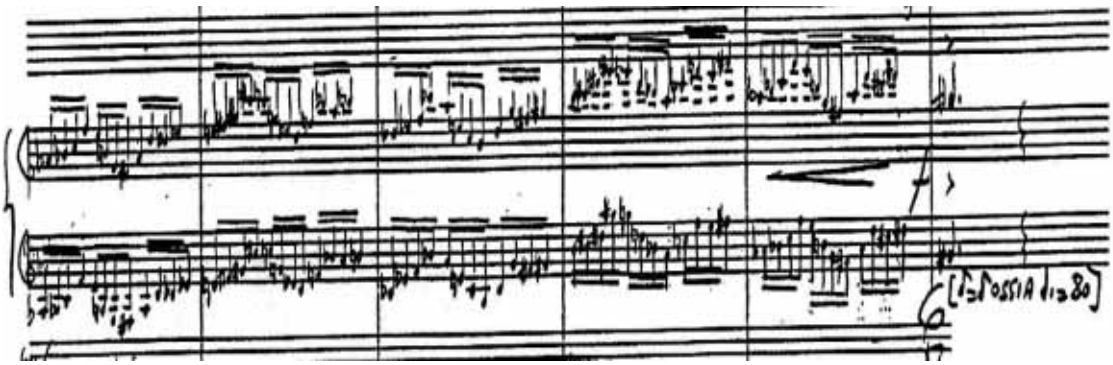
Cum Laude (2000). II movimiento (compases 474-479)

Nueva escala de conexión del piano, esta vez en octavas (compases 504 y siguientes) se dirige hacia otro elemento de sobra conocido (compases 512 y siguientes). Poco a poco el solista va dejando paso a la poca orquesta que se resiste a abandonar el primer plano que mediante un solo de contrafagot (compases 555 y siguientes) da paso a la única cadencia escrita por el autor (como ya sucedió en *Concierto de Olivos*).

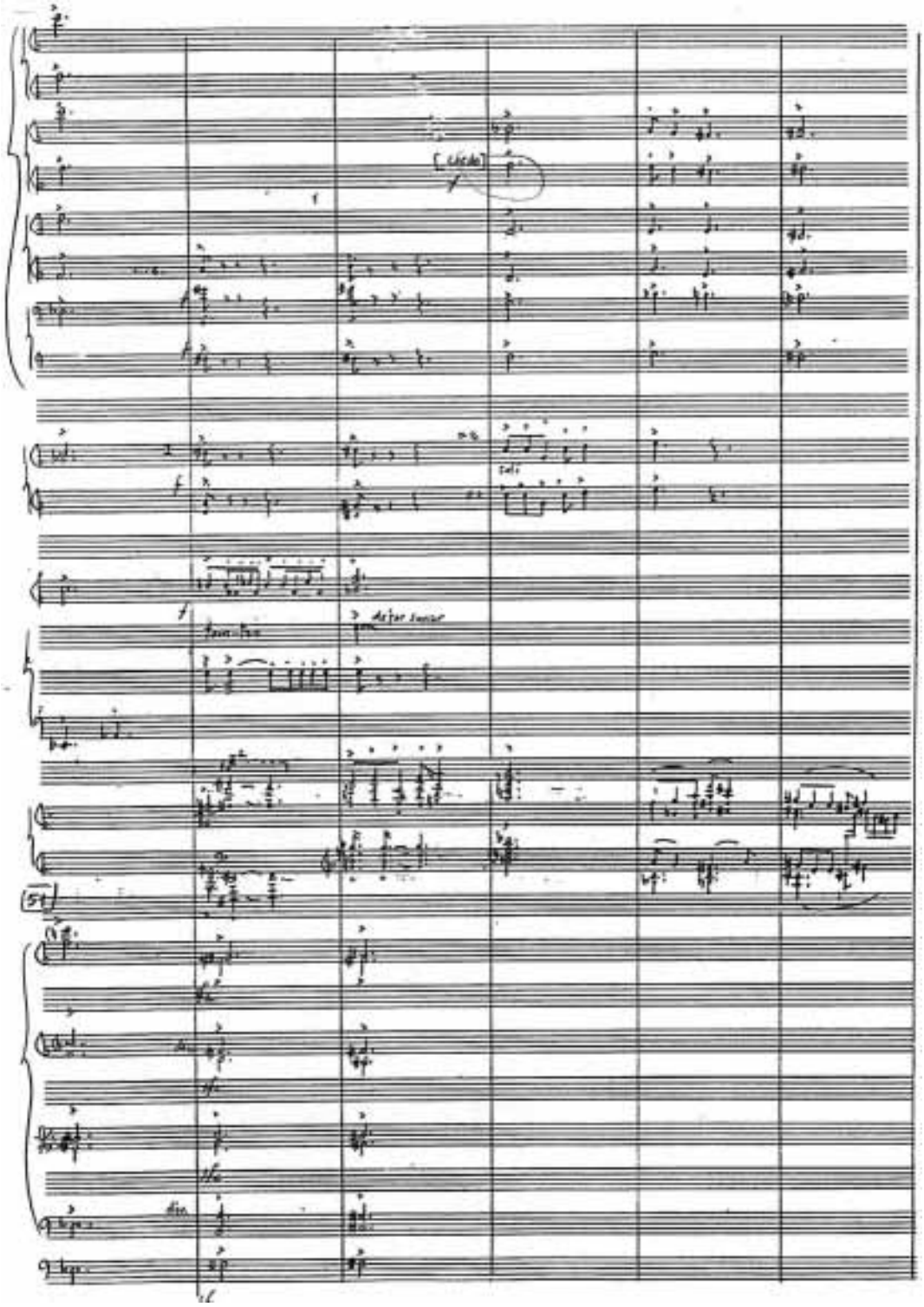


Cum Laude (2000). II movimiento (fragmento cadencia del solista)

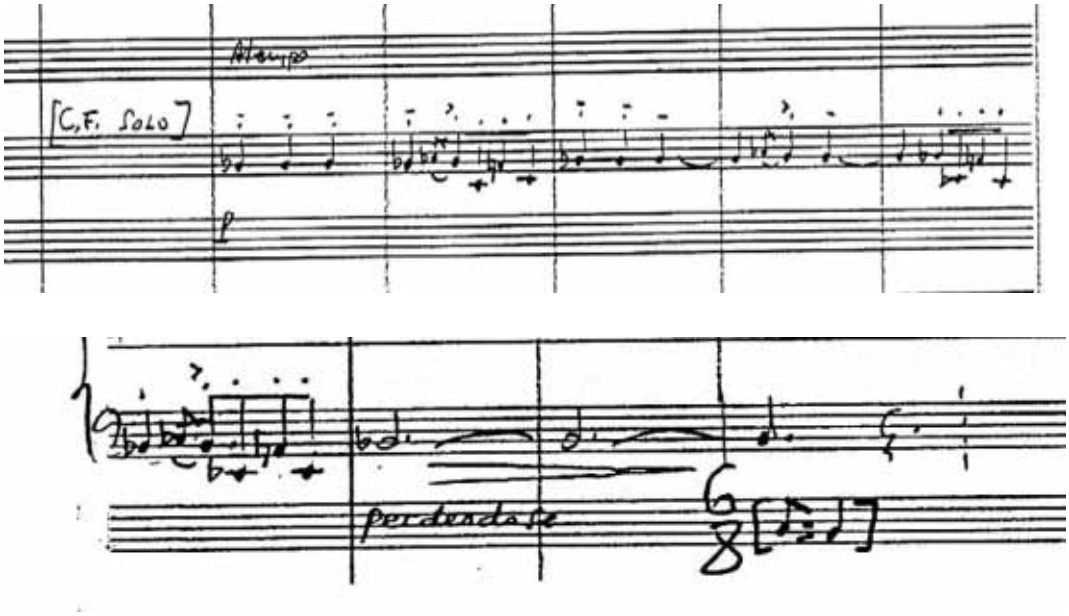
El propio solista sirve de enlace para iniciar la siguiente sección con un protagonismo total de la orquesta hasta que en el compás 623 el solista demanda más protagonismo insistiendo una y otra vez en breves figuraciones que son acompañadas por pinceladas de los vientos y las cuerdas en pizzicato.



Cum Laude (2000). II movimiento (compases 504-509 piano)

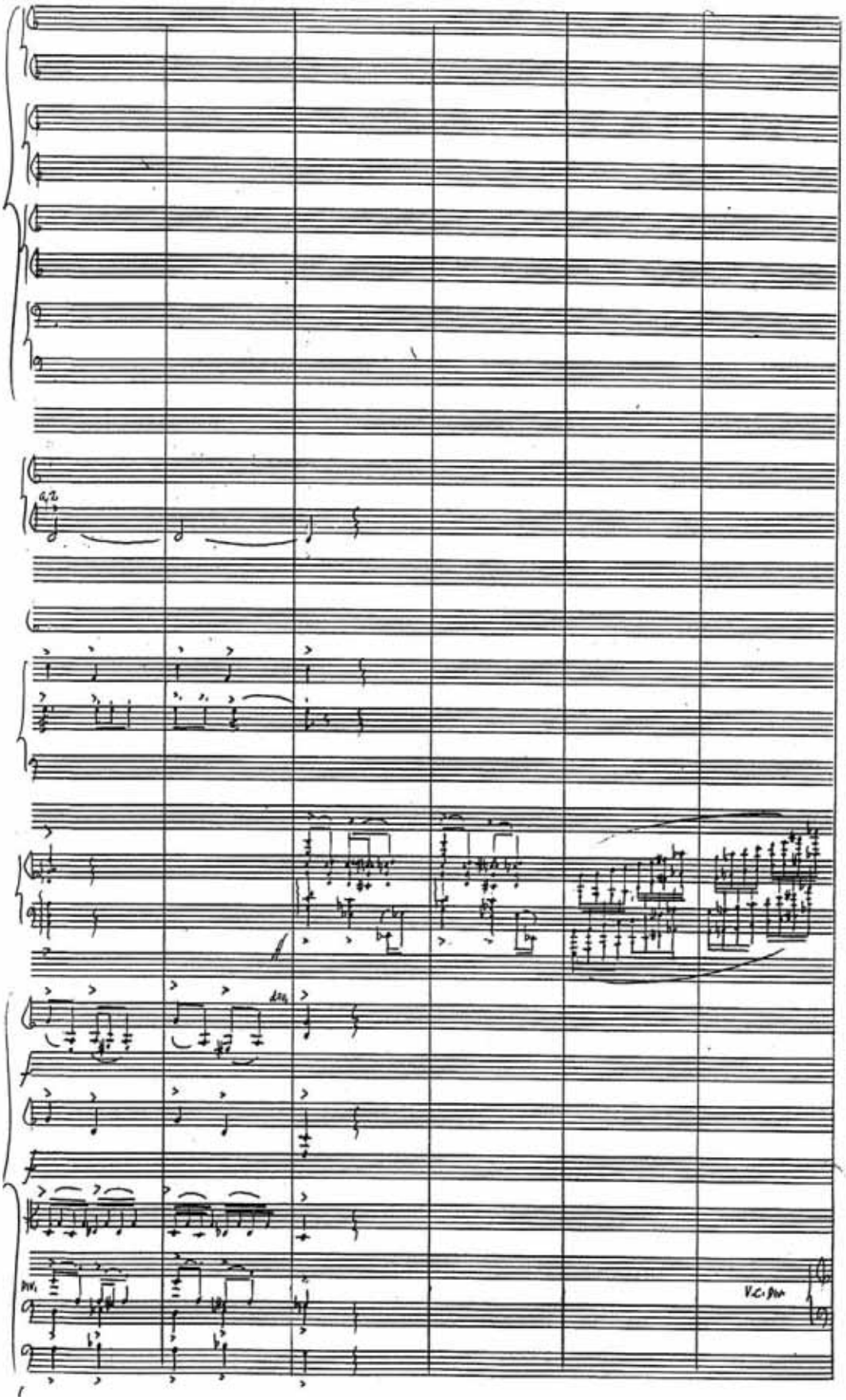


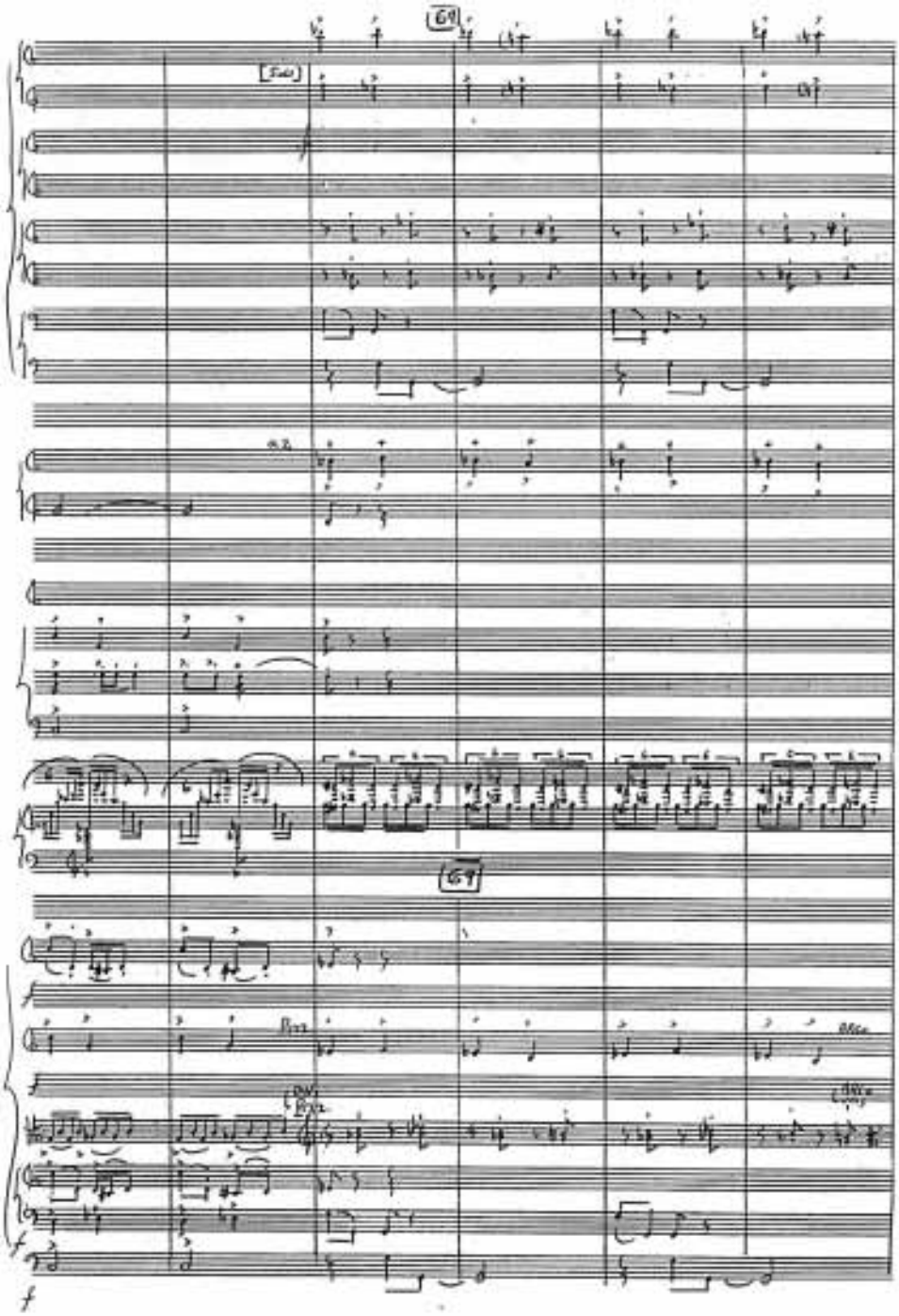
Cum Laude (2000). II movimiento (compases 510-515)



Cum Laude (2000). II movimiento (compases 555-563 c. fagot)

Poco a poco la pieza va agotando todos sus recursos y las escalas de conexión realizadas por el piano comienzan a ser más habituales así como la figuración de tresillos y los amplios arpegios ya desplegados en otras secciones. En este segmento final (compases 683 y siguientes) los vientos y la percusión contribuyen arropando e intensificando ciertos elementos del piano hasta que finalmente la orquesta entera se funde en un gran acorde final sobre Sol que da por rematada la pieza después de casi 1500 compases en total.





Cum Laude (2000). II movimiento (compases 683-692)

De esta manera esta segunda parte del concierto quedaría dividida como sigue:

- I sección (1-247)
- II sección (248-423)
- III sección (424-562)
- Cadencia del piano (563-579)

- IV sección (580-732)

Teniendo en cuenta que no es utilizado ningún elemento que no haya sido expuesto durante los primeros compases de la obra, siendo algunos elemento mucho más protagonistas que otros como lo referentes a los compases 17-18 (piano), 29-30 (piano), 56 (piano), 74 (piano), 122-123 (piano), entre otros, todos ellos de la primer parte.

Desde el punto de vista más externo esta obra guarda ciertas similitudes con *Sinfonía Jaén*, ya que ambas son obras orquestales construidas en un solo movimiento, siendo conscientes de que la distancia que las separa en años queda patente en la construcción interna de ambas obras, aunque sólo sea en aspectos superficiales como las dimensiones de ambas; el concierto casi duplica el número de compases de la sinfonía.

Una vez más son los cambios de tempo los que van marcando, a grandes trazos, la estructura de la obra que si se tienen en cuenta las dos partes consta de un total de nueve secciones y una cadencia para el solista.

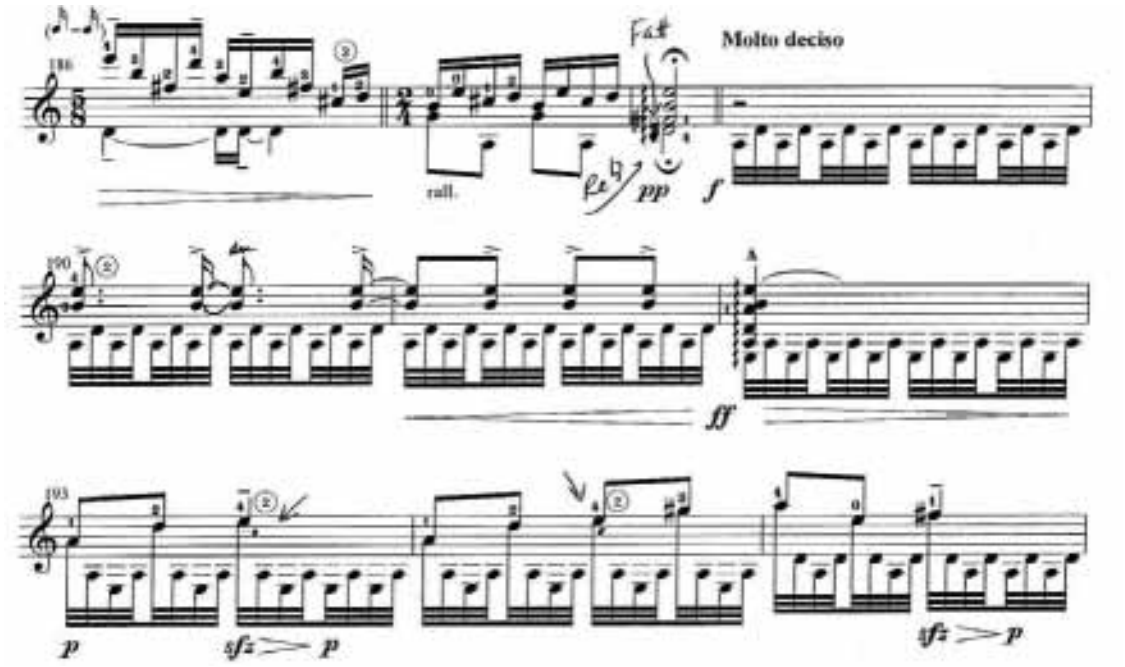
La obra, de grandes dimensiones, haya tanto en los tempos como en la utilización de los motivos el grado de coherencia necesaria para una obra de esta magnitud, además se puede observar como el solista con una intervención prácticamente constante actúa como elemento unificador a lo largo de la pieza.

Sin embargo existe una excepción a esta preponderancia del solista. Una amplia sección sin presencia del solista, que es algo poco habitual en la música de Valentín, y aunque esto sucede en la primera parte de la obra, no deja de ser extraño, ya que es habitual una participación incansable de los solistas a lo largo de todos los compases de que dispongan en una obra.

Otro punto a destacar es a utilización de la percusión, algo característico en las obras de Ruiz, aunque en esta ocasión no están presentes todos y cada uno de los instrumentos de una gran orquesta (faltan trompetas y trombones), si existen tres amplios grupos de percusión. Esta ausencia inicial de parte de los instrumentos de metal ya se puede observar en algunos de los conciertos de compositores del siglo XIX. Esto se debe al cuidadoso tratamiento que se debe tener con el piano cuando éste se desarrolla en un medio orquestal, ya que a pesar de su potencia como instrumento solista una orquesta demasiado prominente puede provocar que el piano permanezca en un segundo plano, desde el punto de vista sonoro.

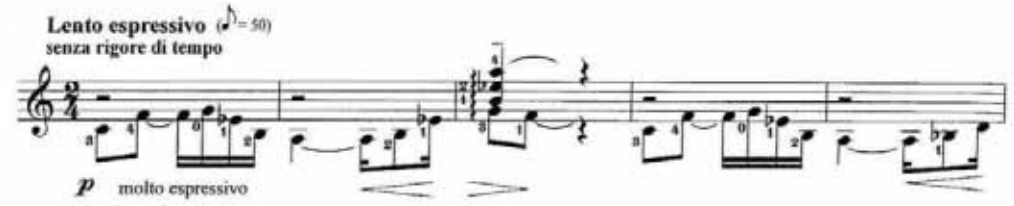
III.2.4.6. *Fantasía Ludovico.*

Una nueva obra de guitarra verá la luz este año 2001. Compuesta en un solo movimiento como corresponde a una rapsodia, tiene un total de 308 compases que al igual que pasaba con la pieza para dos pianos presenta un carácter muy virtuoso. La posible división de la obra no está clara ya que presenta una gran variedad de elementos. Sin embargo parece evidente que a partir del compás 189 se desencadenan una serie de arpegios en fusas a través de una serie de notas pedal que marcará un cambio de carácter., por lo que la pieza debería quedar estructurada en dos secciones.



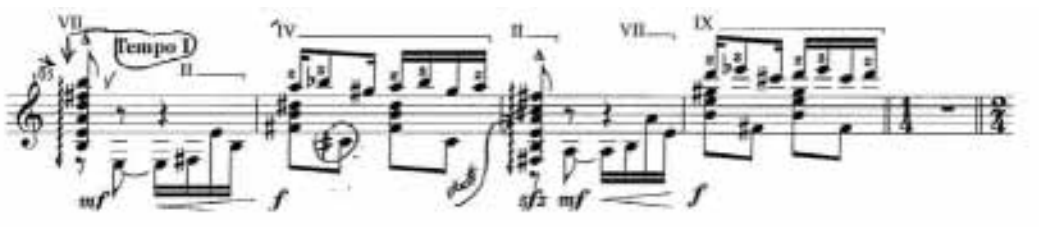
Rapsodia in plus (2001). Compases 186-195

Esta composición da comienzo con un breve motivo desprovisto de acompañamiento que será utilizado repetidas veces a lo largo de la misma; rasgo habitual en la música escrita para guitarra por Ruiz.



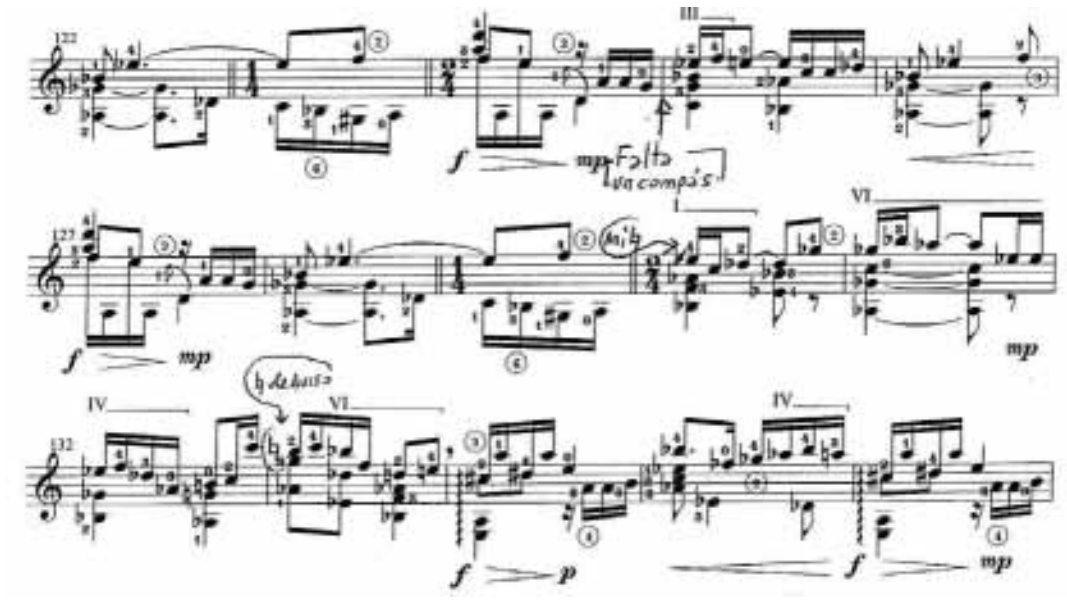
Rapsodia in plus (2001). Compases 1-5

Los diversos elementos, tanto temáticos como no temáticos irán derivando hasta alcanzar algunos puntos de máxima fuerza y tensión. Además el motivo inicial será utilizado de forma fragmentada para realizar fugaces recapitulaciones a lo largo de la primera sección, a modo de brevísimas recapitulaciones.



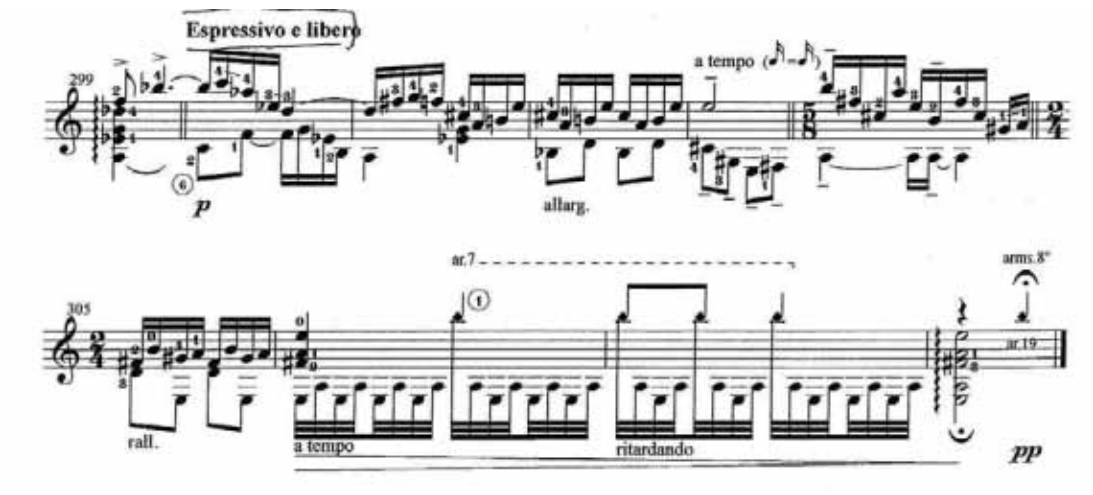
Rapsodia in plus (2001). Compases 105-109

Dentro de la primera sección se desarrollará un segundo elemento temático principal con un carácter más melódico que el anterior y con una clara vocación de contraste.



Rapsodia in plus (2001). Compases 122-134

El compositor dará por concluida la pieza a través de un pequeño segmento en el que se deja libertad al intérprete desde el punto de vista del tempo bajo la indicación "*Espressivo e libero*".



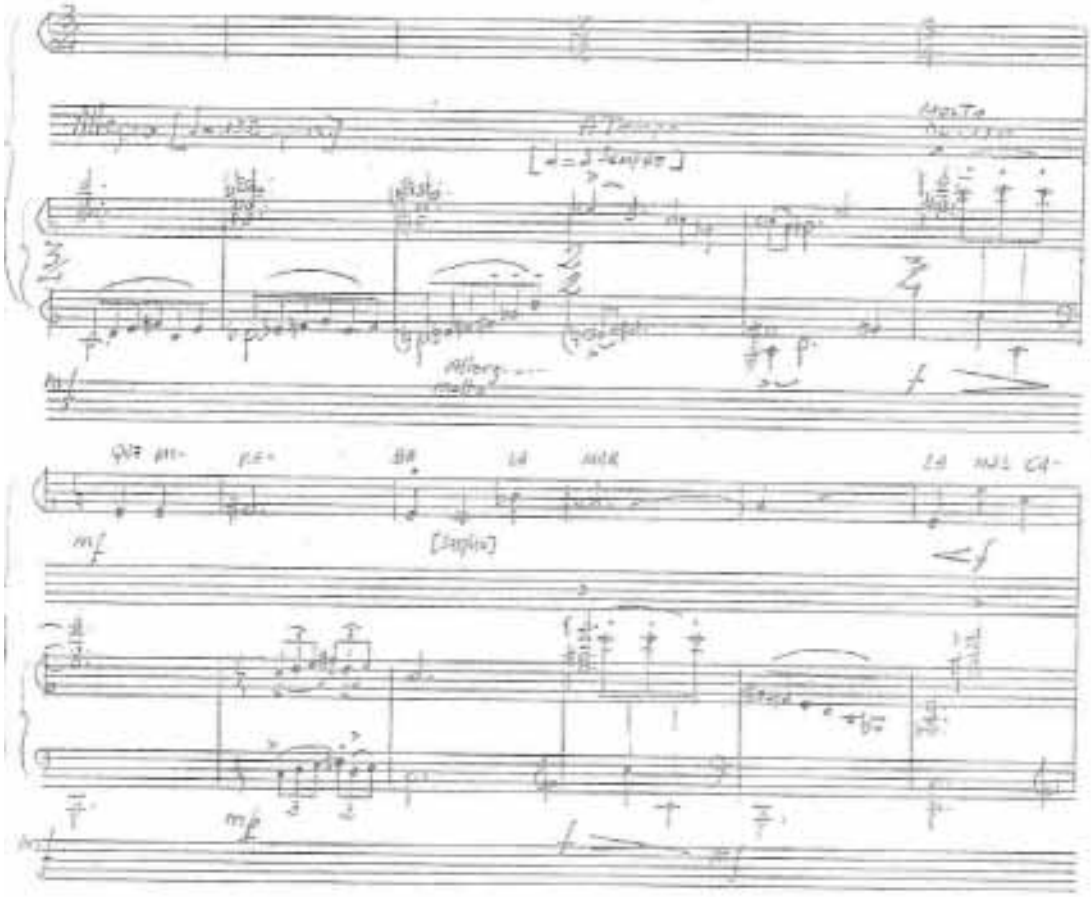
Rapsodia in plus (2001). Compases 299-308

Además antes de la fantasía del año siguiente, nuevas obras para voz, en este caso soprano, pasarán a engrosar el catálogo del compositor: *La niña morena, La dama enamorada* y *Guindillas.* En estas piezas se sigue la tipología y el tratamiento habitual que Ruiz dispensa a las piezas para voz solista con acompañamiento instrumental, en este caso a cargo del piano. Buen ejemplo de ello representa la tercera de las piezas mencionadas, *Guindillas.*

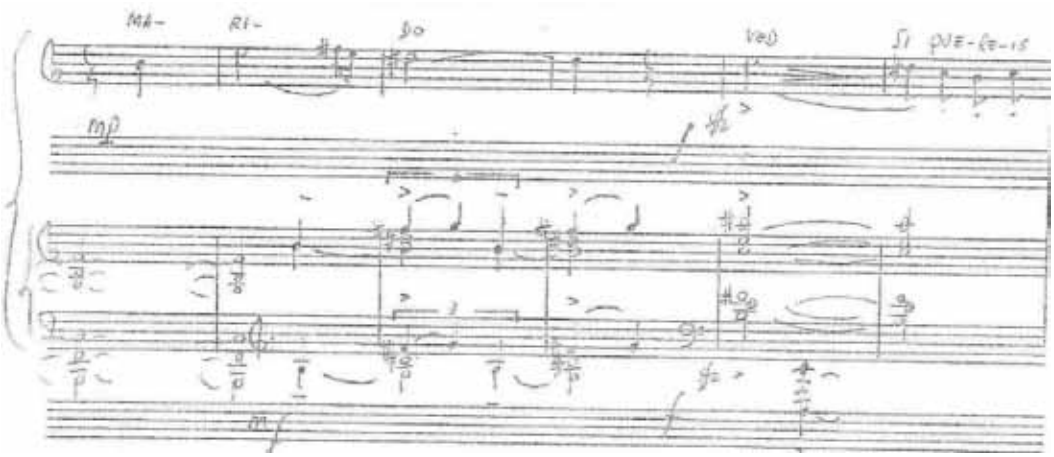
Esta composición consta de 228 compases, está dividida en diferentes secciones marcadas por el texto, como corresponde a una obra de estas características.

- I sección: compases 1-85
- II sección: compases 86-140
- III sección: compases 141-191
- IV sección: compases 192-228

En la primera de las secciones se encuentran dos elementos principales. El primero de ellos se expone tras la introducción instrumental, mientras que por la segunda habrá que esperar hasta el compás 56.

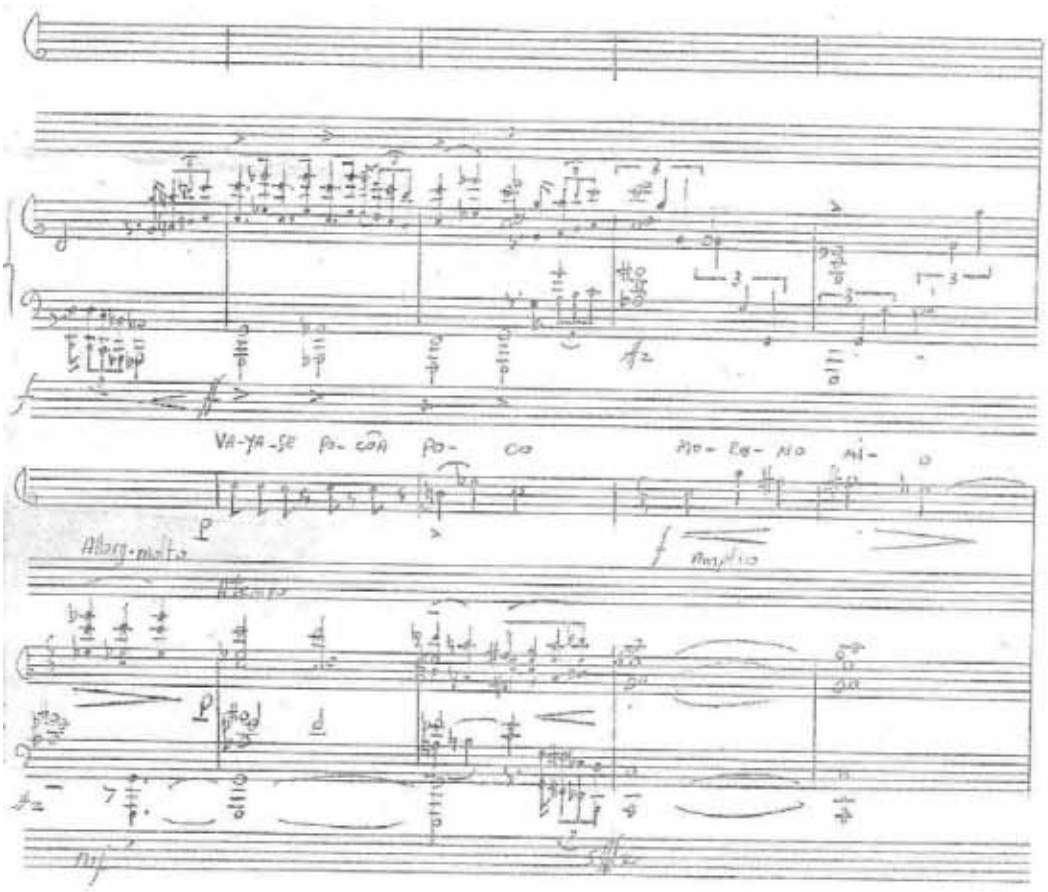


Guindillas (2001). Compases 1-12



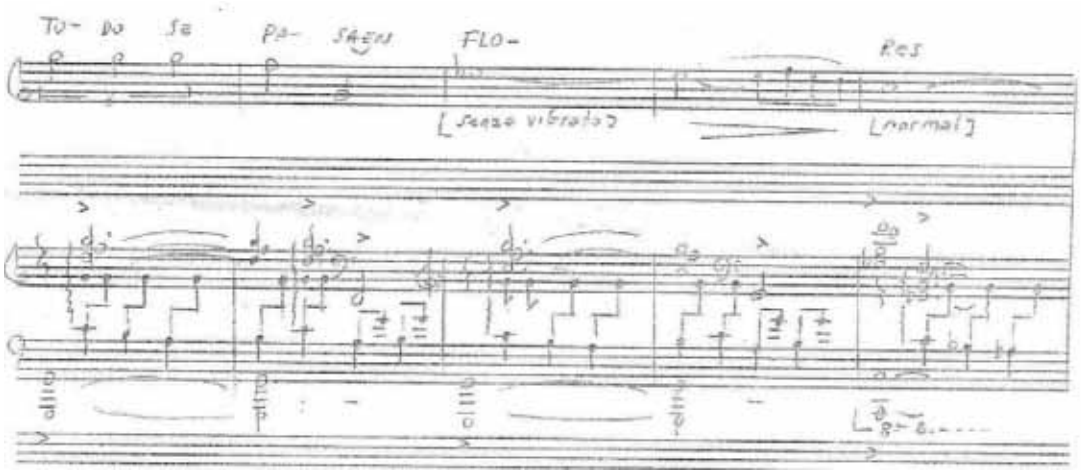
Guindillas (2001). Compases 56-61

La segunda sección dará comienzo con los mismos elementos que la primera, sin embargo un pequeño interludio instrumental marcará el paso a un nuevo motivo.



Guindillas (2001). Compases 116-125

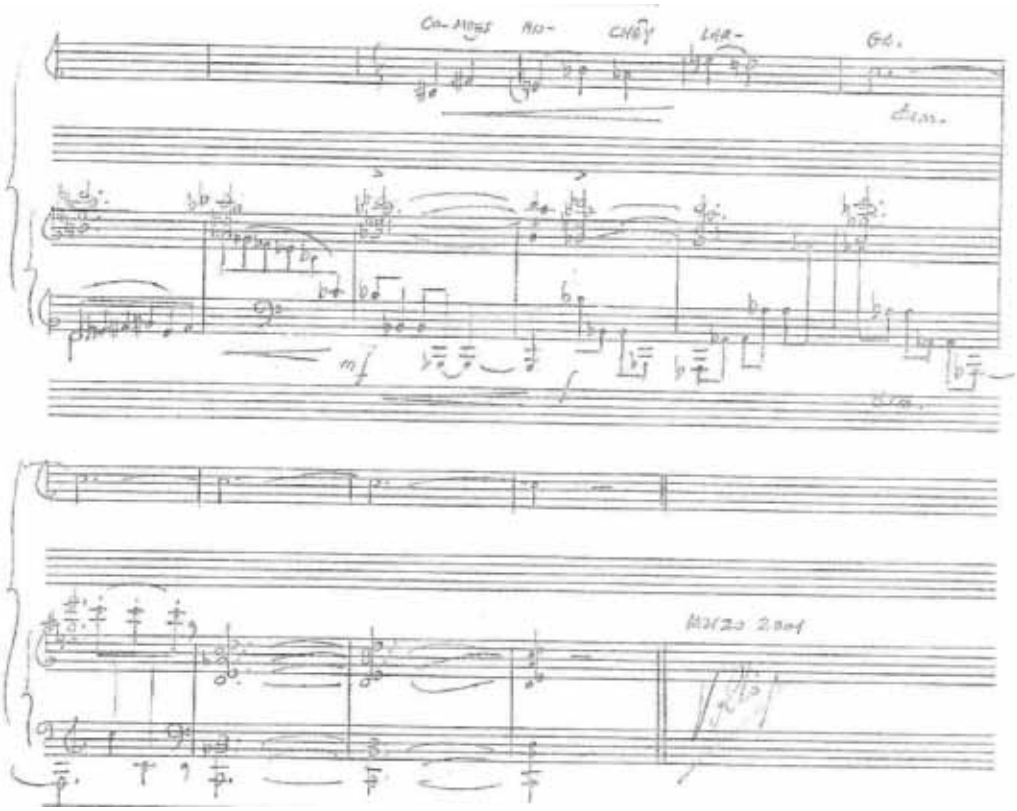
La siguiente sección procede de la misma manera que la anterior al iniciarse con la misma introducción instrumental, sin embargo el elemento melódico es, esta vez, diferente desde el principio.



Guindillas (2001). Compases 146-150

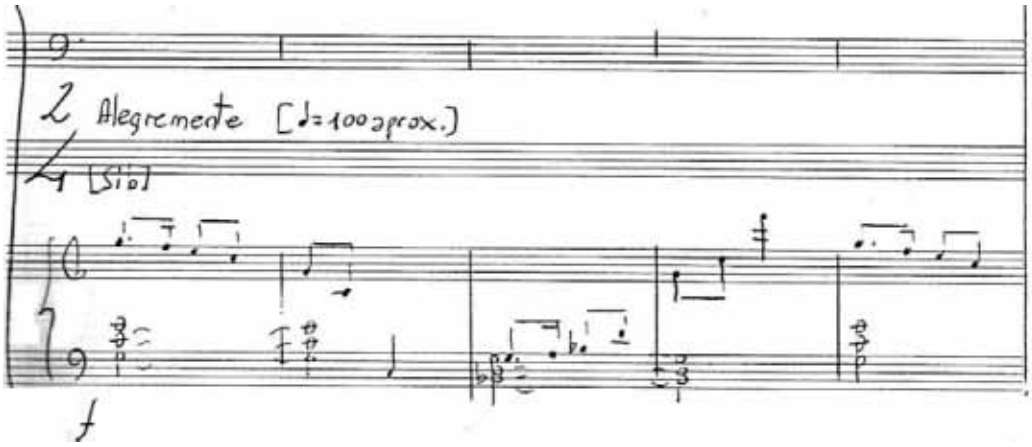
La cuarta y última sección se inicia con el mismo elemento instrumental que todas las demás y recupera el elemento temático inicial para dar por finalizada la pieza a través

de una serie de arpegios en el piano sobre los que la soprano declama la última frase del texto.



Guindillas (2001). Compases 219-228

La pieza lleva el sobre título de *Ruiz – Mudarra a medio encuentro*, con lo que parece quedar claro la intención del jienense de homenajear al compositor renacentista Alonso Mudarra y a su música. En este caso Mudarra será el punto de partida desde el que se desarrolle la obra, más concretamente su obra *Fantasía X*, y el ritmo inicial de ésta, fácilmente reconocible en estos dos ejemplos.



Fantasía Ludovico (2001). Compases1-10

Esta no es la primer pieza que recibe el nombre de fantasía dentro del catálogo de Ruiz, y una pieza para guitarra de 1989 ya había llevado esa denominación.

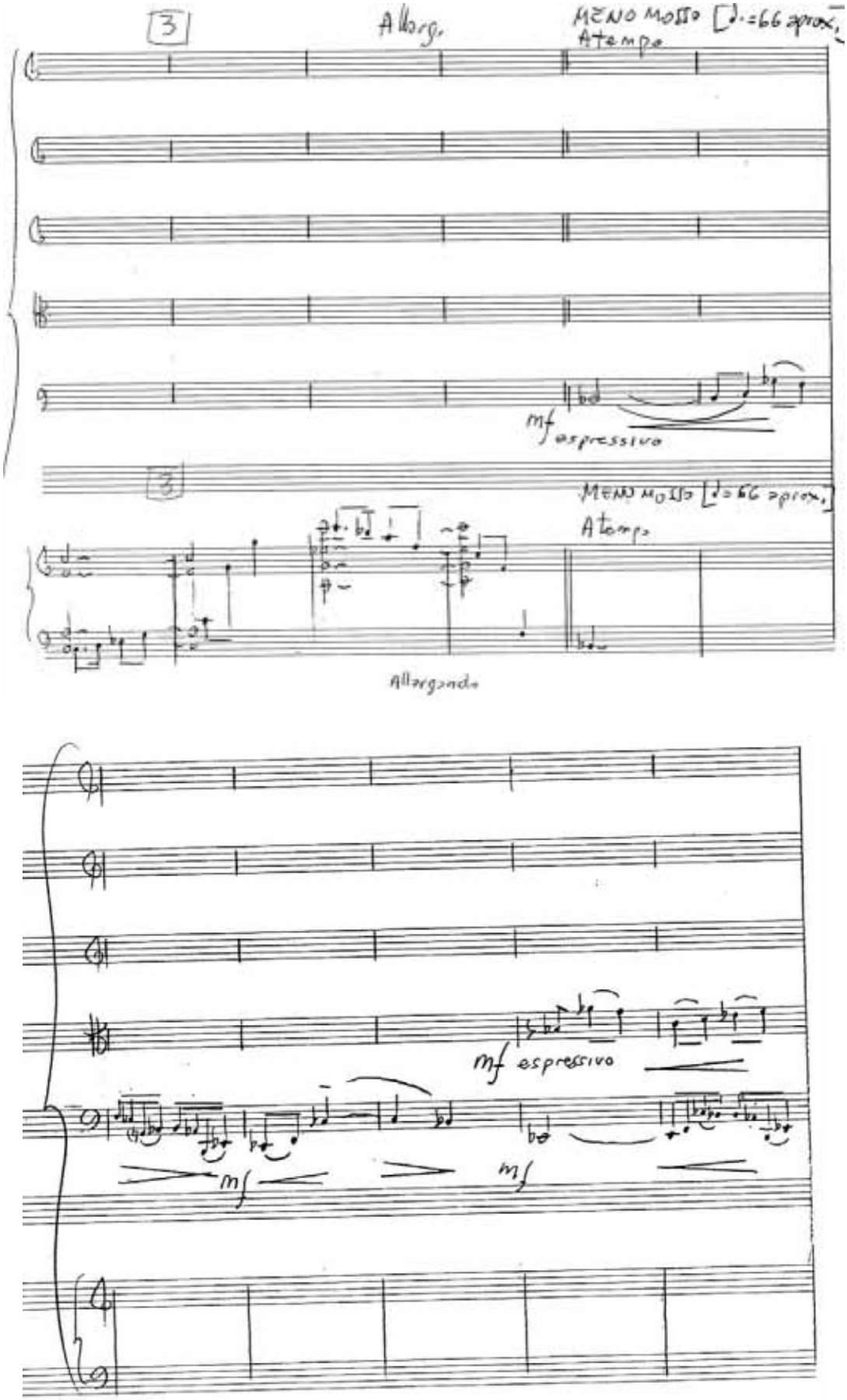
La obra está escrita para arpa, flauta y cuarteto de cuerdas bajo el influjo de ciertos matices del Renacimiento español, en especial de Mudarra y los vihuelistas de la época.

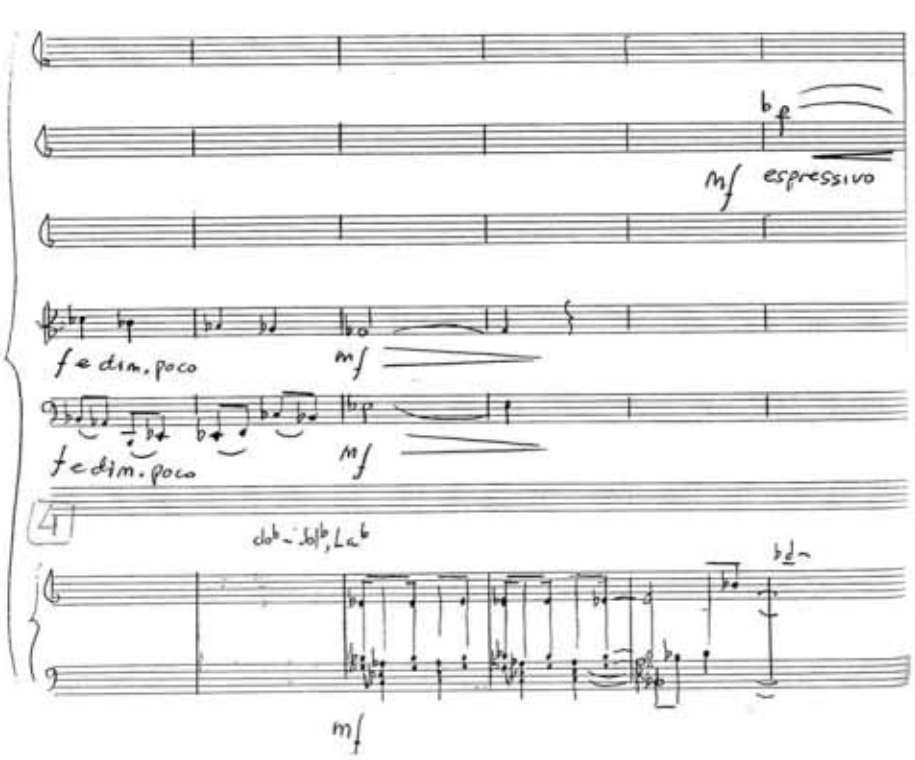
Esta composición puede ser dividida en tres secciones a las que hay que añadir una introducción de 32 compases a cargo del arpa y un segmento codal que dará por finalizada la obra (compases 310-352).

A lo largo del segmento inicial, que ocupa los treinta y dos primeros compases, el arpa se abre paso a través de un compás de 2/4 que permanecerá invariable a lo largo de toda la exposición de los elementos principales.

En esta introducción se exponen algunos de los motivos que posteriormente aparecerán en otras secciones, así como ciertos ritmos característicos.

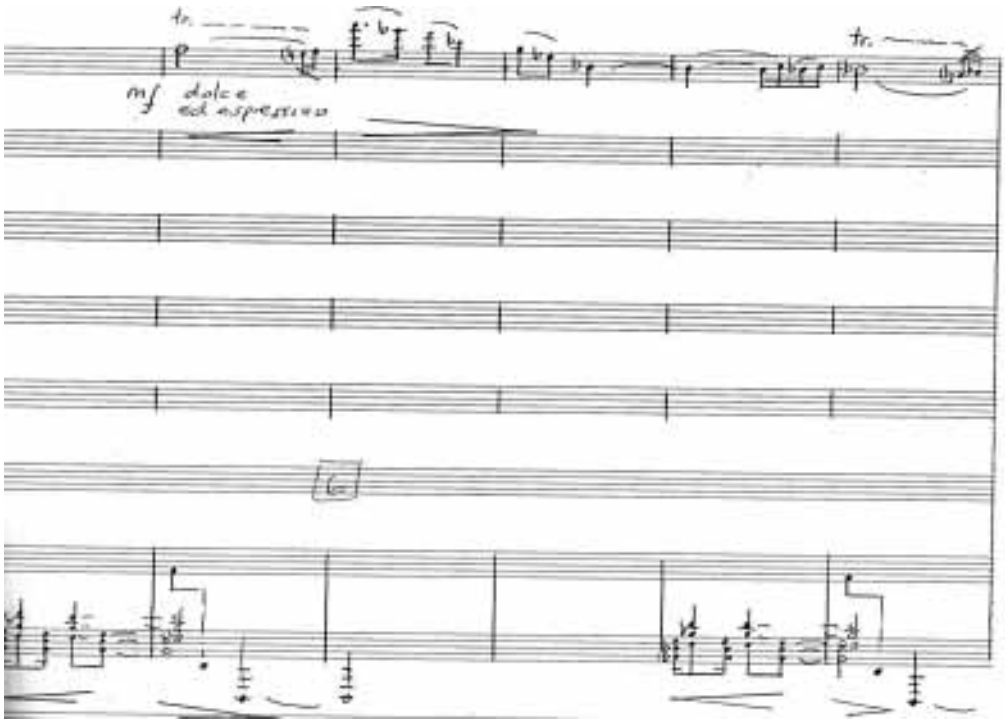
En el compás 33 y desde el violonchelo arrancará el primer elemento temático de la pieza; el arpa no interviene y será la viola la que acompañe con un ligero contrapunto que rematará en el compás 43. Sólo dos compases después el violín primero y el violonchelo repiten la misma operación.

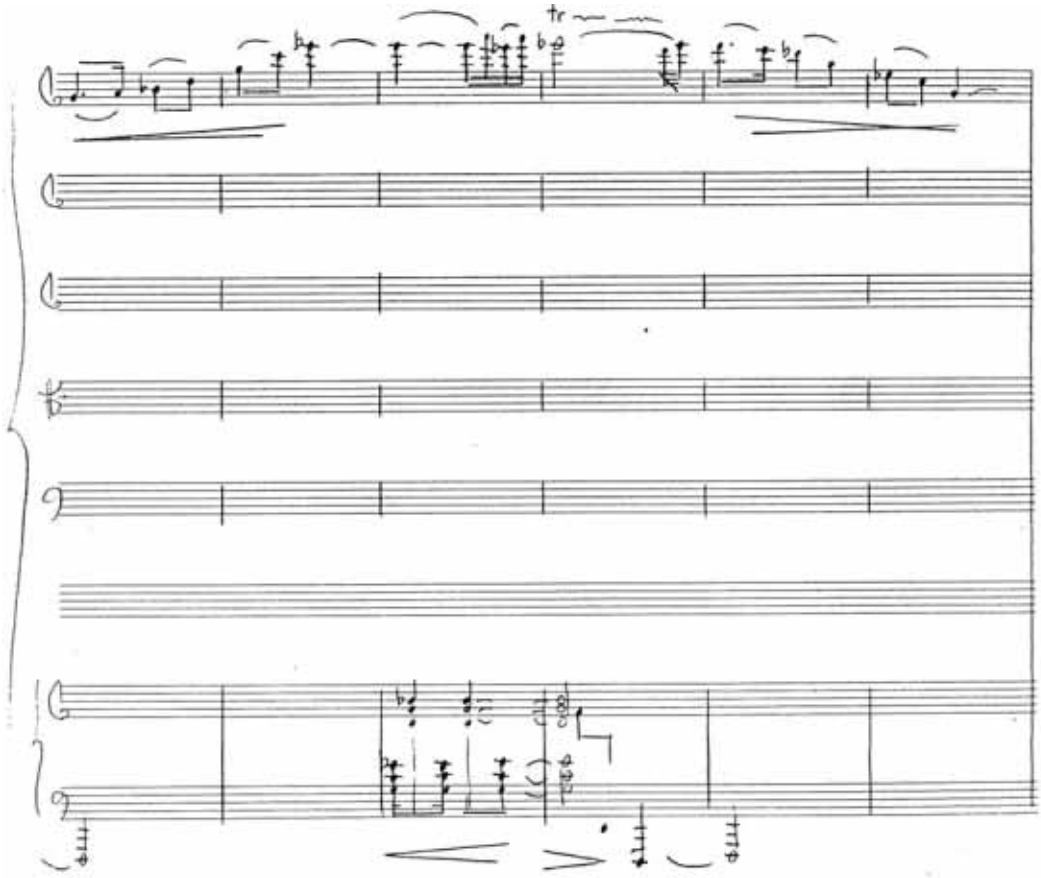

3
Allarg.
MENO MOSSO [♩.=66 aprox.]
A tempo
mf espressivo
3
MENO MOSSO [♩=66 aprox.]
A tempo
Allargando
mf espressivo
mf
mf

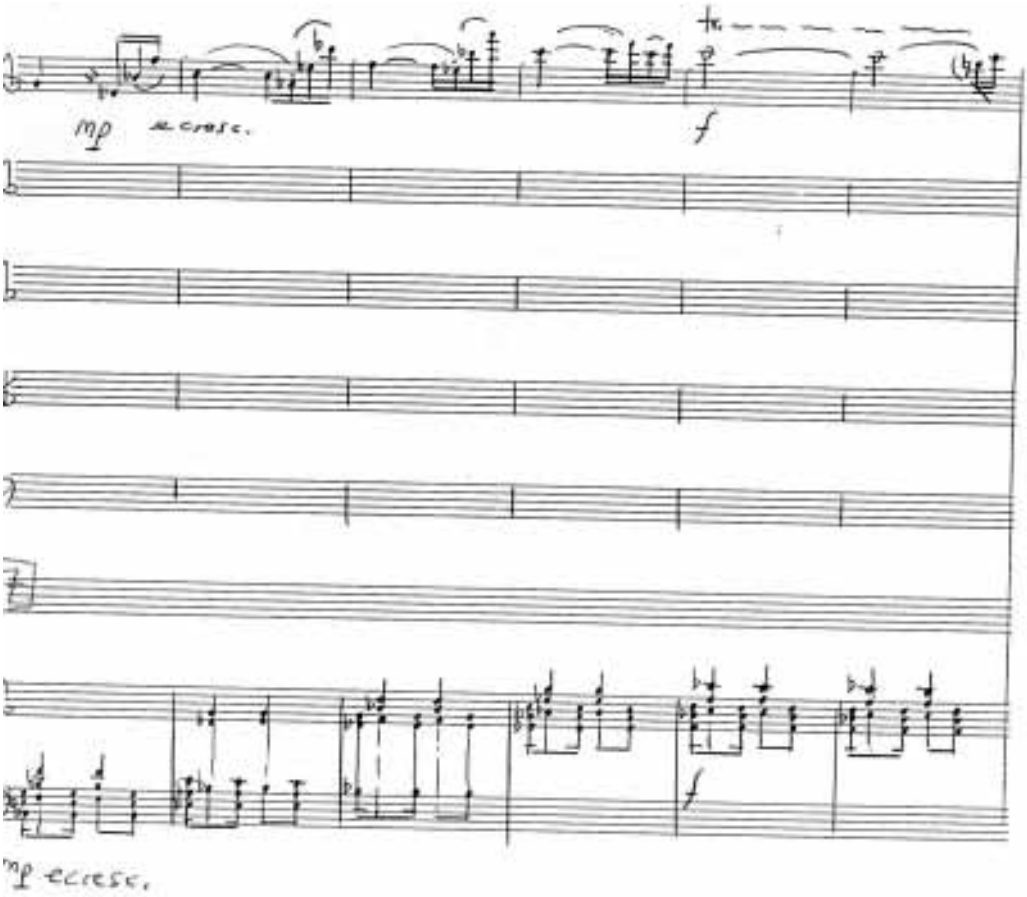


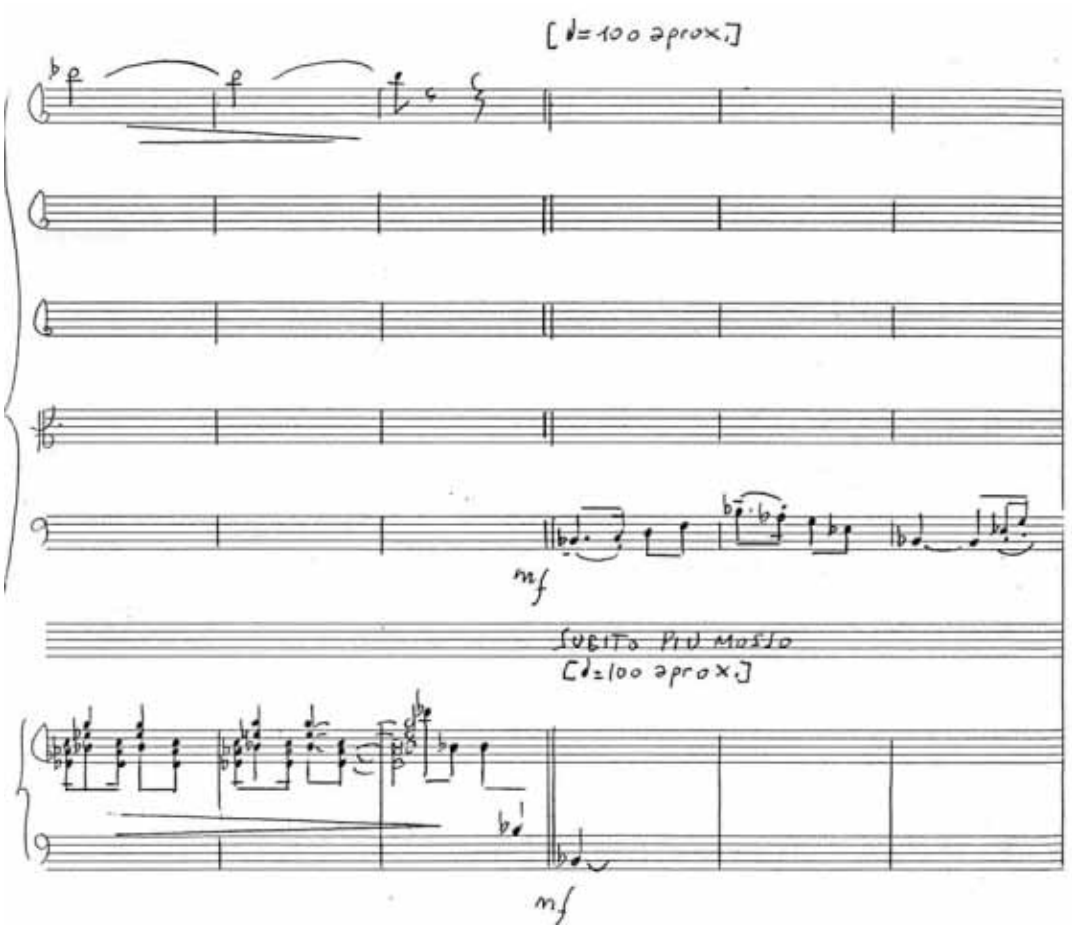
Fantasía Ludovico (2001). Compases 33-45

El segundo elemento temático (compases 59 y siguientes) aparece en la flauta mantenido por un motivo rítmico, que será muy recurrente a lo largo de la obra, a cargo del arpa. Esta intervención de carácter plenamente solista se alargará hasta el compás 78.



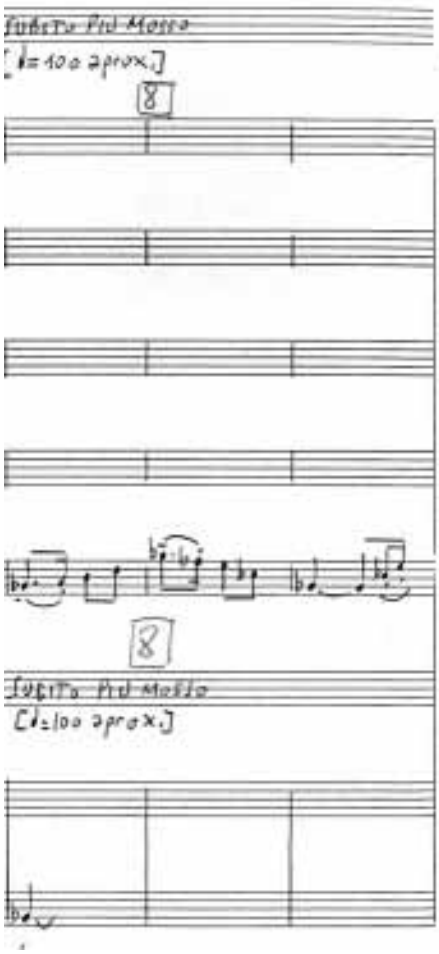


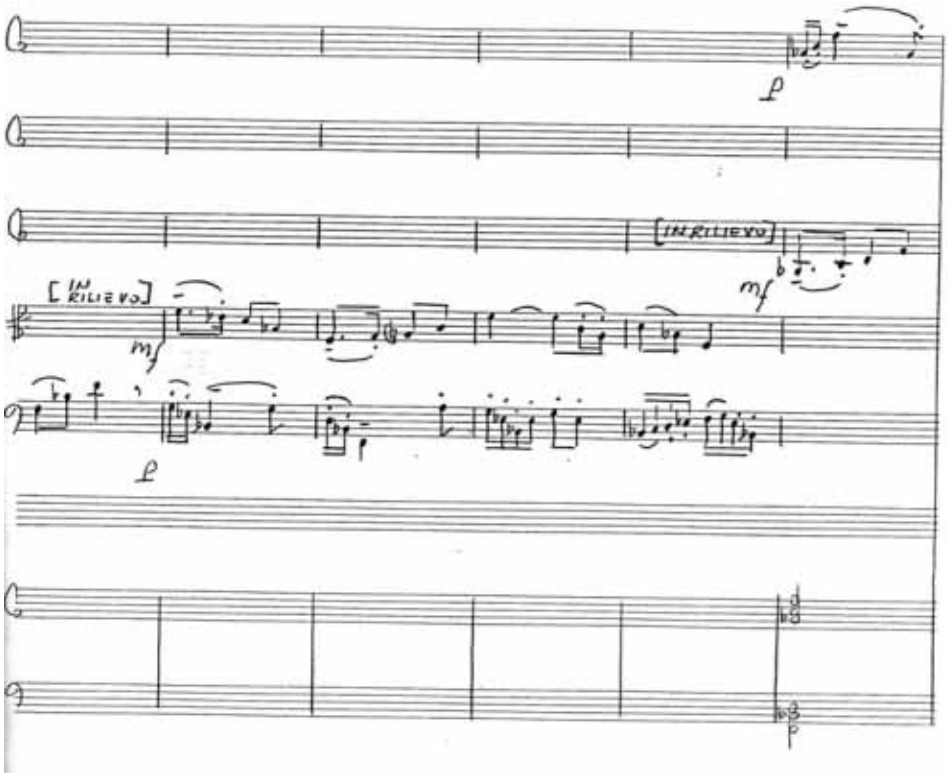

mp al cresc.
f
f
mp cresc.



Fantasía Ludovico (2001).Compases 58-81

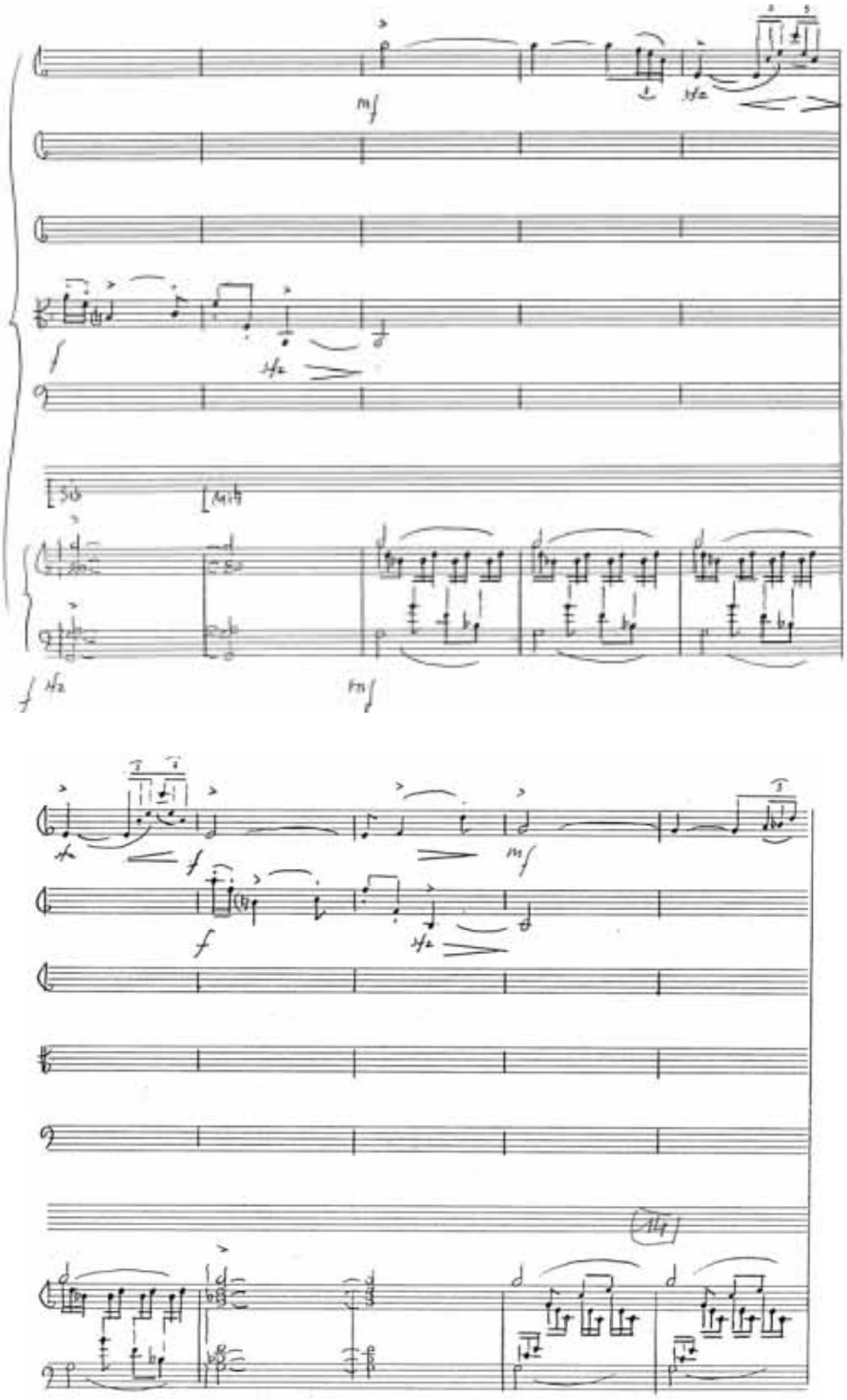
De nuevo a modo de canon otros dos elementos surgen en los distintos instrumentos (compases 79 y siguientes), este sería el tercer elemento temático que comienza desarrollándose de modo imitativo para posteriormente pasar a una intervención conjunta de todas las cuerdas y el arpa a la manera de un *tutti* orquestal que se dará por concluido en el compás 124 en el que la propia arpa se encarga de la transición hacia una nueva zona donde los diferentes motivos irán apareciendo en los instrumentos como si de una sección de desarrollo se tratase.





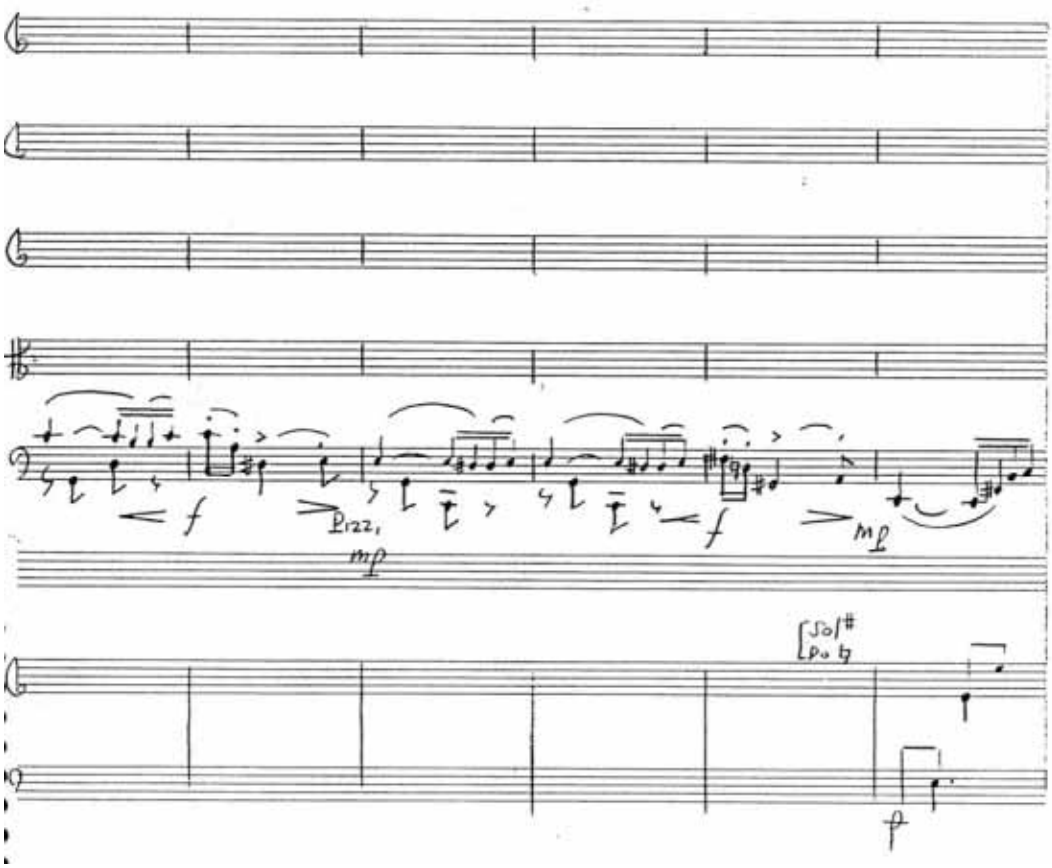
Fantasía Ludovico (2001). Compases 79-87

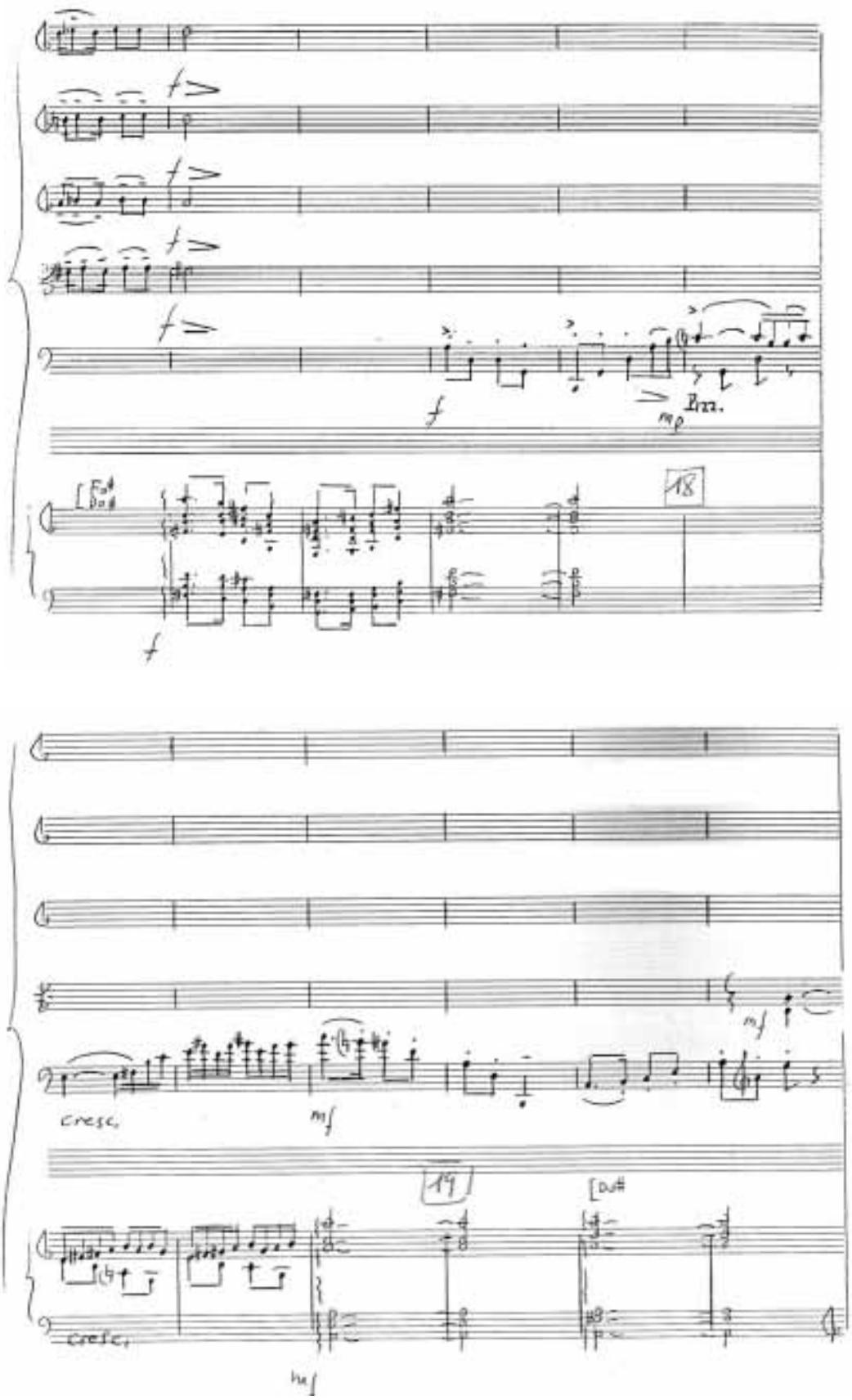
La utilización de herramientas contrapuntísticas y la combinación de motivos previos es la tónica dominante en un primer momento (compases 133 y siguientes) donde las voces se van sucediendo en breves intervenciones.



Fantasía Ludovico (2001). Compases 131-140

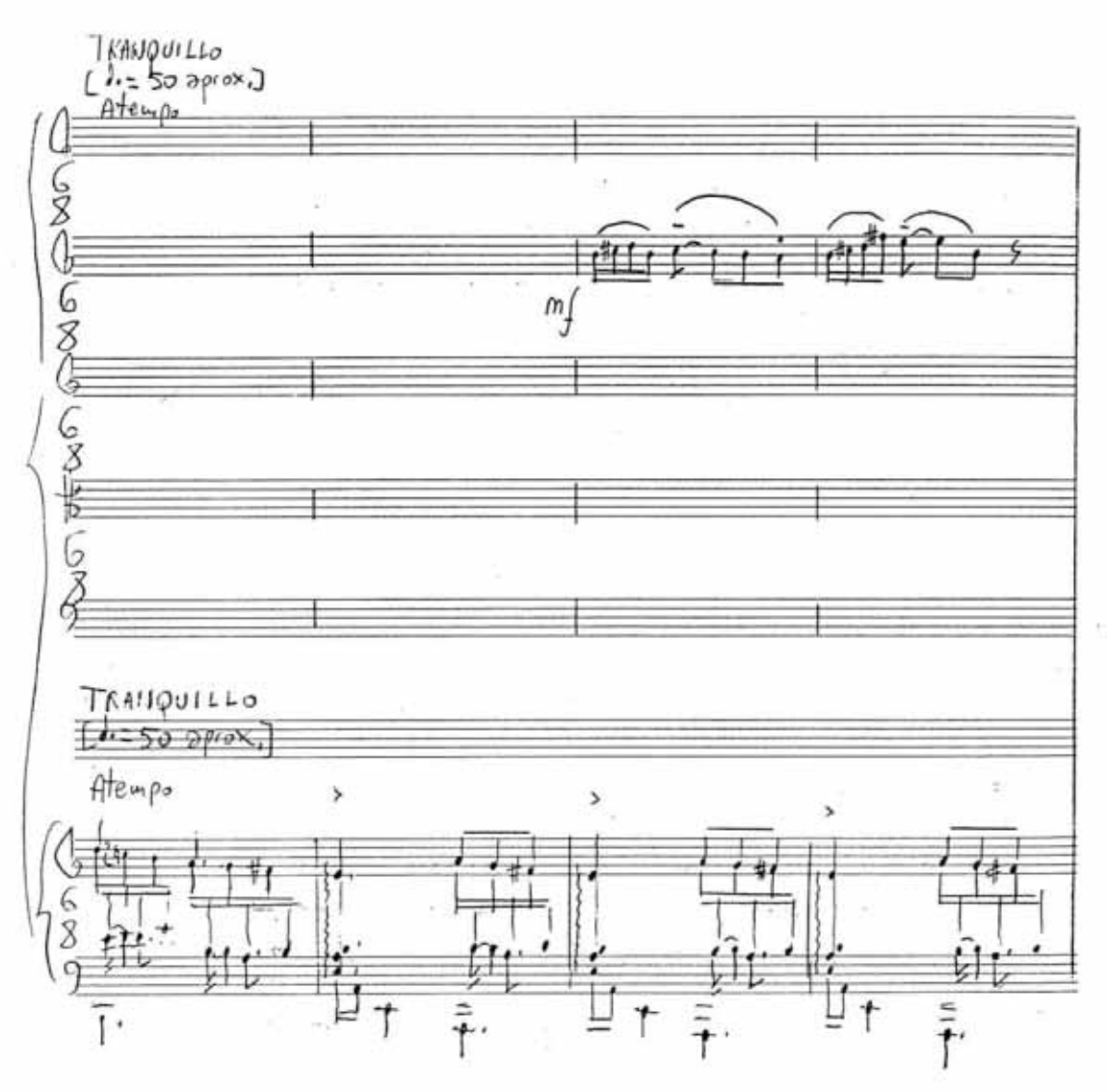
Poco a poco todos los instrumentos se reincorporan hasta que a partir del compás 158 el arpa desaparecerá y el quinteto superior establecerá su dominio durante unos instantes. Esto desembocará en una parte solista del violonchelo que será acompañado por el arpa y por breves pinceladas del resto de la plantilla (compases 178 y siguientes). Será ya en el compás 218 con el cambio de tempo donde se marca el final de esta gran sección que se podía dividir fácilmente en dos partes: una de exposición de elementos (compases 33-124) y otra de desarrollo de los mismos (compases 125-222).

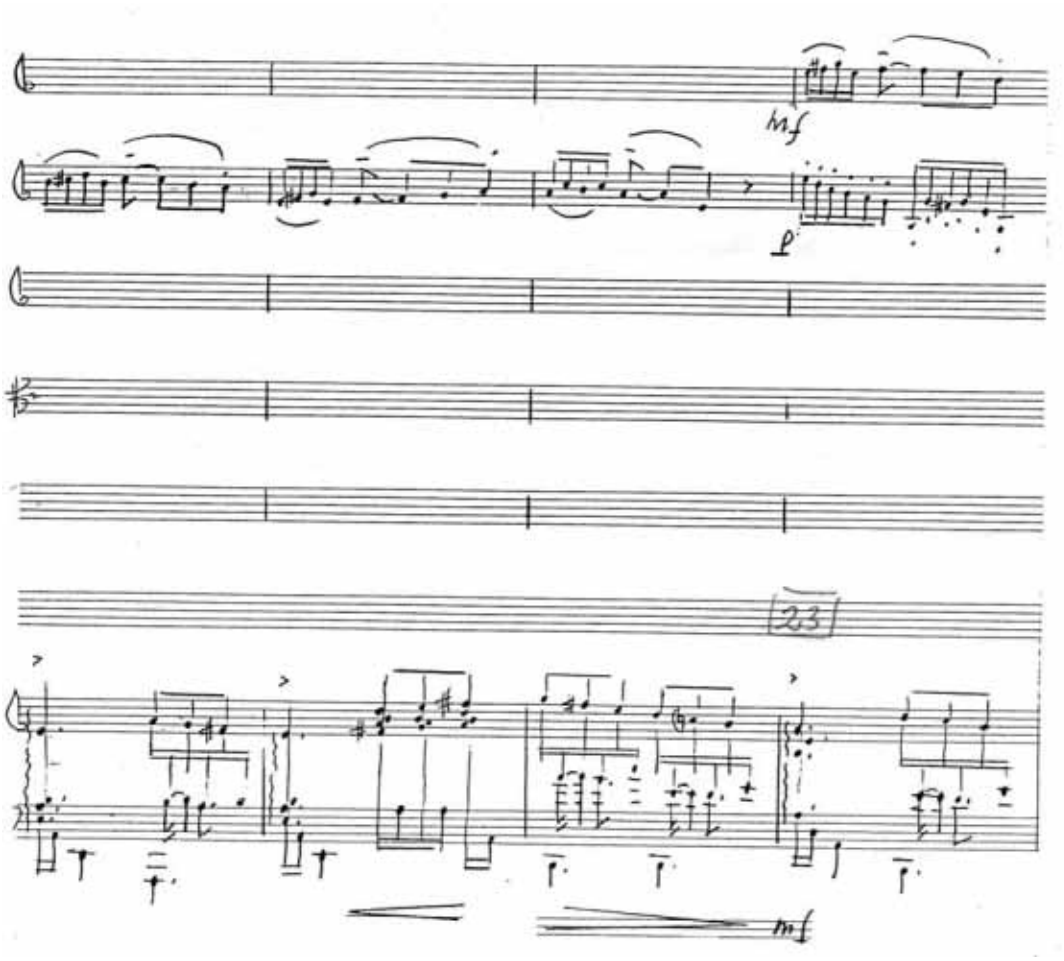




Fantasía Ludovico (2001). Compases 175-192

En un nuevo compás 6/8, en cierta manera contrastante con el anterior, con un tempo más tranquilo y una nueva figuración en la parte del arpa, dará comienzo esta breve sección intermedia en la que un segundo tema (compases 225 y siguientes) se abre paso en el violín primero, en la flauta, en el violín segundo y finalmente en el violonchelo a modo de canon. La viola será reservada hasta que en el compás 249 y justo antes del cambio de compás haga su aparición a modo de solista.

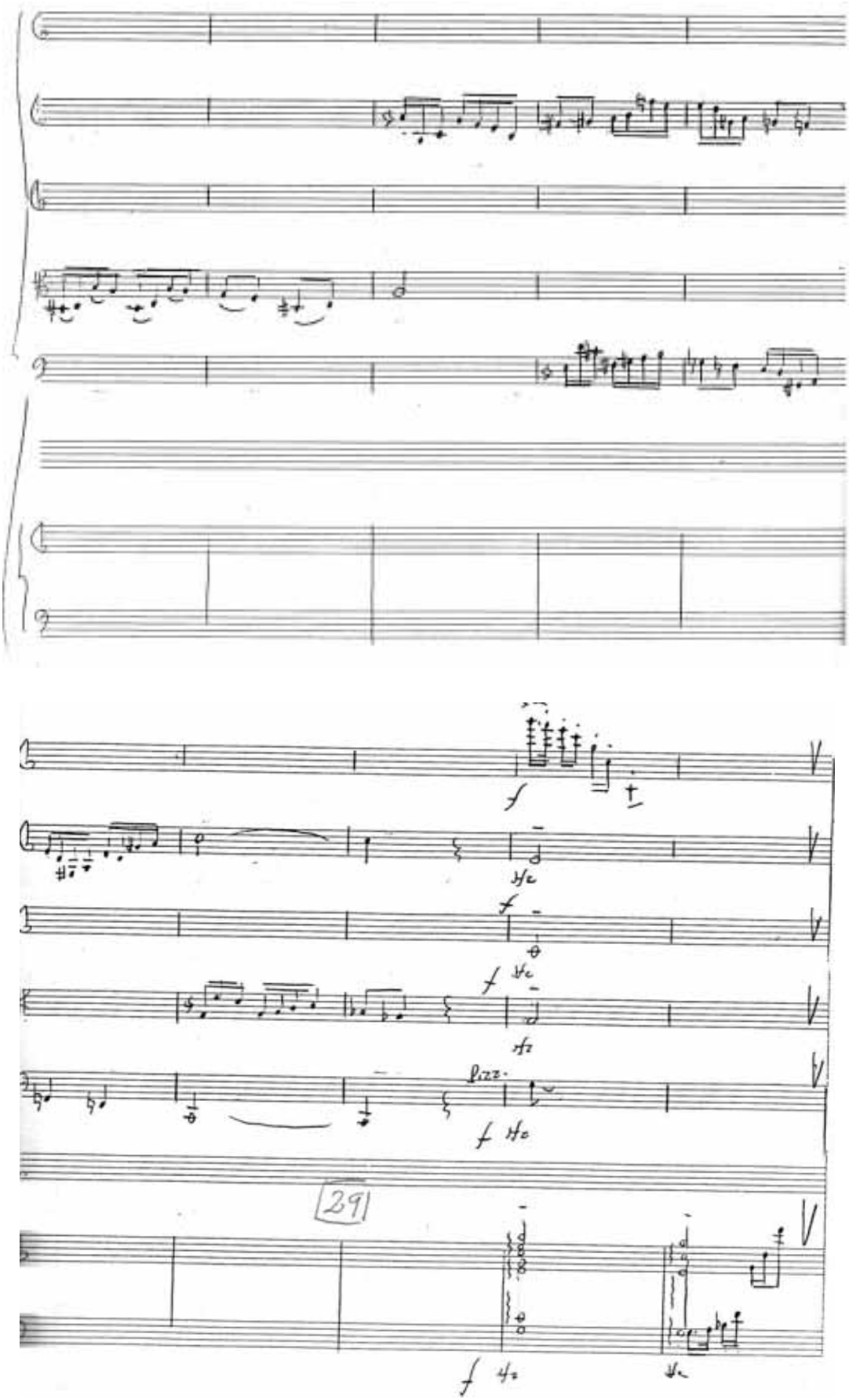




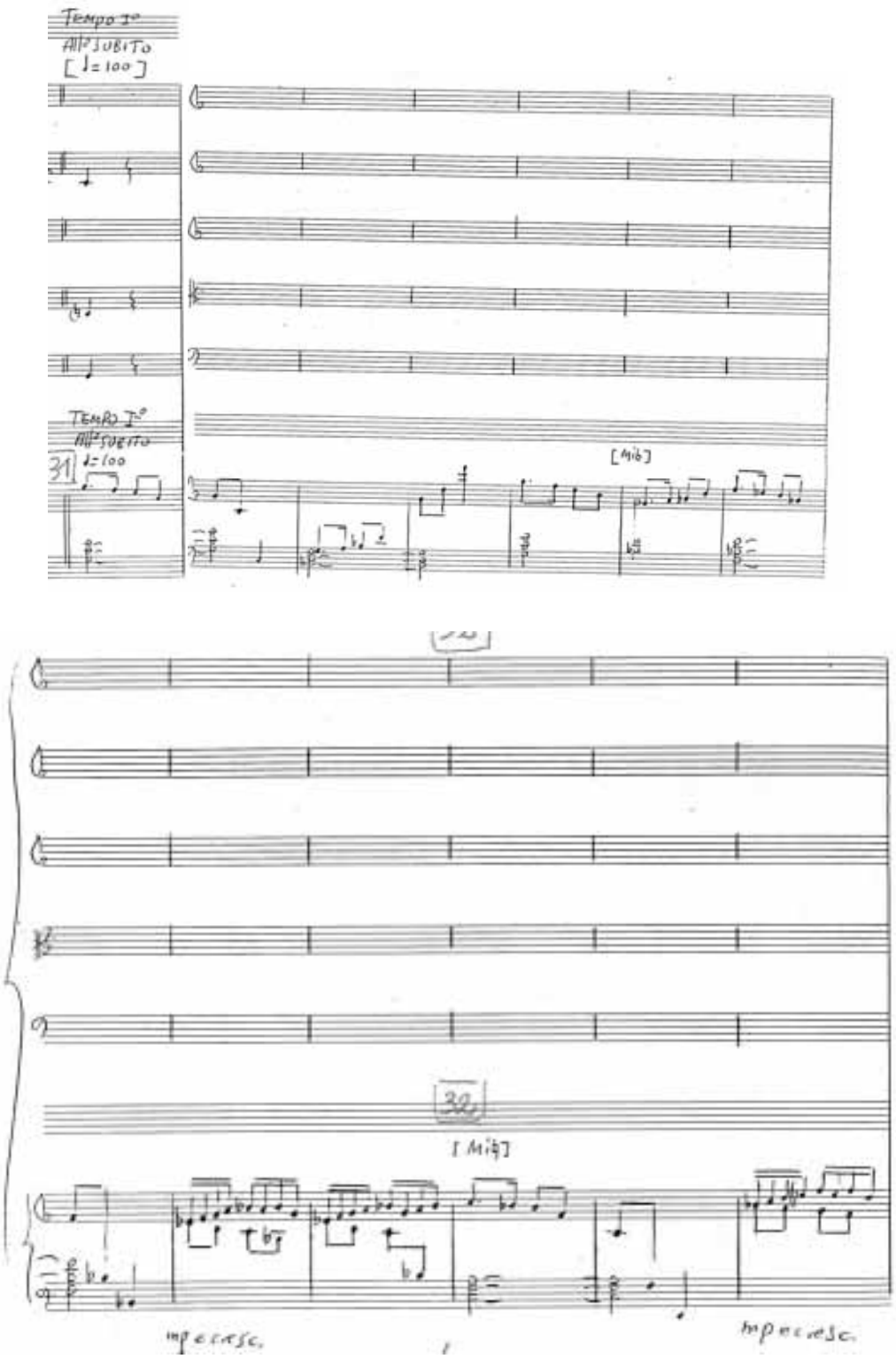
Fantasía Ludovico (2001). Compases 225-230

Poca vida tendrá este elemento intermedio, ya que a partir del compás 262 y de nuevo en el 2/4 inicial, los elementos temáticos del principio de la obra vuelven a hacer su aparición.

Sin intervención de la flauta ni del arpa una larga intervención de las cuerdas se abre paso hasta una nueva parte imitativa (compases 285 y siguientes) que desembocará en la intervención inicial del arpa (compases 310 y siguientes), aunque en esta ocasión dicha intervención será más reducida. A esto le sigue la utilización de ciertos elementos temáticos repartidos por las distintas voces a modo de canon, como ya había sucedido en repetidas ocasiones a lo largo de la obra, para dar por concluida de forma definitiva la pieza.



Fantasía Ludovico (2001). Compases 283-292



Fantasía Ludovico (2001). Compases 310-322

La obra está basada en varios motivos que son presentados ya al inicio de la misma y que a lo largo de ella van siendo variados y gracias a la utilización del contrapunto.

Esto permite percibir la pieza como un todo que, a pesar de sus dimensiones, da una gran sensación de unidad y para nada se percibe como fragmentad.

La inflexión intermedia con cambio de compás incluido sirve para poner un punto de variedad que contraste con la utilización de los mismos elementos, aunque variados, a lo largo de más de 200 compases.

El contrapunto será una de las bases de esta pieza, ya que las entradas fugados o en canon (tomando las voces de dos en dos) recuerda enormemente al sujeto y al contrasujeto de una fuga, baste recordar que a la época a la que hace referencia la pieza, el Renacimiento donde primaba la horizontalidad sobre todos los demás aspectos de la música.

Los instrumentos son utilizados por el compositor tanto como con un carácter de solista; así ocurre con el violonchelo o con la flauta, aunque también como masas sonoras que realizan una función de acompañamiento o de soporte como ocurre en ciertas ocasiones con el arpa o con la utilización conjunta de las cuerdas.

III.2.4.7. *Concierto Honoris Causa.*

A lo largo del año 2003 esta será la única obra que Ruiz escriba, que además es la encargada de dar por finalizada esta cuarta etapa dentro de su producción. Etapa que centrada en la música para piano, merecía ser cerrada con una obra dedicada a este instrumento.

La música para solista y orquesta, junto a la música para guitarra y la música vocal son los tres grandes pilares del catálogo de Ruiz. En este caso los conciertos para solista representan a la perfección al evolución y la auto exigencia que el compositor desarrolla con el paso de los años.

La presente obra, *Honoris Causa por una ciudadanía*, es uno más en la abundante lista de conciertos para instrumento solista y orquesta que se pueden encontrar en el catálogo de Valentín Ruiz. Está diseñada en tres movimientos que se deben interpretar ininterrumpidamente; algo muy habitual en otras obras de Ruiz, sobre todo entre los dos últimos movimientos.

Desde el punto de vista dinámico responden a la clásica estructura rápido – lento – rápido.

La plantilla orquestal es muy abundante, gran orquesta, que cuenta con tres grupos de percusión distribuidos de la siguiente manera:

- I grupo: platos chocados, triángulos, crótalos, tam-tan, lira, tom-tones, cencerro, pandereta.
- II grupo: caja + plato, campanas tubulares, pandereta, gong, bombo, Wood blocks.
- III grupo: timbales cromáticos.

A esto se deben añadir 2 flautas y un flautín: 2 oboes y corno obligato; 2 clarinetes y clarinete bajo; 2 fagotes; 4 trompas; 2 trompetas; 14 violines primeros; 12 violines segundos; 10 violas, 8 violonchelos; 4 contrabajos.

El primer movimiento está distribuido en tres grandes secciones que responden al siguiente esquema:

I sección (1-183)

I segmento (1-70) Tema A

II segmento (71-129) Tema B

III segmento (130-183) Tema C

II sección (184-313)

I segmento (184-199) Reexposición tema A

II segmento (200-313) Desarrollos sobre motivos de A+B+C

III sección (314-471)

I segmento (314-408) Reexposición de motivos + motivo nuevo

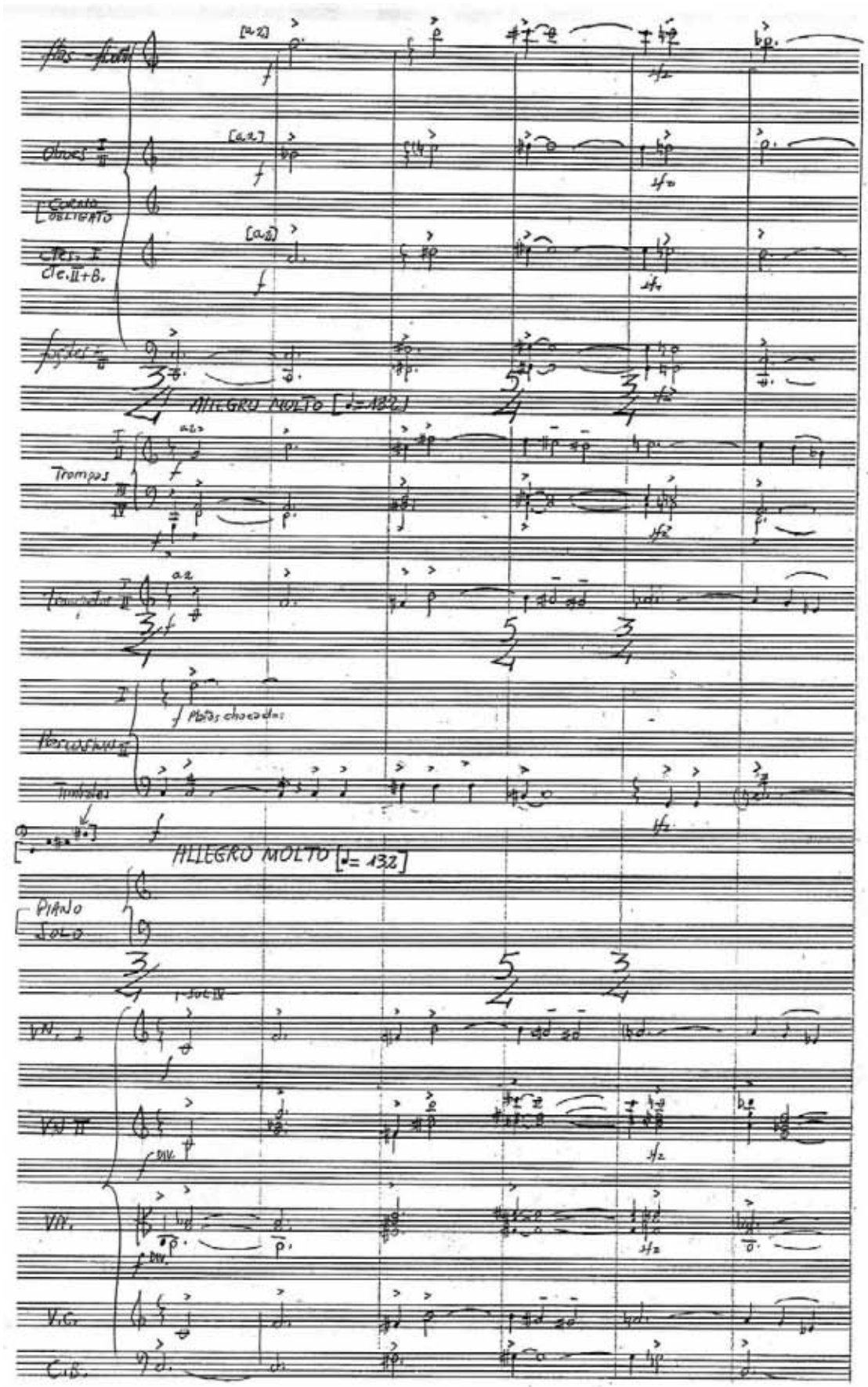
II segmento (409-462) Cadencia del piano

III segmento (462-471) parte codal

Esta distribución responde a una de las máximas de Ruiz que junto a la opción del rondó (A-B-A-C-A) son dos de las estructuras más utilizadas por este compositor.

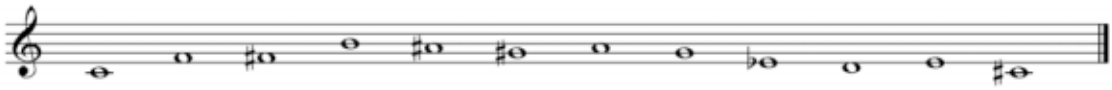
En este caso la primera de las secciones sirve para presentar todos los elementos temáticos, que de una manera no literal serán reexpuestos a partir del compás 184. El tema A, como viene siendo habitual está formado por tres segmentos que responden a una estructura de arco (a-b-a), más una pequeña coda que se puede ver a partir del compás 55.

Da comienzo la obra con una melodía característica que se apoya en dos saltos de cuarta cortados por un semitono cromático (compases 1-4). Muy tempranamente se pueden observar varías de las características de Ruiz López a la hora de escribir, como los cambios fugaces de compases para alterar la acentuación o la cuidada orquestación.

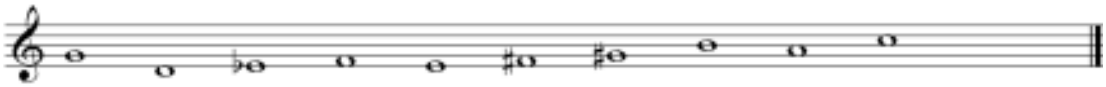


Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 1-6)

En este principio ya se puede observar la primera serie utilizada por el compositor en esta pieza:

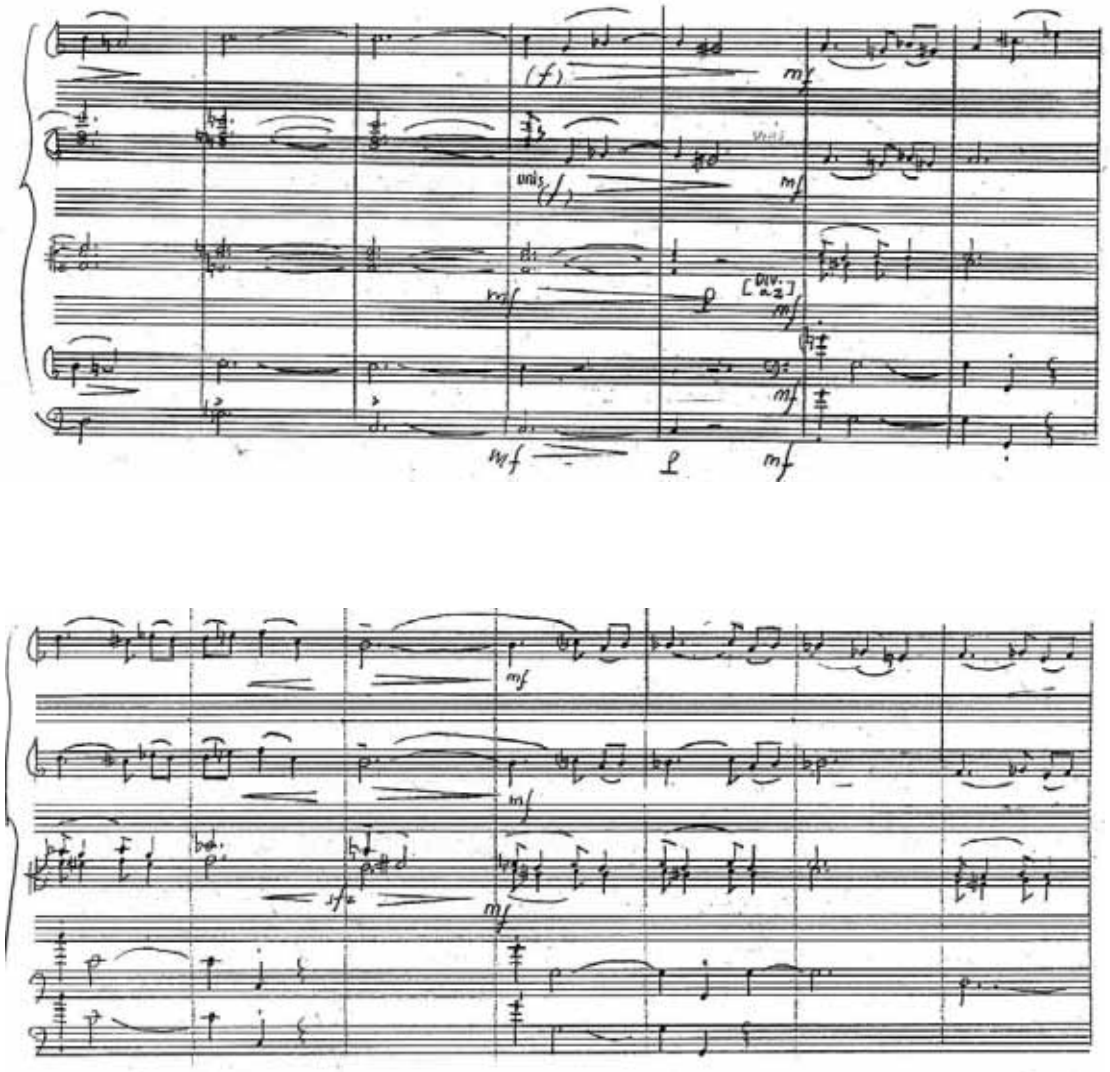


Una segunda serie, incompleta dará comienzo en el compás 10. Esta utilización de serie parciales ya había sido empleada por el propio Schoenberg que no tenía reparo en deshacerse de alguna nota o de esconderla dentro del entramado armónico cuando esta no era requerida desde el punto de vista melódico.



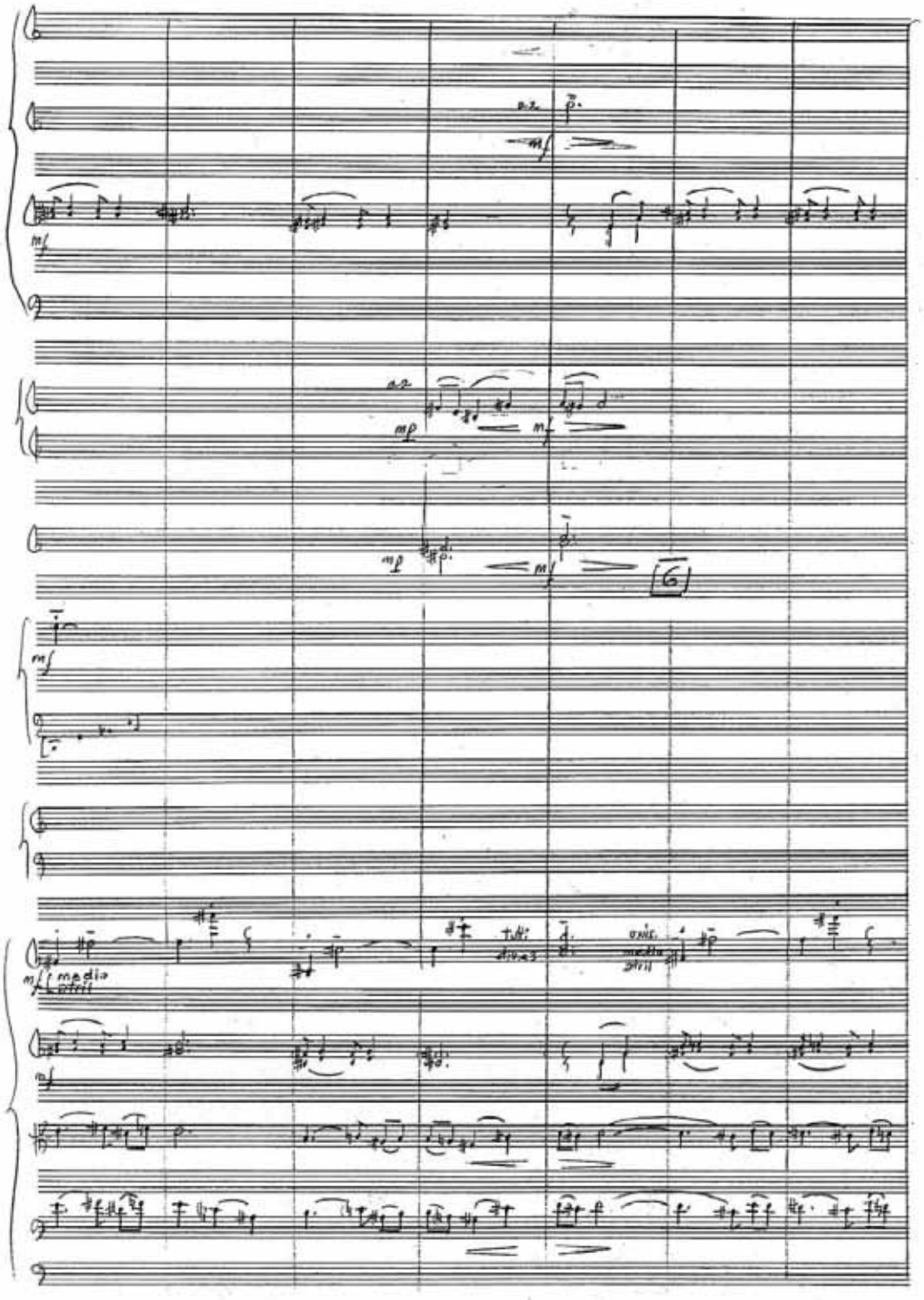
En este caso los cambios de tempo ya no serán tan habituales como en obras anteriores, aunque si característicos en la pieza.

La gran fuerza con la que comienza la pieza, en la que toda la orquesta, a excepción del solista, están en acción se irá diluyendo en la segunda parta del tema A (compases 18 y siguientes) donde solo las cuerdas y algunos instrumentos de viento permanecerán activos.



Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 13-26 sección de cuerdas)

La parte codal de este primer tema se caracteriza por la utilización de los elementos iniciales (compases 57 y siguientes).



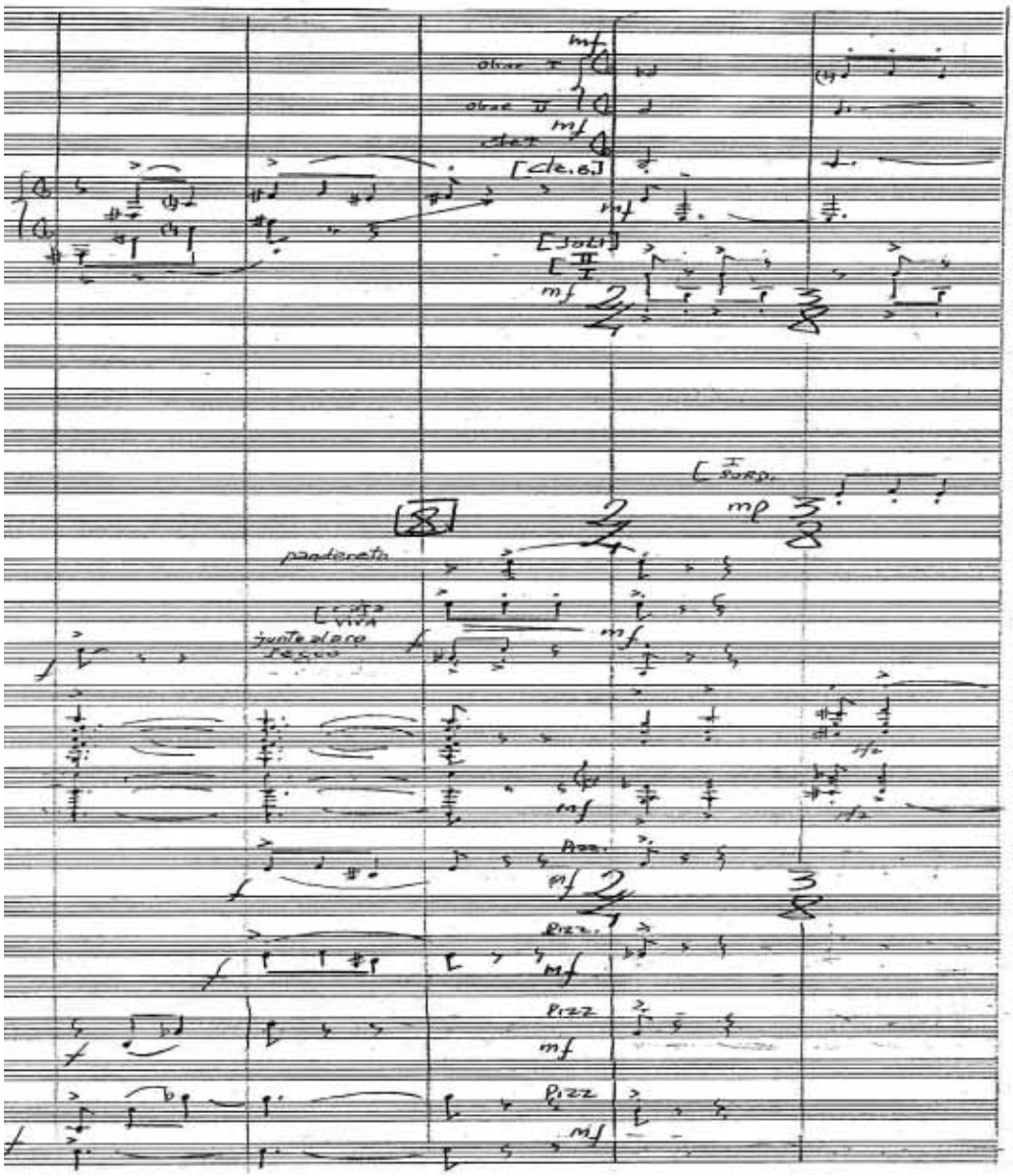
Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 55-61)

El solista no tomará partida hasta el compás 71 entrando con un nuevo tema. Esto es muy característico de Ruiz ya que no realiza doble exposición al estilo más clásico como corresponde a los conciertos para solista y orquesta, sino que atribuye un tema a cada una de las partes. Esto sin duda se deba al tratamiento que solista y orquesta

reciben como partes de un todo en igualdad de condiciones y no como elementos subordinados el uno al otro.

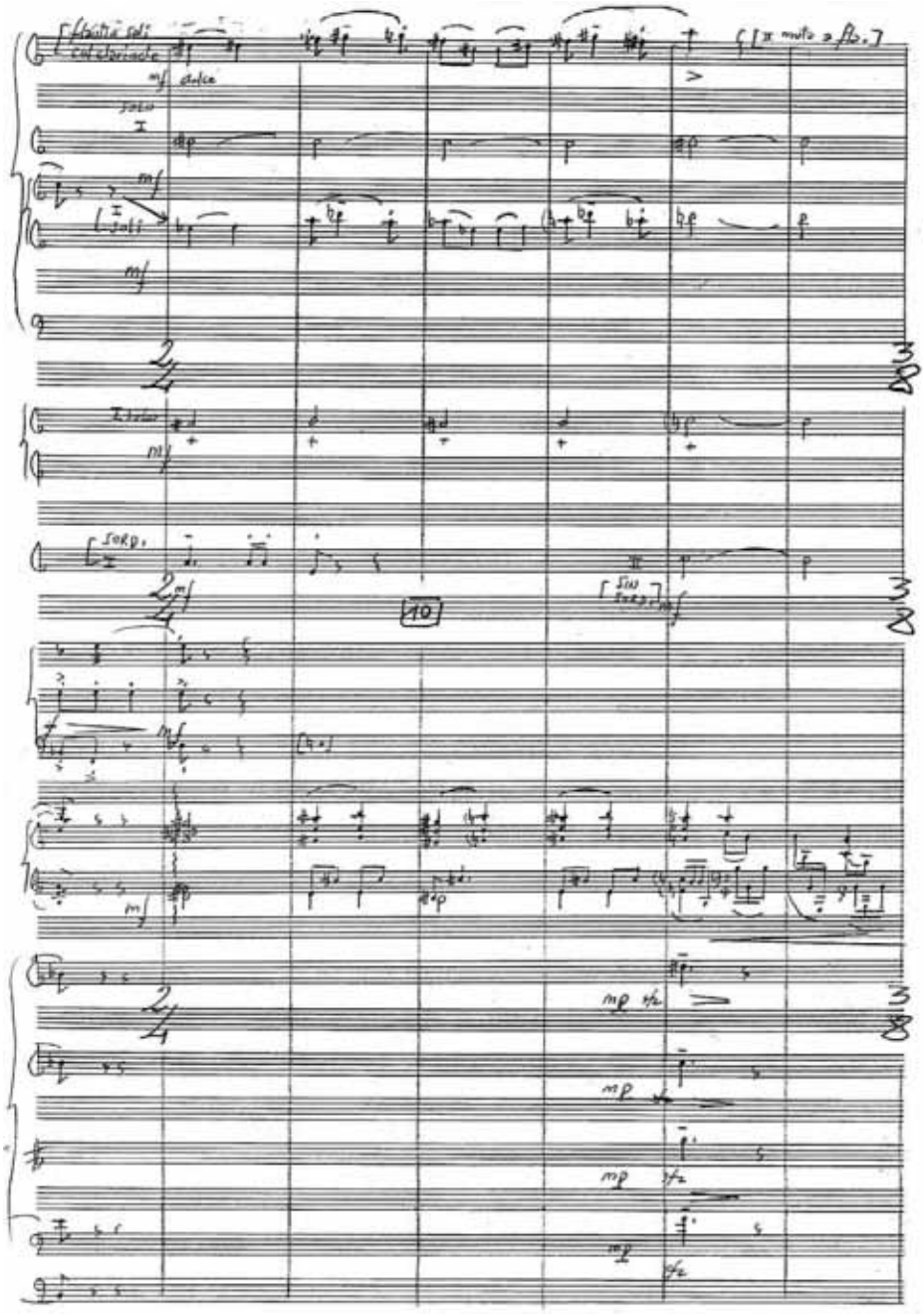
El solista aparece con una combinación de densos acordes en corcheas en compás de 3/8 y manteniendo la igualdad en la corchea.

La orquesta apenas dibuja un pequeño motivo melódico hasta que con el cambio de compás adquiere mayor densidad (compás 81). Esta alteración supone la entrada en la zona de la segunda parte de este tema B, que al igual que el primer elemento (compases 71-80) también será reutilizado para la conclusión de este tema B a modo de pequeño desarrollo a partir del compás 107.



Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 78-82)

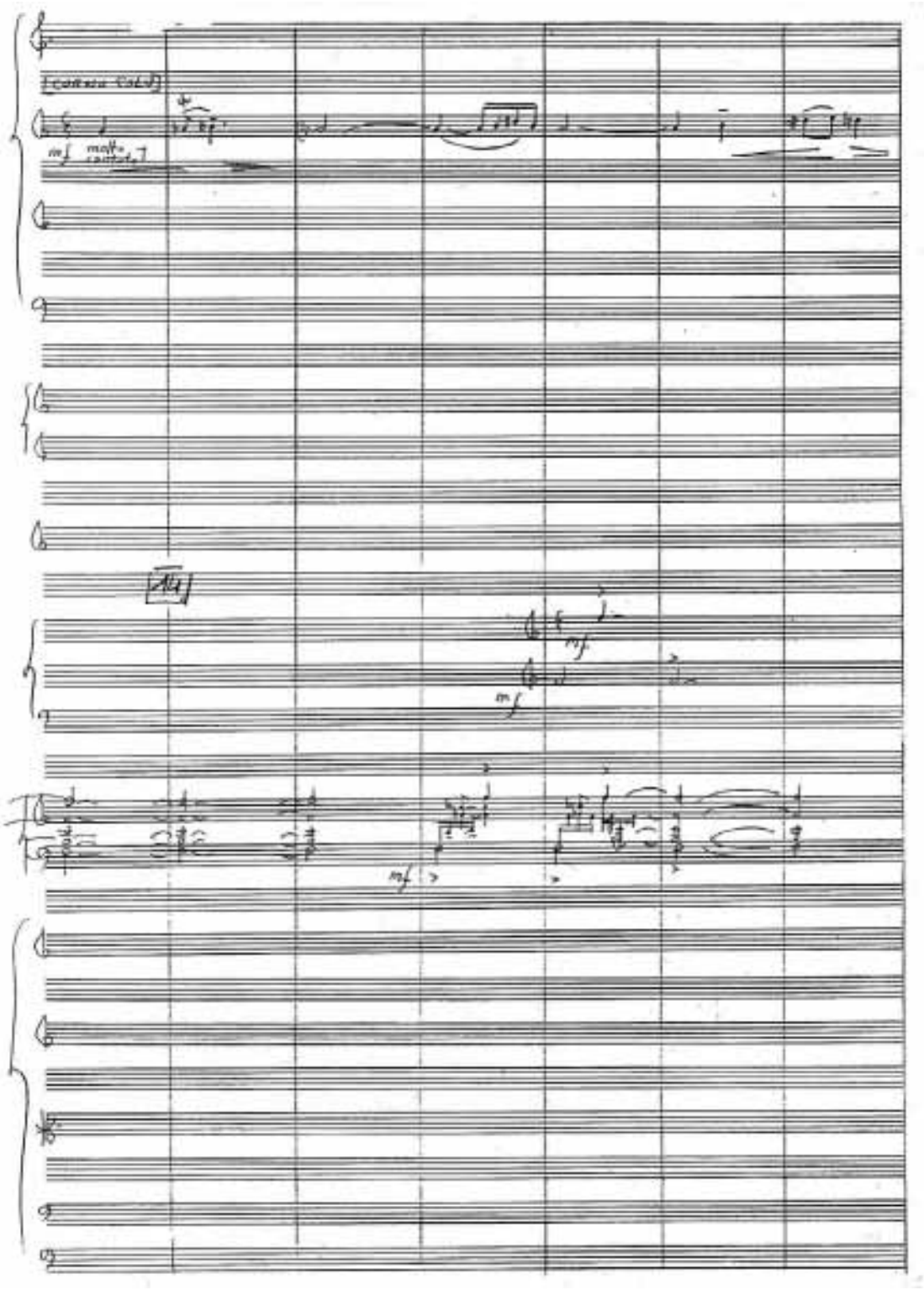
La parte de viento madera dibuja un tranquilo acompañamiento que será completado por la cuerda en pizzicato. A partir del compás 98 diversos elemento melódicos van apareciendo en el flautín y en el clarinete.



Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 97-103)

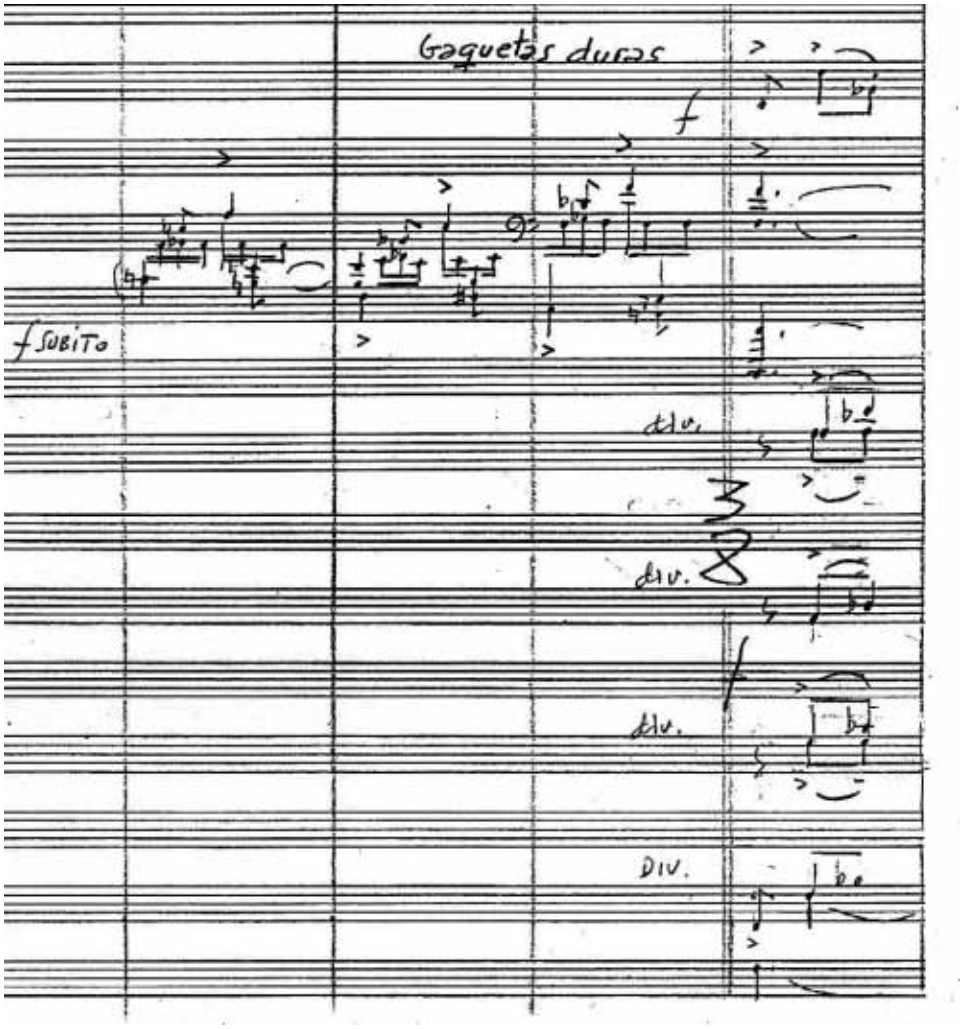
El solista retomará diversos elementos expuestos para cerrar este tema B en el compás 129. Como ya se ha apuntado este tipo de segmento realizados en forma de arco, donde los elementos iniciales son recordados, más o menos modificados, en la parte final son muy característicos de las construcciones de Ruiz López.

El tercer segmento de esta primera sección da comienzo con toda la orquesta realizando una breve transición con repetidos cambios de compás hacia una entrada del corno con un nuevo tema (compases 140 y siguientes). El piano acompaña la melodía con un motivo rítmico que será reutilizado en diversas ocasiones (compases 142-144).



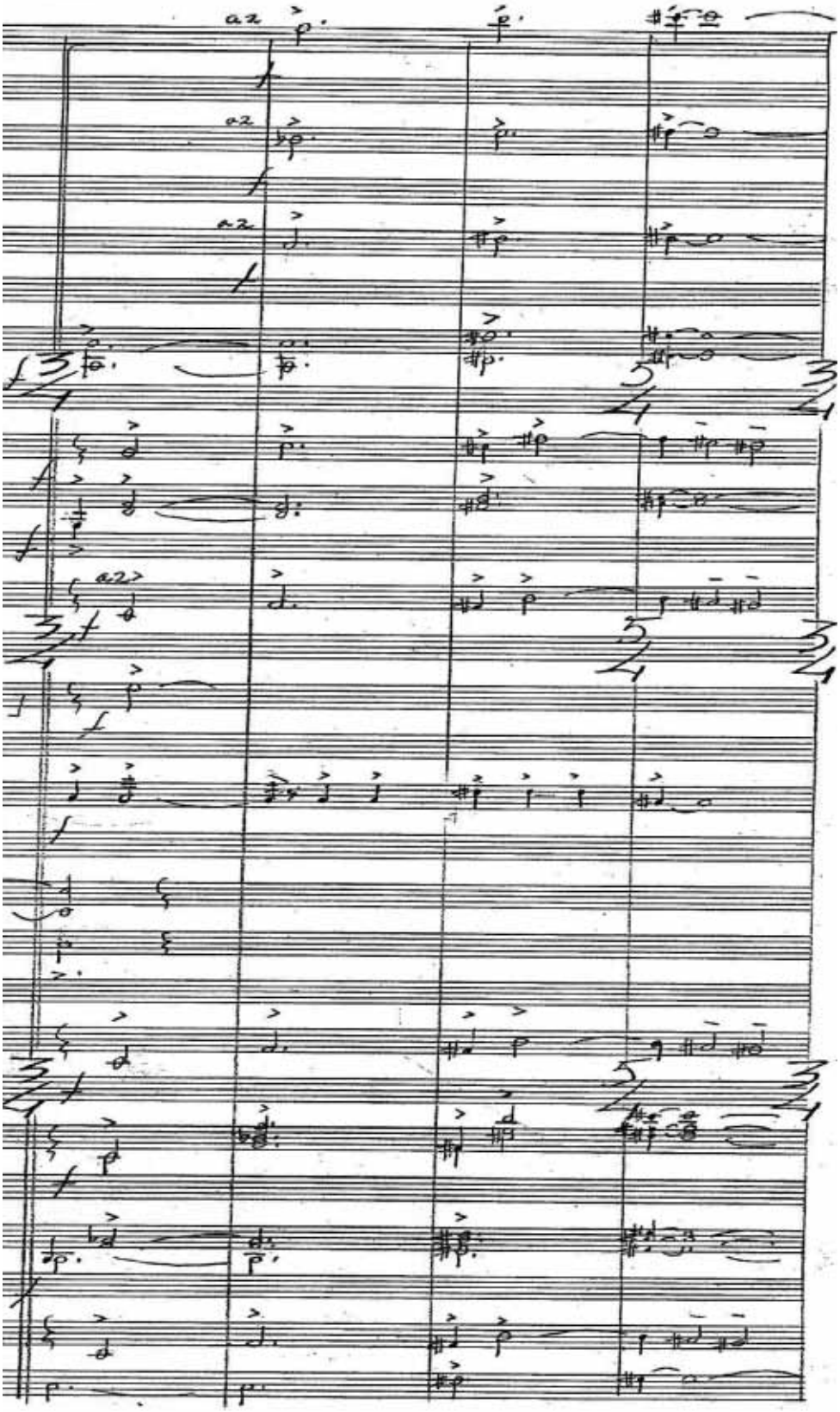
Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 139-145 piano)

Esta nueva melodía desemboca en otra aparición del Tema B (su parte inicial) por parte de los violines en el compás 159.



Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 156-159)

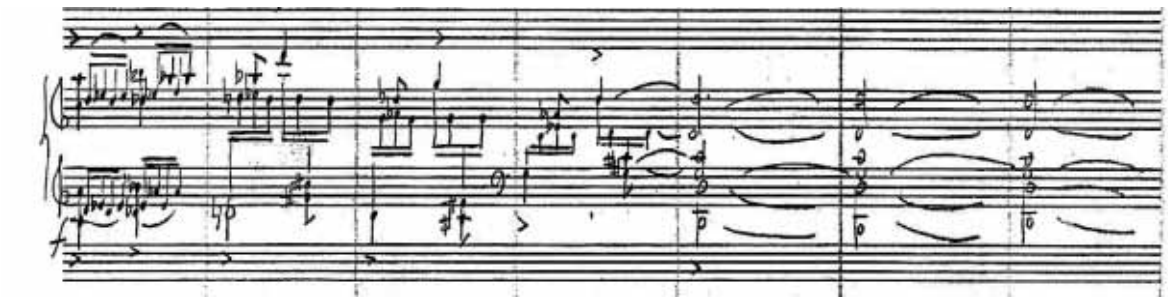
Con una breve transición se dará por concluida las exposición de todos los elementos de la pieza y comenzará una reexposición, que como no podía ser de otra forma empieza por el tema A (compases 184 y siguientes) en los propios violines.



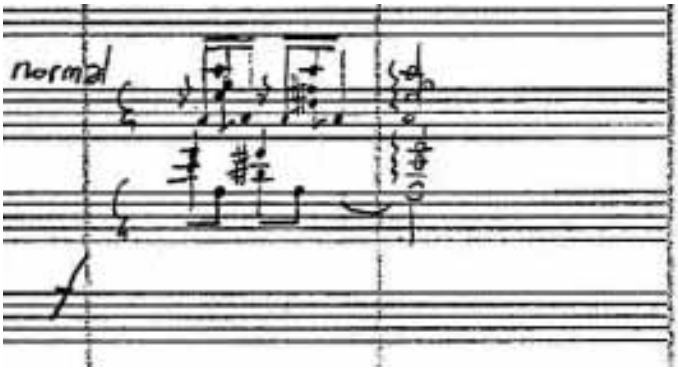
Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 184-187)

De la misma manera que al principio de la obra, con presencia de la percusión, el tema B da comienzo a partir del compás 200. Distintos elementos de B servirán de puente

para una nueva entrada del corno con la misma melodía que ya había presentado en el compás 140. Como si de un espejo se tratara elementos de B (compases 246 y siguientes) y finalmente elementos de A (compases 291 y siguientes) cierran esta sección.

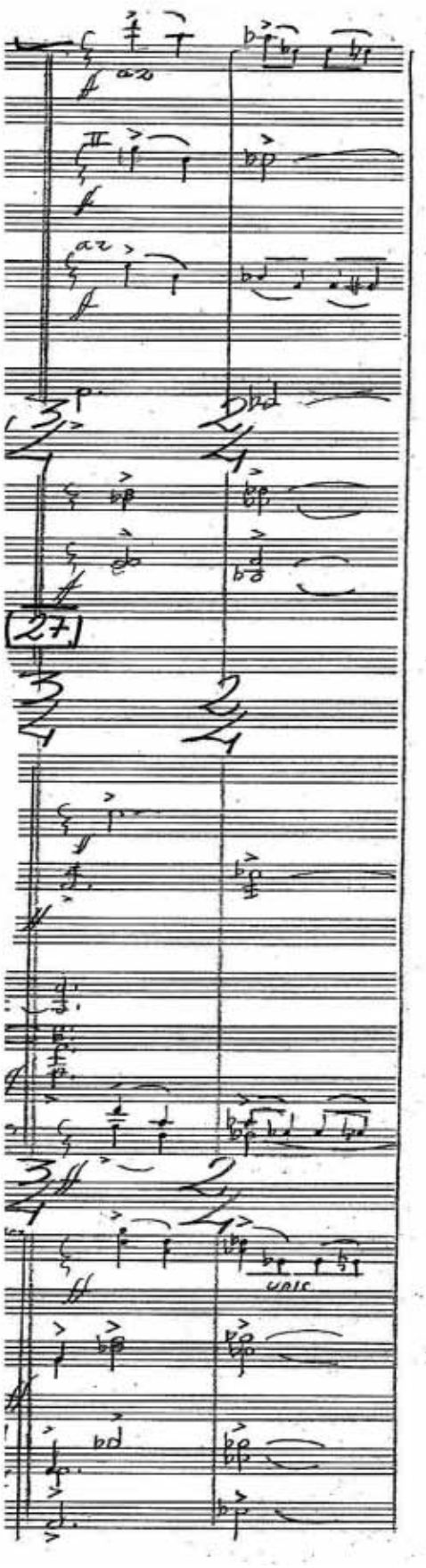


Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 244-250 piano)



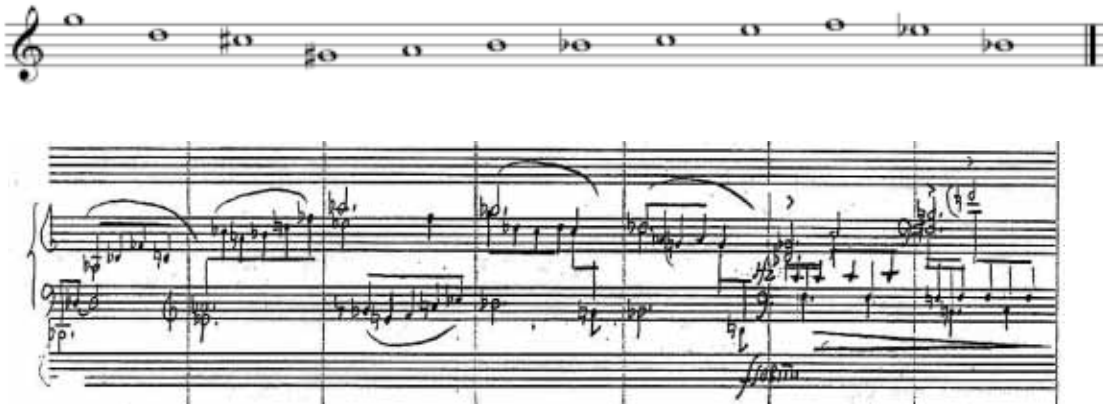
Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 291-292 piano)

La utilización de la orquesta le sirve al compositor para marcar las partes de transición y la entrada de los diversos elementos que se van sucediendo, así resulta sencillo ir separando las partes temáticas de las que no lo son. La densidad orquestal es muy variada; el compositor desarrolla desde partes de transición donde el piano aparece solo (compases 245 y siguientes) hasta densas construcciones donde participa toda la orquesta (compases 270 y siguientes).

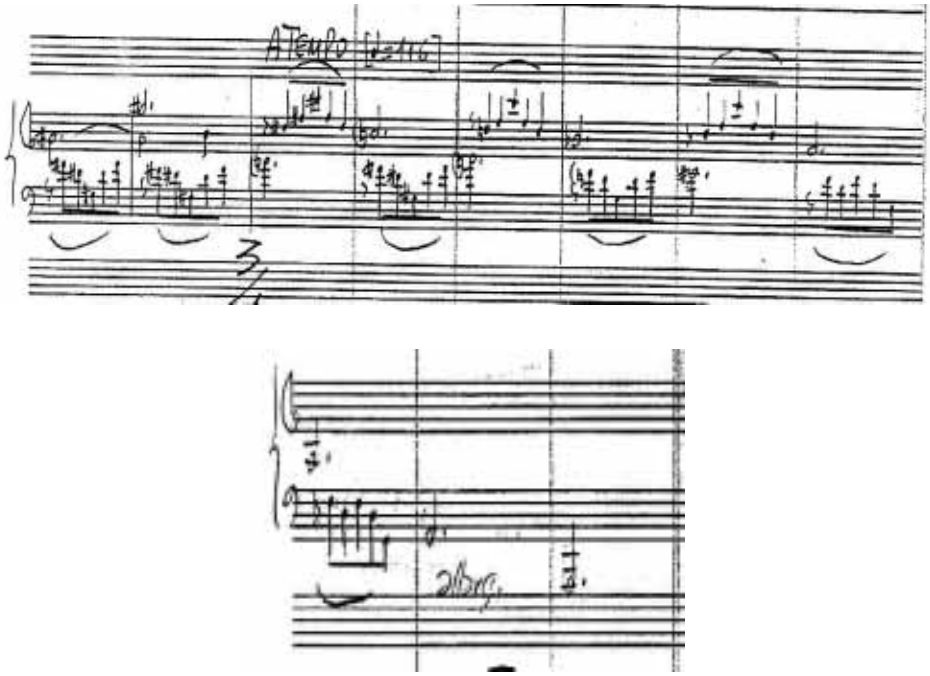


Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 270-271)

El compás 314, inicio de la tercera sección, supone una rotura con las expectativas creadas por la obra ya que lo que supondría toda una sección codal, con o sin cadencia por parte del solista, comienza con un elemento nuevo (compases 314 y siguientes) que además será reutilizado para dar por concluida la pieza (compases 463 y siguientes). Dentro de este segmento se puede observar la utilización de una nueva serie en el clarinete a partir del compás 333.



Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 314-320)



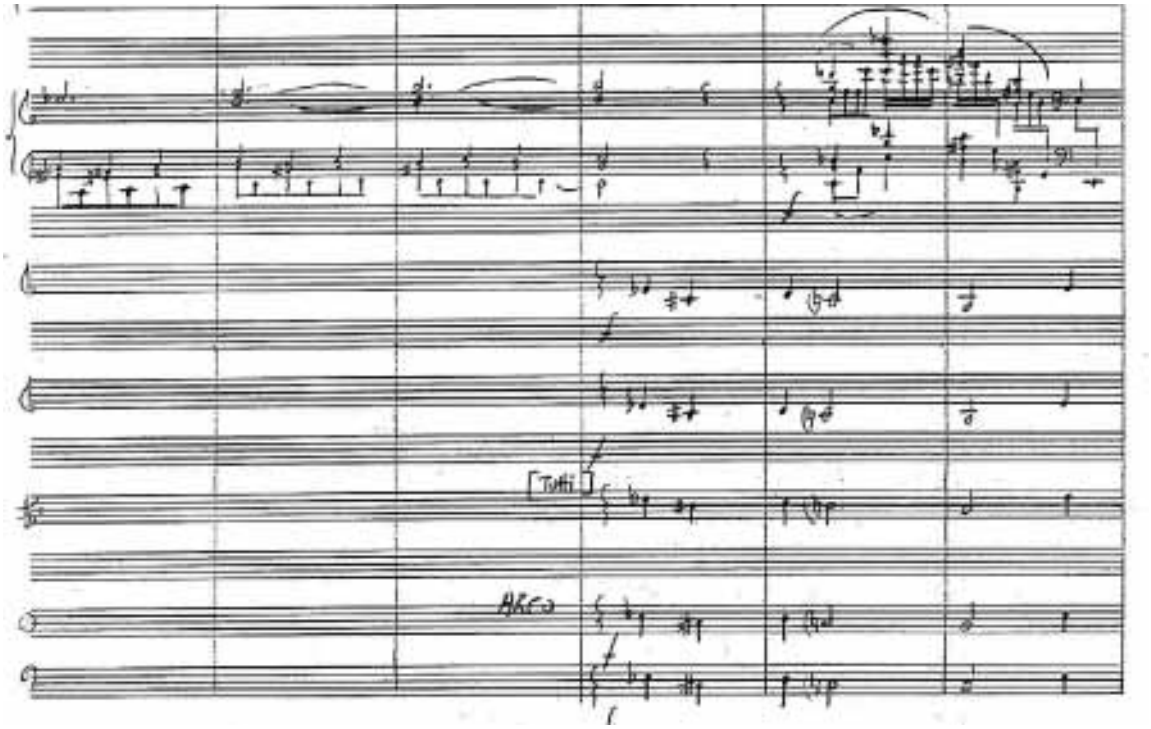
Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 463-471 piano)

Sin embargo esta intromisión no deja de ser un espejismo ya que a partir del compás 330, de nuevo elementos del tema A (en clarinetes y flautas vuelven a ponerse de manifiesto. A esto hay que sumarle la colaboración del solista con elementos rítmicos muy característicos de este primer movimiento.

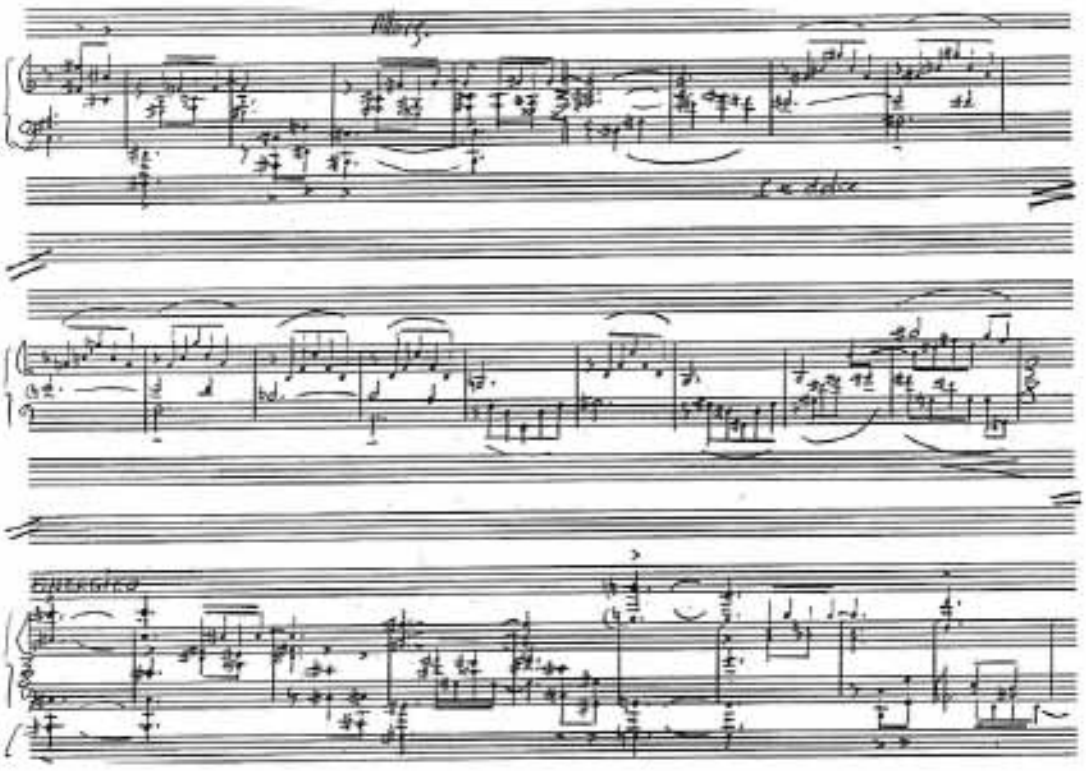
A partir del compás 338 y siguientes puede observarse claramente como el compositor va otorgando el protagonismo a diversa masas orquestales, y al solista, para crear diversos timbres que a su vez serán más o menos característicos de unos u otros elementos.

A partir del compás 360 el contrapunto se apoderará de la pieza, éste no hace sino que establecer un contraste con respecto a otras sesiones mucho más verticales. En este caso sencillas melodías son distribuidas por el piano, las violas y diversos instrumentos de viento.

Este segmento no hace otra cosa que preludiar una ruptura en la concepción de la obra que bajo la utilización de elementos del tema B (compases 379 y siguientes) desembocará en la cadencia del piano.



Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (compases 379-384 sección de cuerdas)



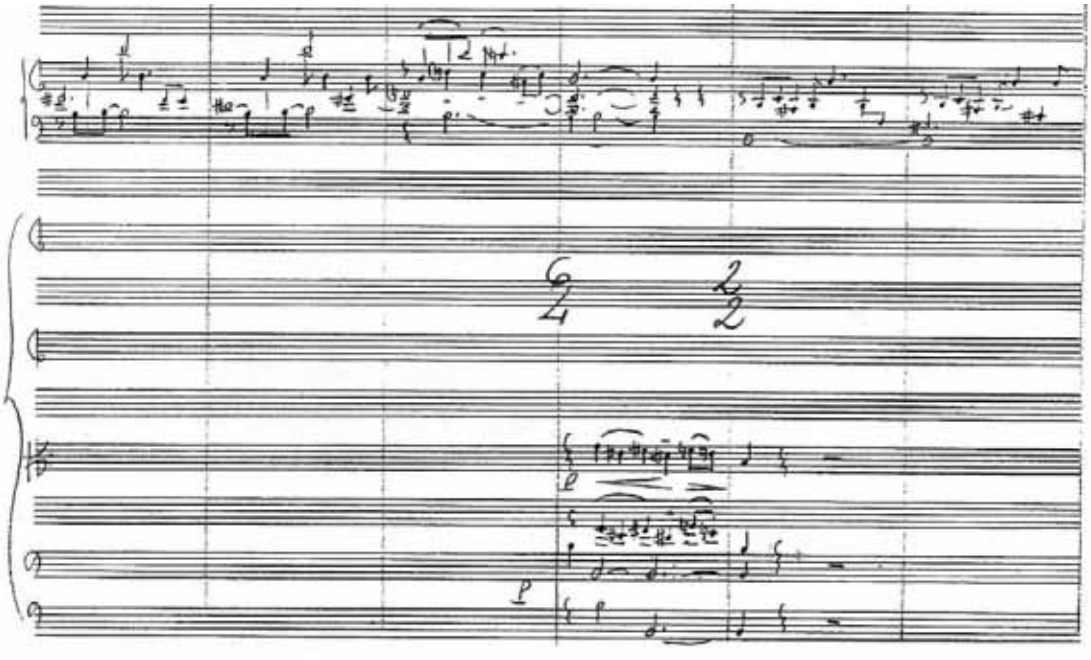
Concierto Honoris Causa (2003) I movimiento (fragmento cadencia del solista)

Ésta, con una figuración enérgica, en poco más cincuenta compases reutiliza de forma muy virtuosa ciertos motivos ya escuchados a lo largo de la obra para desembocar, como ya se ha apuntado, en una segunda audición del elemento introducido en el compás 314.

El segundo movimiento, tiempo lento por definición, se presenta bajo una estructura ternaria de poco más de doscientos compases, repartidos de la siguiente manera:

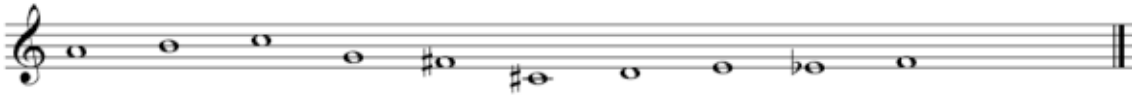
- I sección (1-67)
- II sección (68-162)
- III sección (163-215)

El 6/4 inicial presenta una melodía fragmentada que una vez más es introducida por los violines primeros y segundos. No será hasta el compás 10 cuando la cuerda comienza a estar acompañada, esta vez del solista que se introduce con un motivo muy contrapuntístico (compase 10 y siguientes). Poco a poco cuerdas y piano van alcanzando mayor densidad y velocidad figurativa hasta que en el compás 32 hace la aparición un motivo en tresillos que será característico de toda la pieza.

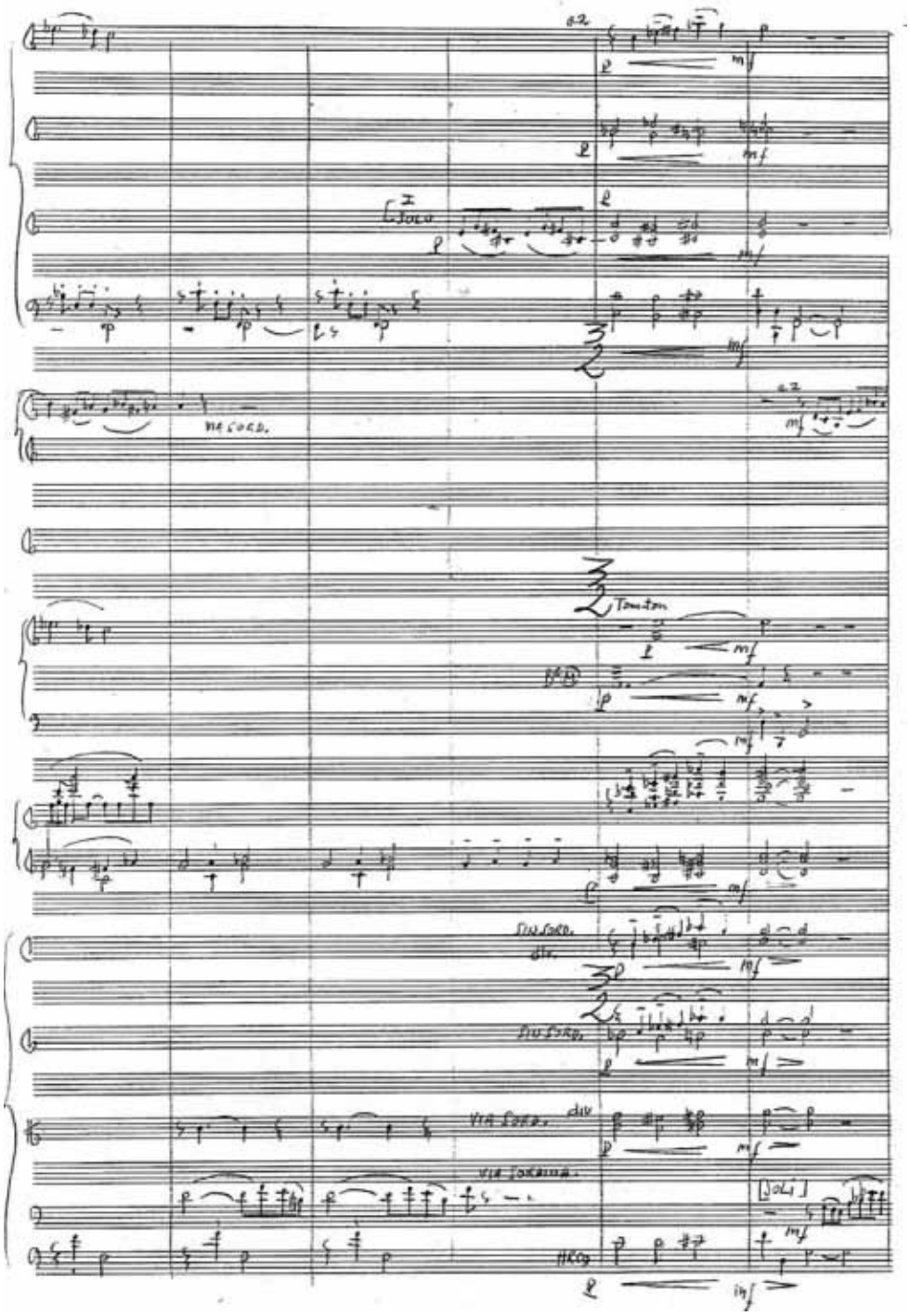


Concierto Honoris Causa (2003) II movimiento (compases 10-15 sección de cuerdas)

Poco a poco los distintos instrumentos van tomando protagonismo hasta que en el compás 60 se establece el primer punto de máxima densidad, para posteriormente quedarse solo el solista en el compás 67 donde un motivo diseñado a través de una serie de corcheas será imitado por los demás instrumentos hasta concluir en el compás 85. En este movimiento también puede versa la utilización de series parciales como la que se expone en el violín primero a partir del compás 62.

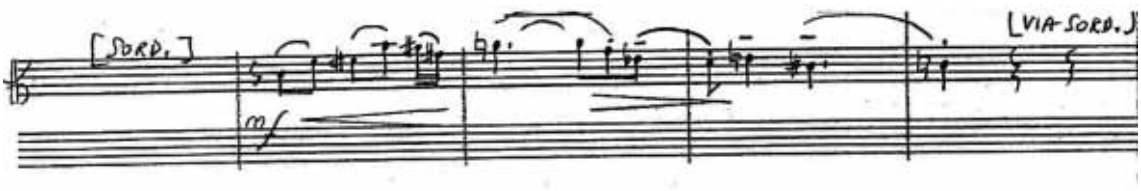


Nueva entrada del solista con motivo similar, a la que se añaden las cuerdas y algunos vientos para llegar al crear otro punto de densidad en el compás 106 (muy similar a lo que había pasado en el compás 60).

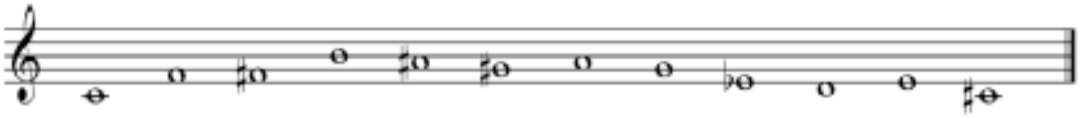


Concierto Honoris Causa (2003) II movimiento (compases 102-107)

El solista iniciará en el compas 118 una carrera de semicorcheas a modo de arpegio que ya no abandonará hasta que en el compás 150 un pasaje homofónico se apodera de la orquesta. Aunque trata de retomar el motivo esta segunda sección se da por concluida y la siguiente da comienzo en el compás 163 a través de la presentación de una nueva melodía por las violas. Sin embargo ésta no es tal que se trata de la serie ya utilizada en el compás 1 del primer tiempo pero en otro contexto, esta vez expuesta por las violas.

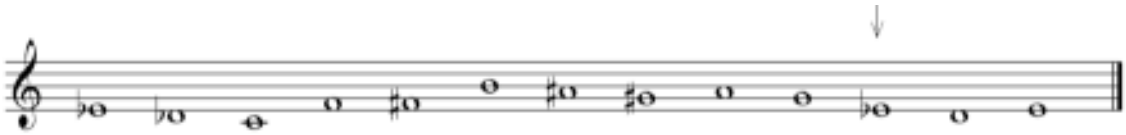


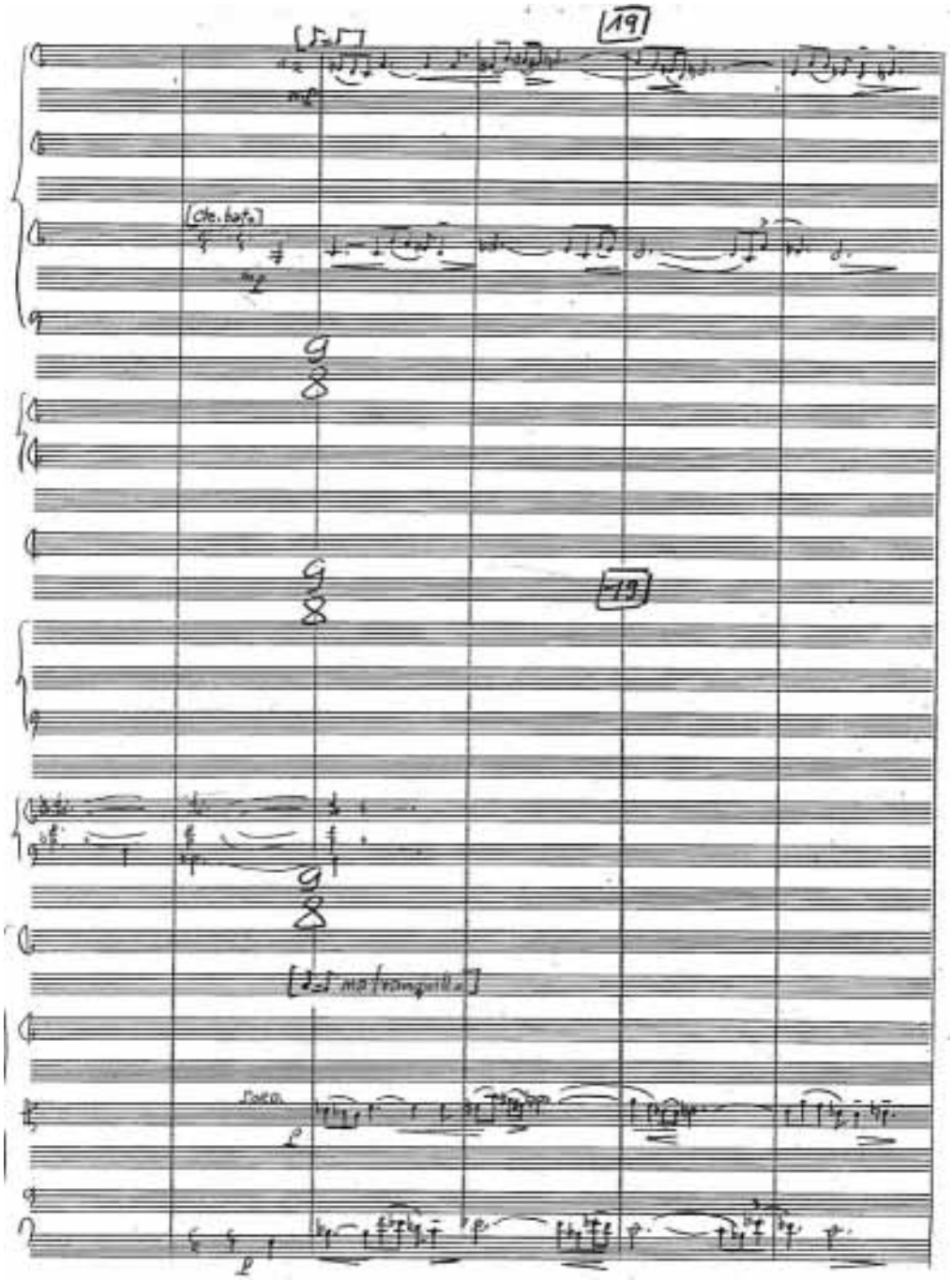
Concierto Honoris Causa (2003) II movimiento (compases 163-166 violas)



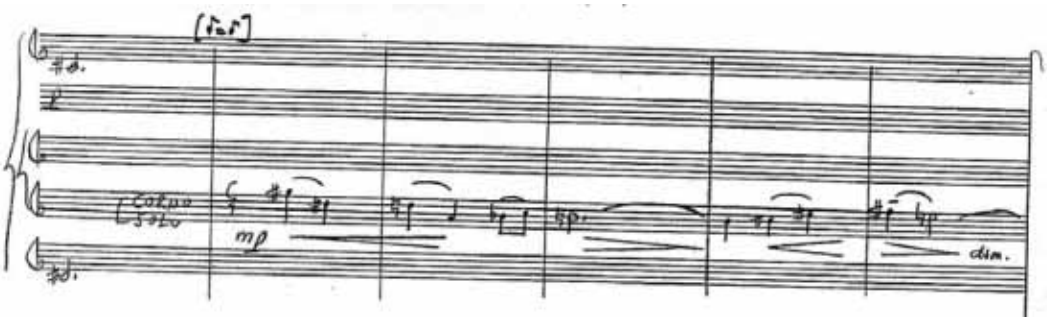
Sucesivas entradas del solista y las cuerdas caracterizan esta primera parte que poco a poco se va ir diluyendo a través de las melodías presentadas (compases 188 y siguientes) y sobre la pedal que finaliza la pieza (compases 192 y siguientes), siendo el solista el encargado de cerrar definitivamente un segundo movimiento que tras un calderón dará paso al tercero y último tiempo.

Una nueva serie se abrirá paso en las violas, con la peculiaridad de que antes de completar los doce sonidos uno de ellos, Mib está repetido:





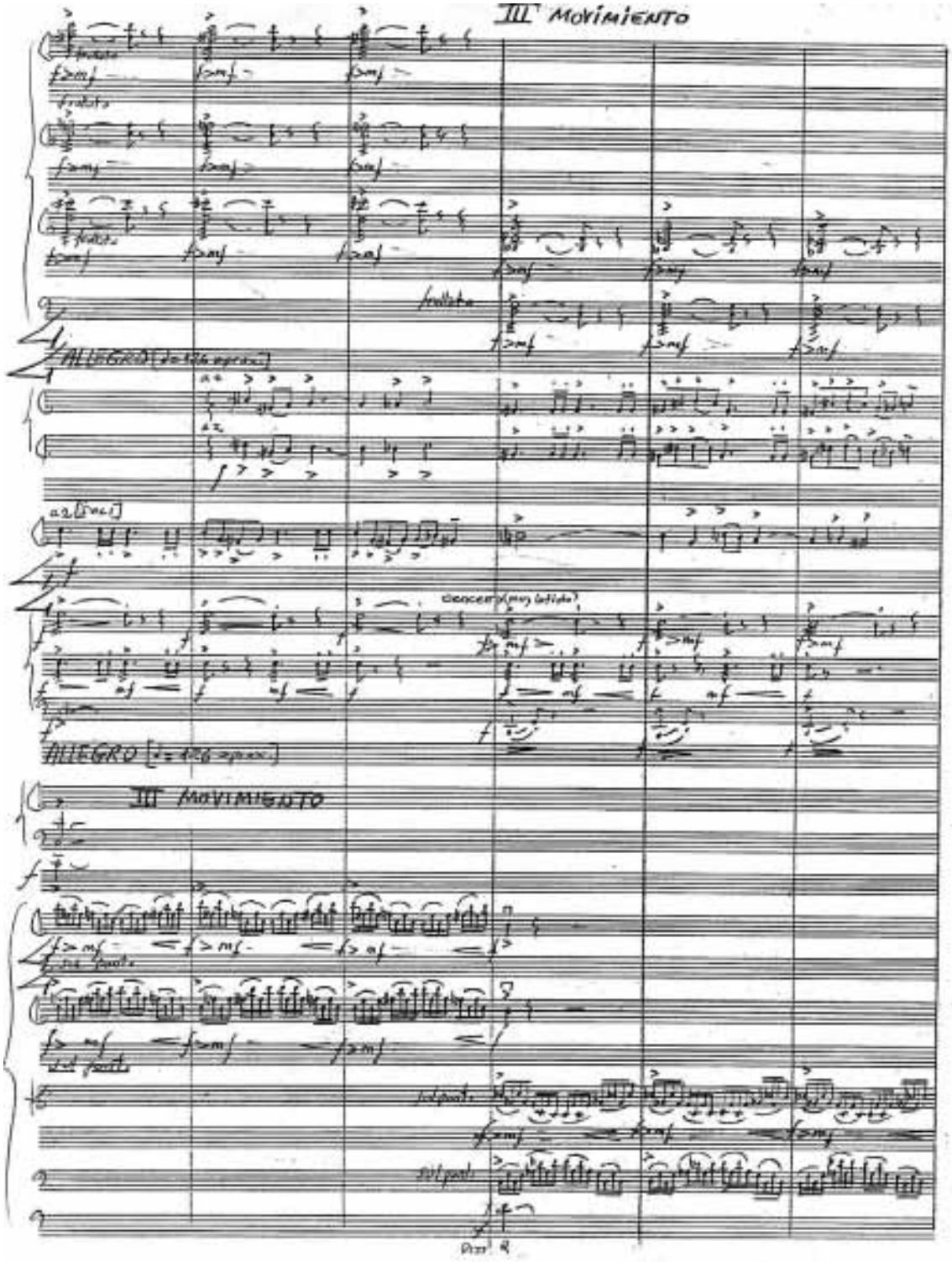
Concierto Honoris Causa (2003) II movimiento (compases 186-191)



Concierto Honoris Causa (2003) II movimiento (compases 192-197)

A diferencia del primer movimiento cada una de las secciones en que se divide este segundo tiene sus propios elementos principales.

El tercer movimiento da comienzo con un fulgurante allegro en 4/4 donde toda la orquesta participa (compases 1 y siguientes).



Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 1-6)

Este movimiento se desarrolla alrededor de dos bloques temáticos que se van repitiendo de la siguiente manera:

- I sección: Tema A (1-60)
- II sección: Tema B (61-167)
- III sección: Tema A (168-189)
- Cadencia del piano (190-304)
- IV sección: Tema B (305-346)
- V sección: Tema A (347-415)

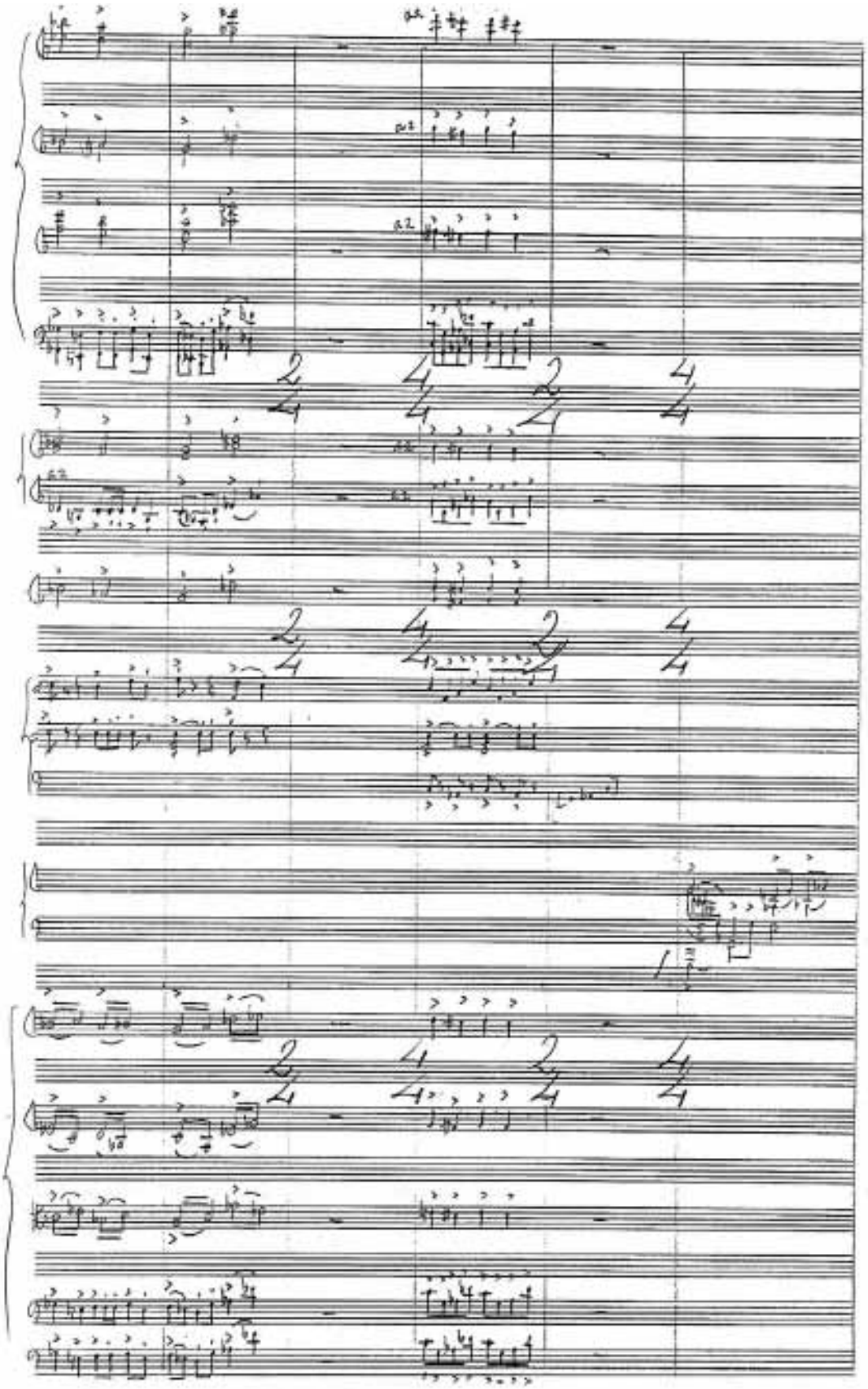
Atendiendo a este esquema se plantea, de nuevo, una forma rondó en la que se introduce una cadencia virtuosa como corresponde a un concierto, en este caso de grandes dimensiones.

El bloque correspondiente al Tema B, o grupo temático B (ya que está formado por varios elementos) se presenta más desarrollado que el tema A.

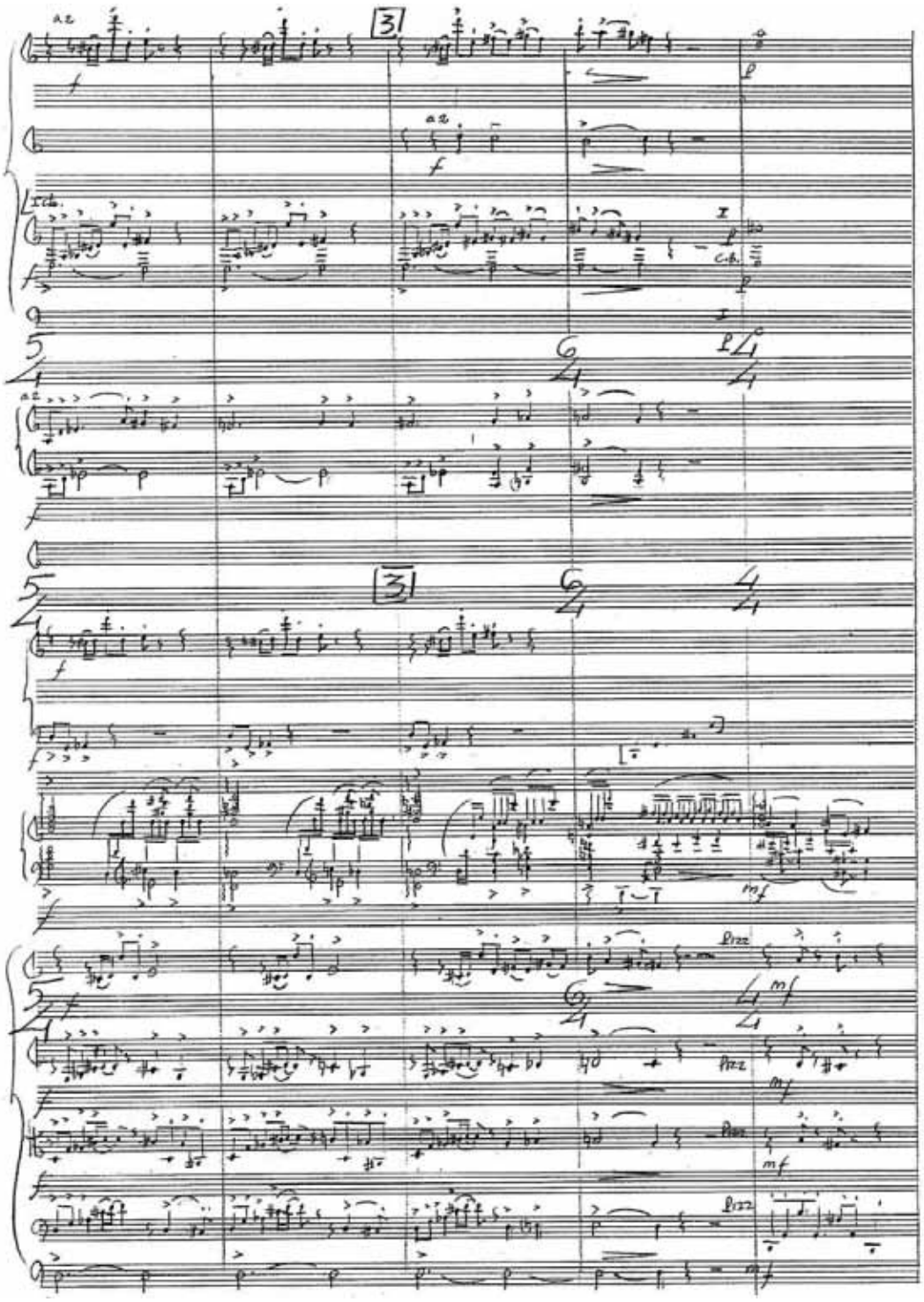
La velocidad permanece bastante constante a pesar de que existen ciertas inflexiones que proponen un tempo más lento en los compases 61 (inicio del Tema B) y 309, también dentro de una sección asociada a B.

La primera sección comienza con una breve introducción (compases 1-9) de gran fuerza rítmica y donde son varios los motivos rítmicos que de este elemento serán utilizados a lo largo de la pieza.

Los violines primeros junto a varios instrumentos de viento introducen el primer tema (compases 10 y siguientes) desde una anacrusa de corcheas. Este elemento desemboca en la primera intervención del solista en el compás 17 sobre un frenético ritmo de semicorcheas que poco a poco se va apoderando de todos los pulsos del compás. El juego con los diversos compases de base en la negra es constante (compases 28 y siguientes).



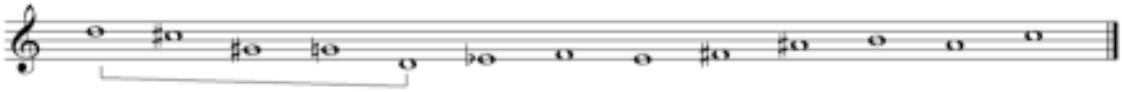
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 12-17)

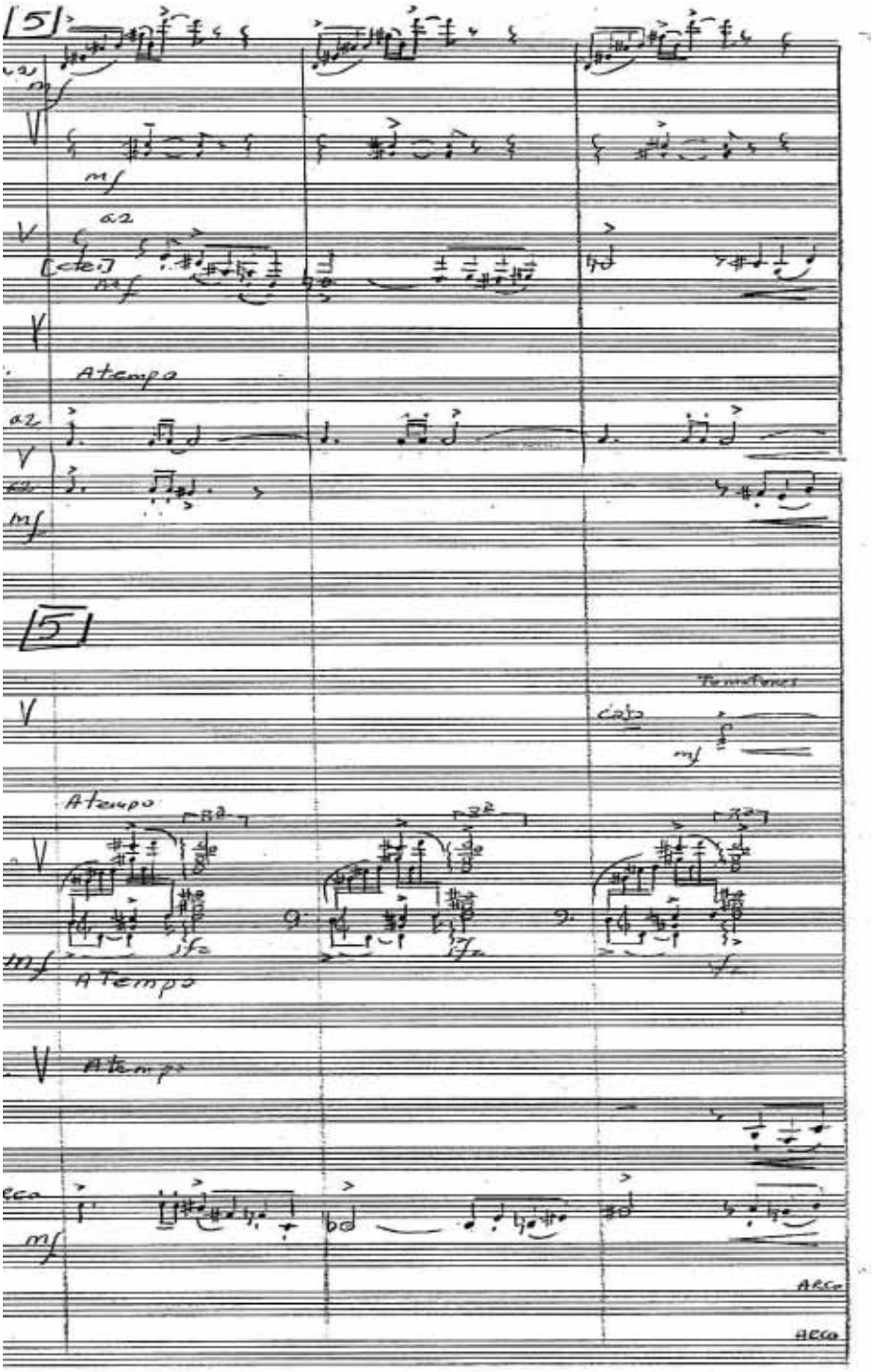


Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 28-32)

En esta primera intervención del solista la orquesta participa casi al completo hasta que en el compás 40 hace aparición un nuevo elemento (muy rítmico), en cierta medida derivado del anterior. Al igual que en otras ocasiones para cerrar este primer grupo temático, el compositor recuerda de nuevo (compases 50 y siguientes) el primer elemento en los violines segundos, clarinetes y trompas. Sobre él, el solista sigue

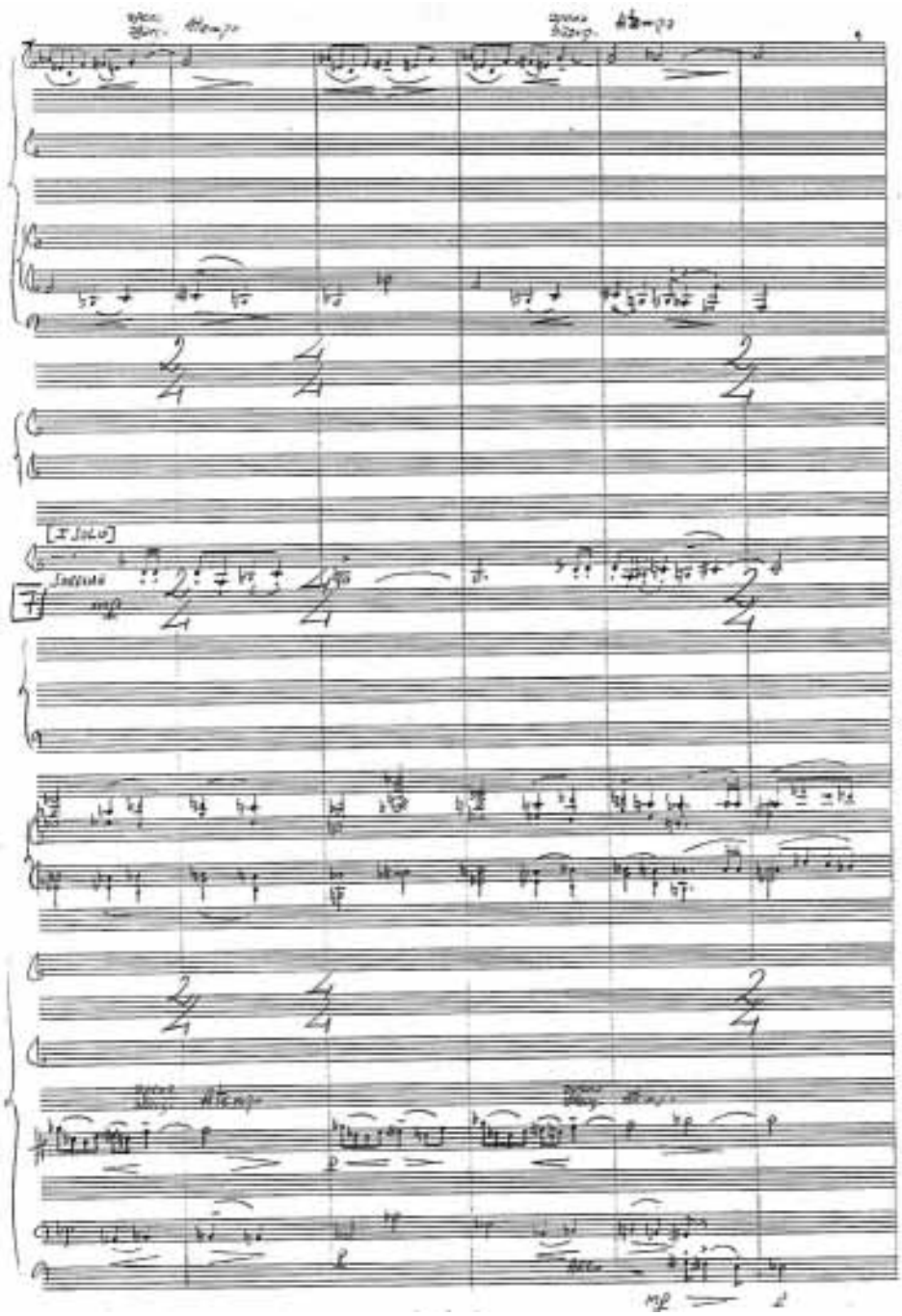
realizando el motivo rítmico anterior. También a partir del propio compás 50, y de nuevo en las violas utiliza una serie, y de nuevo con una nota repetida.





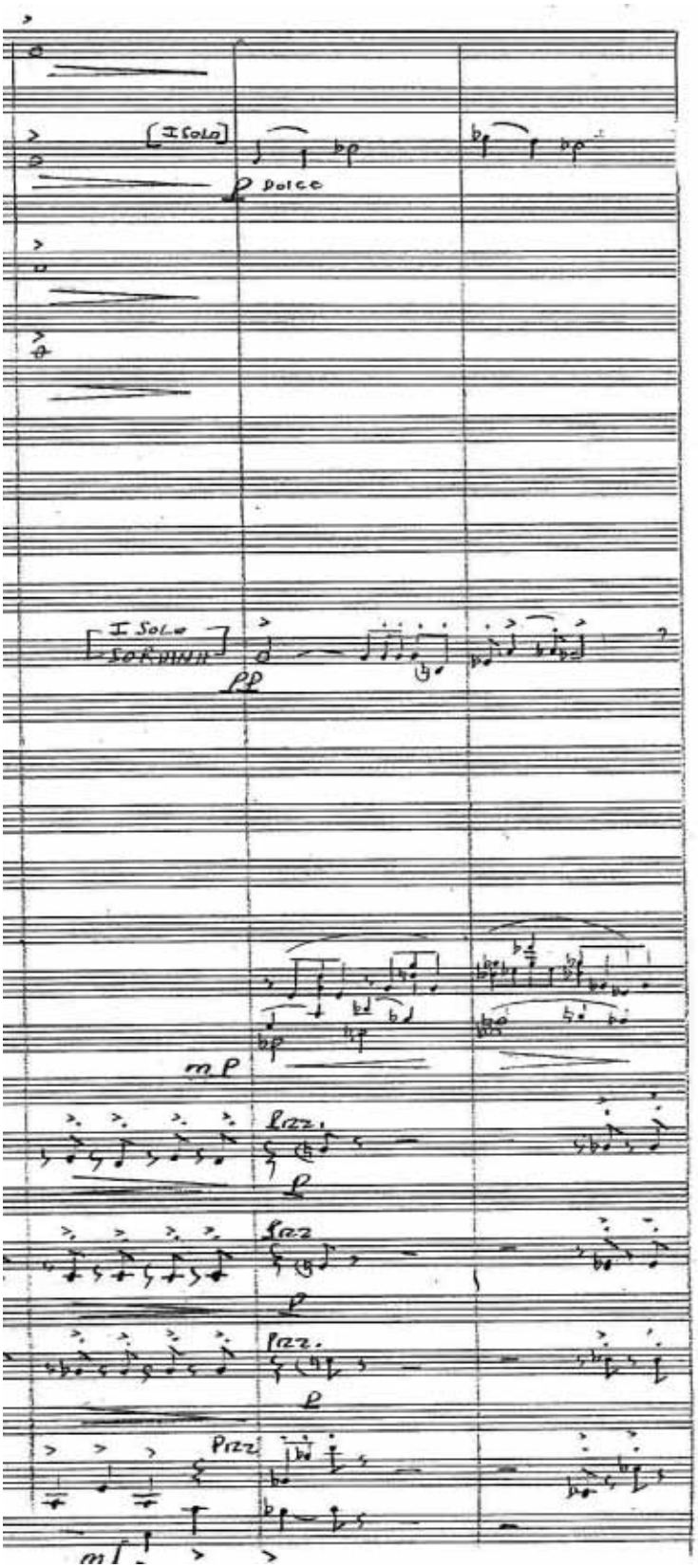
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 50-52)

En el compás 61 se produce la primera ruptura en el tempo, como ya se ha apuntado; flautas y violas dan por iniciado el segundo bloque temático. Un tranquilo elemento prácticamente en corcheas se abre paso sobre los acordes del solista (compases 70 y siguientes). Poco a poco sólo el motivo inicial permanece mientras se recupera parte de un motivo rítmico presentado al inicio de la obra (compases 1 y siguientes) para desembocar en una recuperación del tempo en el compás 83 sobre un cortado ritmo de corcheas marcado por las cuerdas.



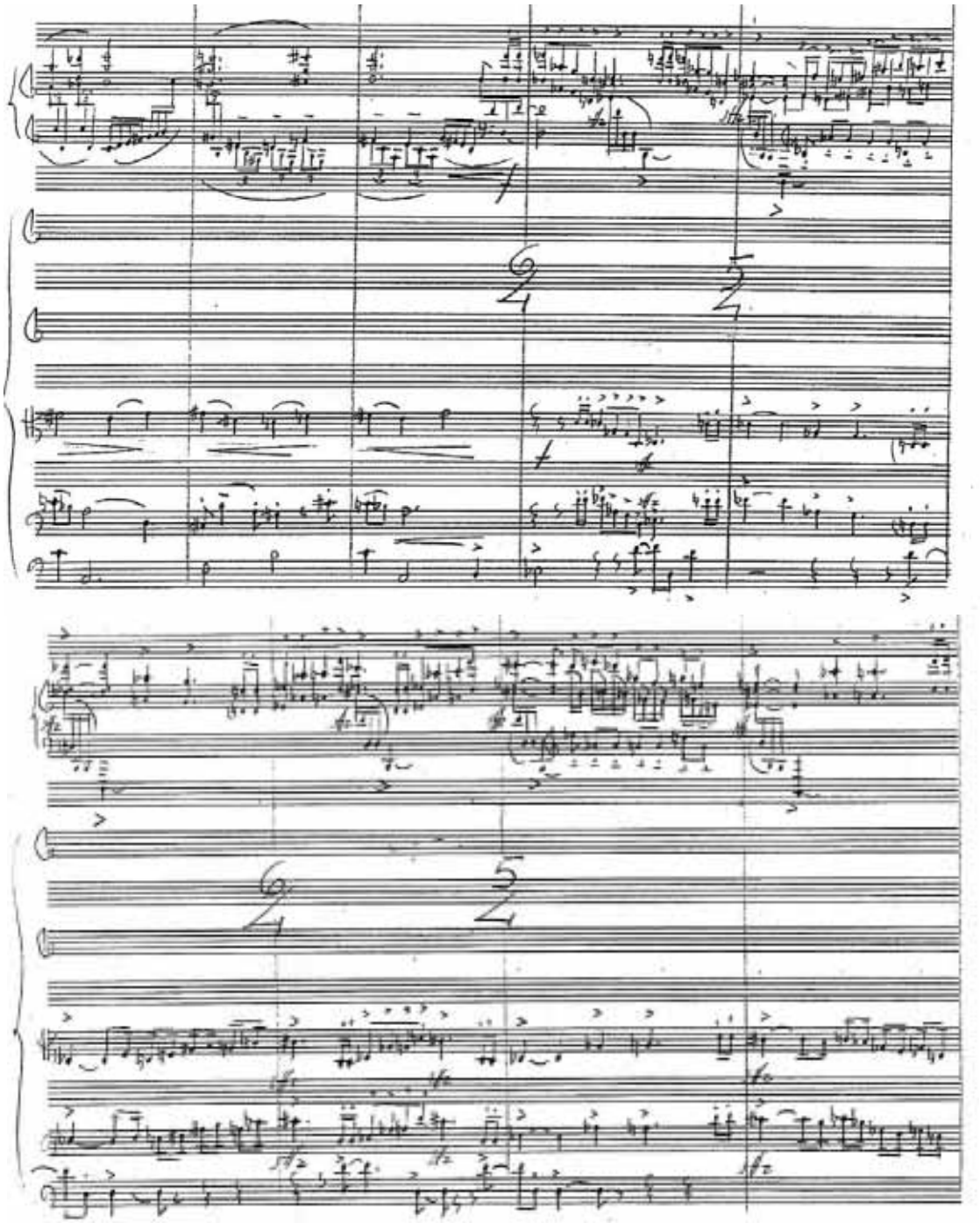
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 70-75)

Esta vez serán las trompetas las encargadas de presentar el siguiente elemento del tema B (compases 98 y siguientes) que será continuado por la flauta unos compases después.



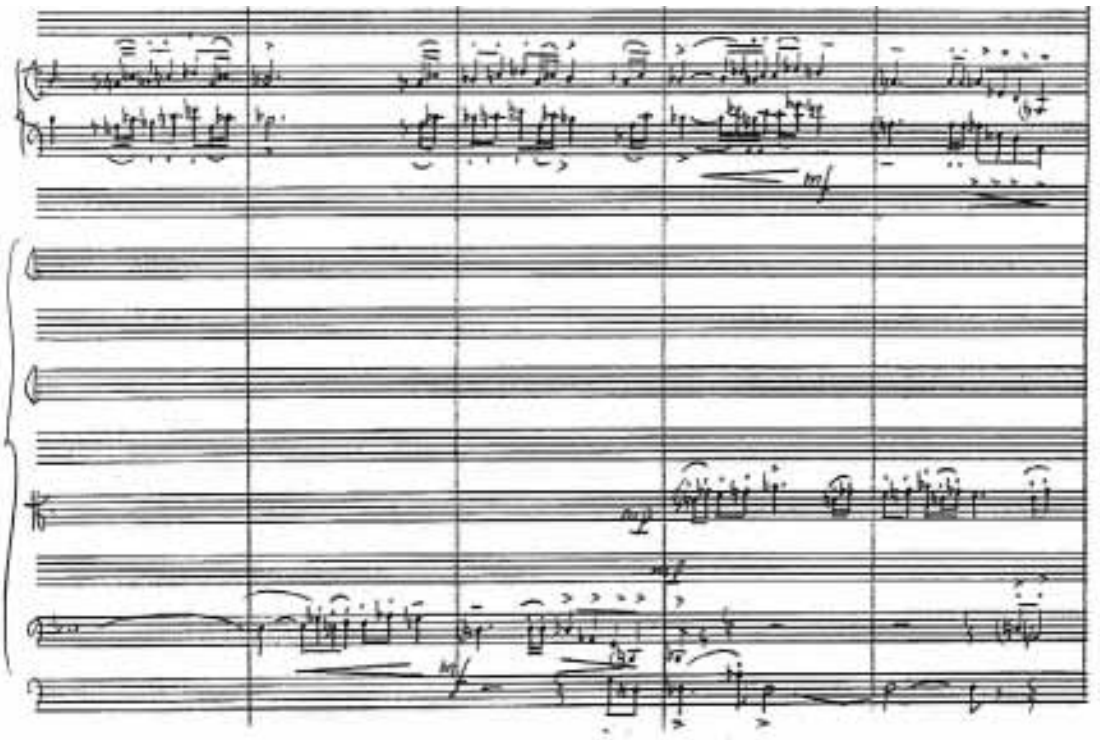
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 97-99)

El solista poco a poco va ganando en figuración e intensidad en su parte, mientras las intervenciones de la orquesta se reducen, sobre todo en los vientos. Las cuerdas a su vez retoman elementos ya conocidos (compases 114 y siguientes).



Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 11-19 sección de cuerdas)

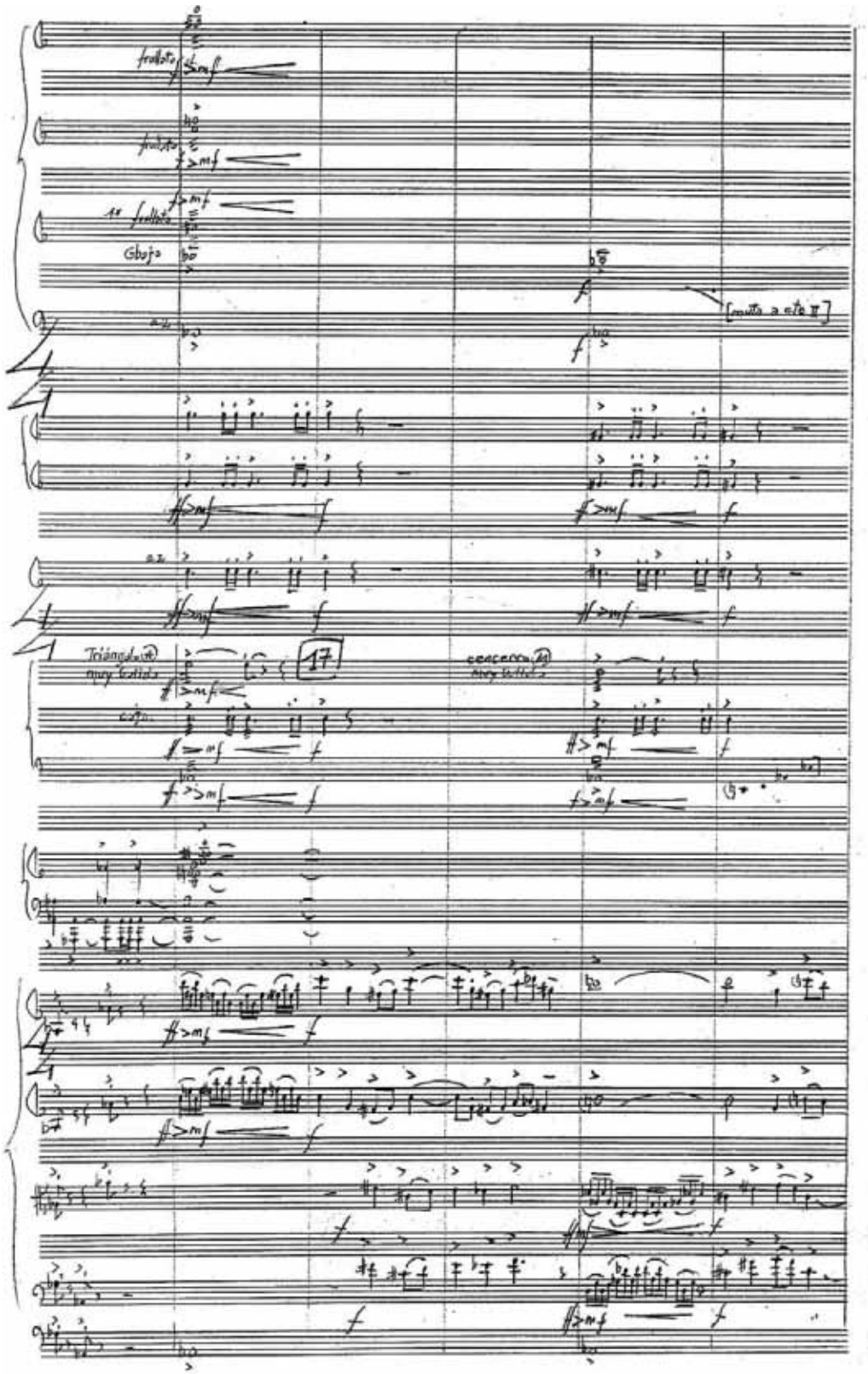
Solista y orquesta irán bajando su intensidad hasta desembocar en una parte más contrapuntística donde antiguos elementos de B aparecen modificados (compases 144 y siguientes).



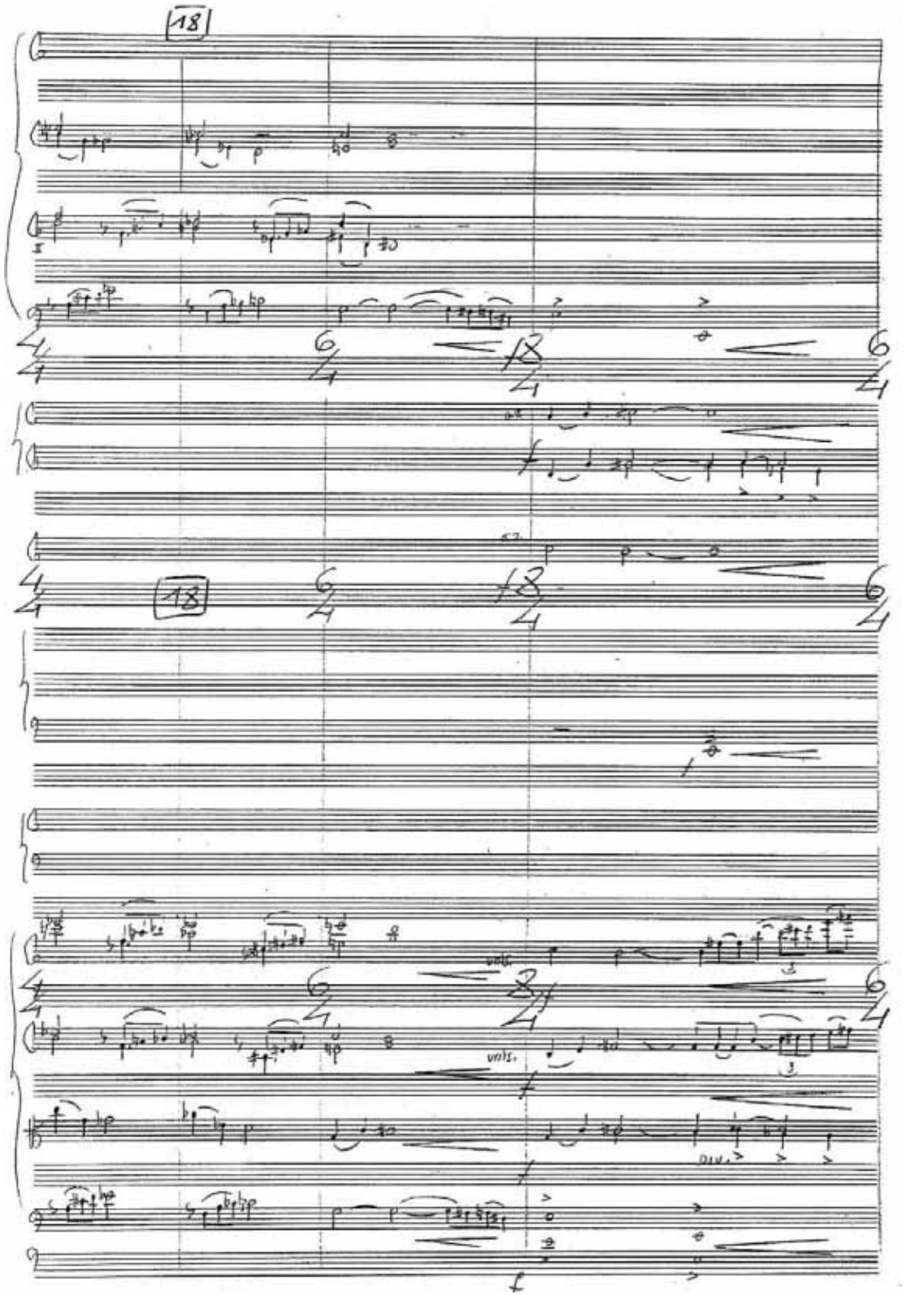
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 144-148 sección de cuerdas)

Retomará el piano los arpegios de semicorcheas intercalados con acordes que se desarrollan en la mano izquierda para concluir esta sección con un breve recuerdo del elemento del compás 106, esta vez a cargo de las trompetas. De esta manera cerrará esta segunda sección y con ella la exposición de todos y cada uno de los elementos de la pieza.

La siguiente sección (compases 168 y siguientes) consistirá en un recordatorio del tema A en el que participa toda la orquesta. En ella se produce una relajación en la densidad en la parte central (compases 179 y siguientes) para regresar a la violencia sonora inicial que desembocará en la gran cadencia del piano de más de cien compases.

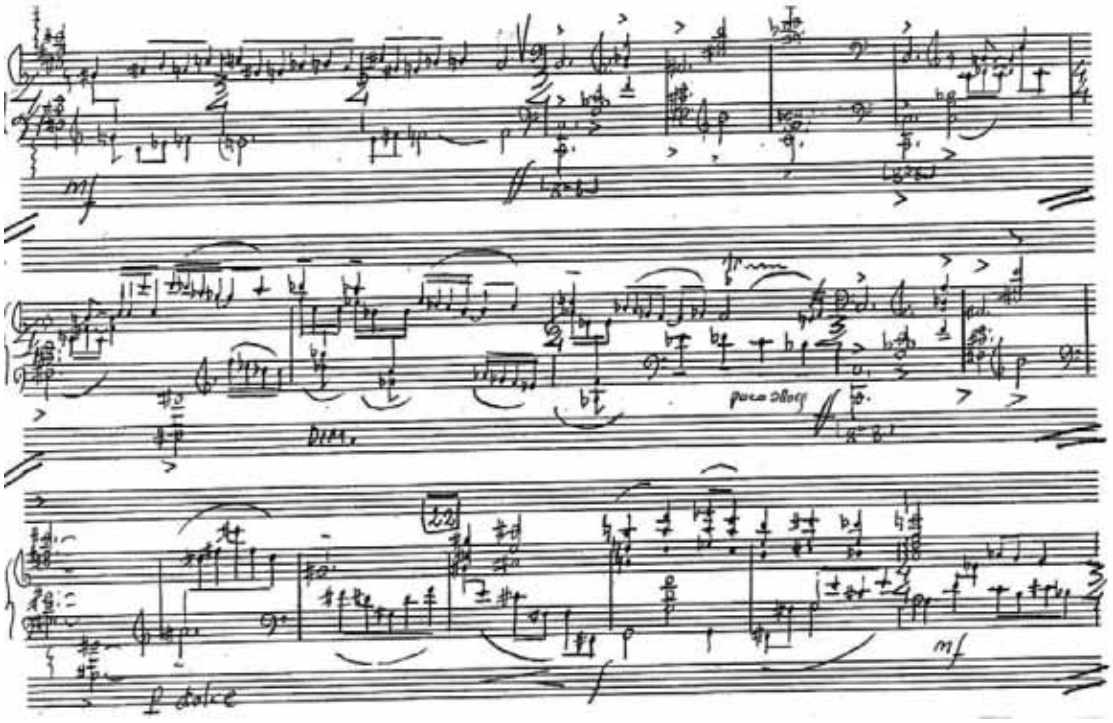


Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 168-173)



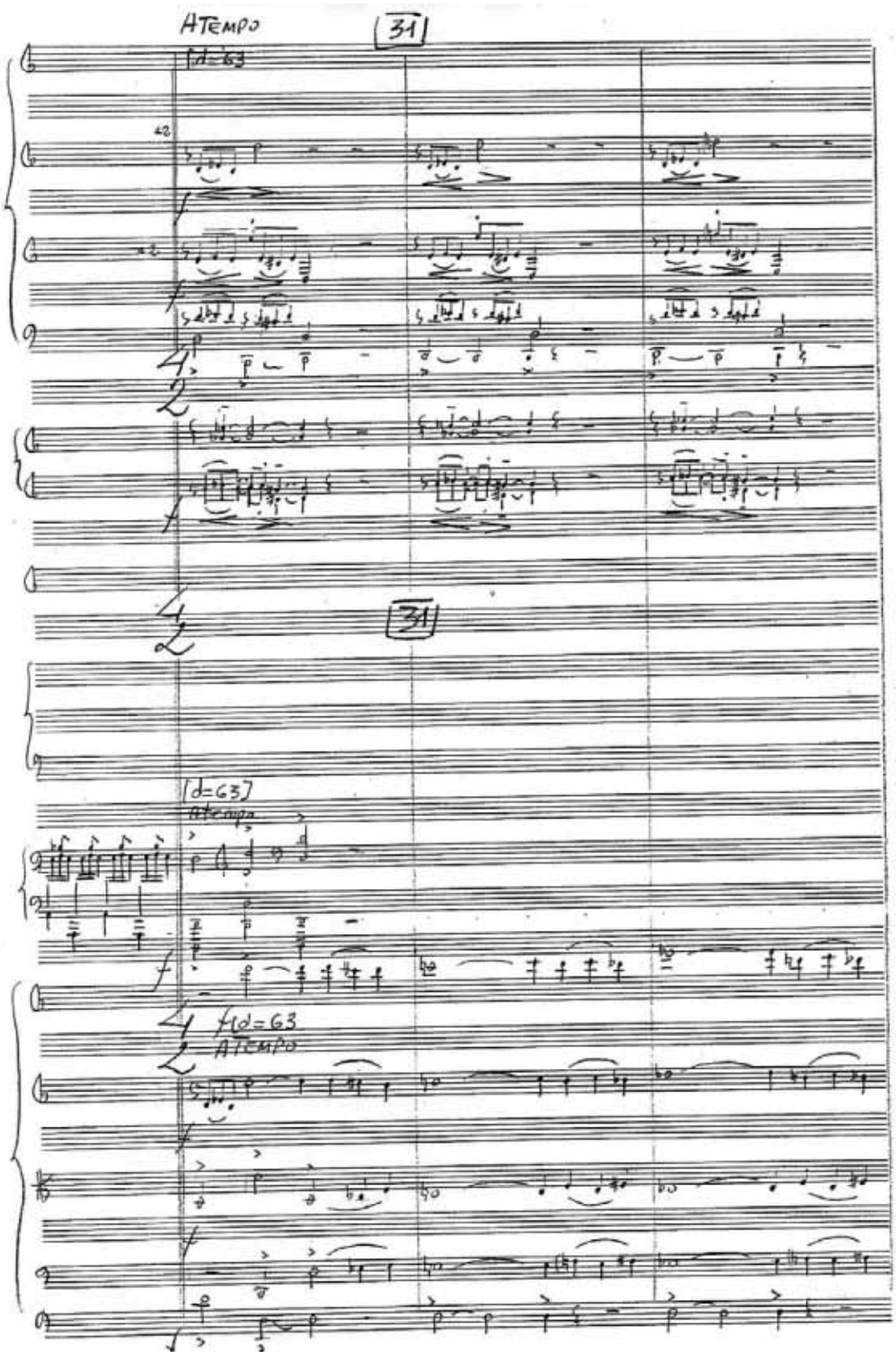
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 179-182)

El piano desarrollará la mayor parte de las células presentadas a lo largo de las primeras secciones (temas A y B). Varios serán los cambios de tempo y de compás desarrollan esta sección.



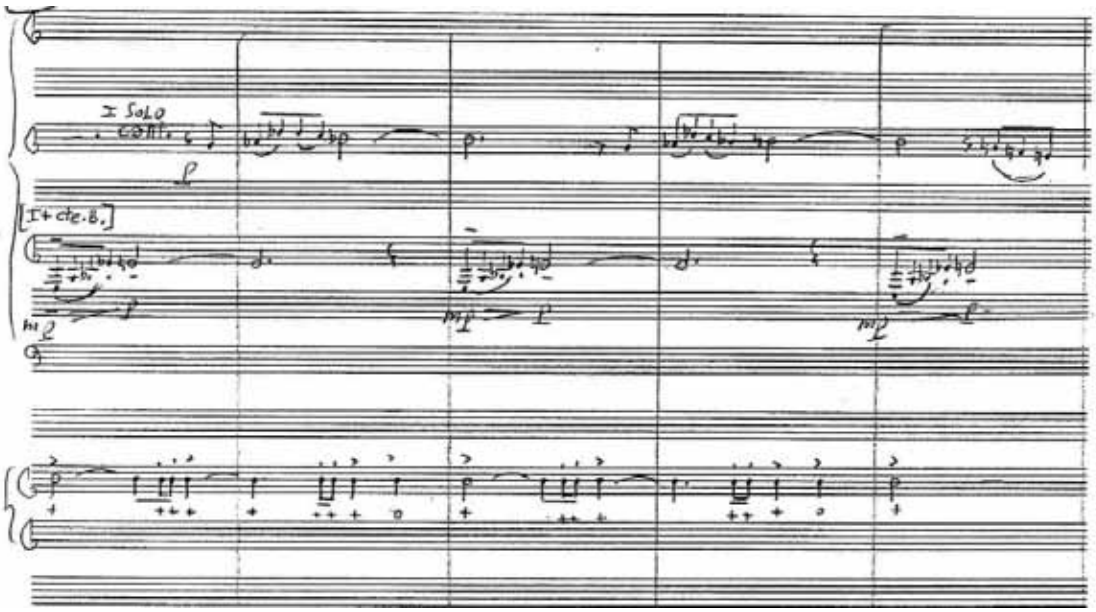
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (fragmento cadencia del solista)

Será el propio solista el que actúe como nexo entre el final de la cadencia y el principio de una nueve sección a través del motivo rítmico del tema B que desemboca en una pequeña utilización de la cabeza del tema A (compases 309 y siguientes) pero no es más que un espejismo ya que los diferentes elementos característico del grupo temático B se irán imponiendo a partir del compás 316.



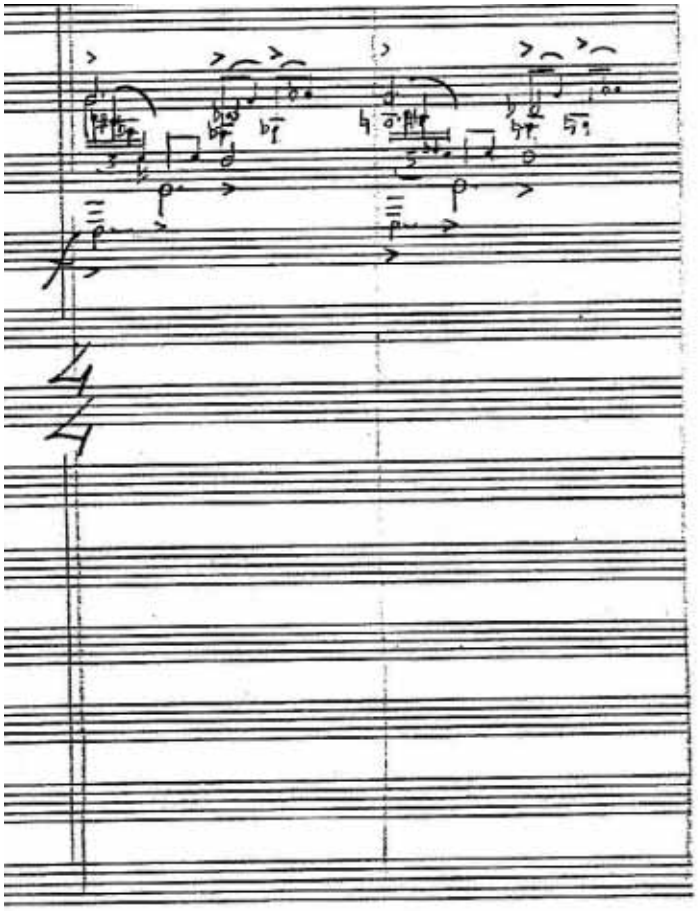
Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 309-311)

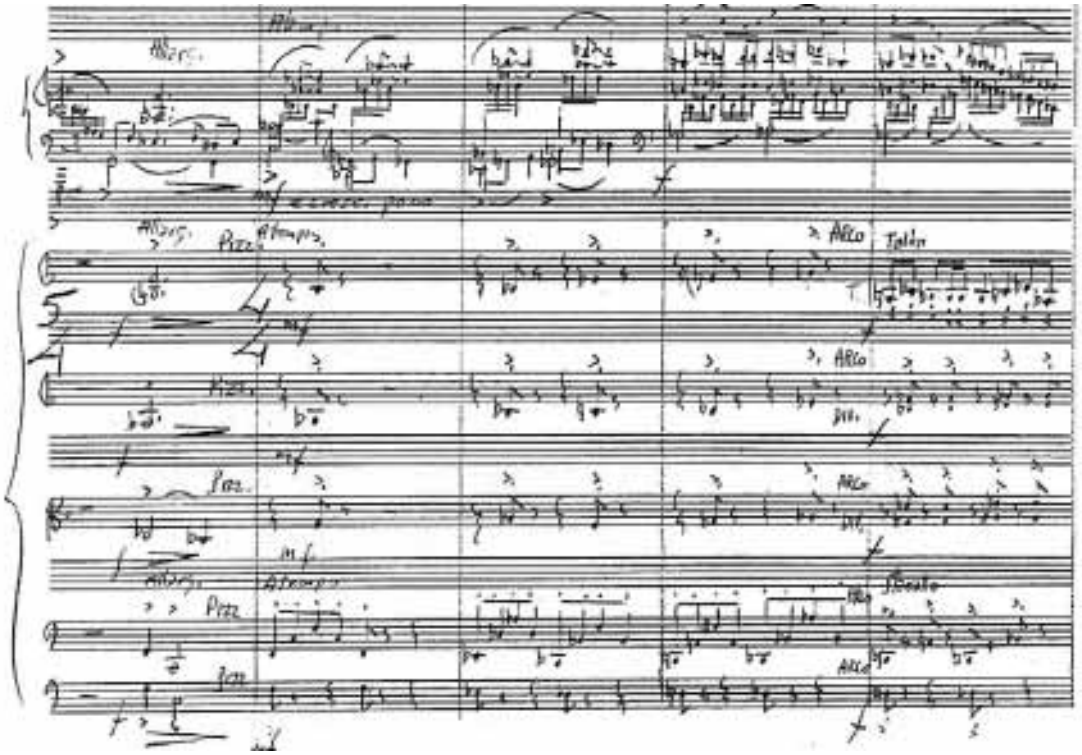
Esto se irá diluyendo hasta que las trompas primero y las trompetas después comienzan a repetir algunos patrones rítmicos del tema A (compases 330 y siguientes).



Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (Compases 330-334 sección de viento)

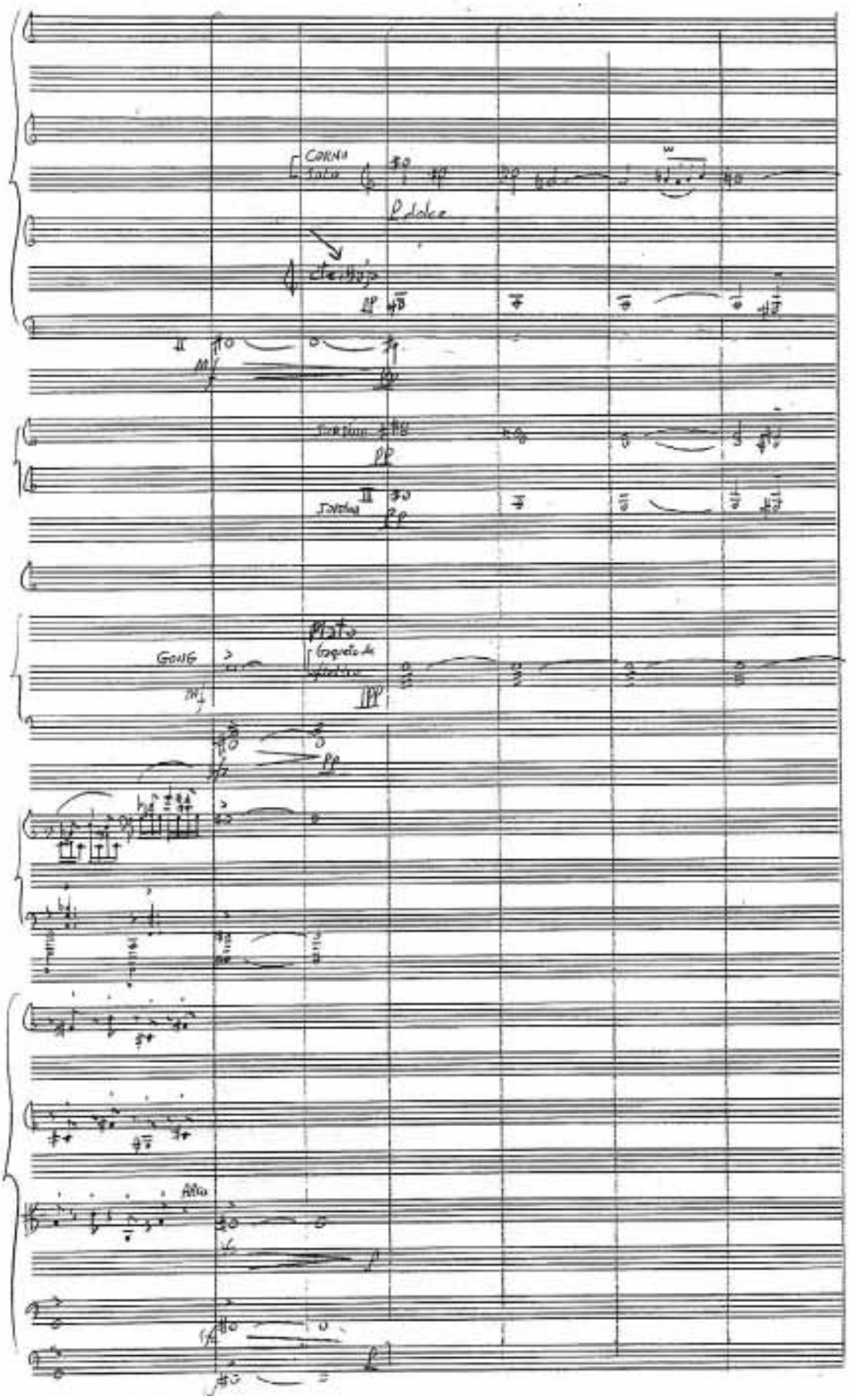
Este será imitado tímidamente en los oboes para hacer su aparición de la mano del solista en el compás 347.

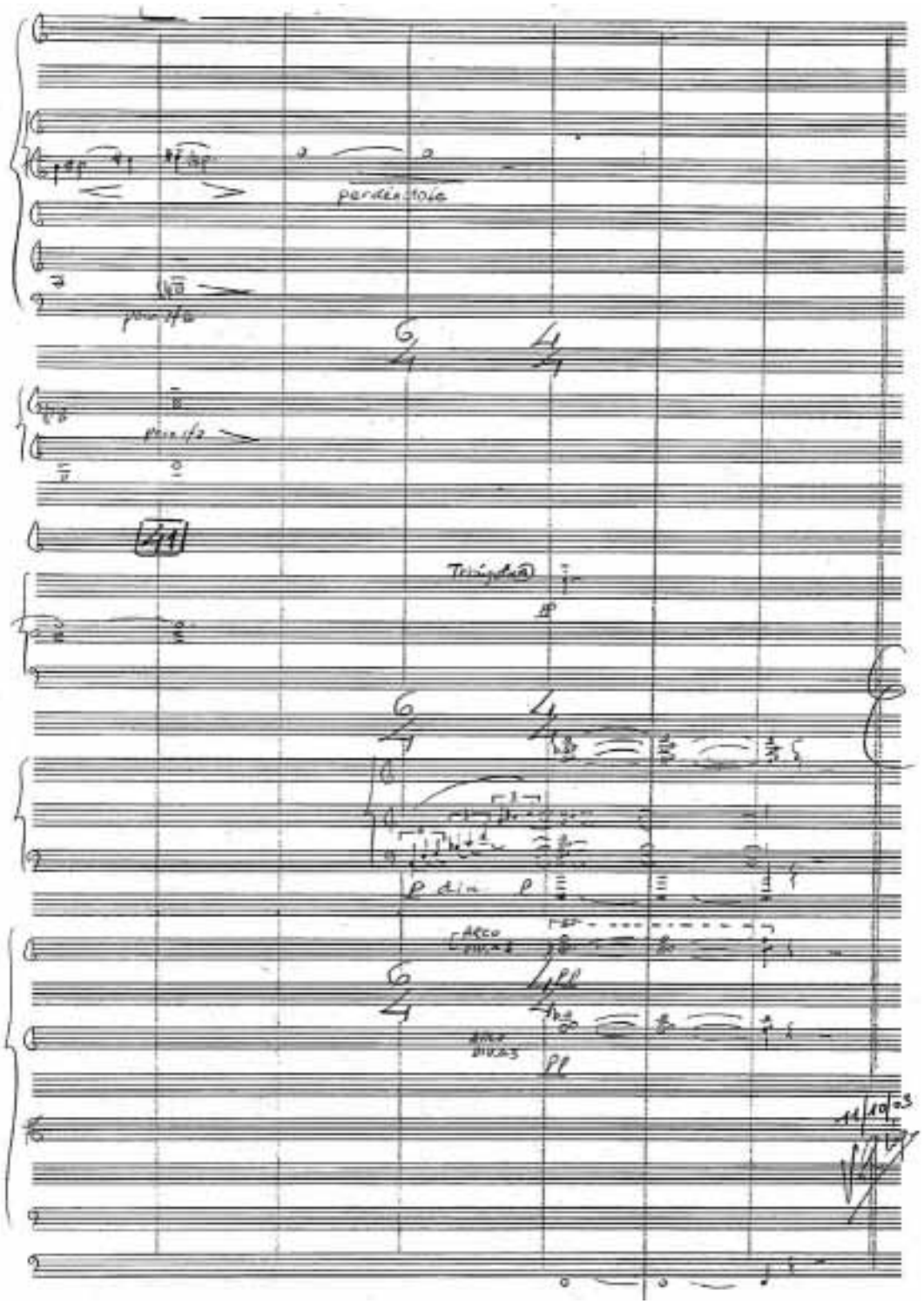




Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 347-353 sección de cuerda)

Esta última sección con una intervención casi total de la orquesta hasta el compás 404 hace las funciones de coda, aunque el compositor reserva un pequeño solo de corno inglés (compases 405 y siguientes) y la última intervención del solista con un gran acorde para dar por concluida esta obra.


CORNO
Solo
p dolce
clarinetto
Gong
Allo



Concierto Honoris Causa (2003) III movimiento (compases 402-415)

En esta pieza se puede observar como el compositor echa mano de la utilización de series, como ya había ocurrido en el anterior concierto de piano pero de forma menos evidente, para realizar los diseños melódicos que se propone. Esto queda patente en la melodía que inicia el primer movimiento y en el compás 71 del mismo (tema B) donde se inicia la misma serie por movimiento contrario.

Sin embargo el tratamiento que de este sistema realiza es diferente de lo que habitualmente se entiende por serialismo, ya que Ruiz es un compositor que personaliza cada una de las herramientas técnico – compositivas que decide utilizar en sus trabajos.

Otra forma de dar coherencia a toda la pieza es mediante la utilización de elementos rítmicos que van apareciendo en los diferentes movimientos.

Marca inequívoca de la manera de estructurar y de crear melodías, son, sobre todo, los primeros temas de cada uno de los movimientos a través de la unión de distintos motivos conectados entre sí a través de breves incisos no temáticos que actúan de costuras a lo largo de los diferentes temas.

Destaca la gigantesca cadencia del tercer movimiento donde el solista debe emplearse a fondo para poder ofrecer al oyente, de manera clara todas y cada una de las líneas melódicas que se encierran, así como de las diversas combinaciones rítmicas.

Desde un punto de vista estructural el segundo movimiento es el más disperso de los tres, ya que ninguno de los tres temas que se presentan llegan a reexponerse.

III.2.4.8. Rasgos generales y conclusiones.

Esta cuarta etapa de la carrera de Ruiz no hace sino que confirmar la constante evolución a la que propio compositor somete a su forma de escribir música. Des diversos puntos de vista: rítmico, melódico, estructural… las características generales ya han sido expuestas en etapas anteriores, sin embrago no habían sido contempladas desde esta nueva óptica.

Los elementos temáticos comienzan a compartir protagonismo con otros que no lo son lo que provoca un aumento de las zonas de interés creadas en cada una de las piezas. Los ritmos se refinan y ya no existe un catálogo tan amplio como el mostrado en piezas anteriores, sin embargo esto se compensa con el tratamiento variado que de ellos se realiza. Las estructuras presentan mayor complejidad, pero esta sólo se ve desarrollada en un punto intermedio, ya que desde un nivel macro las estructuras siguen partiendo de la base ternaria preexistente en los trabajos de Ruiz, sin embargo ahora, esta construcción es enfocada desde otro punto de vista.

También debe ser destacado que en esta etapa una nueva herramienta es incorporada al catálogo de posibilidades que el ecléctico Ruiz maneja; ésta no es otra que la utilización de series, que desde el concierto *Cum Laude* son barajadas por el compositor.

Además cada vez se consigue una mayor densidad en los puntos culminantes de las obras, fruto del minucioso conocimiento que de los instrumentos posee el compositor a estas alturas.

III.2.5. La continuidad. 2004-2011.

III.2.5.1. Algunas notas.

El año 2004 será uno de los pocos que no haya visto incrementarse el número de composiciones de Ruiz; hasta en dos ocasiones más va a suceder esto durante esta última etapa de su carrera compositiva, en los años 2006 y 2008.

Además se puede observar como la cantidad de piezas compuestas durante estos últimos siete años es sensiblemente menor al de las diferentes etapas anteriores. Sin embargo esto no es ciertamente relevante ya que las piezas compuestas en esta época son de unas dimensiones mayores a lo que había ocurrido con anterioridad y desde ese punto de vista representa una continuidad con respecto a los dos últimos conciertos escritos en 2000 y 2003.

La música para orquesta prácticamente ocupa todo el espectro de su catálogo con la excepción de su primera ópera y un cuarteto de cuerda, aunque esto ya era una realidad desde varios años atrás.

III.2.5.2. *Concierto del Azul Celeste.*

Esta pieza representa una continuidad con respecto a *Cum Laude* y *Honoris Causa*, todos ellos conciertos para solista acompañados por una gran orquesta. En ese sentido resulta necesario apuntar que desde el punto de vista técnico y estético existen muchas similitudes con la etapa anterior y sobre todo con estas dos piezas.

Esta quinta y, hasta el momento última etapa, en la que se divide la obra de Ruiz se presenta en la actualidad sin concluir, ya que el compositor sigue en activo y son varias las obras que han visto la luz o que están siendo escritas durante los últimos mese de redacción de este trabajo.

Como ya se ha apuntado en diversas ocasiones a lo largo de esta investigación la música para solista y orquesta representa una parte ciertamente importante dentro del catálogo de Ruiz. Hasta el momento violín, guitarra y piano habían sido los destinatarios de varias obras orquestales, además de diversos conciertos de su primera época que fueron desechados por el propio autor (castañuelas, piano, violonchelo).

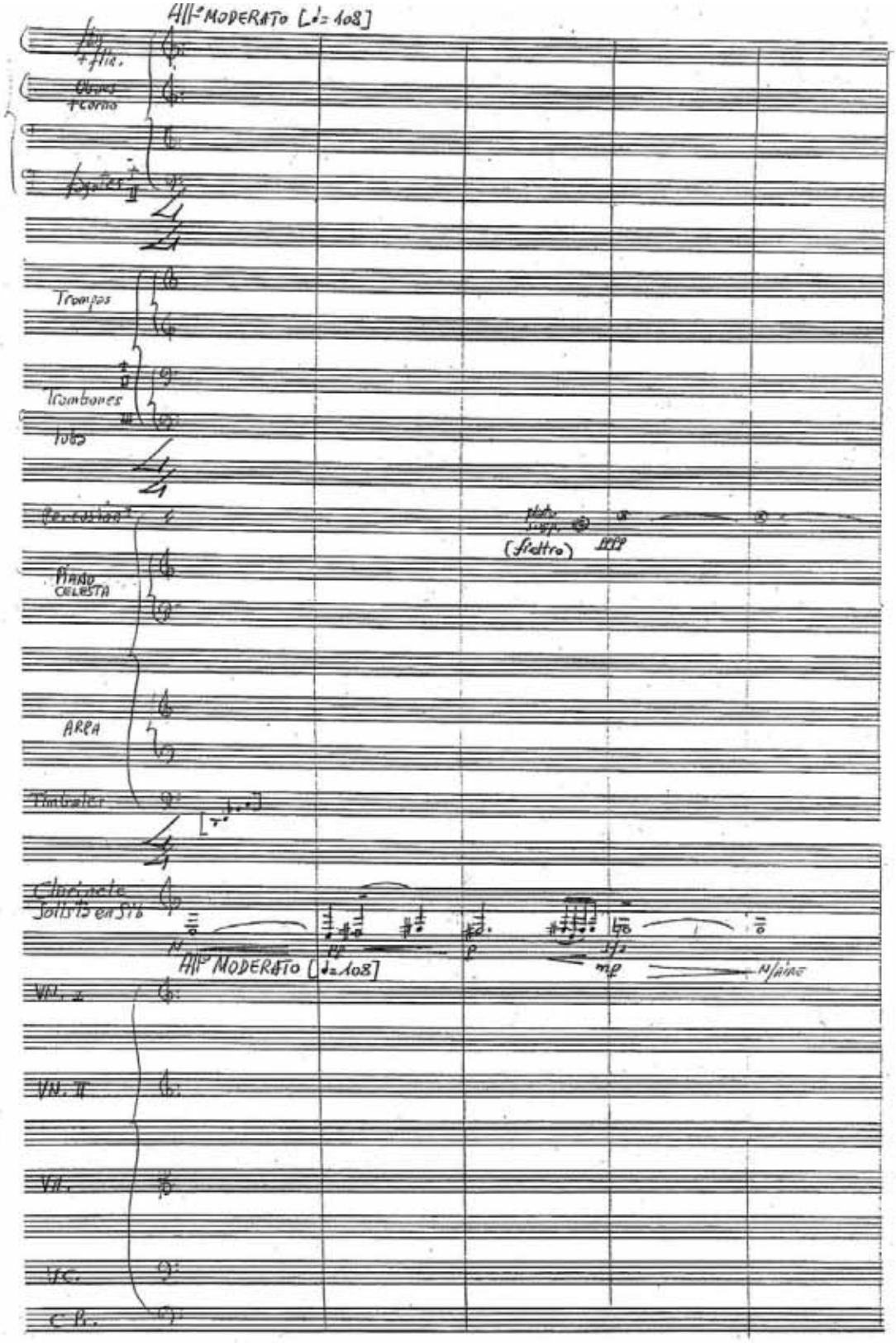
Una vez más se cuenta con un aplantilla de gran orquesta en la que hay que destacar el piano y la celesta, el arpa, un grupo de percusión y los timbales; así como dos flautas + flautín, dos oboes + corno inglés, dos fagotes, cuatro trompas, tres trombones y una tuba. A todo ello se le añade una sección de cuerda formada por 14 primeros, 12 segundos, 10 violas, 8 violonchelos y 4 contrabajos.

Esta obra está diseñada en tres movimientos que siguen la clásica estructura de rápido – lento – rápido, en la que los dos primeros, y siguiendo la pauta habitual de Ruiz, están unidos por una pequeña conexión a modo de cadencia a cargo del solista, esta vez un clarinete. En palabras del propio Ruiz[411], el clarinete, debido a su registro es capaz de desdoblarse en tres instrumentos diferentes.

La utilización de tres movimientos es alternada con las obras compuestas en un solo tiempo, aunque en las últimas piezas la estructura ternaria parece acabar imponiéndose.

El primer movimiento da comienzo en un compás de 4/4 en el que el clarinete, en Sib, comienza la pieza (compás 1 y siguientes), para que rápidamente la percusión primero (plato en pianísimo) y el violonchelo después, con motivos del propio tema, se le unan hasta que en el compás 22 comienza a sonar el resto de la orquesta con notas breves. En el espectro grave y sobre Re arrancará este *allegro moderato*. En ella se pueden adivinar dos secciones más la breve cadencia final que hace las funciones de conexión. La primera sección abrace desde el compás 1 hasta el 137 y la segunda desde el 138 hasta el 169, siendo hasta segunda mucho más breve y con claras atribuciones de segmento finalizador.

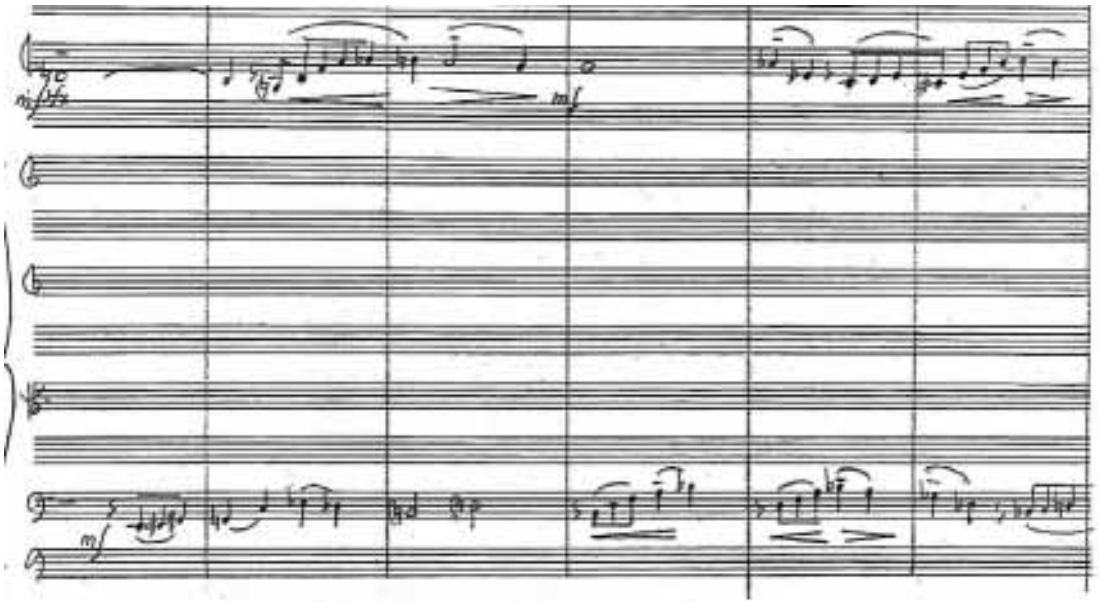
[411]Entrevista mantenida en Madrid el 02 de septiembre de 2010.



Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 1-5)

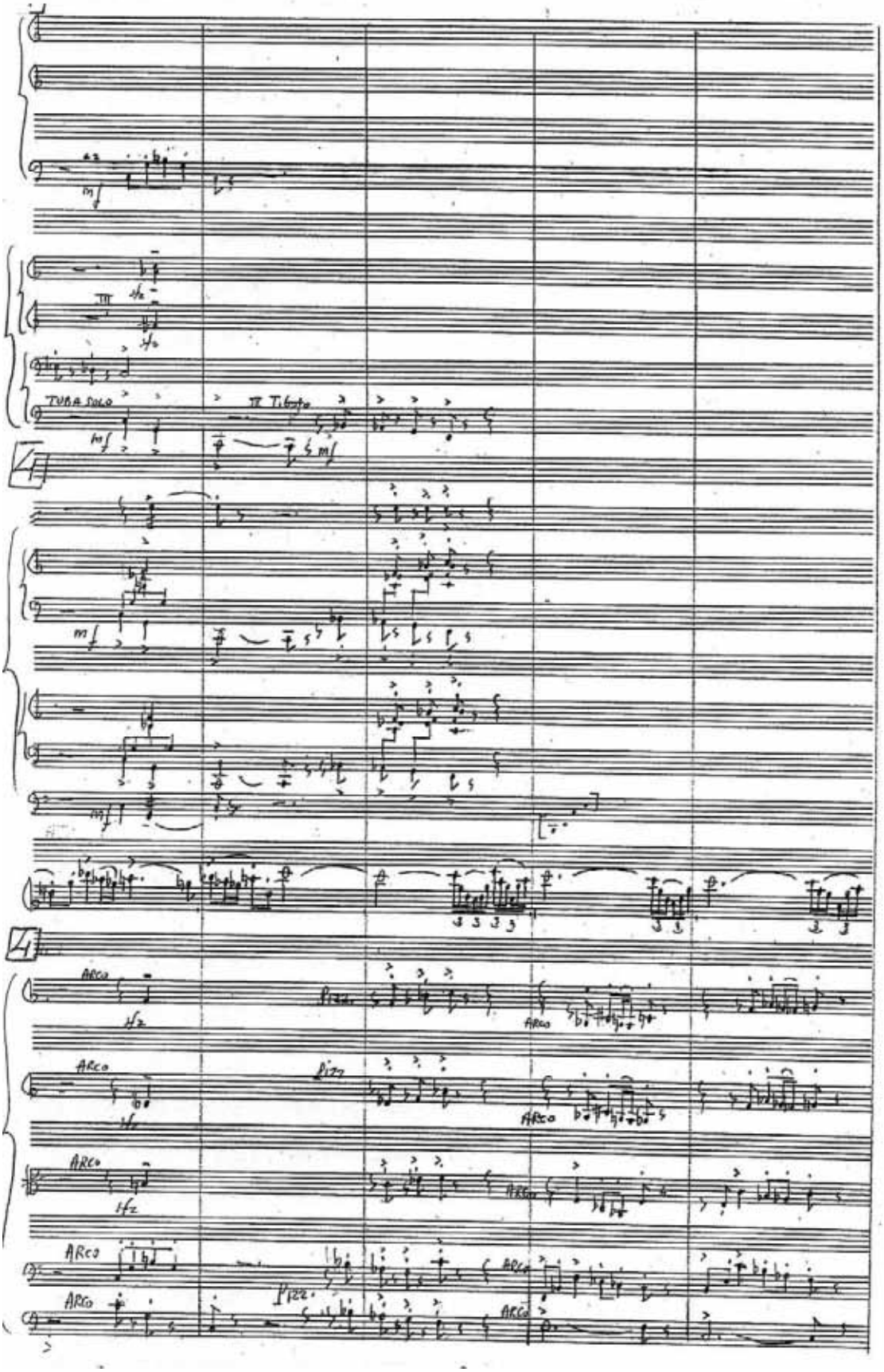
Este tema A está formado por tres motivos principales de los cuales el primero de ellos hace las funciones de introducción (compases 1-5); el segundo es acompañado por el

violonchelo con motivos similares (compases 6-21) y el tercer motivo supone un aumento apreciable de la figuración, así como la entrada de las cuerdas en el plano del acompañamiento. A esto habrá que añadir un cuarto elemento en notas más largas, llevado por la orquesta y con la función más cercana a la coda que a la de un motivo temático propiamente dicho, sobre el que se presenta un ritmo de tresillos en los vientos que será de vital importancia en otras partes del tiempo. Los cambios de compás son habituales y este primer tema se alargará hasta el compás 38, a partir del cual comenzará el siguiente segmento.

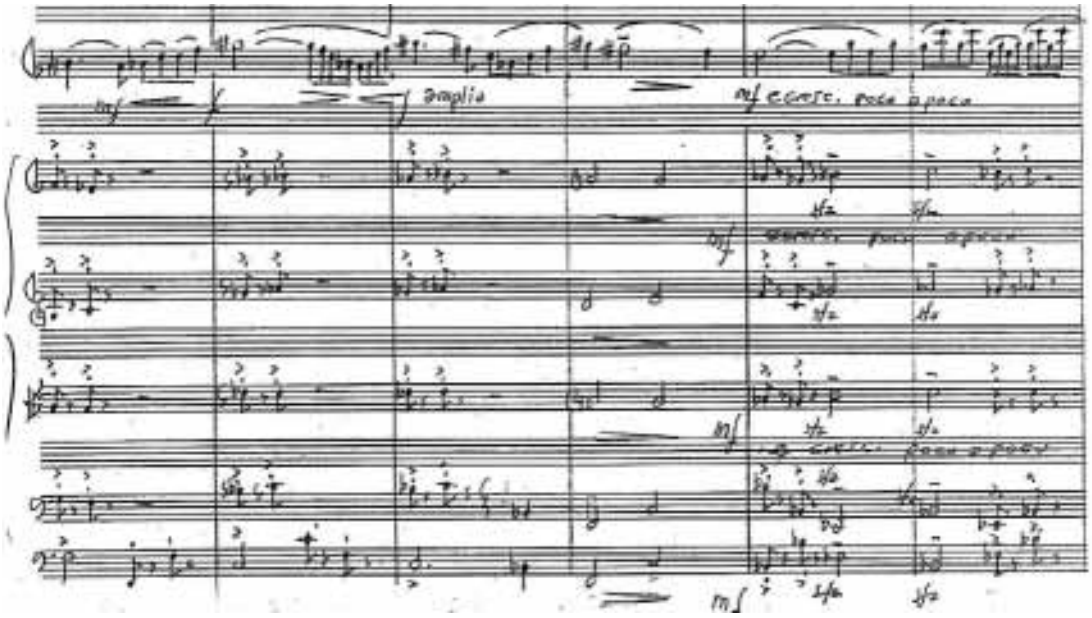


Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 11-16 sección de cuerda)

El segundo segmento, que recuerda al primero en algunos aspectos, es mucho más rítmico que el primero (compás 38 y siguientes), ya intervención orquestal es mayor y el clarinete se muevo en un espectro más agudo que el inicial. Sobre él, la tuba y la percusión tienen sus momentos de protagonismo (compases 41 y siguientes) hasta que el solista se queda sin ningún acompañamiento repitiendo un característico motivo en tresillos, que ya había sido escuchado en las trompas en el compás 30, además desde el punto de vista melódico se repiten ciertos arpegios correspondientes al tercer elemento de A (compases 22 y siguientes).

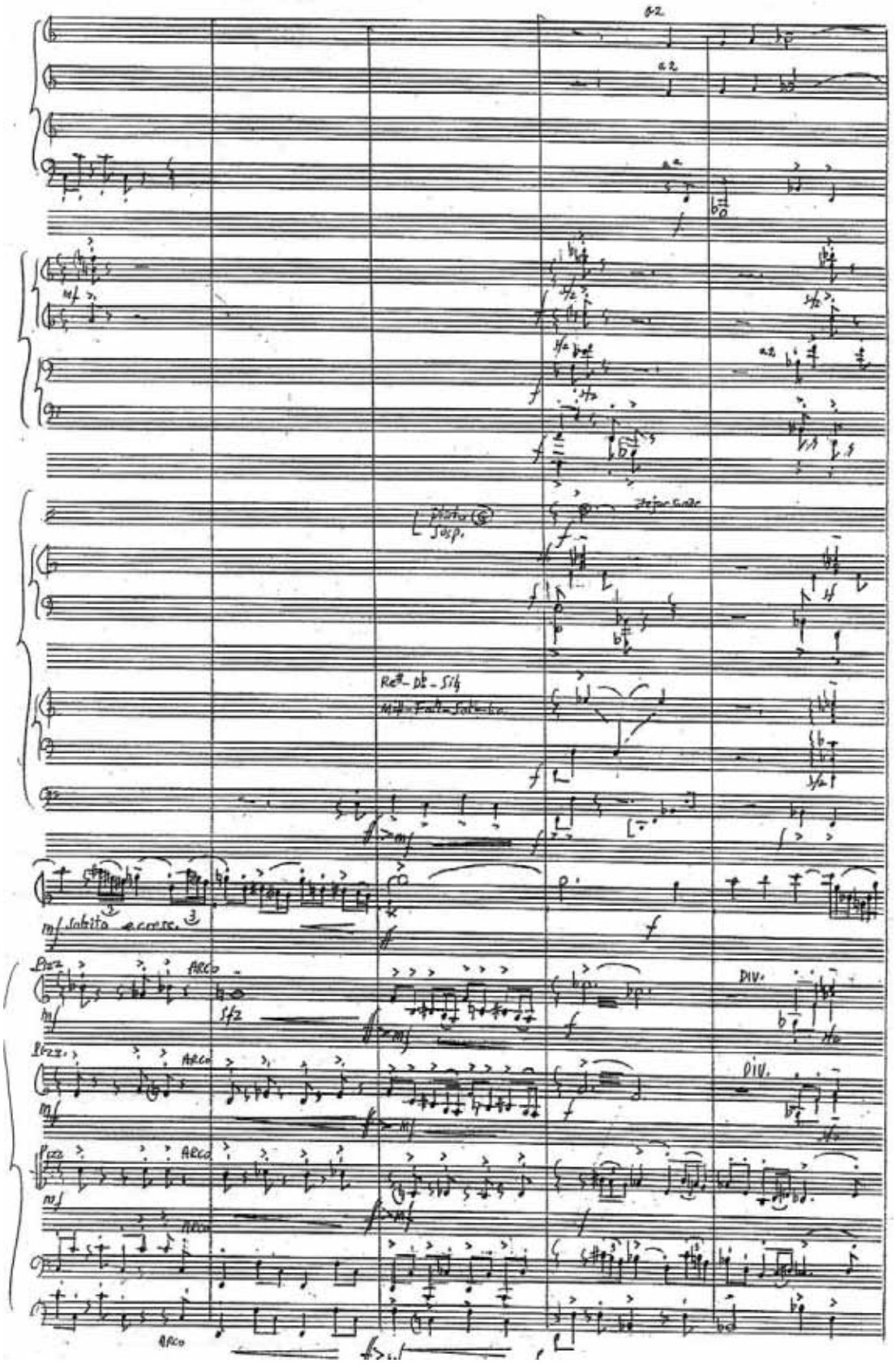


Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 40-44)

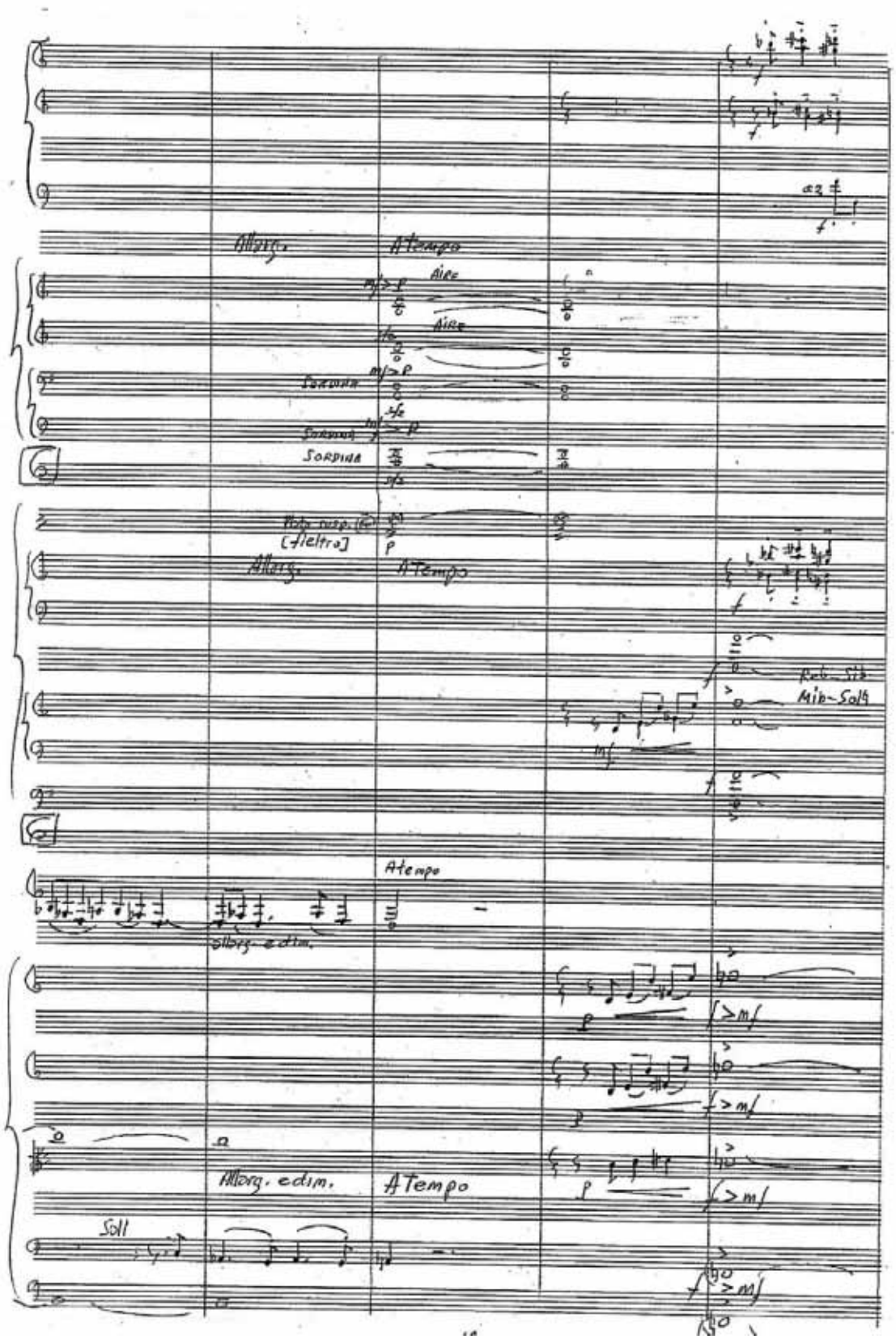


Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 22-27 sección de cuerdas)

Un nuevo motivo rítmico surgirá desde las cuerdas (compás 52) para marcar una intervención de la orquesta al completo. De nuevo el clarinete solo desarrolla el motivo de tresillos, esta vez a una velocidad inferior mientras la viola y los contrabajos intervienen brevemente, hasta que con notas graves y a través del elemento inicial se da por finalizado este pequeño desarrollo sobre el tema principal de este primer movimiento (compases 60-62).



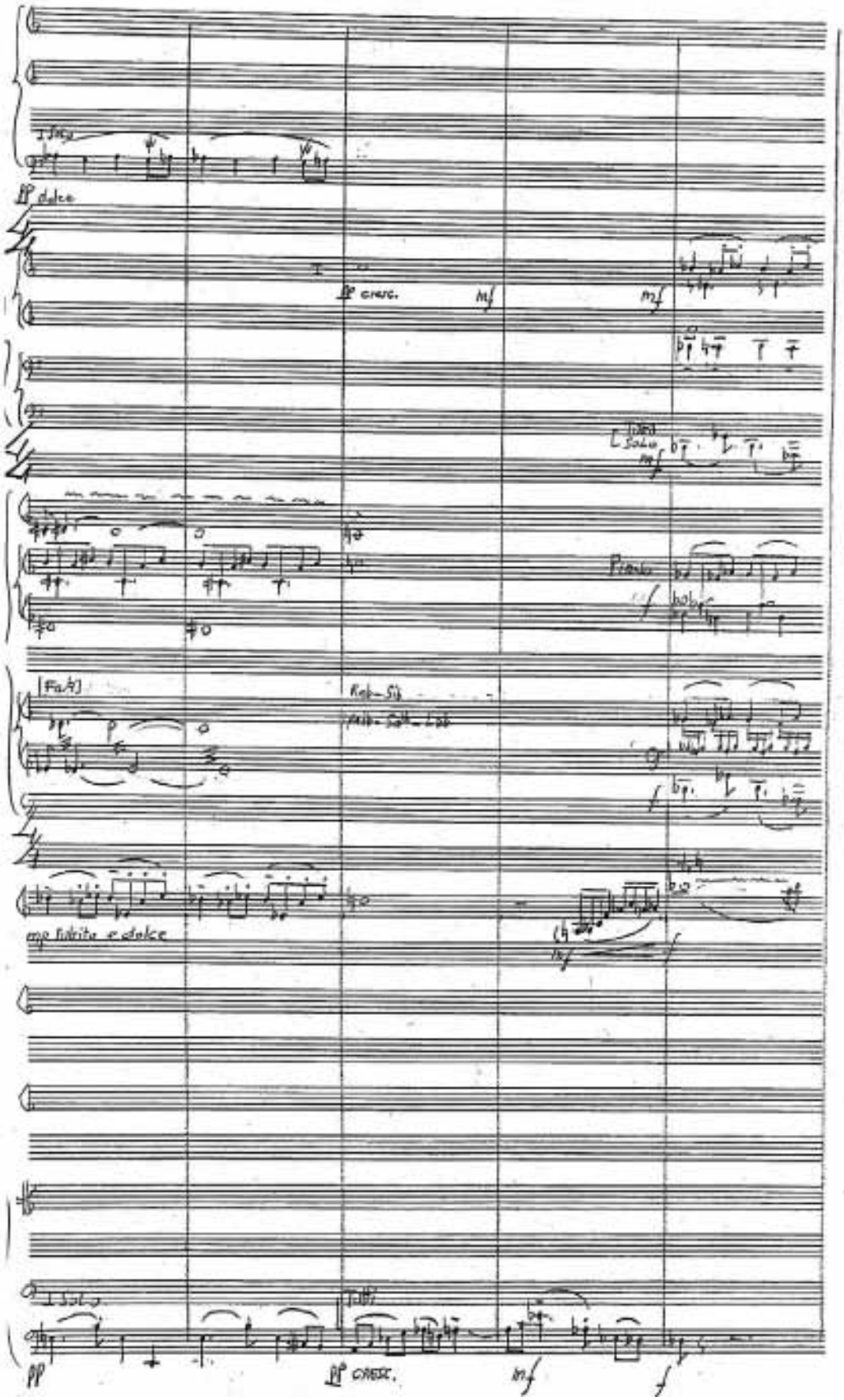
Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 50-54)



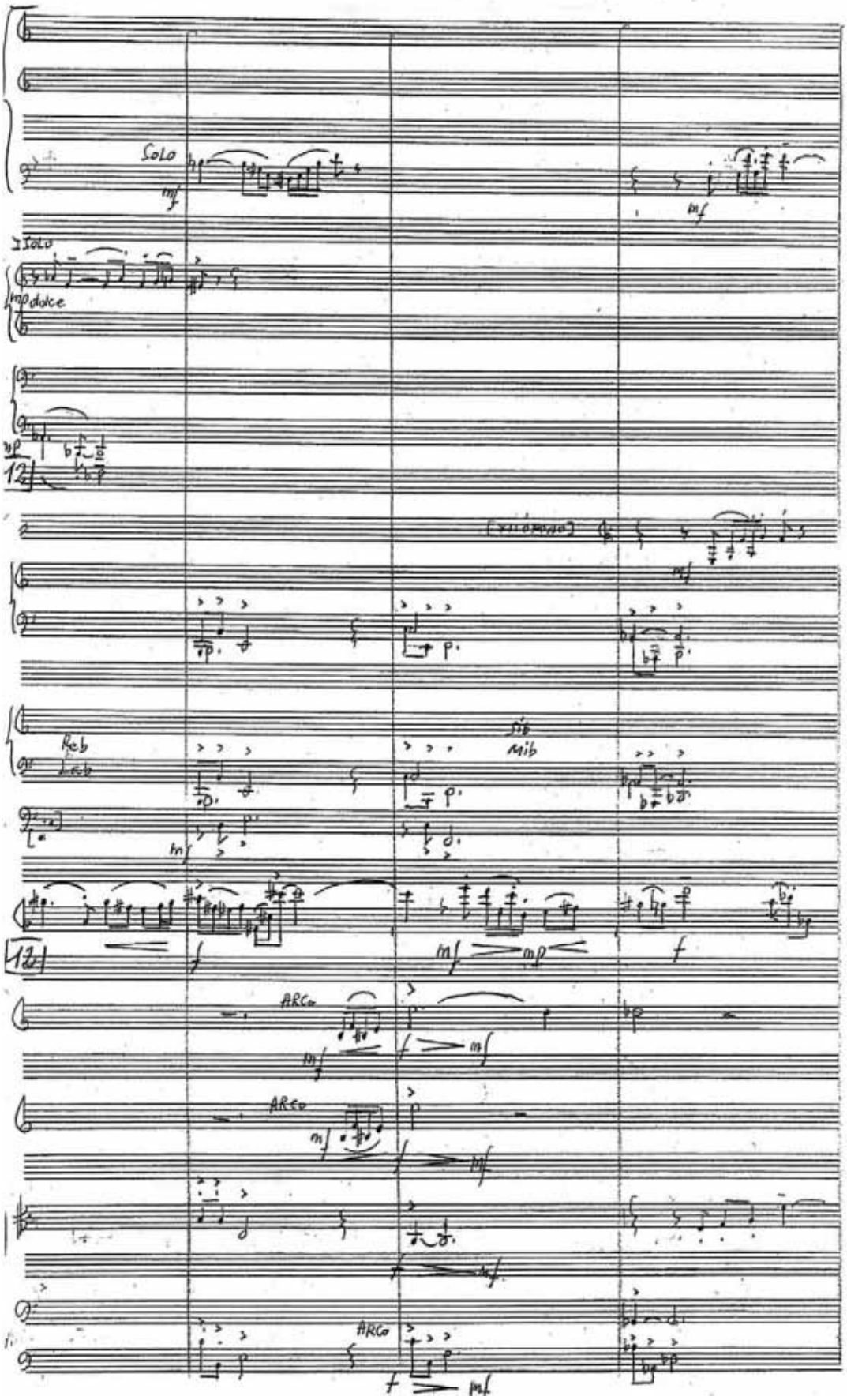
Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 60-64)

A partir de ahora la orquesta tomará el protagonismo con un motivo creado a partir de las corcheas del tema del compás 12 y siguientes (compases 63 y siguientes).

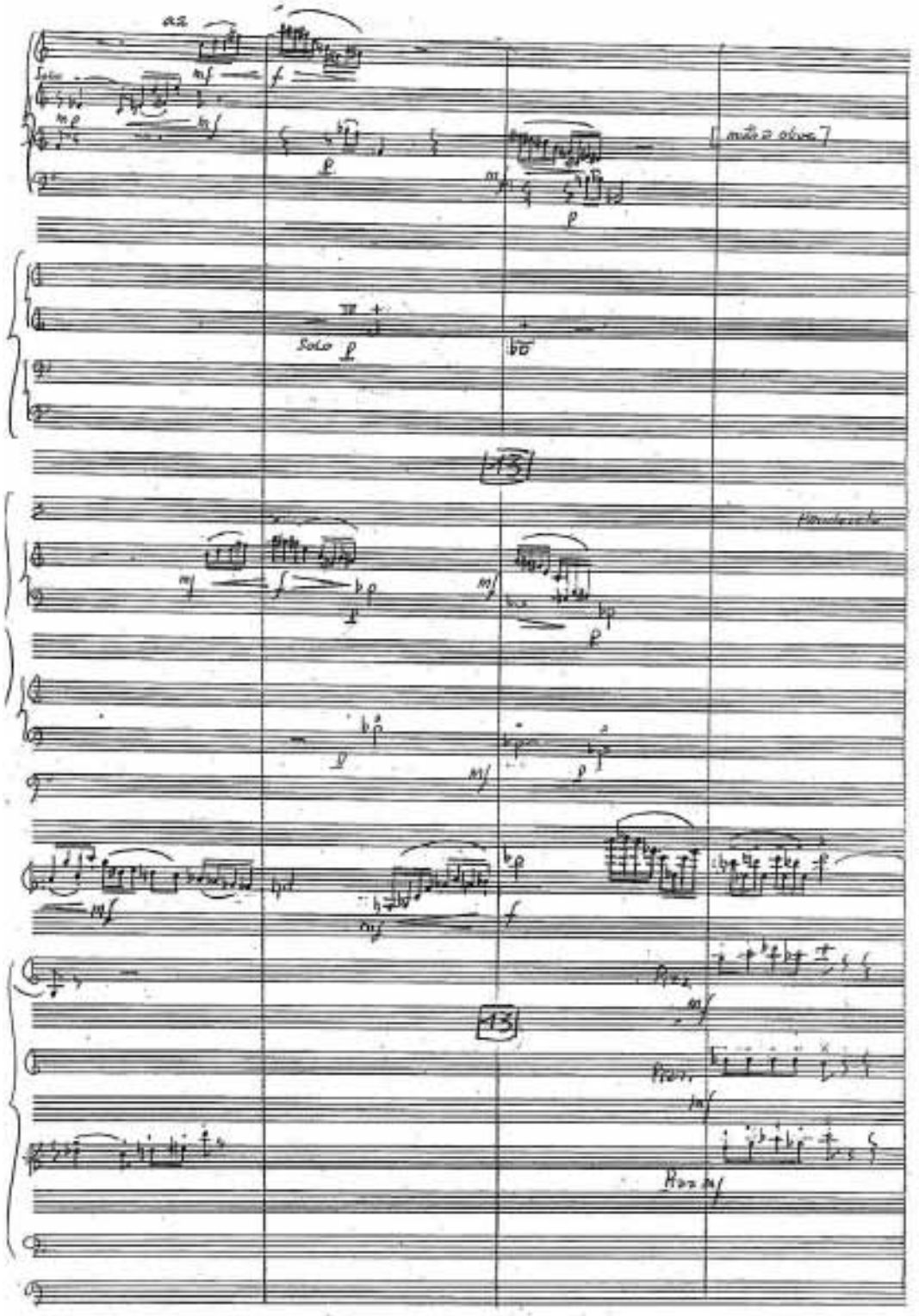
En el compás 72 el solista presentará un segundo motivo, también muy rítmico, en la misma línea que el formado por los tresillos que pocos compases después harán acto de presencia. Fagotes primero y oboe y corno inglés después serán los encargados de poner las notas de color en este segmento en el que poco a poco se irá formando una nueva línea melódica, como puede verse a partir del compas 89, que con un motivo inicial diferente reutiliza elementos del tema A mezclados con algunos ritmos nuevos. Los cambios de compás, todos ellos con base de negra, son frecuentes en este segmento, que tras un pequeño *rallentando* propiciará la intervención solista de fagotes y contrabajos (compases 102 y siguientes) hasta que la figuración del clarinete aumenta mientras reexpone algunos elementos ya escuchados (compases 120 y siguientes), algunos de ellos también serán escuchados a modo de imitaciones en diferentes instrumentos como la flauta o el corno inglés (compases 128 y siguientes).



Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 102-106)



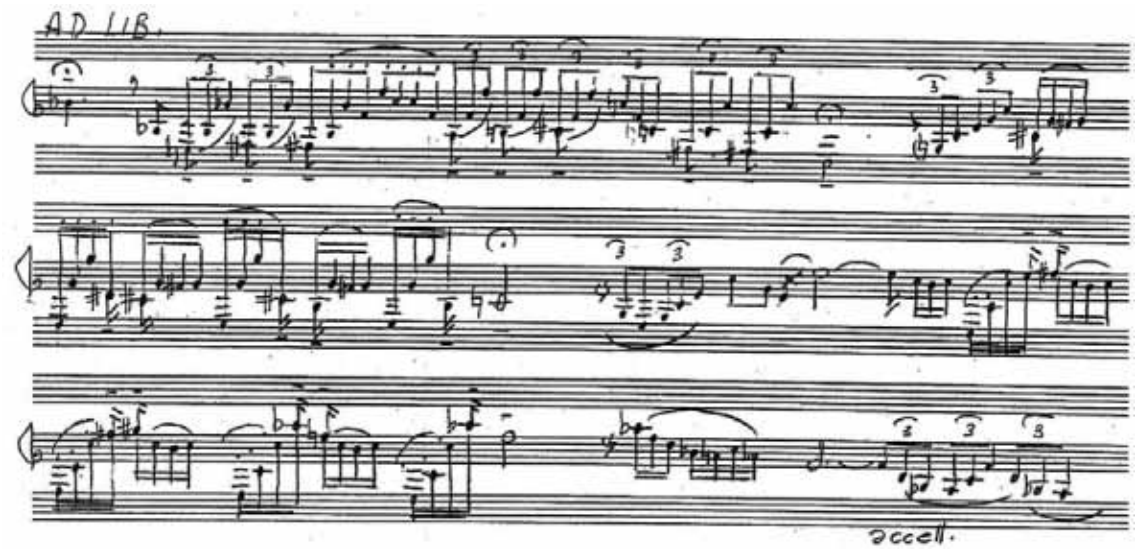
Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 120-123)



Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 128-131)

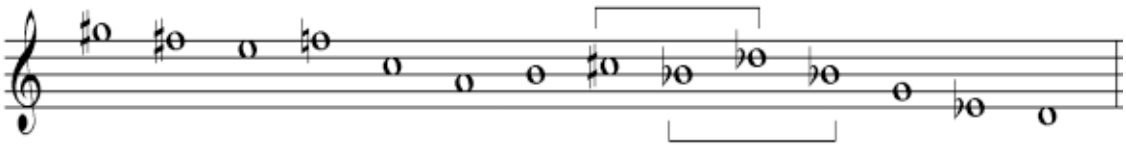
En el compás 138 se produce una ruptura mediante un cambio de tempo y una intervención de toda la orquesta que indica la llegada de un segmento cadencial a cargo del solista que hace la función de transición hacia el segundo movimiento. Previamente varios de los motivos principales de este primer movimiento serán escuchados e incluso

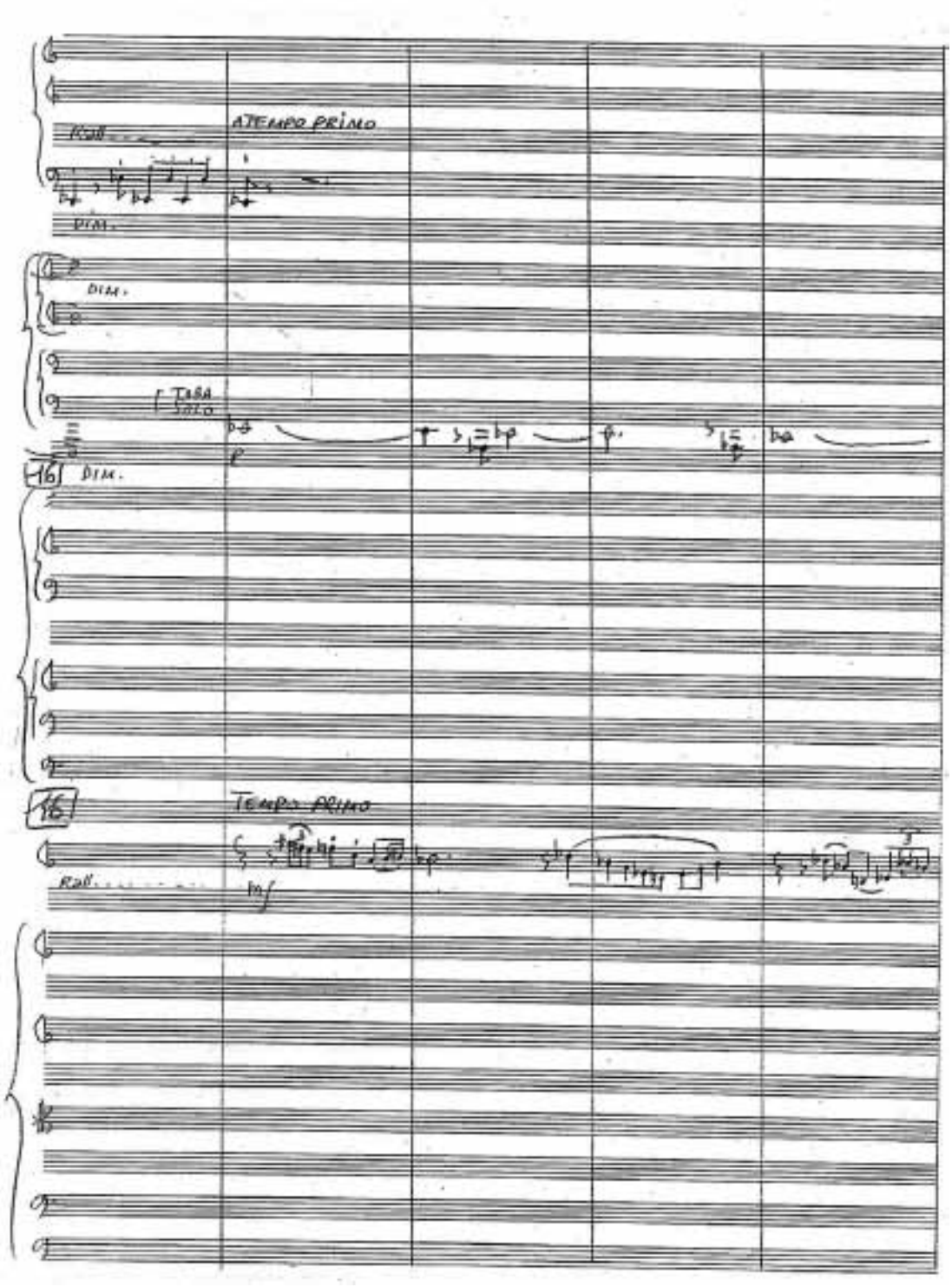
remarcados por varios intérpretes de forma simultánea como ocurre en el compás 157 y 158.



Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (cadencia del solista)

La tuba con una breve línea melódica será la encargada de dar paso a la última intervención del solista a través de un motivo ya expuesto hasta llegar a la cadencia. (compases 160 y siguientes). Este motivo está construido en forma de serie aunque en este caso serán dos las notas que se repiten; una como enarmonía Do# y Reb y Sib que está en dos ocasiones.



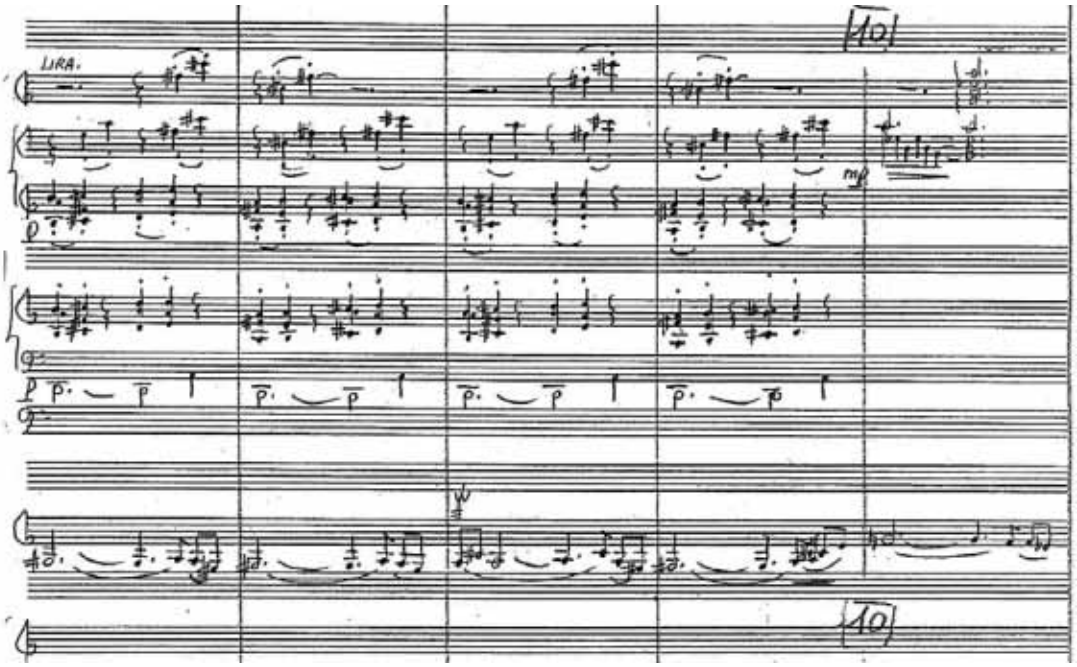


Concierto del Azul Celeste (2005) I movimiento (compases 160-164)

El segundo movimiento, andante en 6/4 da comienzo con la cuerda dividida para que en el compás 8, y a través de una conversión a la homofonía el viento metal y el piano se hagan con el control de la pieza aunque solo brevemente, ya que este pequeño segmento hace las funciones de introducción del primer tema que aparecerá en el solista en el compás 12.

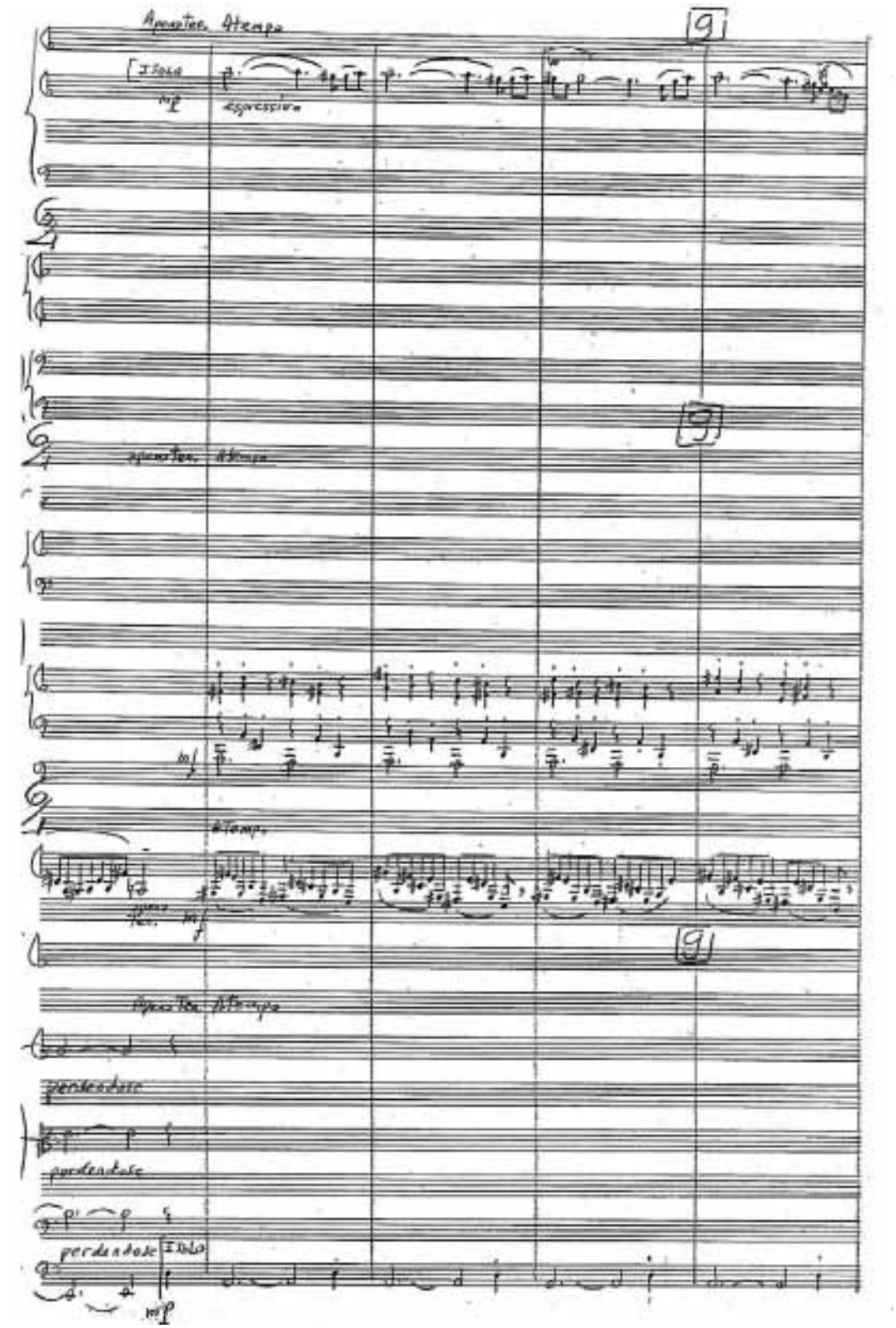
Desde un punto de vista puramente estructural el segundo movimiento se desarrolla a lo largo de una única sección en la que existe un tema principal que empieza a a reexponerse a partir del compás 73 con la segunda interpretación de la introducción orquestal.

Este elemento temático será desarrollado íntegramente por el solista y se divide en varios motivos, los cuales cohesionan a través de diferentes costuras orquestales. Todo ello desembocará en el compás 73, y tras una brevísima conexión de toda orquesta, en la reexposición del elemento inicial que hizo las funciones de introducción, seguidamente (compases 96 y siguientes) se reutilizarán algunos elementos del tema A para dar por finalizado este breve movimiento.



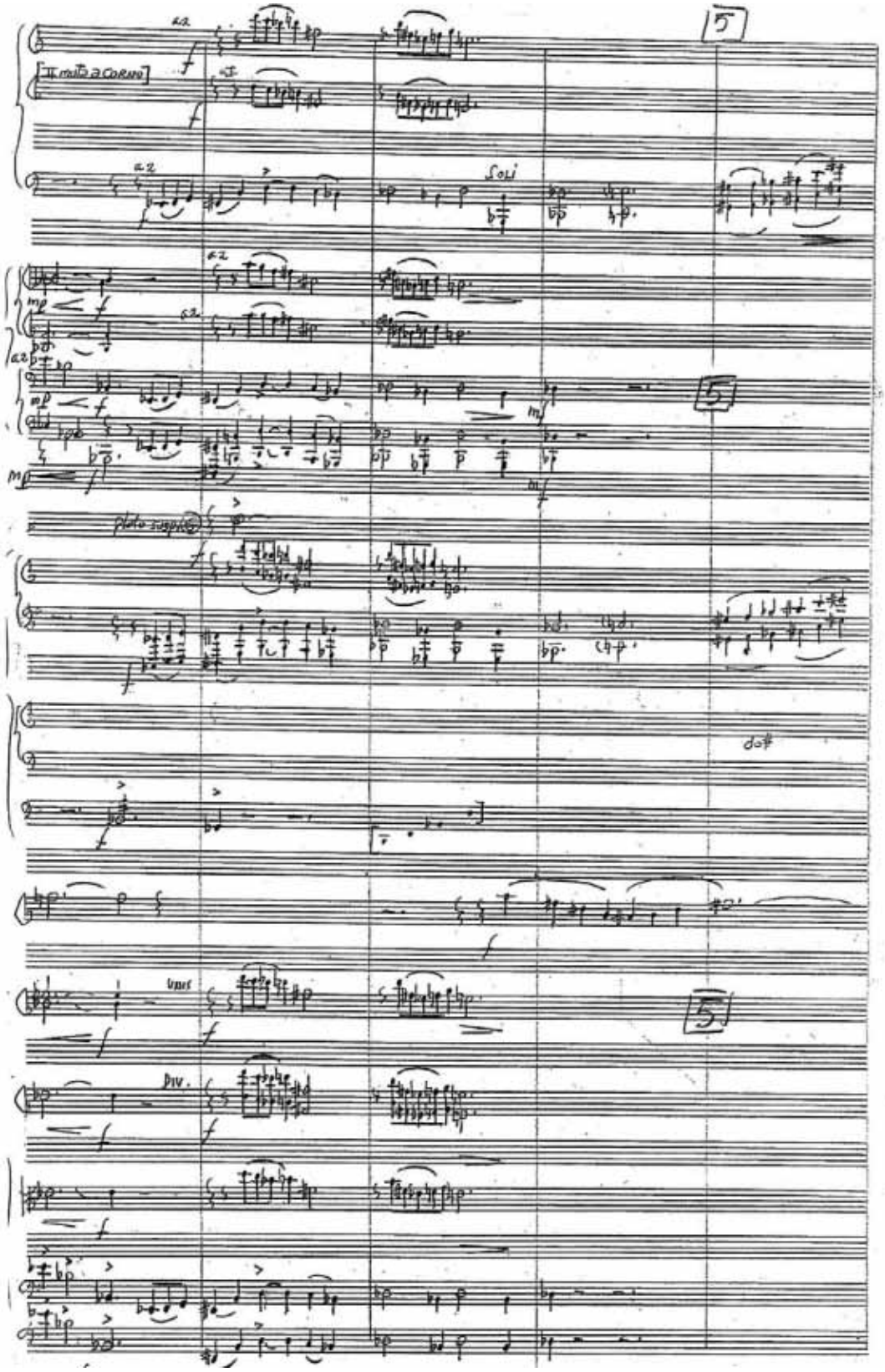
Concierto del Azul Celeste (2005) II movimiento (compases 96-100 sección de percusión)

La célula inicial del tema (compás 13) se convertirá en el elemento recurrente de toda la pieza, ya que junto un elemento de transición formado por unos arpegios (compases 86 y siguientes) serán los dos elementos más reconocibles de este tiempo.



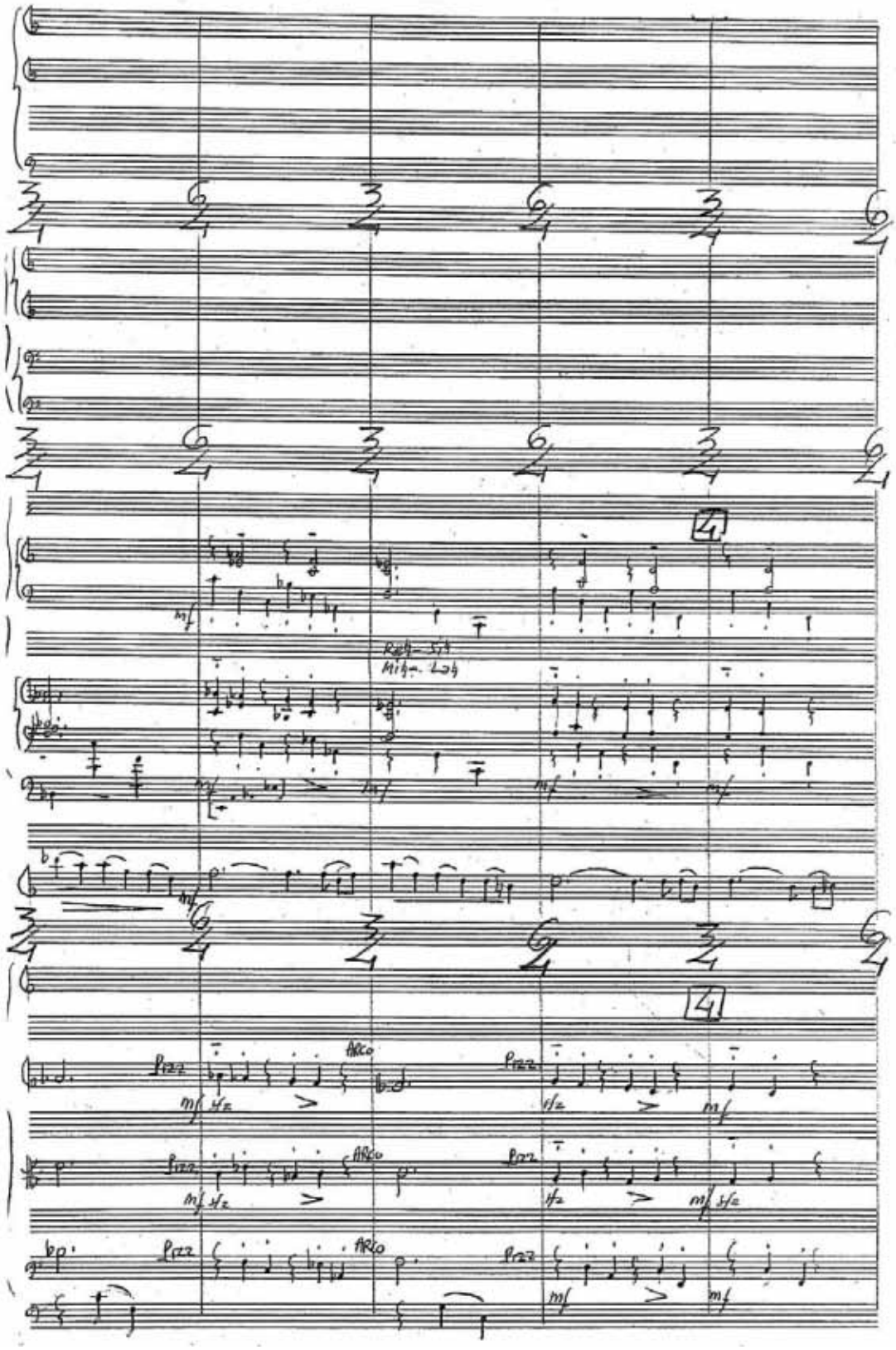
Concierto del Azul Celeste (2005) II movimiento (compases 86-91)

La orquesta tiene aquí bastante protagonismo y está presente en casi todo momento, no necesariamente al completo, pero sí se aprecia mucha presencia de la percusión y los vientos en un primer momento (compases 45 y siguientes).



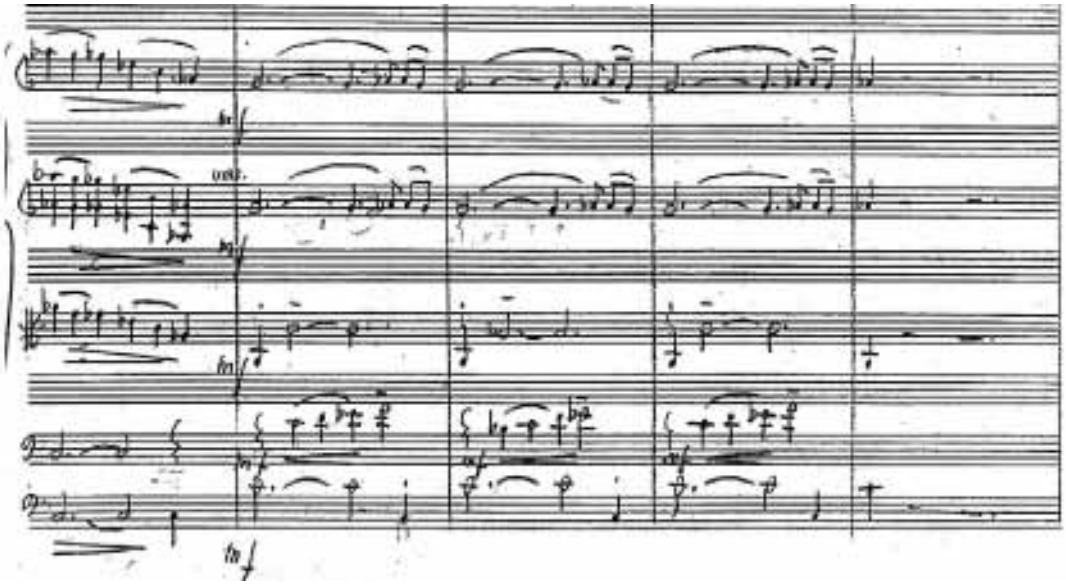
Concierto del Azul Celeste (2005) II movimiento (compases 46-50)

Otra característica de este tiempo lento es la variedad de cambios de compás que se suceden a gran velocidad (compases 36 y siguientes).



Concierto del Azul Celeste (2005) II movimiento (compases 36-40)

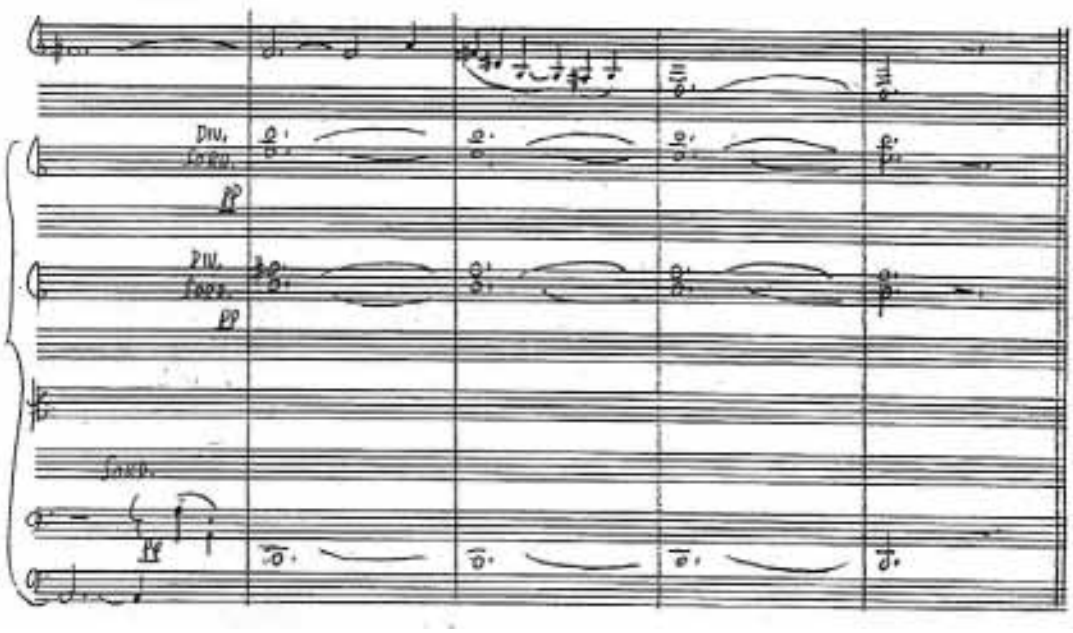
Al igual que sucede en el movimiento anterior la orquesta será la encargada de dar por finalizada la exposición del tema (compases 66 y siguientes).



Concierto del Azul Celeste (2005) II movimiento (compases 66-70 sección de cuerdas)

Sobre el segmento de arpegios del solista (compases 86 y siguientes) se puede escuchar una intervención del corno inglés que desarrolla el principal motivo de este tiempo (compases 87 y siguientes).

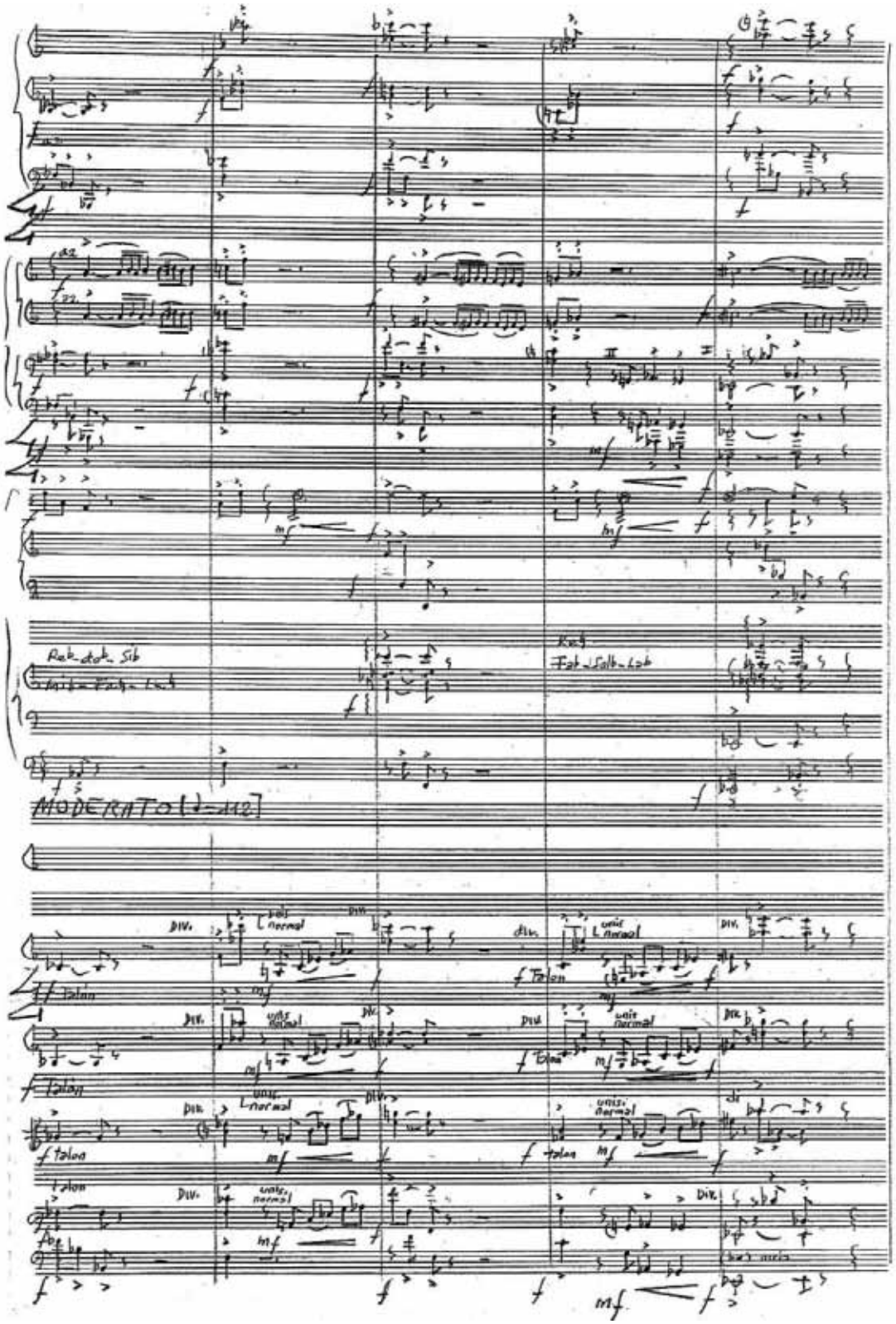
A partir del compás 100 los instrumentos de la orquesta irán desapareciendo hasta que sobre una nota larga de violines y violonchelos el solista reexpone los últimos motivos del tema (compases 112 y siguientes).



Concierto del Azul Celeste (2005) II movimiento (compases 111-115 sección de cuerdas)

El tercer movimiento es el más largo de los tres. Da comienzo en un compás de 4/4 en tempo *moderato* y con la intervención simultánea de toda la orquesta (compases 1 y siguientes). Consta de cuatro secciones que se distribuyen de la siguiente manera:

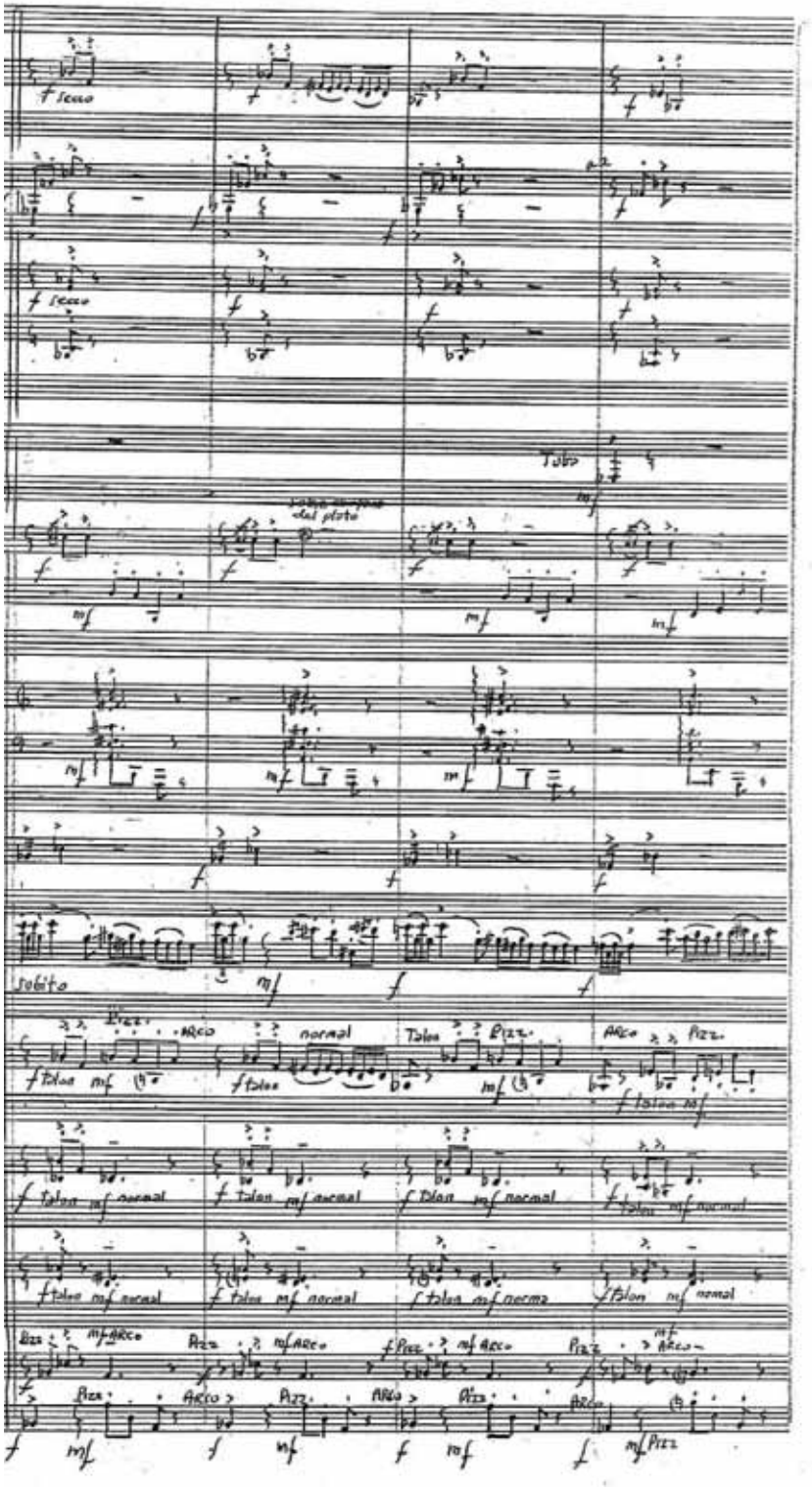
- I sección: compases 1-92
- II sección: compases 93-128
- III sección: compases 129-173
- IV sección: compases 174-261



Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 1-5)

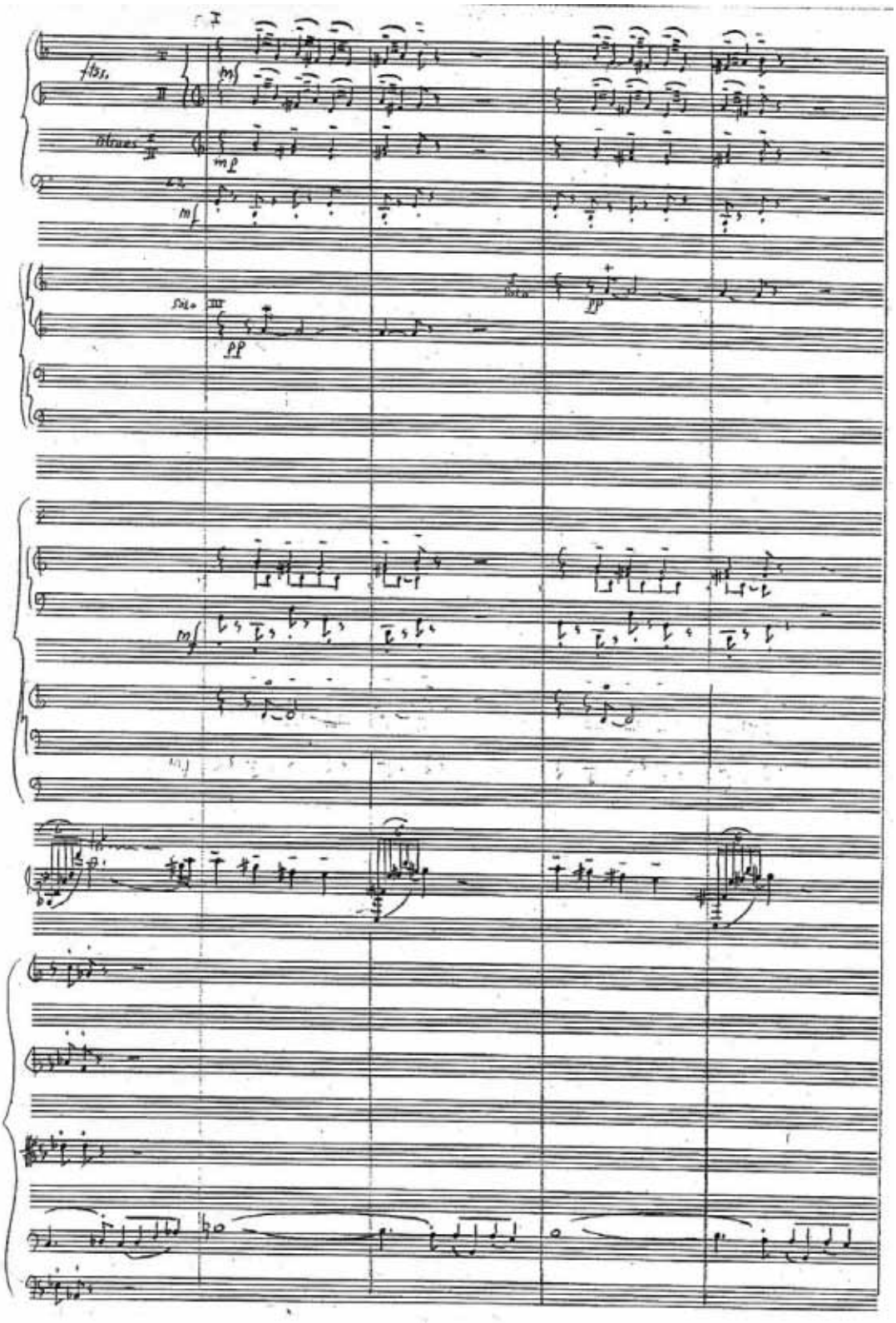
Una parte de introducción en la que están presentes todos los instrumentos dará paso a la aparición del primer tema de este tercer y último movimiento, donde ya se puede ver la influencia rítmica del primero. Será en el compás 12 cuando el solista introduce un

primer motivo con un marcado carácter rítmico acompañado por el segundo fagot y parte de la percusión. Rápidamente un segundo segmento se desarrolla sobre toda la orquesta con un ritmo rápido para dar paso a una segunda exposición del motivo inicial (compases 21 y siguientes).



Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 21-24)

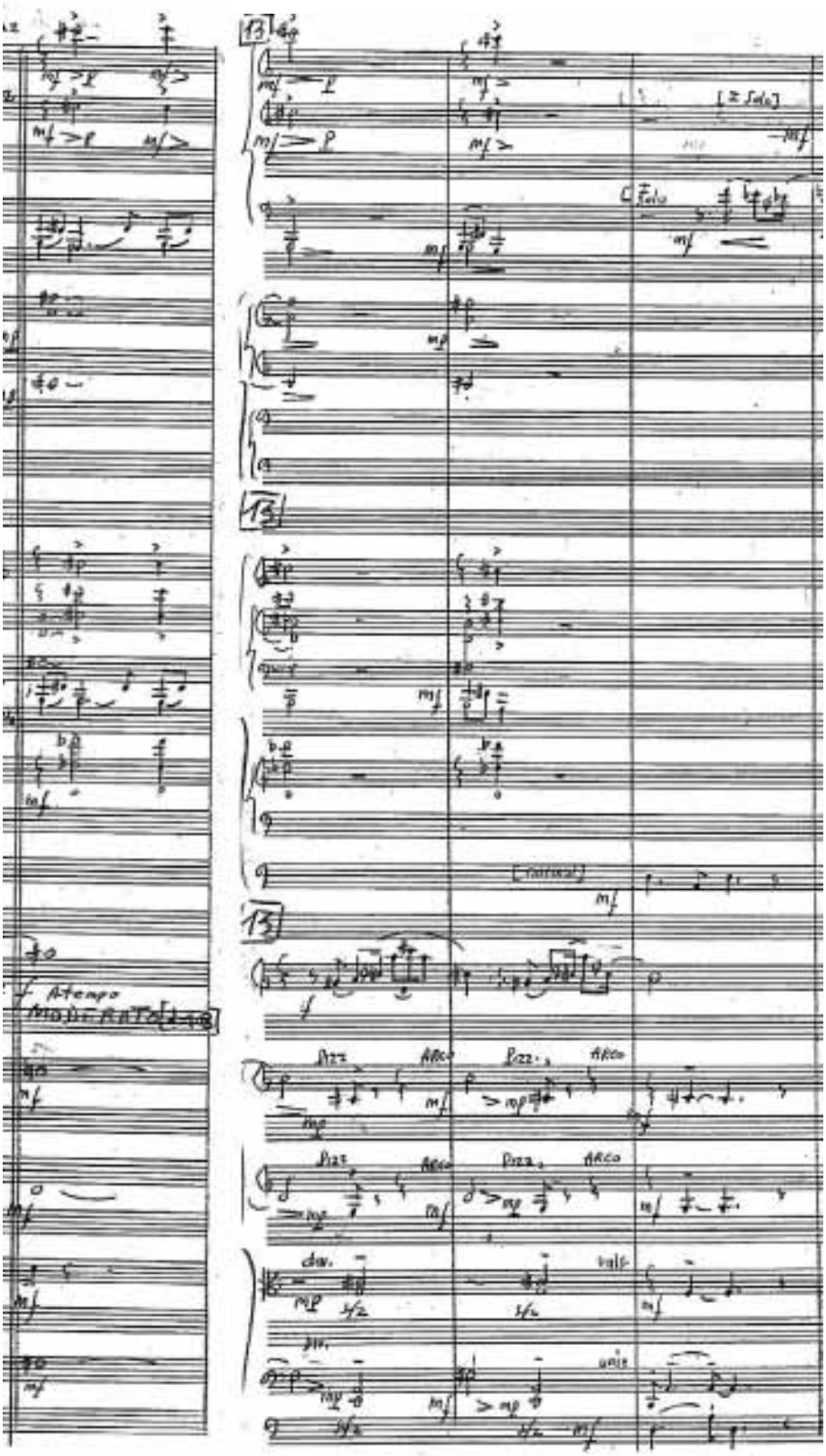
Este primer elemento será la base de la primera sección (compases 1-92) y se escuchará en repetidas ocasiones junto a algunos motivos del primer tiempo (compases 34 y siguientes).



Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 35-39)

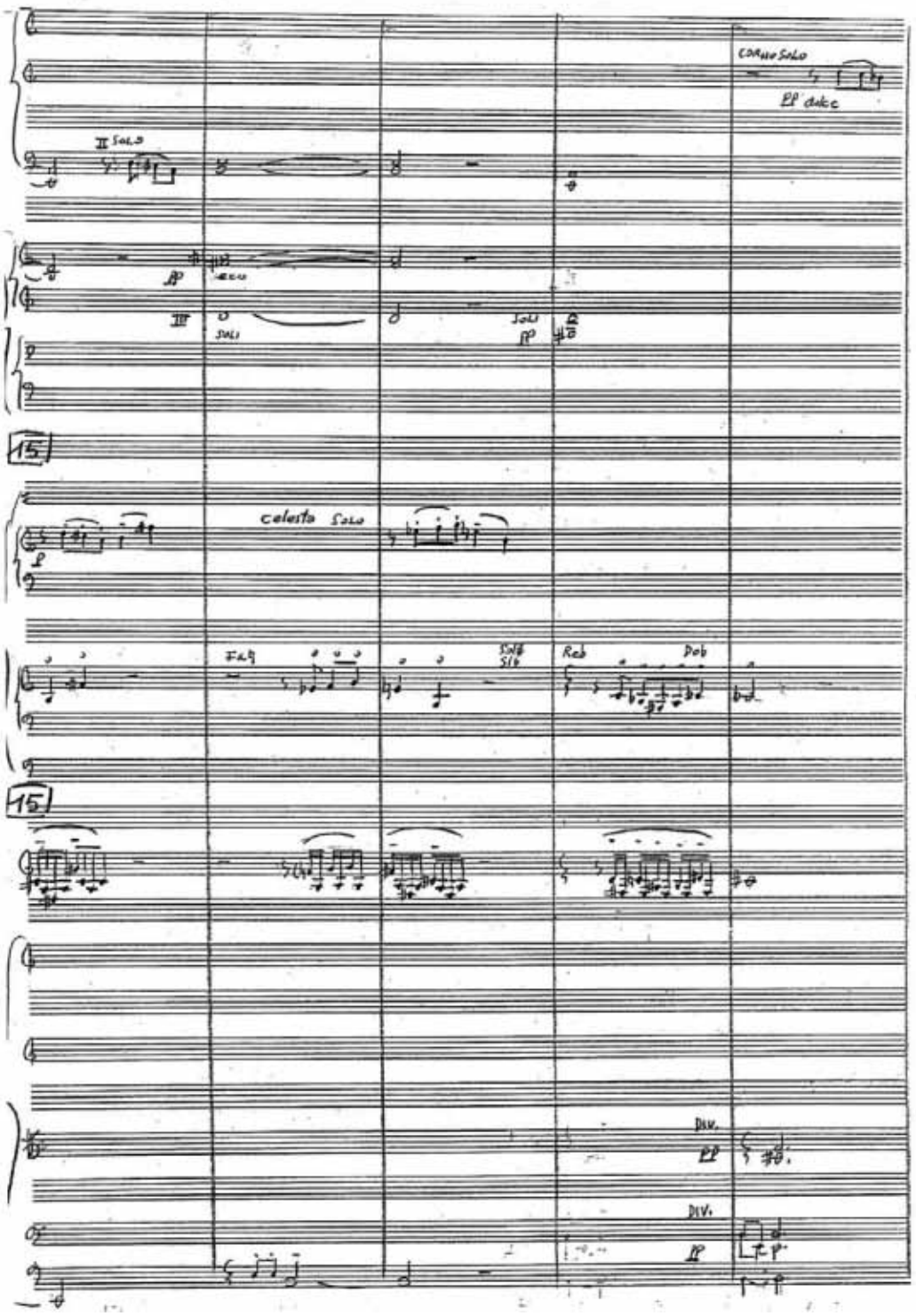
La participación de la orquesta en estos primeros compases es casi total dejando sólo algunas zonas en las que las cuerdas y el solista disfrutan de mayor protagonismo, así como algunos compases de unión.

La segunda sección (compases 93-128) es construida de una forma mucho más contrapuntística y la densidad sonora es menor. Un ligero motivo de corcheas, ya escuchado, se desarrolla a lo largo de todos los compases hasta a través de un cambio de tempo un elemento más rítmico hace aparición (compases 129 y siguientes). En este caso la ruptura es principalmente rítmica ya que el tresillo y el ritmo con puntillo de este motivo son fácilmente reconocibles y contrastan de una manera grave con el motivo en corcheas de la sección anterior.



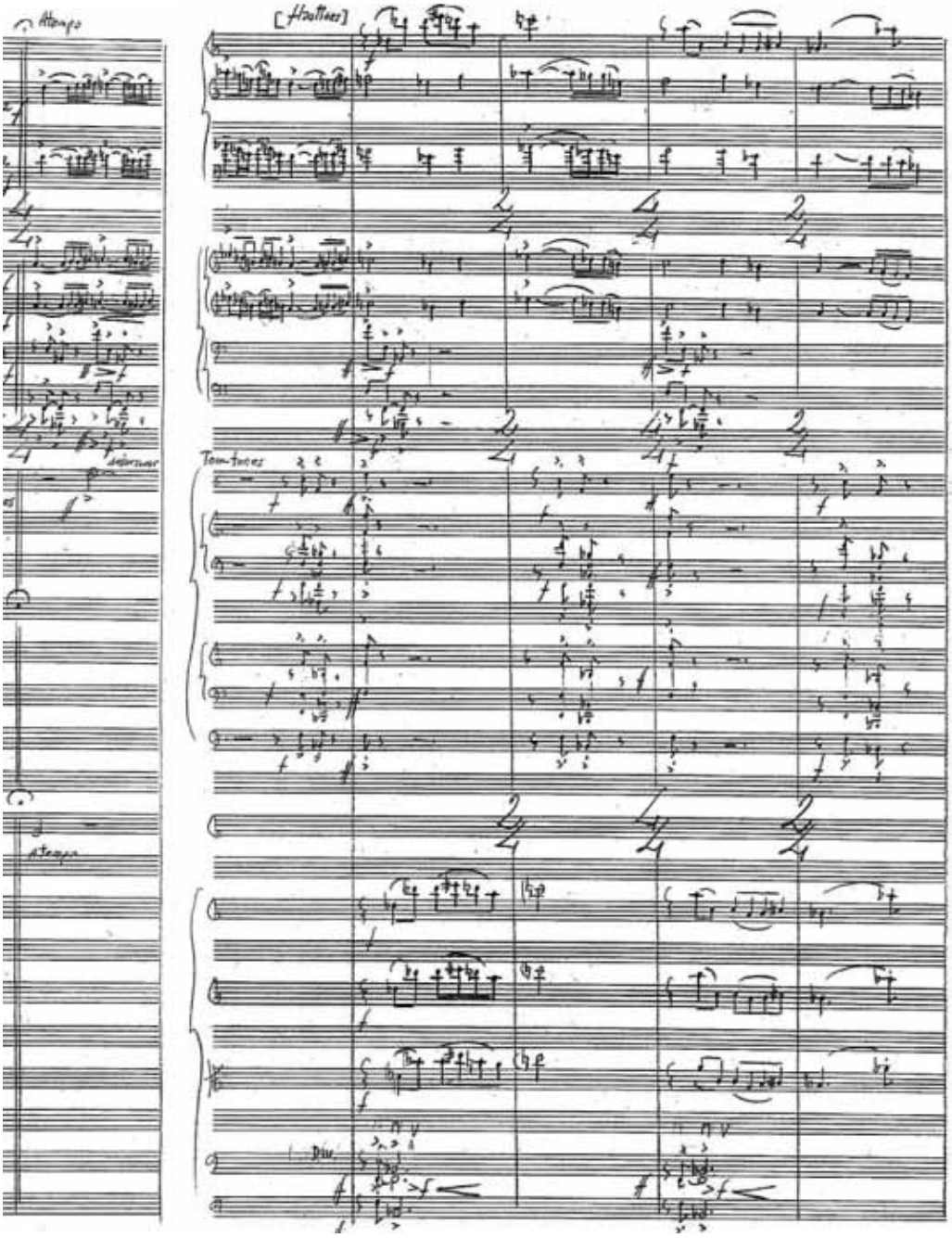
Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 129-132)

Algunos elementos de semicorcheas servirán para que el oyente no pierda de vista los ritmo de las secciones anteriores (compases 150 y siguientes).



Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 150-154)

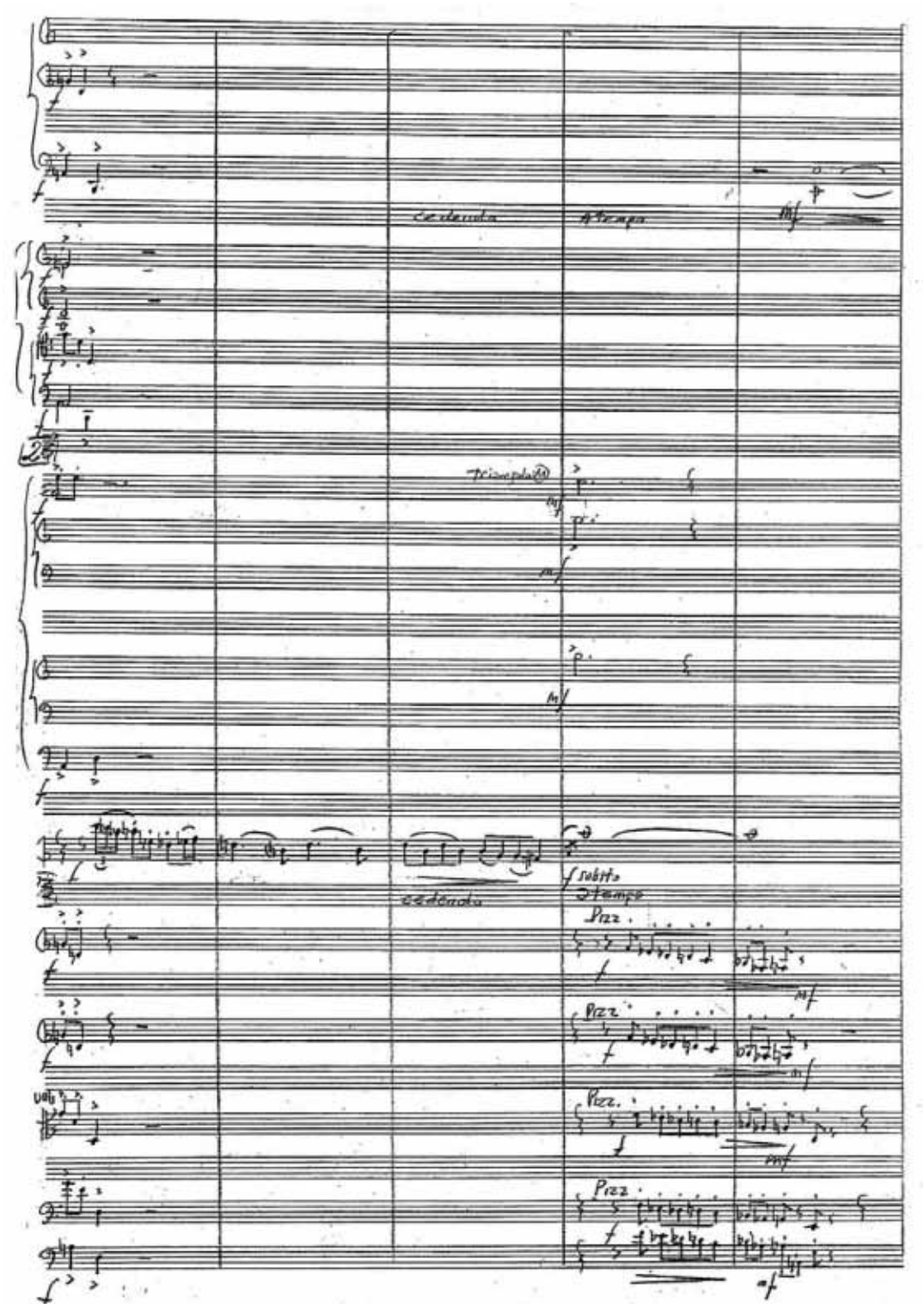
Desde un calderón de la sección anterior se abre paso la cuarta y definitiva sección (compases 164-261) que ya desde el comienzo apunta su carácter codal. Los vientos serán los encargados de abrir la partitura para ser seguidos por toda la percusión mientras las cuerdas realizan un breve motivo en corcheas entrecortado por los cambios de compás (compases 174 y siguientes).



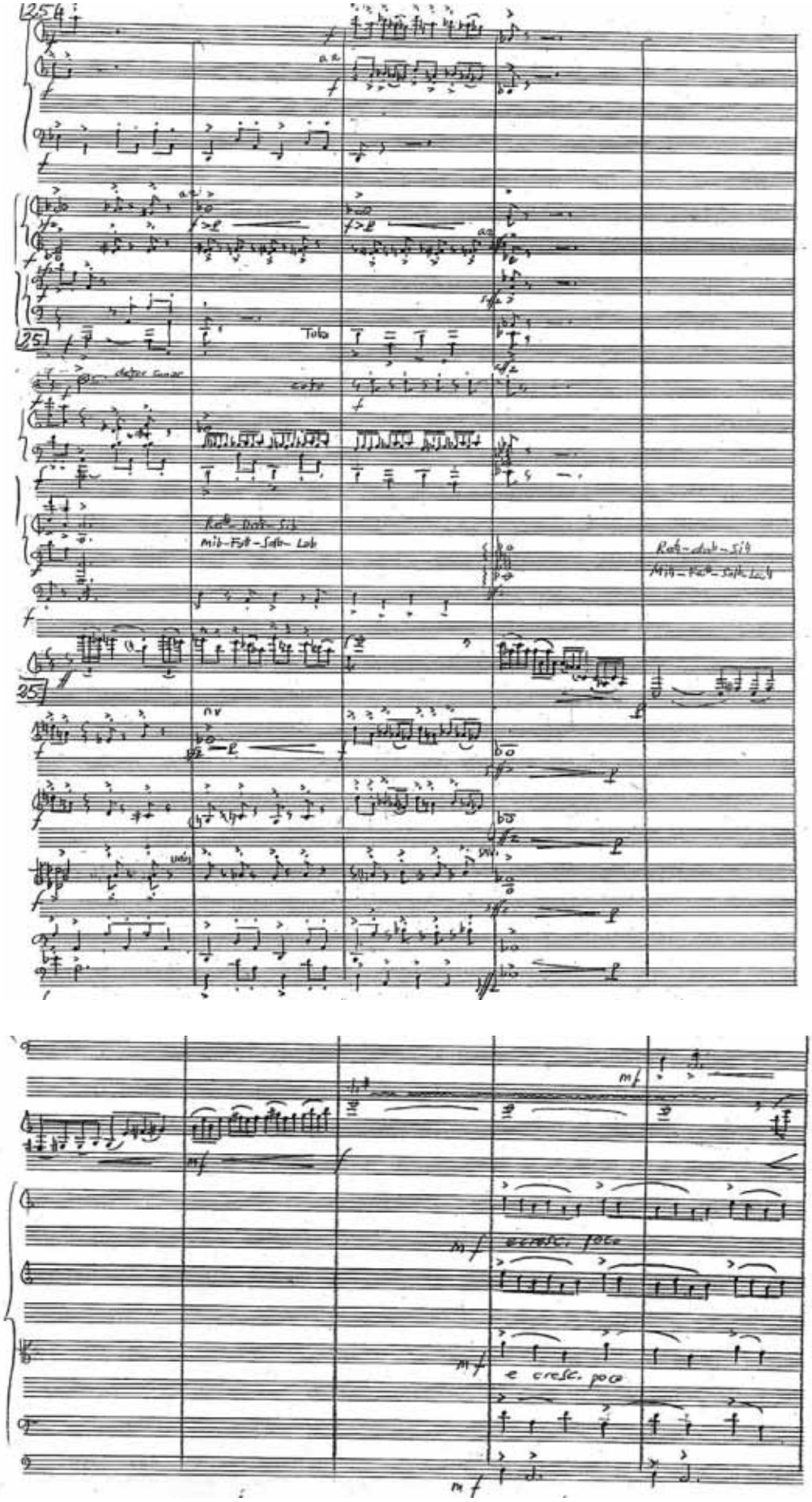
Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 174-179)

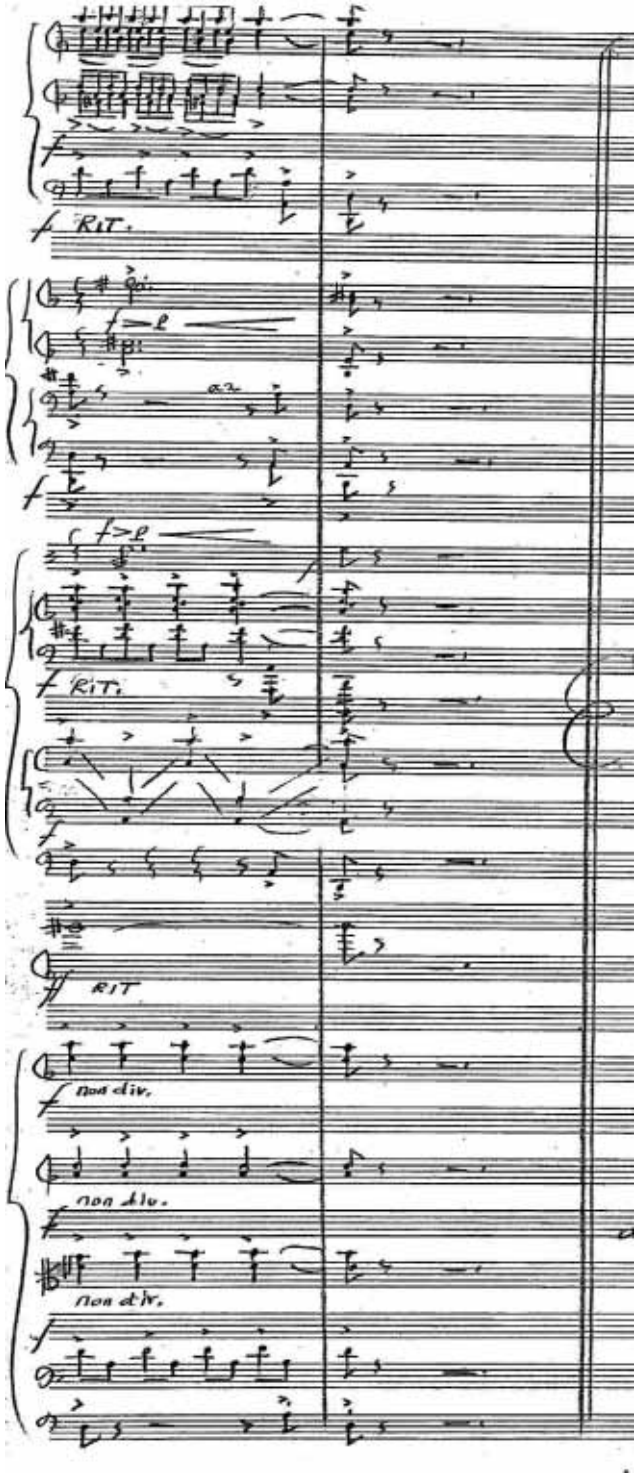
Algunos elementos del tema serán escuchados de nuevo con una mayor densidad orquestal y el solista no hará su aparición hasta el compás 203 que sobre un motivo de semicorcheas comienza a coger velocidad y apoyado por toda la orquesta sube la tensión de la pieza hasta que él mismos realiza una lenta escala en corcheas (compases 230 y siguientes) para que sea de nuevo la orquesta la encargada de comenzar el juego de tensiones que rápidamente se pone en marcha y no será concluido, sino por un

nuevo frenazo del solista (compases 253 y siguientes) para realizar la cadencia final sobre Re.



Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 230-234)


Tutti
e cresc. poco



Concierto del Azul Celeste (2005) III movimiento (compases 250-261)

En esta pieza algunos de los motivos expuestos en el primer movimiento son utilizados en el tercero, clara es la influencia de los compases 11 y 27 del primer tiempo en los compases 86 y 93 del tercero, así como de otros elementos rítmicos que ya había sido presentados. Esto no es sino una muestra más de la preocupación que el compositor tiene por establecer un rango de unidad dentro del total de la pieza.

Resulta significativa la falta de ninguna sección cadencial (en el sentido académico de la palabra), a excepción del final del primer tiempo. Al igual que sucedió ya en *Concierto de Olivos* esto no resulta necesario ya que el solista, en esta ocasión un clarinete, toma el protagonismo a lo largo de toda la pieza y es el encargado de exponer la mayor parte de los temas.

Una de las características que más llama la atención de esta pieza es la intensidad orquestal que en todo momento se respira, ya que la participación tanto de la orquesta como del solista, son constantes en casi toda la obra. Además, de nuevo, piano y arpa vuelven a estar presentes en un medio orquestal. Así como un gran grupo de percusión. Estas no son sino, señas de identidad del gusto de Ruiz por el colorido orquestal.

III.2.5.3.*Cuarteto para el fin de las razas.*

Esta será la única pieza que Ruiz componga en 2005 y la última que verá la luz hasta la creación de su ópera, que ya se comienza gestar en este 2005.

En el caso de este cuarteto de cuerdas, será al cuarto que Ruiz escriba, sin embargo los dos primeros han sido retirados del catálogo. Quedando como inmediato precedente la analizada pieza *Liberaciones*.

En esta obra se puede adivinar una etapa pre Schoenberg en la que el compositor utiliza una serie que recuerda mucho a las primeras incursiones del vienés dentro del mundo serial.

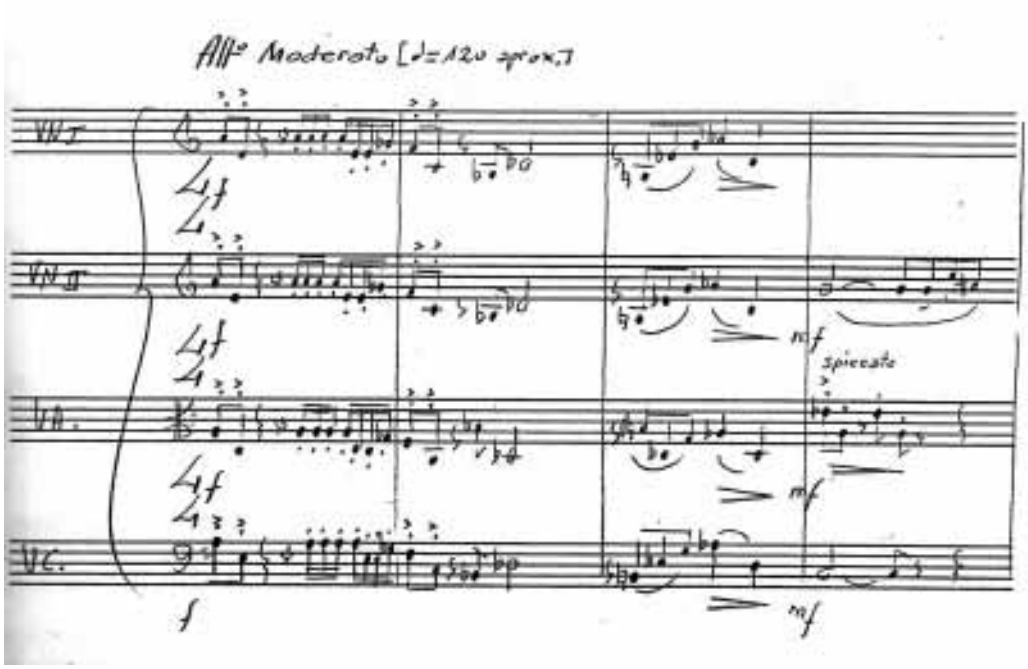
La obra está concebida en un solo movimiento que se acerca a los seiscientos compases, aun así puede dividirse en cinco secciones de las cuales las dos últimas harán la función de conexión y de coda respectivamente, además tienen la peculiaridad de que en ellas no se presenta ningún elemento nuevo, todos los elementos temáticos habían sido presentados en las tres primeras secciones. Cada vez más la estructura de un movimiento es desarrollada en las obras de cámara mientras en las grandes obras para orquesta el compositor prefiere una estructura básica en tres movimientos, aunque en ocasiones algunos de ellos están enlazados como si fueran un todo.

Por el contrario las tres primeras secciones se corresponden con la presentación y desarrollo de los tres elementos temáticos principales de la obra.

En este sentido la estructura externa de la misma se explica de la siguiente manera:

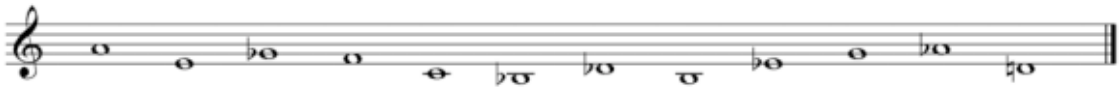
- I sección (1-165): grupo temático A
- II sección (166-234): grupo temático B
- III sección (235-483): grupo temático C
- IV sección (484-532): transición.
- V sección (533-599): segmento codal.

El primer motivo del grupo temático A, a1 es presentado por todos los instrumentos a la vez, en el se adivinan las doce notas de la serie (compases 1-3), a éste le sigue un segundo motivo que servirá para conectar con la reexposición del primero que se dirige hacia una entrada fugada de un motivo en el compás 17 y siguientes.

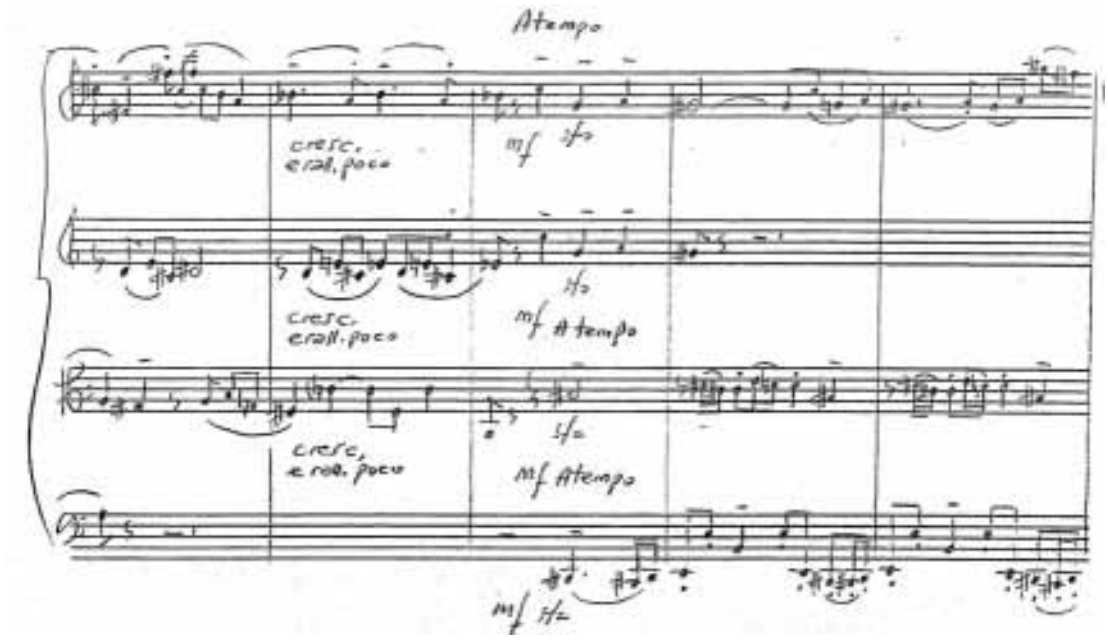


Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 1-4

La primera de las series utilizadas en esta pieza ya es introducida en estos primeros compases, esta será expuesta a diferentes alturas.

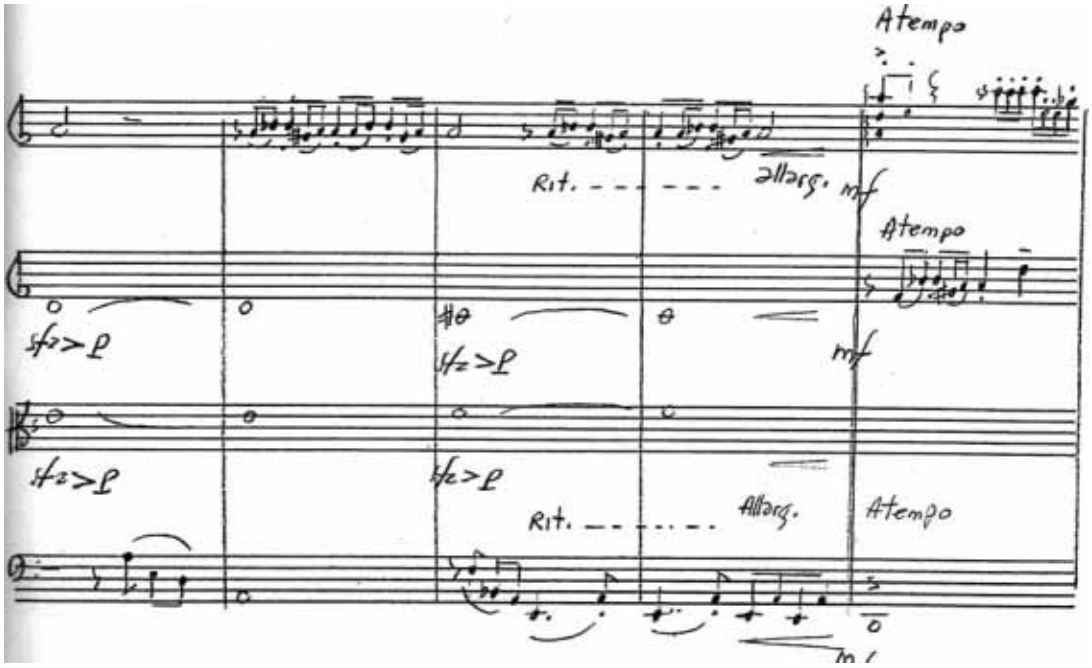


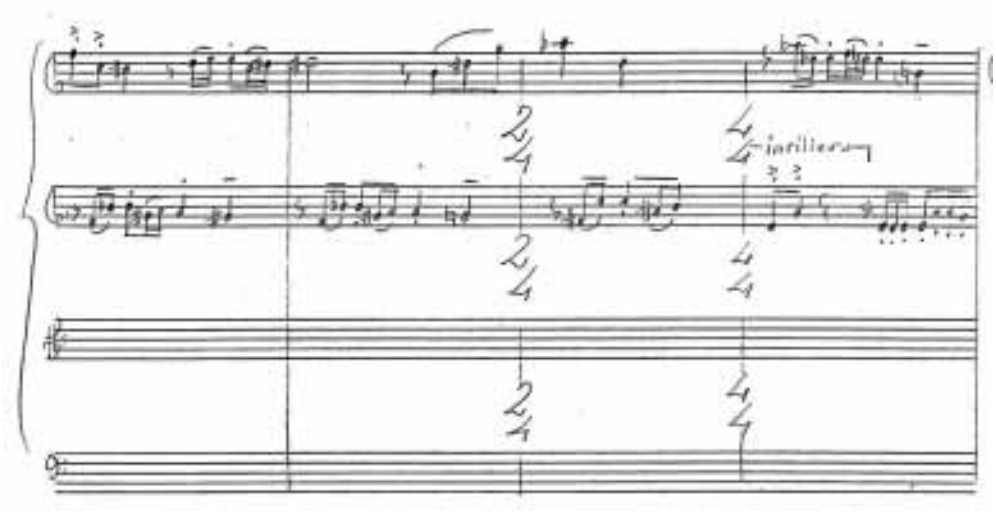
Ya en el compás 33 y sobre un motivo conocido, un segundo elemento, a2, mucho más rítmico que el anterior ocupará una amplia zona de esta primera sección. Las diferentes combinaciones de semicorcheas e incluso fusas se convertirán en algo muy habitual en posteriores intervenciones de cada instrumento.



Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 30-34

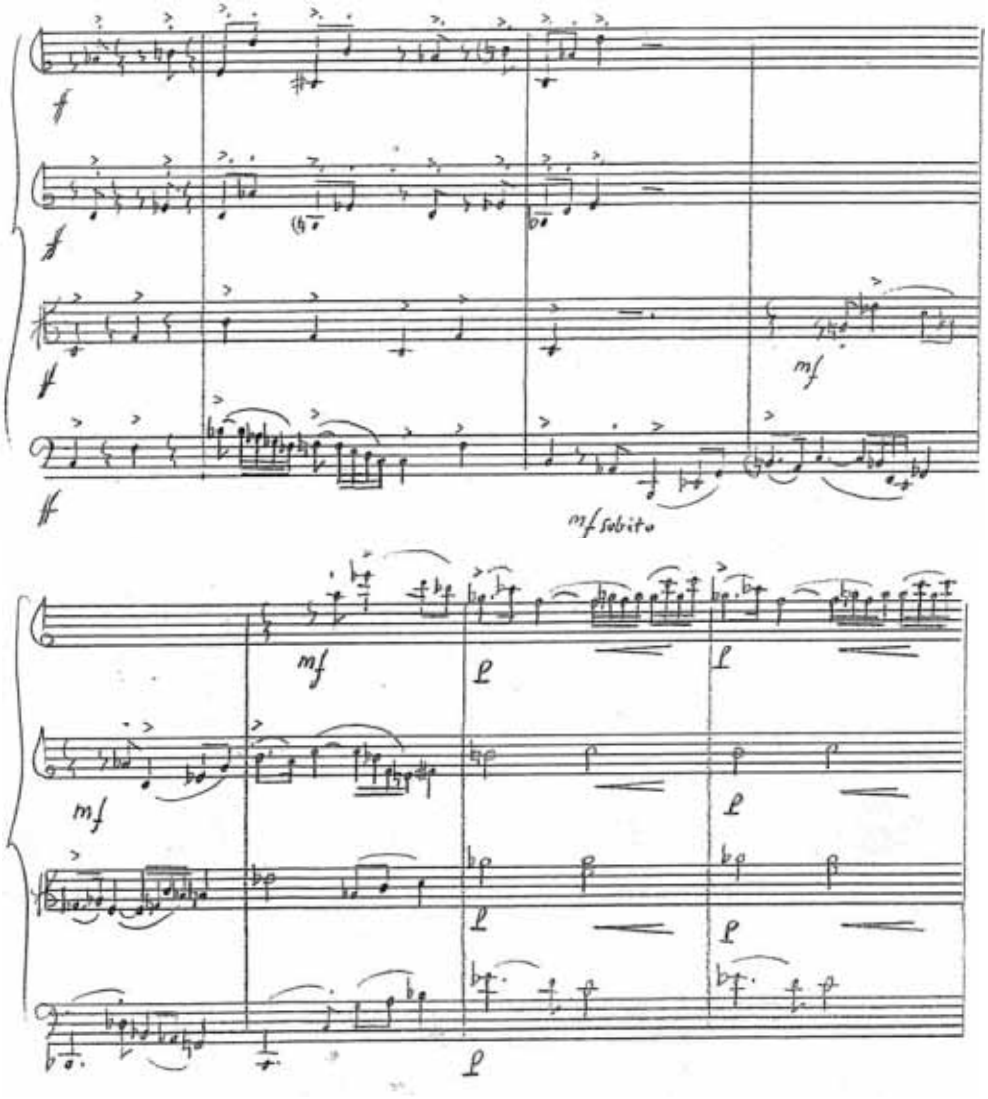
Antes de escuchar el tercer elemento del grupo temático A, una breve reexposición de a1 y a2 se abrirá paso tras un pequeño retardando que aligera la tensión figurativa que se había creado en el segmento anterior (compases 73 y siguientes).



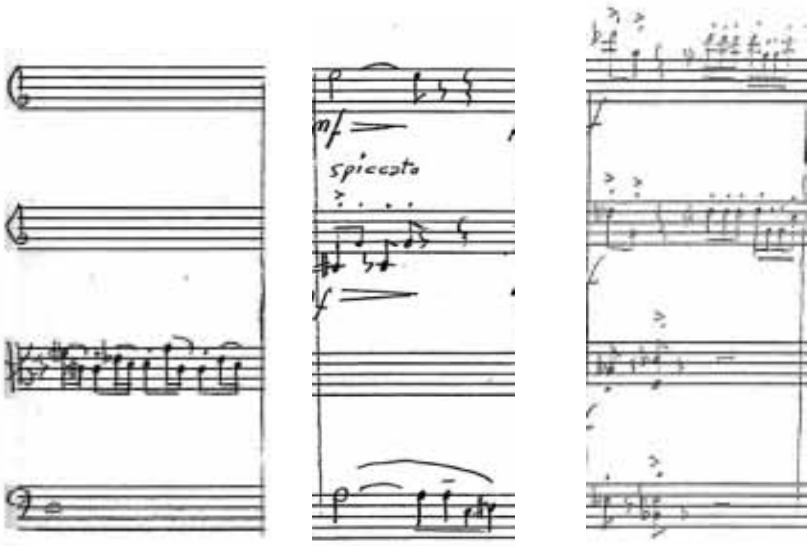


Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 73-81

Ya en el compás 98 el tercer elemento de A, a3 hace su aparición. Sugiere una mezcla entre partes de a1 y algunas secciones de fusas de a2 sin embargo este está construido de otra forma y en él se suceden rápidos trémolos de notas (compases 105 y siguientes). La coda de esta primera se construirá desde el violonchelo, manteniendo los cambios de compás ya presentados y muy habituales en la música de Ruiz (2/4 & 4/4) sobre todos los elementos presentados (compases 135, 154 y 161).



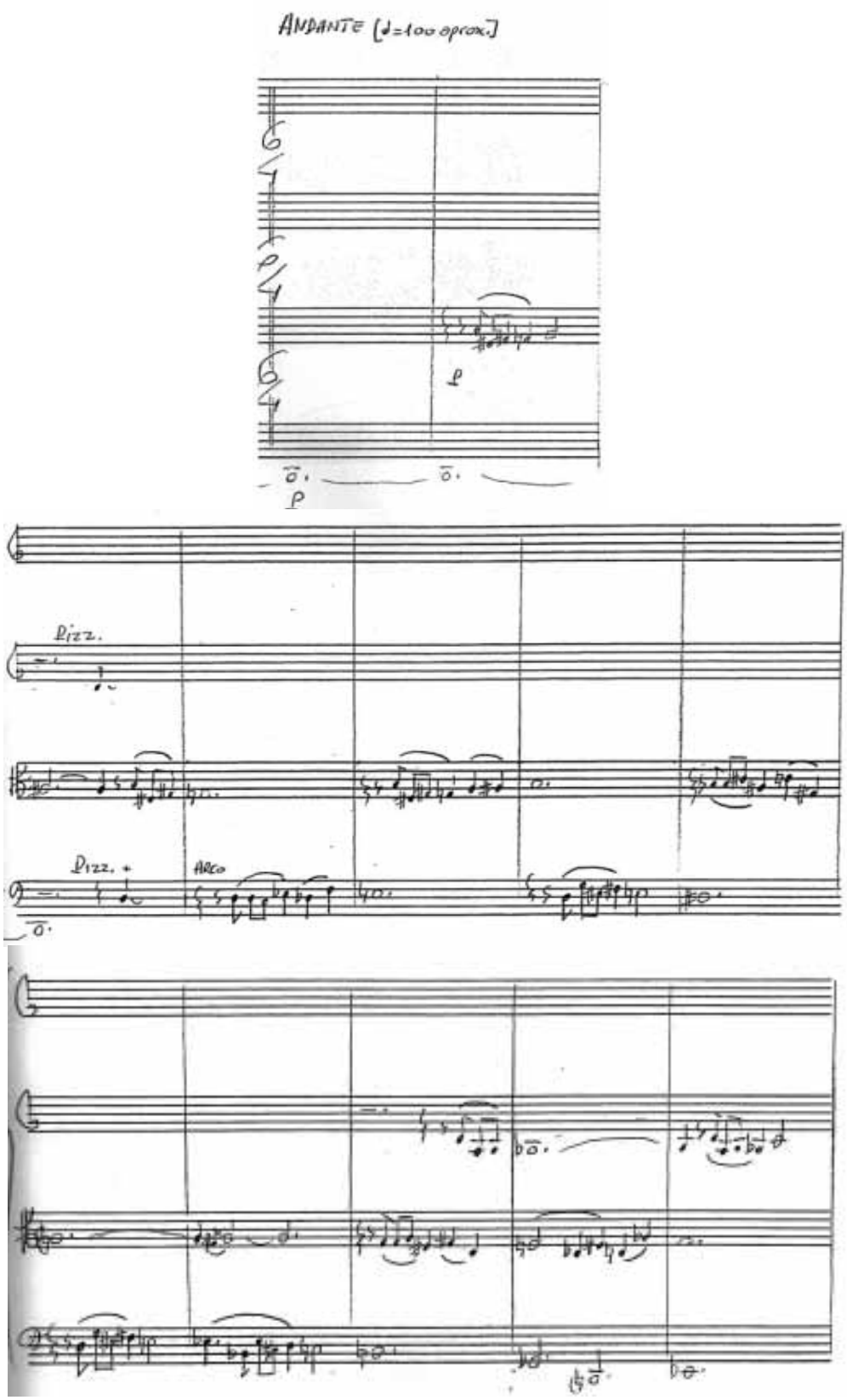
Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 95-102



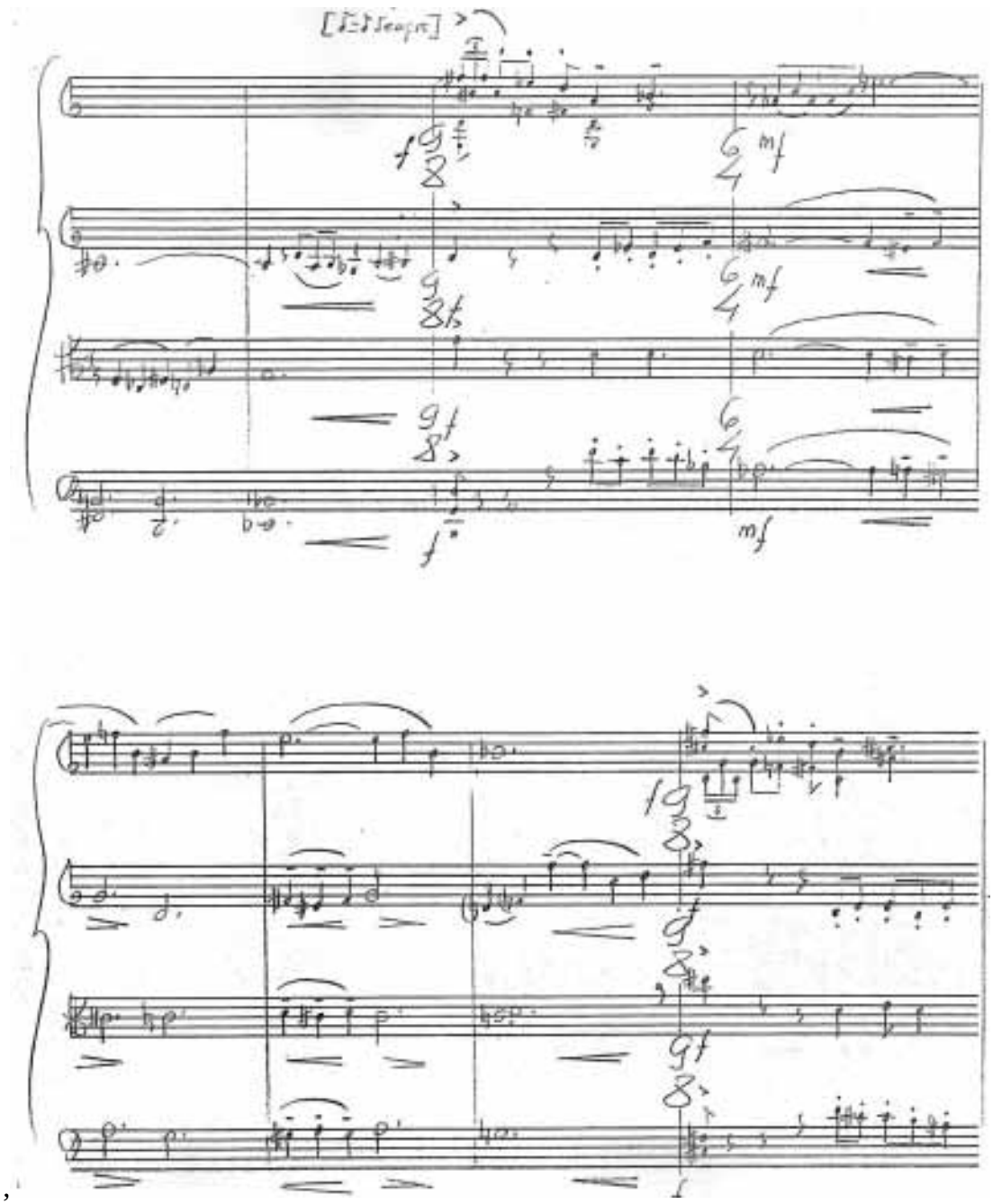
Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 135, 154, 161

La siguiente sección se presenta con un cambio de tempo (♩= 100) y un cambio de compás.

Un pequeño motivo expuesto de forma imitativa, y repartido por los diferentes instrumentos sirve de inicio a este grupo temático B (compases 166 y siguientes). Rápidamente y con un carácter completamente diferente b2 aparecerá en un compás de 6/8 (compases 180 y siguientes) creando a su alrededor algunos de los motivos rítmicos más utilizados a lo largo de la pieza. También breve dará paso al elemento b3 a partir del compás 200; éste será el más largo de los tres.

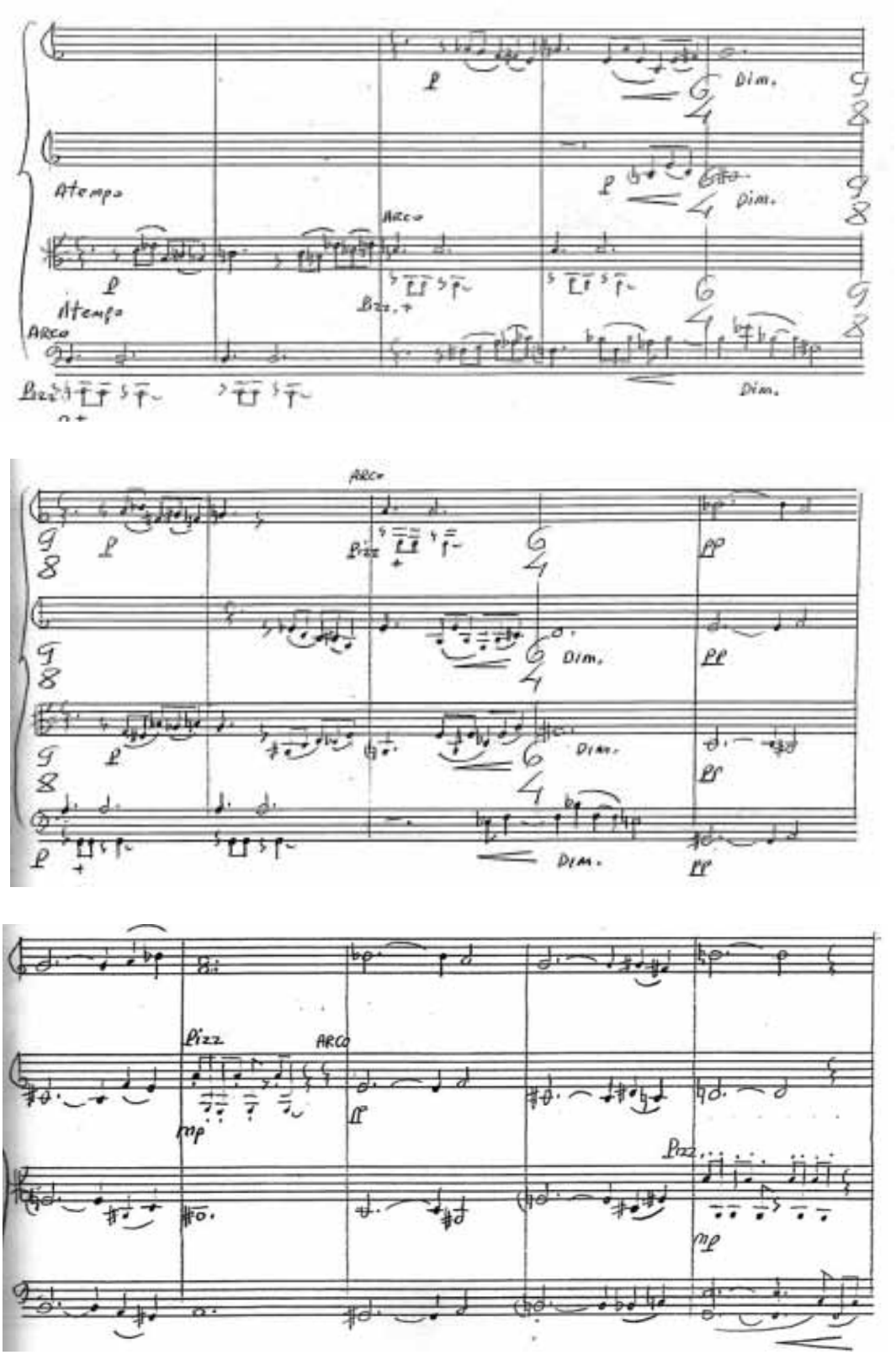


Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 166-177



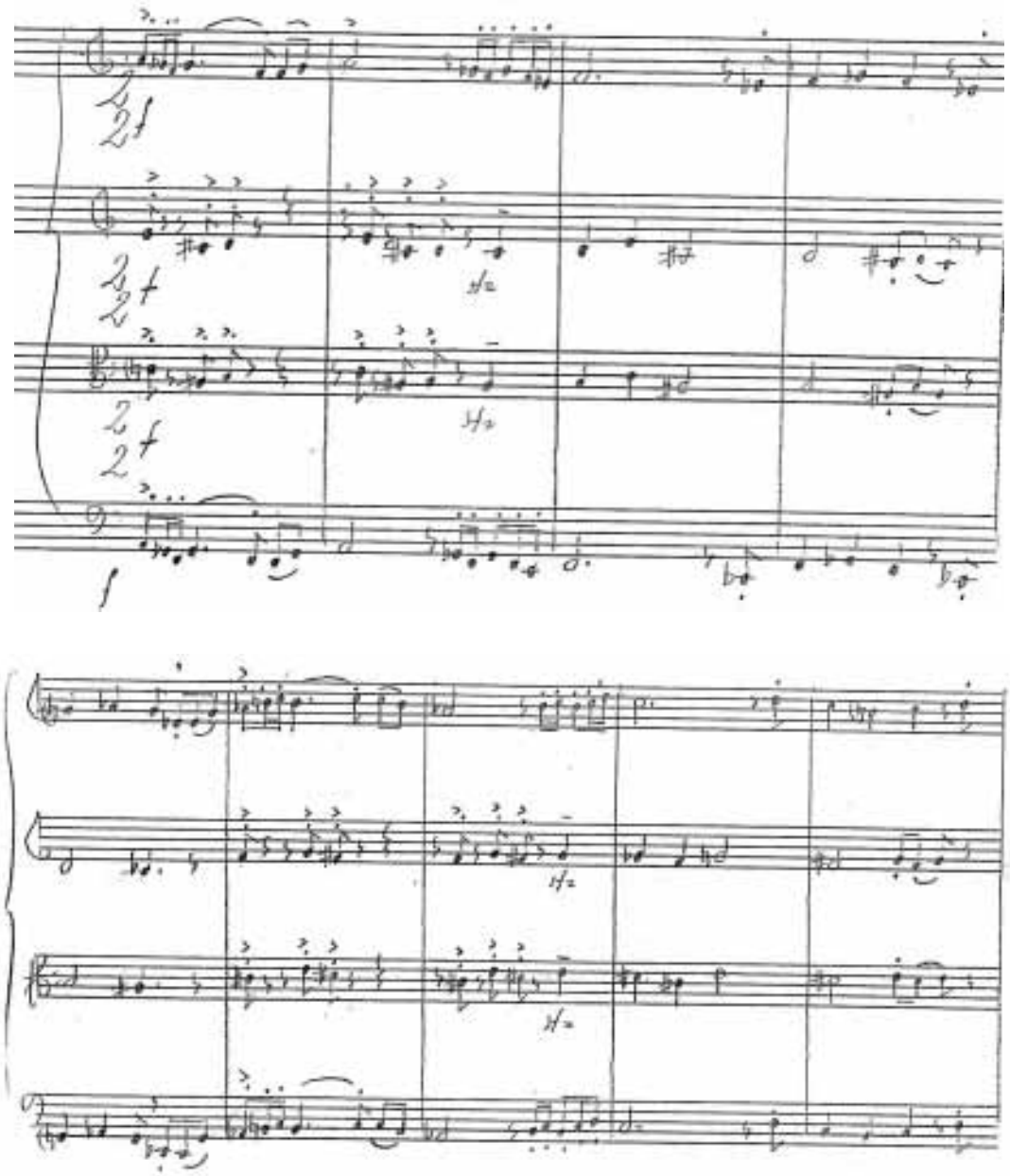
Cuarteto para el fin de las razas(2005). Compases 178-185

Desarrollado en compás de subdivisión ternaria al igual que b2, recuerda mucho a algunas figuraciones del tema A, pero al igual que había sucedido al inicio de esta sección se presenta de forma fugada (compases 204 y siguientes). La exposición de los materiales al estilo del desarrollo de una fuga es algo que Ruiz hace en varias ocasiones.



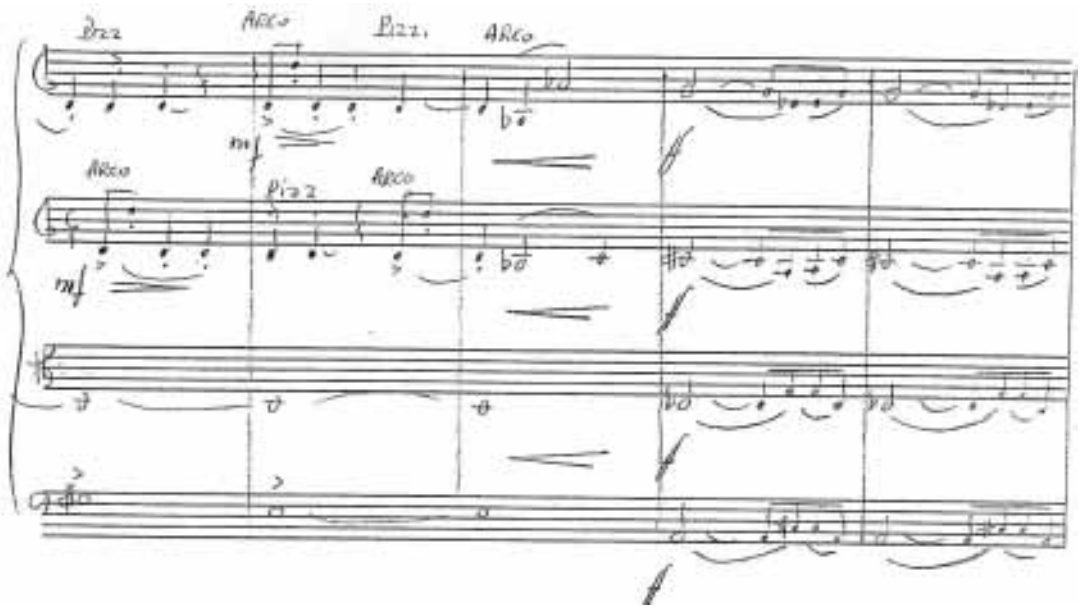
Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 200-214

La tercera sección, en compás de 2/2 se presenta mucho más rítmica que como había acabado la anterior y con los instrumentos polarizados dos a dos (compases 235 y siguientes).



Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 235-243

Esta es la sección más larga de todas y en ella a demás de presentar una serie de elementos que se pueden agrupar como grupo temático C, también son utilizados algunos elementos anteriores como es el coso de la conexión que se utiliza en el compás 257 sobre a2.

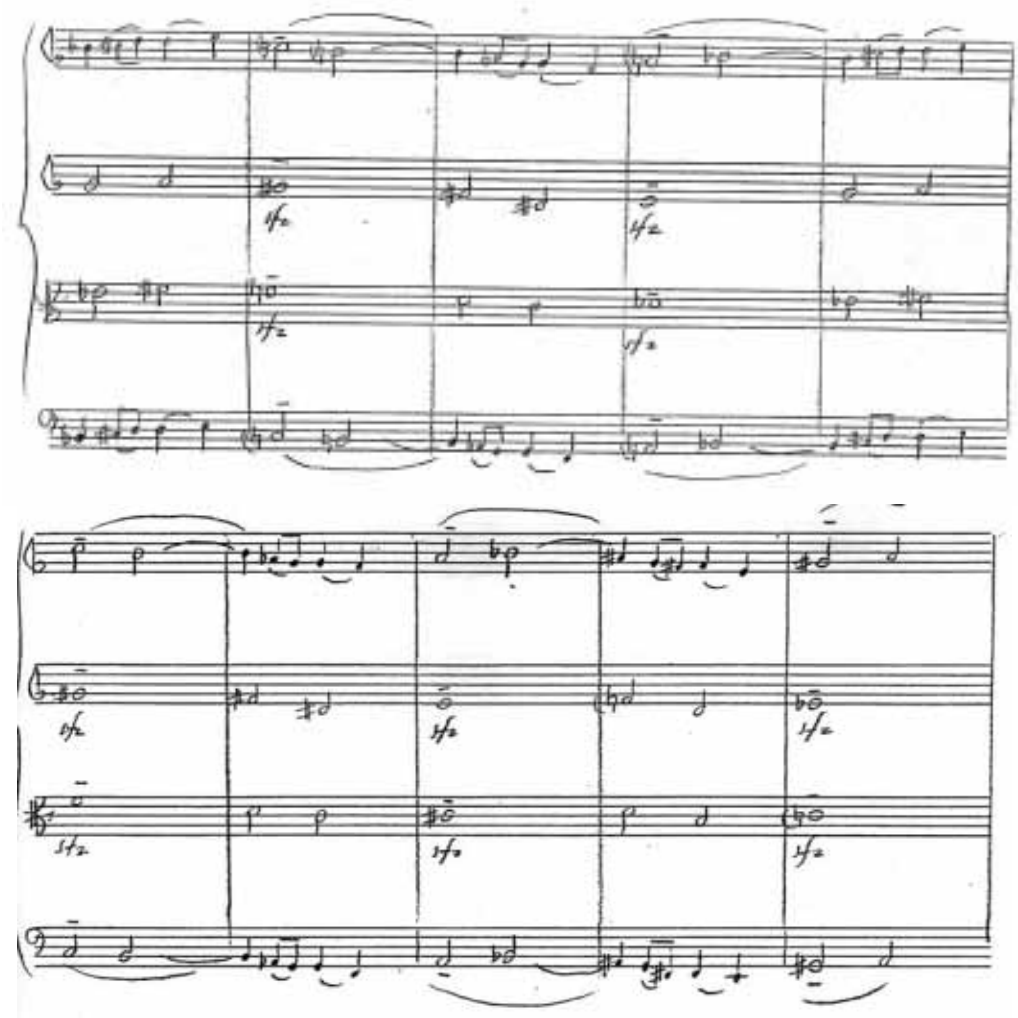


Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 254-258

Como ocurre en muchas piezas de Valentín Ruiz, el tercer grupo temático lejos de ser radicalmente diferente a lo anterior siempre permanecen en él ciertos elementos que implican unidad en la pieza. (compases 235 y siguientes).

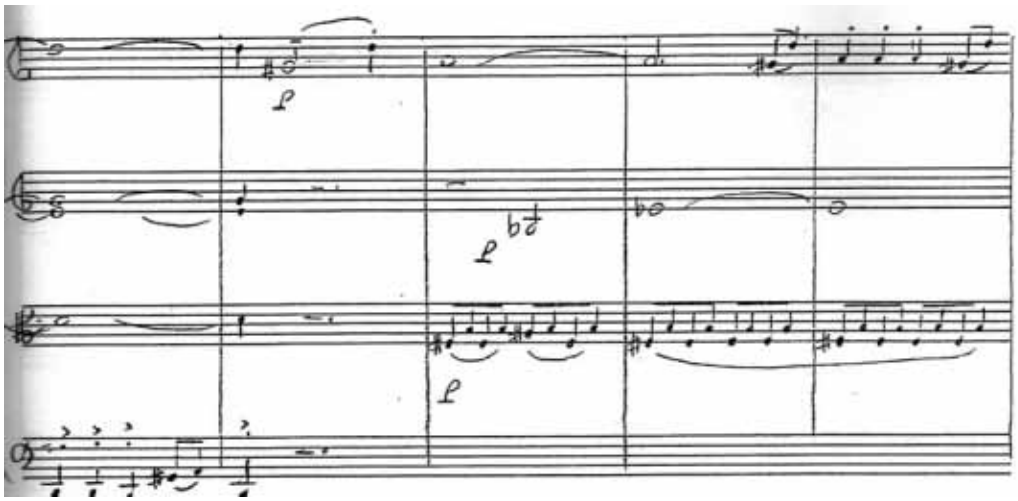
En un comienzo que presenta cambio de velocidad de nuevo (𝅗𝅥 = 66), las voces aparecen agrupadas de dos en dos para presentar sendos motivos; por un lado violín primero y violonchelo y por otro la viola con el violín segundo.

Tras una pequeña conexión, en el compás 283 aparecerá el elemento c2 que tiene una construcción muy fragmentada y más asemeja un elemento de transición en un principio aunque poco a poco va diseñando su propia línea hasta alcanzar mayor entidad melódica (compases 303 y siguientes).



Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 299-308

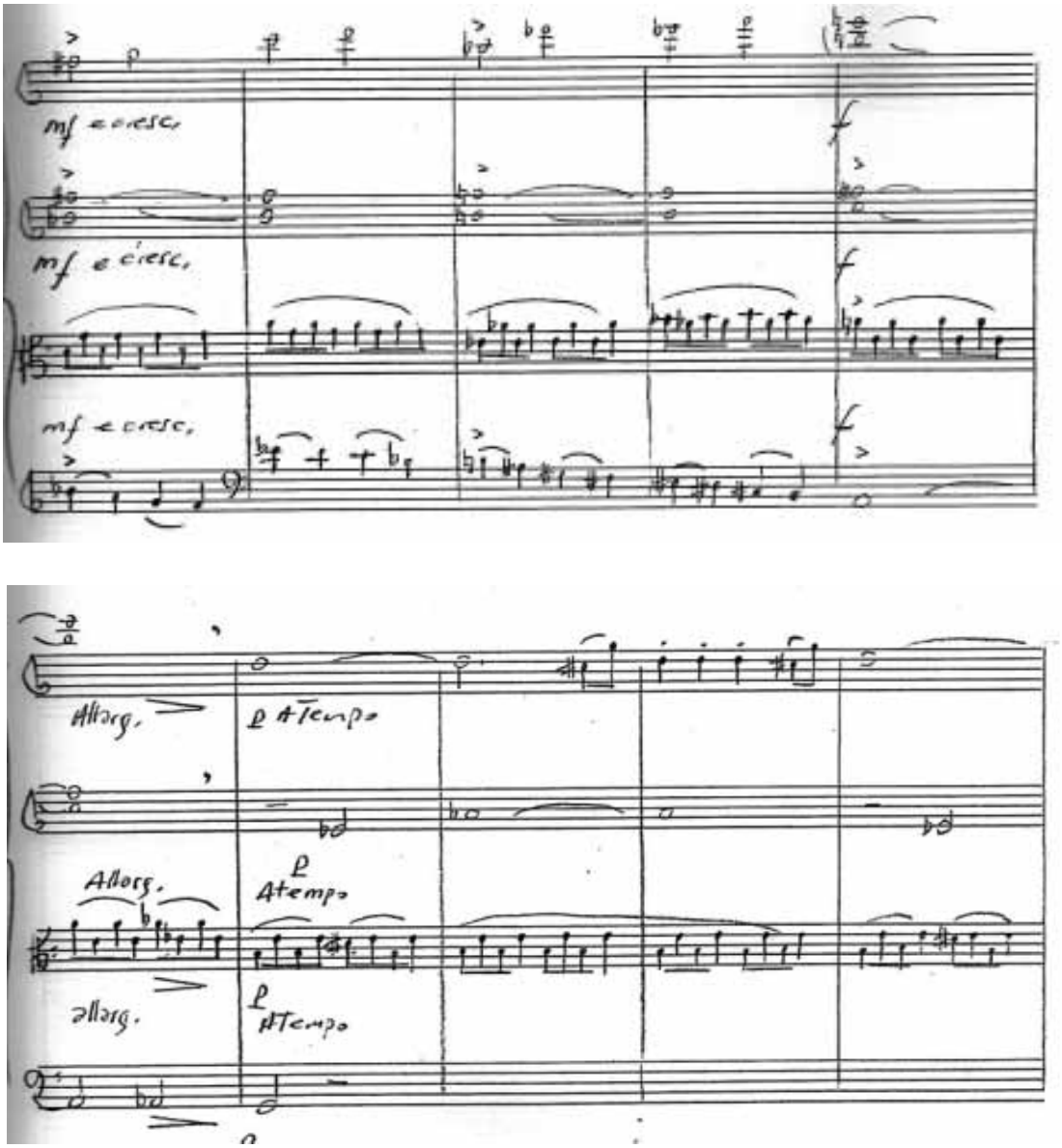
El tercer elemento de C, también más rítmico que melódico dará comienzo en el compás 326, sobre un ostinato de la viola en corcheas.



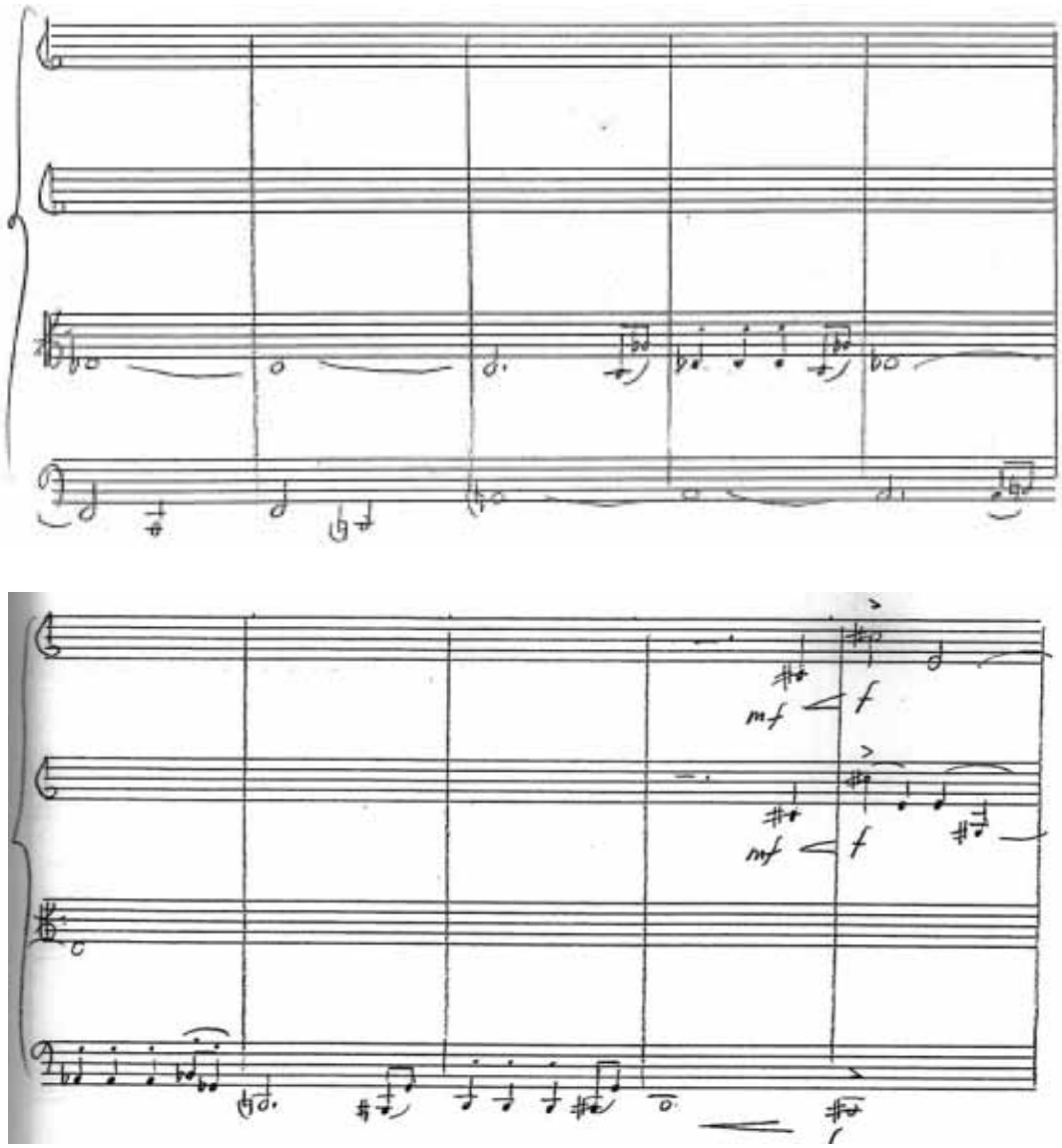
Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 324-328

Este tercer elemento merece tal apelativo por la insistencia de sus ritmos en sucesivas intervenciones más que por hecho de presentar una entidad melódica propia.

Debido a las dimensiones de esta tercera sección varias serán las combinaciones de los instrumentos dentro de ellas. Por un lado existen zonas de mayor densidad (compases 364 y siguientes) frente a otras en las que apenas se distinguen dos líneas melódicas muy ligeras (compases 399 y siguientes).

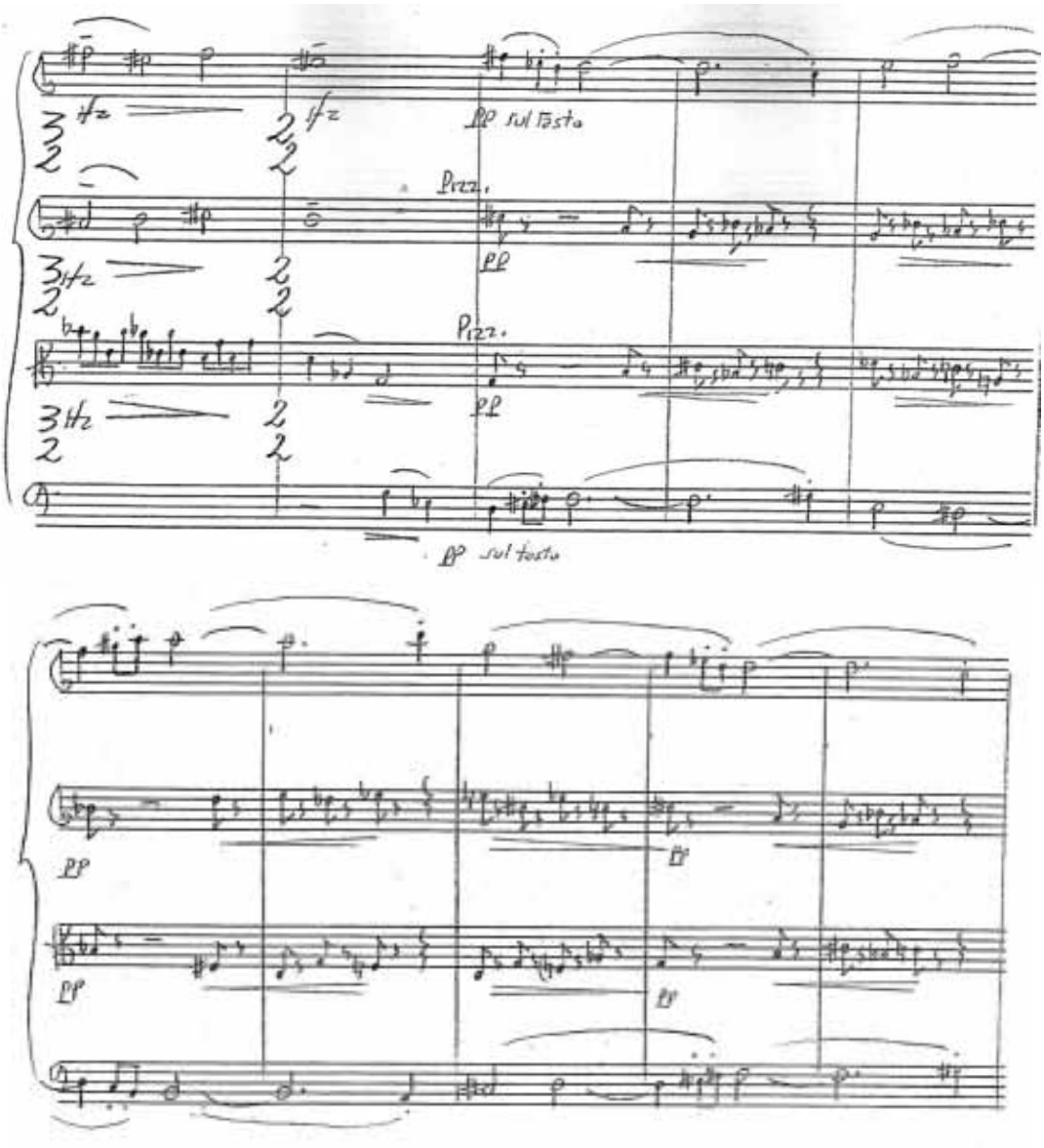


Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 364-373



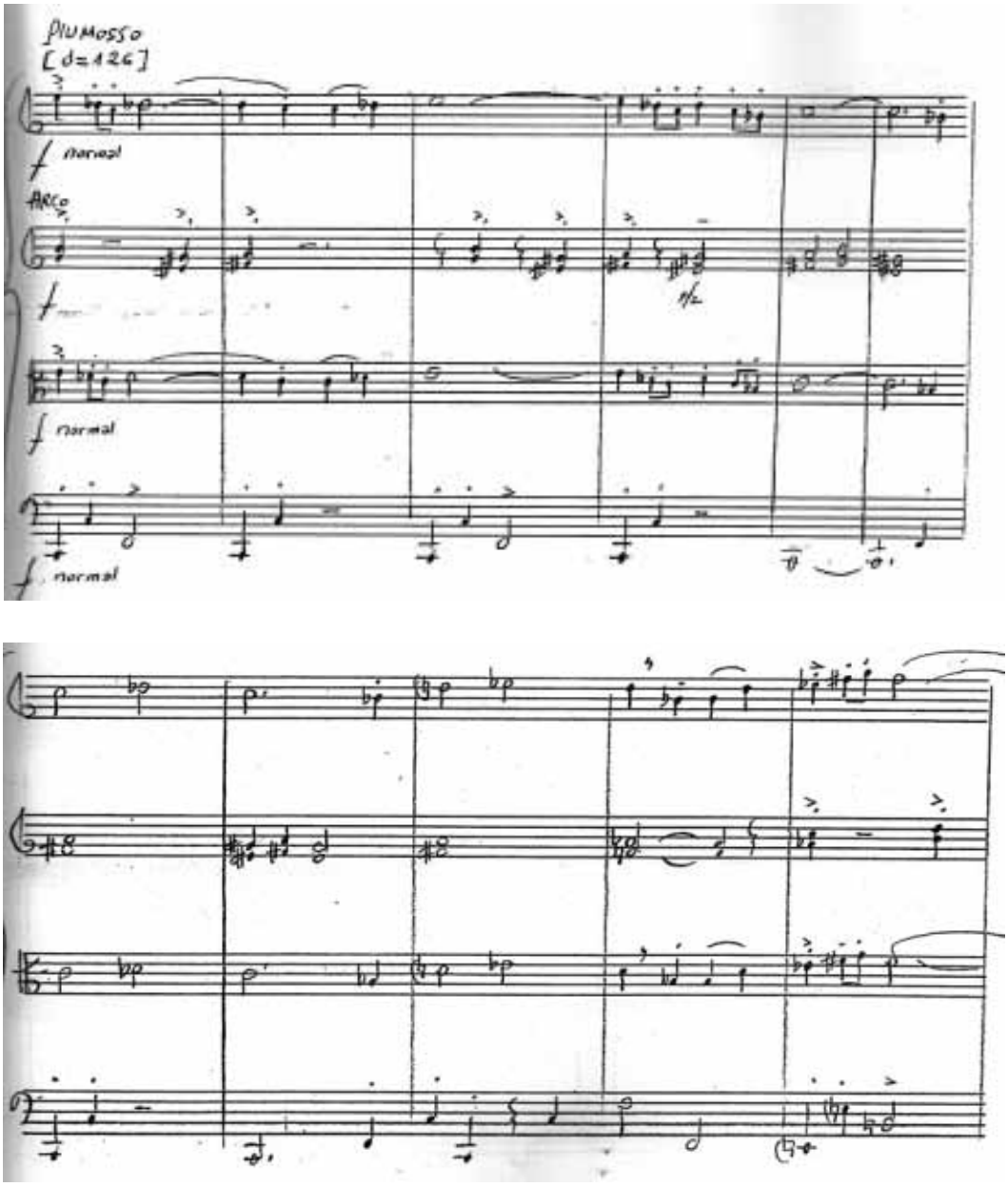
Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 399-408

Antes de dar por finalizada esta sección una nueva disposición de los instrumentos a través de un pizzicato (compases 456 y siguientes) tomará el mando rítmico de la pieza y sobre él, el elemento c2 será reexpuesto.



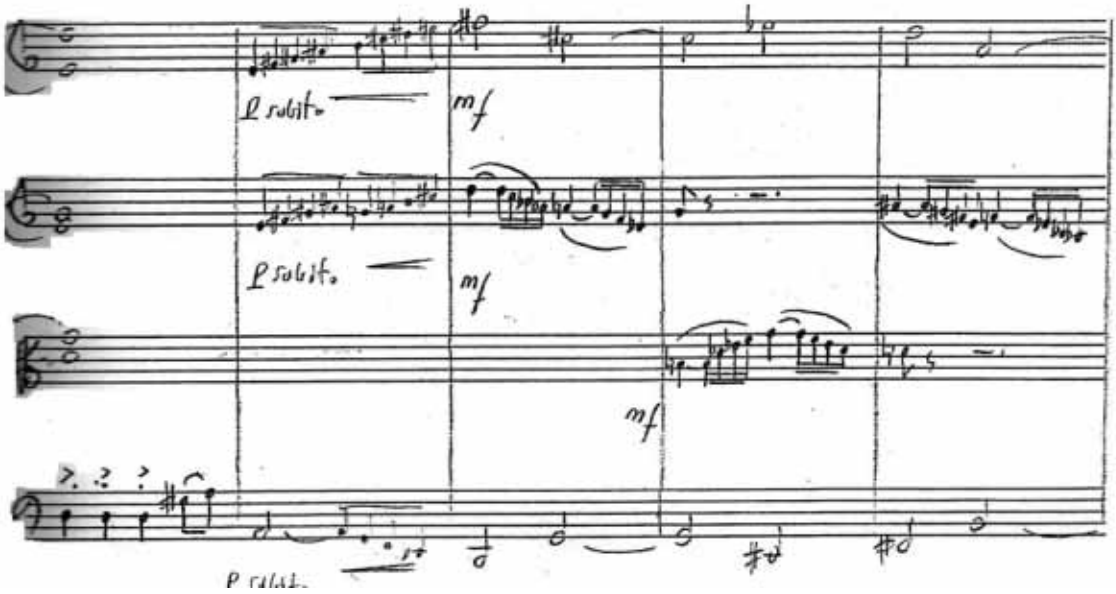
Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 454-463

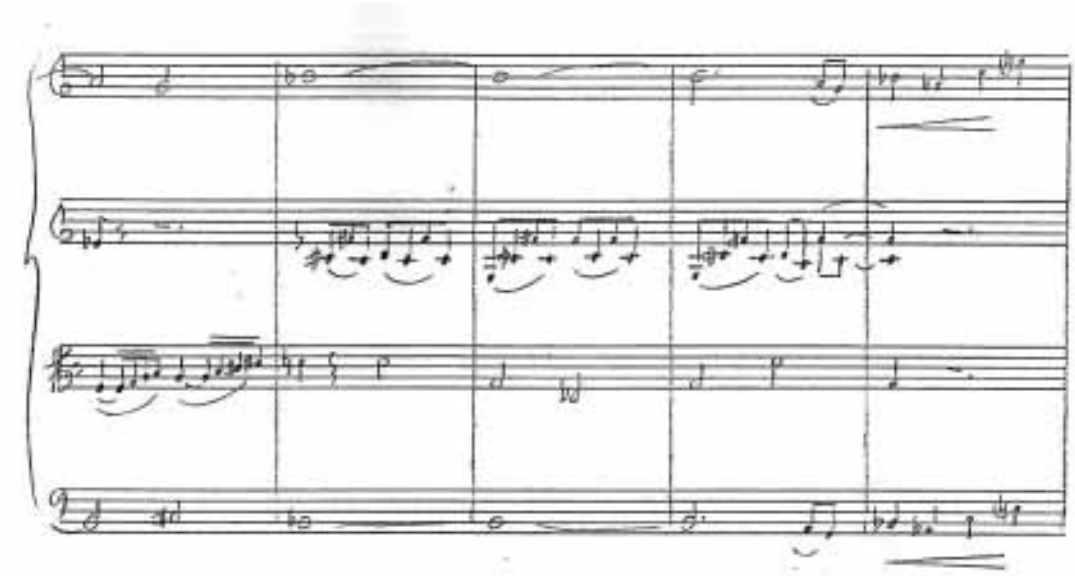
Tras un nuevo cambio de tempo y con una concepción musical diferente, muy cercana a la homofonía (compases 484 y siguientes) comienza la cuarta sección. Como ya se ha apuntado la siguiente sección, basada principalmente en el elemento c2, es la más breve de todas y a diferencia de los sucedido anteriormente su función principal es la de conectar las exposiciones e los tres grandes grupos temáticos con el segmento codal que dará comienzo en el compás 533.



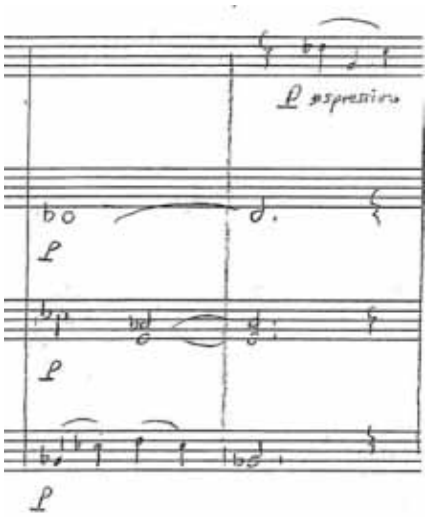
Cuarteto para el fin de las razas (2005) (compases 484-494)

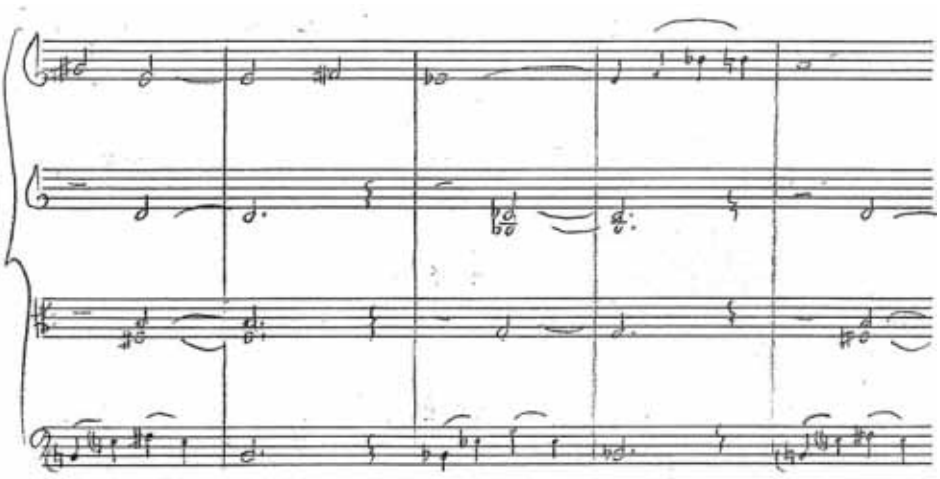
Las figuras más cortas ya hacen una tímida aparición al inicio de esta sección (compases 535 y siguientes). Posteriormente sigue un breve segmento de entradas fugadas de las voces, aunque no es más que un intento, ya que no llega a confirmarse (compases 563 y siguientes).





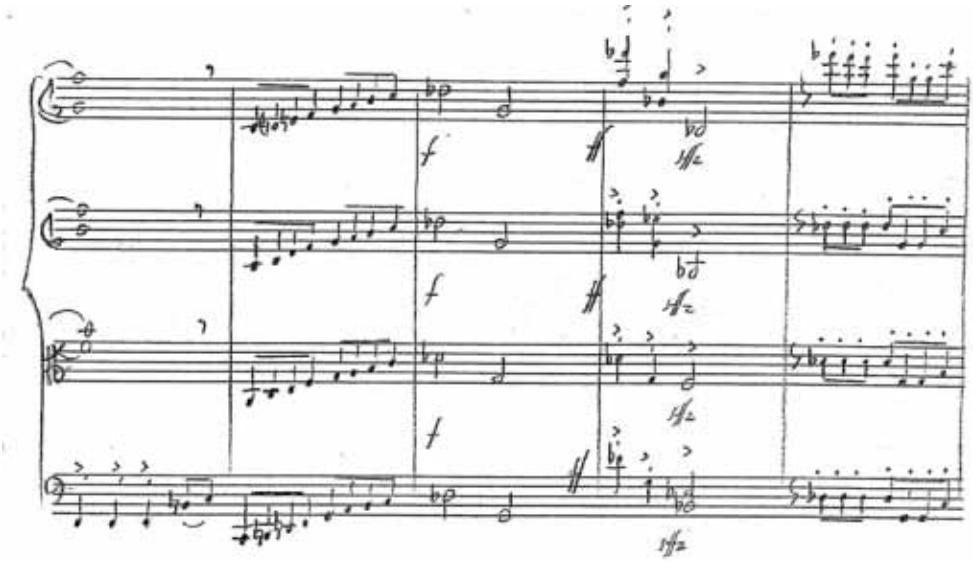
Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 534-543

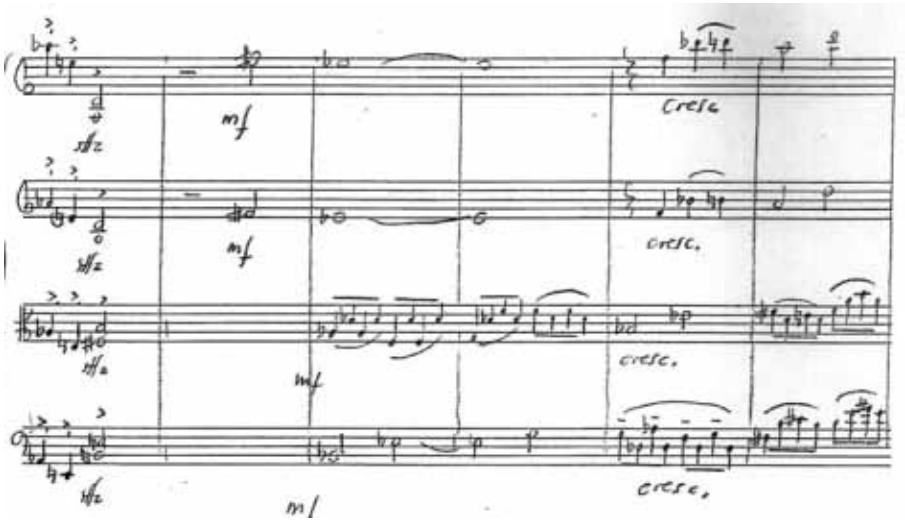


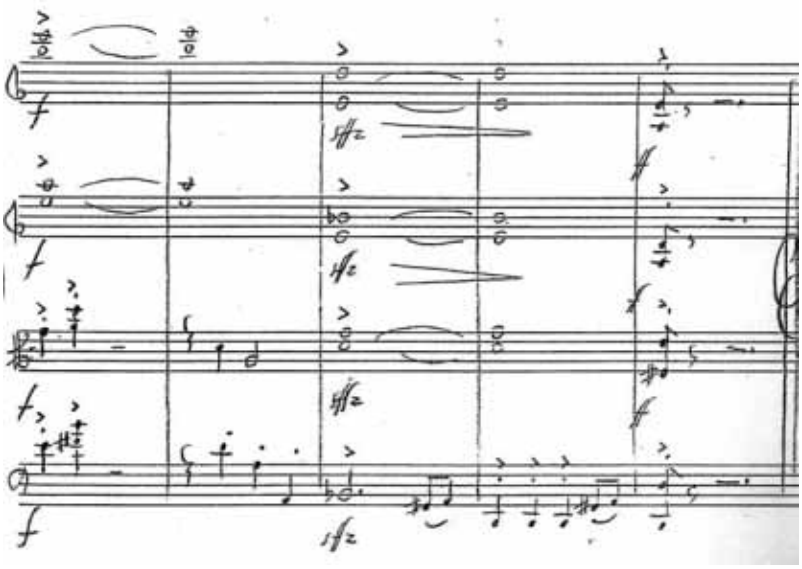


Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 562-568

El final de la pieza se produce sobre varios de los motivos rítmicos más característicos (compases 588 y 596 y siguientes).



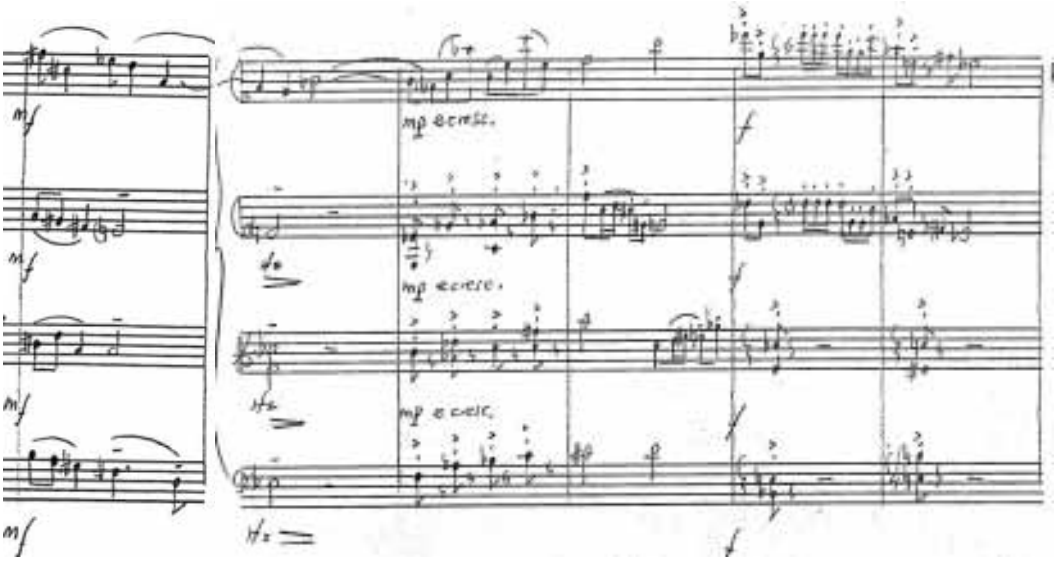




Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 584-599

En este caso el eje sobre el que finalizar la pieza es la nota Re, también nota final del primer segmento.

En esta pieza se utiliza una serie al estilo dodecafónica que tras un breve intervalo de quinta justa descendente es presentada por todos los instrumentos a la vez dentro de los tres primeros compases del primer segmento. Inmediatamente es presentada su inversión un semitono por debajo aunque en esta ocasión de forma parcial (solo hasta el sonido 10). El tercer motivo de este elemento a1 (compás 9) también presenta la serie por movimiento directo una sexta por encima.



Cuarteto para el fin de las razas (2005). Compases 9-14

Como se puede comprobar en el resto de la pieza la utilización de estas series no es muy académica en el sentido estricto de la palabra sino que son utilizadas como una herramienta más dentro de la construcción habitual en la música.

Es necesario destacar el trato que reciben ciertas células rítmicas del acompañamiento, su aparición es más bien intermitente pero con la suficiente consistencia para que sea reconocible, y sobre todo recordadas por el oyente. Esto se asemeja mucho a lo que sucede en la música para guitarra, donde el motivo del acompañamiento va apareciendo y desapareciendo a lo largo de la obra con la única intención de permanecer en el subconsciente del oyente para que no sea dejado de lado en ningún momento, mientras que el instrumento continúa en una línea más protagonista desde el punto de vista melódico – virtuoso.

Aunque se habla de temas no se utiliza en el sentido clásico sino como agrupaciones rítmico melódicas más o menos reconocibles.

III.2.5.4. *El leño verde.*

III.2.5.4.1. Consideraciones previas.

A lo largo de la historia, y desde su creación con Monteverdi y la Camerata Florentina, la ópera ha sido un género muy atractivo para la gran mayoría de los compositores, y como no podía ser de otra forma en el siglo XXI pasa algo muy parecido, pero con un género ciertamente renovado en muchos aspectos.

Desde un punto puramente temático, desde los personajes esquemáticos de Alessandro Scarlatti o Gluck, pasando por las óperas ciertamente reales de Mozart hasta la actualidad la temática y el desarrollo de este género han evolucionado en distintas direcciones.

Comedia, conflictos psicológicos, dramas, ambientes sombríos, dramas políticos se disputan los primeros planos de las obras de los siglos XVIII y XIX, hasta la llegada del Romanticismo operístico y de Weber, en un primer momento.

Después de que ópera y teatro evolucionasen desde la antigua Grecia hasta convertirse en dos géneros diferentes se considera a Richard Wagner (1813-1883) como el precursor de la ópera del siglo XX (por extensión de la ópera moderna). A grandes rasgos, a Wagner se le atribuyen tres innovaciones principales. Por un lado el *leitmotiv*

o motivo conductor; en segundo lugar la creación de la melodía infinita, que de alguna forma está conectada con la idea de *leitmotiv;* y por último sus diversas innovaciones en el campo de la armonía.Estos y otros pasos a lo largo de la historia se van manifestando, como no podía ser de otro modo, a través de las diferentes reacciones del público.

De este modo, y poco a poco, se formaron dos bandos; de un lado los defensores de la melodía a ultranza (entiéndase ópera italiana del siglo XIX) y por otro lado los seguidores de Strauss, Debussy, Webern o Wagner, donde ésta no era más que otro elemento de la pieza. Llegando tal profunda división a la rivalidad entre partidarios de la "ópera" contra partidarios de la "música" tal y como manifiesta Leibowitz[412].

La mayor parte de estas innovaciones recién traídas por Webern o Debussy, entre otros, estaban directamente relacionadas con el lenguaje musical en sí. Y por supuesto con las innovaciones armónicas y orquestales derivadas de éste y presentadas en otros géneros.

Desde los festivales consagrados exclusivamente a la ópera, como Bayreuth, Múnich o Glyndebourne hasta las representaciones unitarias, pasando por los festivales esporádicos, el elenco de posibilidades es muy relevante. Sin embargo el reparto de dichas posibilidades no es ni muchos menos equitativo en relación a las diferentes estéticas practicadas por los compositores de ópera.

En un primer momento del siglo, la ópera no fue permeable a ciertos avances que se realizaban desde otros sectores del drama, como los traídos a colación por Max Reinhardt, Stanislawsky o Bertold Brecht[413]. La incorporación de estos y otros elementos comenzó a hacerse visible en el mundo de la ópera a partir de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo la ópera tradicional que se representaba en los grandes centros operísticos europeos permaneció intacta.

Uno de dichos cambios vino representado por el emplazamiento de las propias obras, así como el desarrollo de nuevos lenguajes y las novedosas representaciones de obras tradicionales como la *Traviata* llevada a cabo en Inglaterra a finales de los ochenta.

[412] Rene Leibowitz. (1957/1990). *Historia de la ópera.* Madrid: Editorial Taurus. (Trad. Amaia Bárcena). p. 15.

[413] Markus Kupferblum. (2004). "Las perspectivas dramáticas de la ópera contemporánea independiente en Europa". Revista *12 Notas Preliminares* nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

La ópera, al igual que la economía, está sometida a diversos ciclos de crecimiento y recesión; con la particularidad de que esta última incluso se puede decir independiente del devenir histórico de la propia música.

La ópera de finales del siglo XX (último cuarto) se encuentra que algunos de sus elementos principales entran en crisis. Por un lado se produce una crisis de género, es decir se encuentran verdaderas dificultades a la hora de definir un género para la ópera de las dos últimas décadas. Heterogeneidad de lenguajes, de materiales, de formas…

El segundo aspecto que entra en crisis es el económico. La ópera, el hecho de poner en marcha toda una producción operística requiere de unos medios económicos muy cuantiosos, y dichos medios pocas veces están disponibles. Por lo que será necesario una doble vía de financiación: pública y privada para poder llevar a cabo estas costosas representaciones.

Por otro lado la estética postmodernista también entra en crisis, lo que afecta a los textos y a los temas elegidos por los compositores y libretistas. En este sentido existen dos categorías de temas[414]; por un lado los temas de la literatura clásica, con la variante de los compositores americanos al elegir personajes ilustres de su época (Nixon, Einstein…) y por otro lado aparecen una serie de temas que no siempre encajan en la descripción de ópera (acciones escénicas, anti-óperas…).

El cuarto aspecto que entra en crisis es el sociológico. En el sentido de la incapacidad aparente de la ópera para atraer a un público nuevo. Se conserva el estereotipo de que la ópera es sólo para un determinado tipo de personas.

A pesar de estos cuatro puntos negativos se puede afirmar que el género operístico siguen creciendo. Eso es sin duda gracias al esfuerzo de compositores que como Valentín Ruiz aportan su grano de arena al género aun sabiendo que en muchas ocasiones es muy complicado lograr que la obra en cuestión llegue al gran público, debido a los problemas de representación.

Uno de los elementos que han favorecido este desarrollo de la ópera en los últimos años han sido las nuevas tecnologías. Por un lado han aumentado las posibilidades en cuanto al decorado, escenografía… y por otro ciertos soportes audiovisuales han propiciado

[414] Thomas Sylvand. (2004). "La ópera contemporánea entre crisis y crecimiento". Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

que la ópera llegue a todos los rincones. Aunque en muchos sentidos se puede decir que la ansiada revolución en el mundo de la ópera todavía no ha llegado, o si lo ha hecho, ésta se ha realizado a muy baja intensidad.

Durante la segunda mitad del siglo se producen muchas novedades en el campo operístico algunas tan significativas como la reducción del texto hasta trabajar con unidades mínimas de expresión, llamadas "expresemas" por Bernal en su artículo[415], y que buscan el lado puramente fonético del mismo. También se produjeron condensaciones en el gesto, que en algunos casos se minimizó hasta leves movimientos de cabeza y manos.

La linealidad fue otro de los elementos que poco a poco se ha ido resquebrajando en esta tipología de ópera más vanguardista. Las obras del compositor Bernhard Lang son un buen ejemplo de ello. Aquí resulta más apropiado no hablar ya de escenas como algo que remite a un orden jerárquico, sino de momentos escénicos. En este sentido las proporciones entre los diferentes momentos ya no tienen porque guardarse.

Otra novedad la constituye la aparición de elementos políticos a lo largo de algunas obras, y no como propaganda sino como un elemento de realidad, en un intento de presentar la obra de arte como algo real y no como algo ajeno a la misma. En este sentido se deja ver una cierta actitud crítica de la que se intenta que el espectador tome partido de alguna forma.

Dentro del la ópera, o dicho de otra manera, dentro del teatro musical, se ha desarrollado, sobre todo a partir de los años cincuenta y sesenta, el concepto de "teatro dentro del teatro". En este sentido se puede hablar de regresión infinita, o lo que se dio en llamar *mise en abyme*[416].

La vida musical durante el siglo XX favorece la interacción entre lo viejo y lo nuevo, entre lo progresivo y lo conservador. Muchos de los teatros de ópera que fueron construidos y reconstruidos a lo largo del siglo XX lo fueron utilizando principios y diseños, así como materiales actuales, pero a la vez respetando las concepciones y los

[415] Alberto C. Bernal. (2004). "Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una Nueva Ópera)". Revista *12 Notas Preliminares* nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

[416] Luana Stan. (2004). "Discontinuidades y coherencias. La ópera "reloj de arena" *Últimos días, últimas horas* de Anatole Vieru". Revista *12 Notas Preliminares* nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

roles de la composición musical y de la sociedad que no eran muy diferentes de los anteriores a 1900.

Los primeros cambios en el panorama de la ópera contemporánea tienen lugar en los primeros años del siglo XX. Futuristas (tanto italianos como rusos) y expresionistas serán los encargados de abrir estos caminos.

En el caso de los futuristas la aportación de la utilización de los ruidos dentro de un contexto musical será retomada por Pierre Schaeffer. Pratella y su ópera *El aviador Dro* (1915) serán ese primer paso.

En cuanto al futurismo ruso, serán Malevitch, Matiushin y Kruchevnik los encargados de abanderar el progreso operístico, en el caso de este último con la obra de 1913 *Victoria sobre el sol*.

Muchos de los presupuestos presentados por lo futurista, e incluso por Satie y sus colaboraciones con Jean Cocteau prevalecen en la escena de los años sesenta.En un sentido similar, aunque no igual, se desarrollan las innovaciones de la escuela de Viena. *Erwartung* (1909) de Schoenberg y las obras de Alban Berg *Lulú* y *Wozzeck* abanderan estos cambios escénicos.

Otras iniciativas con un alto contenido social serían las obras de Paul Hindemith *Sancta Susana, Mathis der Maler* y *Cardillac* de 1922, 1935 y 1926 respectivamente, así como la proscrita (prohibida por el tercer Reich) obra de Ernst Krenek *Jonny Spielt Auf* de 1927.

En la escena francesa, y como ya se ha apuntado, Satie sería el abanderado con su obra de 1917 *Parade* y el ballet escrito siete años después con el título *Relâche.* Se enmarcará en una línea de colaboración con los artistas plásticos, como Picabia, Picasso o Man Ray. Otra de las obras trascendentales del francés, y escenificada en el Black Mountain College (Carolina del Norte) fue *La piège de Meduse* de 1948. El BMC fue un lugar de referencia para entender ciertos cambios en la música escénica tradicional.

Uno de los primeros compositores del siglo XX en salir en defensa de la ópera, bajo un punto de vista técnico, fue nada menos que el vienés Arnold Schoenberg en su libro

Funciones estructurales de la armonía[417]. En dicho volumen niega la supuesta impureza del género operístico argumentando que los mismos maestros que han sido capaces de establecer los criterios absolutos de la pureza musical no van a desestimarlos a la hora de escribir obras operísticas.

En este sentido se contraponen dos voluntades operísticas bien diferenciadas que el siglo XX intentará reconciliar. Por un lado la obra fragmentada en la que las diferentes escenas se van sucediendo como entidades autónomas; y por otro el drama musical basado en la *durchkomposition*[418] sinfónica, es decir, en la continuidad de la música sinfónica.

Por otro lado, y para definir su postura de una manera más clara, si cabe, Schoenberg definió la ópera postwagneriana como "una sinfonía grande con acompañamiento vocal". En este sentido cabe apuntar que la genialidad de los grandes músicos se debe tanto a lo que deben a la tradición como a lo que ellos mismos aportan a ella.

En el caso de Bartòk y su obra *El castillo de Barba Azul* (1918), se muestra a un héroe sombrío que va desarrollando su personaje a través de cada uno de los siete cuatros sinfónicos sobre los que se dispone la obra, y a los que sólo añade un segundo personaje (la amada).

El francés Maurice Ravel también contribuye a esta evolución inicial del género con su obra *La hora española* (1907), en ella se hace una marcada alusión a la ópera bufa italiana. La técnica del leitmotiv también está presente en esta obra a través de la asociación de una escritura y una medida determinada a ciertos personajes.

Además de eso hacen acto de presencia ciertos elementos tradicionales como la fragmentación dramática. La armonía presenta ciertas audacias muy al estilo de Debussy. Escribiría una segunda ópera: *El niño y los sortilegios* (1919).

El ruso Sergei Prokofiev será uno de esos autores que abordan todos los géneros disponibles: ópera romántica (*El ángel de fuego,* 1919), ópera bufa (*El amor de las tres naranjas,* 1921) y gran ópera (*El jugador,* 1917).

[417] Arnold Schoenberg. (2005). *Funciones estructurales de la armonía.* Barcelona: Idea Books. (Trad. Juan Luis Milán Amat).
[418] Rene Leibowitz: *Historia de la ópera*; *op. cit.* p. 301.

Dentro de las obras líricas de Stravinsky deben ser destacadas *El ruiseñor* (1914), *Mavra* (1922) y *The rake´s progress* (1951). La principal novedad del ruso está en la utilización que hace de la orquesta. Ésta está tratada como un conjunto de solistas.

Darius Milhaud aportará dos nuevas obras al género: *Les malheurs d´Orphée* (1924) y *Le pauvre Matelot* (1927). Ambas escritas para pequeños conjuntos instrumentales.

La aparición de Puccini representará la quinta esencia de la ópera con obras como *Tosca* (1900), *La Bohème* (1896, 1º versión) y *Madame Butterfly* (1904). En él se mezclan las dos concepciones de la ópera la valoración del arte dramático y del bel canto frente a la posición que presta su atención sobre la parte estrictamente musical; cada uno ve en las obras de Puccini el aspecto que le interesa.

Una de las principales aportaciones del músico italiano está relacionada con la melodía y la construcción de la misma. Dichas particularidades se encuentran, sobre todo, en determinados giros melódicos, que son utilizados en determinadas ocasiones y se transforman así en herramientas propias del músico.

En la música de Puccini se observa una estructura contraria al leitmotiv; mientras que éste caracteriza a un personaje de una manera determinada, el italiano consigue que una misma célula se presente de diversas formas de tal forma que deja de tener función caracterizadora para tener función estructural.

Este tipo de cuestiones hizo que el propio Schoenberg se interesase por la música del italiano y sobre todo por la forma de estructurar las obras[419].

Uno de los elementos en los que más se ha notado un cambio de gusto de los compositores fue en la elección de los libretos de sus óperas. Dicho cambio, en el sentido de abrir el abanico en cuanto a temas se refiere, provocó una evolución de las herramientas que estos utilizaban a la hora de dar vida a los personajes en cuestión, y a la hora de caracterizar los momentos dramáticos, musicalmente hablando.

Una de las primeras cumbres operísticas del siglo XX es, sin lugar a dudas, Richard Strauss que a lo largo de más de medio siglo escribió quince óperas.Como no podía ser de otra forma su carrera comienza con sendos fracasos: *Guntram* (1894) y *Feuersnot* (1901). Cuatro años más tarde vería la luz la obra *Salomé*.

[419]*Ibid.* p. 326.

En esta obra la influencia de Wagner es esencial desde el punto de vista del empleo del *leitmotiv*, la armonía o la orquestación (de una riqueza extraordinaria y gran variedad de color).Esta obra se presenta como un solo bloque, con una continuidad extraordinaria, aperas se perciben cesuras a lo largo de la obra.Todo lo que se pueda decir de *Salomé* será ampliamente superado en *Electra* (1908). En ella se procede a través de una gran plantilla instrumental[420].

En un sentido diametralmente opuesto escribe *El caballero de la rosa* (1910) y *Ariadna en Naxos* (1916), con una intención claramente neoclásica.

La siguiente parada en este repaso a la ópera del siglo XX hay que realizarla en la obra de Alban Berg y sus obras líricas. En la música de Berg se encuentra la síntesis más completa de toda la música operística que se había producido hasta el momento.

Wozzeck presenta una gran unidad a través de las veinticinco[421] escenas de que se compone la obra gracias a la significación simbólica y mítica de los personajes. La estructura final de la obra responde a una forma ternaria A-B-A (cinco escenas cada acto) donde la primera y la tercera escena guardan cierto paralelismo. Las cinco primeras escenas (primer acto) sirven para caracterizar a los diversos personajes que irán apareciendo a lo largo de la obra. Son una suite, una rapsodia, una marcha militar, una *berceuse*, un pasacalle y un andante *affetuoso* respectivamente. Cada una de las escenas de cada acto[422] da lugar a una síntesis de los principales procedimientos estructurales de la música dramática.

Desde un punto de vista temático se adelanta a los grandes temas de la segunda mitad del siglo: psicoanálisis, existencialismo, realismo social… todo ello gracias al grandioso libreto de Büchner[423].

Aquí se concibe a Wozzeck en la misma línea que todos los grandes héroes trágicos de la ópera (Orfeo, Don Giovanni, Carmen, Otello, Leonore…).

La unidad de la obra se logra a través de tres factores. Por un lado la unidad temática; por otro el proceso de variación al que se someta cada fragmento; y por último a las transiciones extremadamente sutiles que existen entre los diversos fragmentos. Además

[420]*Ibid.* p. 338.
[421] Tras la condensación realizada por Berg quedaría reducidas a quince.
[422] Segundo acto: sinfonía en cinco movimientos; tercer acto: seis impromptus.
[423]Escritor alemán (1813-1837)

cada uno de los actos acaba sobre una especie de cadencia sobre el mismo acorde, a modo de tónica, pero varía la disposición de este en cada ocasión.

La segunda obra dramática de Berg será *Lulu*, en cuyo libreto se reúnen dos tragedias de Wedekind: *Erdgeist* y *Die Buchse der Pandora*.

En esta segunda obra elemento principal de la articulación es el de la voz humana, y a diferencia de la anterior se recurre a formas típicas de la música vocal (aria, recitativos, números de conjunto…). Las formas sirven, de alguna manera, para caracterizar a ciertos personajes y no al conjunto de una escena como pasaba en la pieza anterior.

La unidad dramática se da como resultado de la unidad vocal. La orquesta también se utiliza para dar unidad desde el punto de vista sonoro. La unidad temática de la obra se basa en una serie de doce notas que determina todos los acontecimientos musicales de la ópera en cuestión. Una de las cuestiones que más sorprende a la hora de analizar esta pieza es la gran variedad de recursos expresivos que se utilizan para llevar a cabo los propósitos del autor.

Las dos obras de Berg encarnan la voluntad preponderante en las piezas de esta primera mitad del siglo, que no es otra que la intención de síntesis de los principales medios de expresión mostrados por este género en el pasado. Sin embargo las novedades deben constituirse en torno a la introducción de elementos nuevos a la hora de llevar a cabo dicha síntesis dramática.

Schoenberg da su primer paso en el terreno de la música dramática con la obra *Erwartung* op.17 (1909), sobre textos de la poetisa Marie Pappenheim.

En Schoenberg y en sus obras dramáticas se unen en perfecta armonía acción, texto, decorado y música. Representa un espíritu teatral completamente nuevo y original. Así como Berg puede ser concebido como una continuación natural de Wagner (desde muchos puntos de vista, otros no), Schoenberg es totalmente nuevo, radical, iniciador de un camino hasta el momento desconocido. De laguna forma logra la síntesis de la tradición wagneriana y debussiana, de tal manera que irrumpe en un mundo nuevo. Una mezcla entre las diferentes escenas de amor propuestas por Wagner y el misterio dramático presentado por Debussy[424].

[424] Rene Leibowitz:. *Historia de la ópera*; *op. cit.* p. 370.

La obra de Schoenberg es atemática y esto es la primera vez que sucede en la historia de la música dramática. La partitura, tal y como ya apuntaba Webern, crea constantemente elementos nuevos; los diferentes temas, motivos, elementos… se exponen pero no se desarrollan. A esto se le debe unir la ausencia de relaciones tonales y la aparición de un cromatismo total.

La orquestación también representa una novedad ya que las disposiciones orquestales están presentadas como si de pequeños grupos de cámara se tratase. Esto provocará una mezcla de timbres completamente novedosa con respecto a obras anteriores.

El hecho de que toda la acción de la pieza esté soportada por un solo personaje condicionó el desarrollo vocal de la misma de tal manera que dicho papel está dotado de una gran variedad de recursos expresivos poco comunes. Utiliza casi todos los estilos de canto existentes.

El siguiente título del vienés (en 1913) fue *Die glückliche Hand*, op.18, sobre un libreto que él mismo escribió. La obra contiene un sinfín de elementos simbólicos, así como efectos escénicos de todas las clases, lo que provoca un ambiente tremendamente delirante. A esto hay que añadir las indicaciones relativas al decorado, iluminación…

En esta obra es donde se introduce por vez primera el recurso del *sprechgesang* (canto hablado), creado por el propio autor. Este viene a añadirse a la larga lista de recursos vocales de los que el compositor echa mano con asiduidad: cantábile, falsete…

Una de las principales novedades de esta pieza la constituye que toda ella se apoya sobre la interpretación de la estructura dramática (acción, juegos de luces, escena…) de la misma y de la construcción sinfónica (estructura cuaternaria al estilo de una sinfonía). Así estas dos realidades, dramática y sinfónica, se ven proyectadas simultáneamente.

La siguiente obra se haría esperar dieciséis años, *Von heute auf morgen* op.32, es una ópera bufa de un solo acto. En ella se produce una caricaturización del mundo que le rodea; en palabras de Leibowitz, una muestra del más absoluto desprecio.

Sin embargo esa vuelta a la tradición debe ser entendida con ciertos matices. Por una parte es la primera ópera compuesta con la técnica dodecafónica. Otra vez se aparece el concepto, ya iniciado en las obras anteriores, de variación perpetua, que el dodecafonismo consagraría.

A ésta pieza le siguió una ópera en tres actos[425]: *Moises und Aaron* (1932), con libreto escrito por el propio Schoenberg. En ella se entabla un conflicto entre el intelectual (Moisés) y el hombre de acción (Aarón). Desde un punto de vista técnico en la obra se observa como una especie de síntesis de todas las piezas anteriores, con una exuberancia de recursos vocales, orquestales, dramáticos, escénicos…

Los personajes (o grupos de ellos) son presentados desde desarrollos completamente autónomos. Sin embargo Schoenberg, y a pesar del acusado contraste de los elementos, consigue una unidad muy rigurosa como resultado de un discurso dramático y musical muy variado, intenso y con un alto grado de tensión.

Una de las obras más admiradas del inicio de esta centuria sería la obra de Debussy *Pelléas et Mélisande* (1902) que bebe directamente del estilo estructural de Wagner aunque con una retórica y dramatismo muy diferentes.

A partir de la segunda mitad del siglo XX los trabajos operísticos tendían, cada vez más a estar conectados con el mundo real, algo que ya se había apuntado en algunas obras anteriores. Además cada vez resulta más complejo asociar estéticamente a varios compositores dentro de una posible unidad, ya que los rasgos personales de cada uno marcarán las pautas a seguir, y no sólo en lo que a música dramática se refiere. Sin embargo los años 50 y 60 fueron de crisis para el mundo de la ópera[426].

Buen ejemplo de ellos son los casos del británico Benjamin Britten y del alemán Hans Werner Henze, que desarrollaron un estilo muy personal cargado de una profunda expresividad así como una gran convicción teatral. Otros compositores como Berio, Ligeti, Adams o Tippett se ganaron una importante reputación como creadores de ópera, además así lo entendieron ya que dedicaron amplios esfuerzos a este tema destacando la obra de Tippett *The Midsummer Marriage* (1955); *Un re in ascolto* de Berio (1984); o la pieza de Ligeti *La Grand Macabre* (1978). Otro alemán, Stockhausen con su obra *Licht* (1981), trató de crear un gran ciclo operístico a la manera de Wagner.

A la hora de seguir el desarrollo de la ópera en la segunda mitad del siglo también habrá que tener en cuenta el desarrollo de la misma en oriente, ya que algunos compositores

[425] La música del tercer acto nunca fue escrita por Schoenberg.

[426] Mihu Iliescu. (2004). "La ópera en Francia: resurgimientos líricos en Manoury, Dusapin y Levinas". Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

se vieron influenciados por corrientes extraeuropeas. Otro elemento que de la ópera de esta época será el elemento ideológico y social muy bien reflejado por Bertold Brecht y Kurt Weill[427].

Ejemplos de los cambios sufridos por la ópera durante las últimas décadas pueden verse claramente en la elección de sus mitos, es decir, de los protagonistas de las obras, de los temas, del contexto en el que se desarrollan. *Nixon en China* (1987) de John Adams o *Einstein en la playa* (1975) de Philip Glass son poderosos ejemplos de los cambios articulados.

Otros compositores de ópera importantes dentro del siglo XX han sido Janacek, Korngold, Shostakovitch, Kagel o Schnebel.

En España se distingue, generalmente, entre ópera y zarzuela. Esta segunda bien podría ser una ópera cómica ya que posee los mismos elementos que una ópera (romanzas, dúos, coros…) si bien tiene una parte hablada, esto no supondría un problema, ya que el *singspiel* alemán también. Sin embargo se le ha dado este nombre debido a que el lugar donde se realizaban sus primeras representaciones estaba cubierto de zarzas.

El siglo XX español, en el terreno de la ópera se abre con la obra de Falla *La vida breve*, en 1905. Para rematar su carrera con la inacabada obra *Atlántida*[428].

En la primera de las piezas el uso del folclore es claro en todos los momentos de la obra: giros melódicos, modos de cantar, ciertos recursos armónicos, danzas populares, ritmos, escalas de tonos enteros…

Una de las soluciones más brillantes que Falla da a esta obra está en el aspecto de la estructura ya que a pesar de un contexto fragmentado consigue resolver el problema de la unidad de los actos gracias a la continuidad de un discurso que por otra parte es muy variado. Como es evidente esta obra constituye una ruptura con las tradiciones alemana, francesa e italiana de todo el siglo XIX y de principios del XX. Esta misma actitud de síntesis de determinadas tendencias que sí operaron en el siglo XIX, se verá en autores como Bartòk, Ravel, Strauss o Berg, cada uno dentro de su peculiar estilo.

[427]Marta Cureses de la Vega: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*; *op. cit.* p. 431.
[428] Sería Ernesto Halffter, su discípulo, el que finalice la partitura.

El primer paso hacia una vanguardia dentro del mundo escénico se produce a través de la conexión del movimiento Fluxus con Juan Hidalgo y éste con el movimiento Zaj en España representan unos antecedentes perfectamente rastreables, tal como expresa la Dra. Cureses en su libro sobre Tomás Marco[429].

Se había rechazado la música entendida como un elemento que describe emociones o impresiones sobre la naturaleza, y se intentaba buscar una nueva disposición y reorganización de los medios con los que contaba el género. Es decir ciertos ideales no se consideraban aptos a la hora plantear las nuevas disposiciones escénicas que los compositores trataban de crear.

Autores como Luis de Pablo (*Kiu, La madre invita a comer, El viajero indiscreto, La señorita Cristina*), Leonardo Balada (*Hangman, Hangman!, The Town of Greed, Zapata, Cristóbal Colón, La muerte de Colón, Faust-Bal*), Cristóbal Halffter (*Don Quijote*) o Tomás Marco *(Selene, Ojos verdes de luna, El viaje circular, Segismundo (soñar el sueño), El caballero de la triste figura*) son algunos ejemplos de esa búsqueda de nuevos medios puestos al alcance de la música escénica.

Incluso en autores anteriores como Roberto Gerhard (*The Duenna*) o Xavier Montsalvatge (*Babel 46, El gato con botas, Una voce in off*) se puede observar dicha preocupación.

En los años ochenta algunos nombres de la nueva generación darán sus primeros pasos en el sentido de renovar el género y no dejar que se paralizase la producción. Destacan las obras de Jorge Fernández Guerra (*Sin demonio no hay fortuna*) de 1987 y la ópera de Alfredo Aracil de 1989 titulada *Francesca o el infierno de los enamorados*.

A esta lista se suma García Abril con su obra *Divinas palabras*, sobre varios textos de Valle Inclán, y que sin embargo no es su primera pieza para la escena, ya que cuenta con algunos ballets como *Don Juan* o *Danza y tronío*, así como las comedias musicales *Un millón de rosas* y *Mata-hari*.

Ya en los años noventa varios ejemplos continúan apareciendo en el panorama nacional. *Luz de oscura llama* de Eduardo Pérez Maseda en 1991; *El bosque de Diana* de José García Román en 1992; *Fígaro* de José Ramón Encinar en 1998; *La sombra del*

[429] Marta Cureses de la Vega: *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*; *op. cit.* p. 437.

inquisidor de Carlos Cruz de Castro en 1999, y ya en el siglo XXI (2005), del mismo autor *La factoría.*

Esta serie de nombres revela que no todos los grandes compositores de la música española de los últimos cuarenta años se han interesado por el género operístico (entiéndase música escénica en general), y haciendo un breve repaso a las obras también llama la atención la gran disparidad de tendencias a la hora de afrontar este género. En este último sentido y como apunta la Dra. Cureses se pueden distinguir hasta tres vías dentro de la corriente operística española de las últimas décadas. Por un lado una opción más conservadora y tradicional; una segunda vía que se mira, de alguna manera, en la vanguardia de los años sesenta y finales de los cincuenta; y una tercera vía con ciertas connotaciones tecnológicas. Un buen ejemplo de esta última es la obra de José Luis Turina (con montaje de La Fura dels Baus) *Don Quijote en Barcelona*.

Desde un punto de vista más preocupado por la comunicación Carles Santos fusiona el concepto de ópera con el de espectáculo, obras como *Asdrúbila, La pantera imperial, Sama-Samaruck, El cocinero, la cantante y la pecadora, Mi hija y yo, El fervor de la perseverança* son buenos ejemplos de ello.

Otros elementos como el jazz, el flamenco o la electroacústica también estarán presentes en el género operístico. Mauricio Sotelo es un buen ejemplo de ello, obras como *De amore* o *Si después de morir* lo demuestran.

De entre estos últimos años destaca la iniciativa puesta en marcha conjuntamente por el Teatro de la Zarzuela, el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea de encargar ocho óperas de cámara a otros tantos compositores y libretistas españoles del momento[430].

III.2.5.4.2 Alcalá y Servet.

Ángel Alcalá Galvé, Andorra, Teruel, 1928. Cursó estudios universitarios de Filosofía, Teología y Filología Hispánica en la Universidad Pontificia de Salamanca, Gregoriana y Angelicum de Roma, Complutense de Madrid y New York University. Fue profesor de Filosofía en la Pontificia, y luego, hasta su jubilación en 1998, de Literatura Española

[430] Presentación Ríos. (2004). "Ocho óperas para una década. Preludio, ocho actos y un epílogo". Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

en City University of New York (Brooklyn College). Ha publicado una veintena de libros y un centenar de artículos en revistas especializadas sobre distintos temas en esas áreas, especialmente sobre escritores del Siglo de Oro, Inquisición y Miguel Servet, cuyas obras completas está editando en seis volúmenes. Su obra *Alcalá-Zamora y la agonía de la República* fue premiada por cuatro Reales Academias diferentes en 2001. Miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia, lo es también de la Argentina de Ciencias Morales y Políticas. Es Comisario de la Diputación General de Aragón para la conmemoración del 450 aniversario de la muerte de Servet y el 22 de Abril de 2004 fue condecorado con la Medalla al Mérito Cultural.

Miguel Servet es, en muchos aspectos, uno de los hombres más notables del siglo XVI, además su trágica muerte, le convirtió en el primer y más insigne mártir para la fe y la libertad de conciencia. Los documentos sobre la vida de Servet son escasos e inconsistentes y las lagunas que contienen se han completado con toda una serie de conjeturas que, tal y como se ha demostrado posteriormente, han resultado ser erróneas.

Miguel Servet[431] (1511-1553), médico y teólogo español, fue ejecutado por el gobierno calvinista de Ginebra a causa de sus creencias. Nacido en Villanueva de Sijena, provincia de Huesca, donde su padre había sido destinado tras ser nombrado notario real, un cargo de cierta relevancia y que permitía a su familia llevar una vida holgada. Sus padres eran fervientes católicos y se cree que, inicialmente, pudo habérsele encaminado al sacerdocio.

Estudió derecho en la Universidad de Toulouse, medicina en las universidades de París y Montpellier y teología en Leuven. A partir de 1540, practicó la medicina en Vienne, Francia, donde también ejerció como médico personal del arzobispo. Alrededor de 1540 empezó a mantener correspondencia con el teólogo protestante francés Calvino.

A pesar de que seguía considerándose católico, aunque sólo fuera de nombre, describió su herética oposición al concepto de la Trinidad y solicitó permiso para visitar la teocrática ciudad de Ginebra. Una vez allí fue arrestado, acusado de herejía y blasfemia contra el cristianismo, y quemado en la hoguera el 27 de octubre de 1553.

[431] Ángel Alcalá Galvé. (2003). *Vida, Obra y Muerte. La lucha por la libertad de conciencia. Documentos.* Obras Completas Vol. 1. Prensas universitarias de Zaragoza.

Los pensamientos teológicos de Servet fueron duramente mucho tiempo criticados por los católicos y protestantes de su época. En 1531, repudió, en la obra *De Trinitatis Erroribus* (*De los errores sobre la Trinidad*), la personalidad tripartita de Dios, así como el ritual del bautismo. A este libro le seguiría un segundo volumen en 1532 titulado *Dialogorum de Trinitate Libri Duo* (*Segundo libro de diálogos sobre la Trinidad*).

Sus contribuciones científicas fueron asimismo notables, pues fue el primero en describir la circulación pulmonar en *Christianismi Restitutio* (*Restitución del Cristianismo*), obra publicada en 1553, poco antes de su muerte.

Poco se sabe con certeza sobre la educación que recibió de joven, pero parece ser que demostró ser muy precoz y ya siendo un adolescente sabía latín, griego y hebreo y era muy versado en matemáticas y filosofía escolástica. A los catorce años entró al servicio de Juan Quintana, un erudito monje franciscano.

Cuando Miguel Servet tenía diecisiete años, su padre decidió que estudiara Derecho y con este propósito, le envió al otro lado de los Pirineos, a la Universidad de Toulouse, entonces la más célebre de toda Francia. A pesar de su juventud, Servet quedó impresionado por el hecho de que la doctrina de la Trinidad supusiera un serio obstáculo en la evangelización de árabes y judíos.

Mientras estudiaba en la Universidad de Toulouse, leyó la Biblia, a cuyos contenidos se tenía fácil acceso desde la reciente, y también peligrosa, aparición de la imprenta. Se sorprendió al ver que en el texto sagrado el concepto de la Trinidad no se mencionaba explícitamente, y mucho menos se definía.

Tras dos años en la universidad, a finales de 1529 fue llamado de nuevo al servicio de Quintana, quien había sido nombrado confesor del emperador Carlos V. Acompañaría a Quintana durante su viaje con la comitiva imperial hacia la coronación del emperador en Bolonia (Italia).

En Italia, Servet se escandalizó ante la opulencia de la iglesia, la adoración otorgada al Papa y la sofisticación del clero. En 1530 abandonó el séquito del emperador y se dirigió a la ciudad suiza de Basilea para unirse a los Protestantes. Estuvo alojado durante meses en casa de Ecolampadio, el pastor del lugar y líder de la Reforma. Sin embargo, no encontró ningún respaldo a sus opiniones.Tras haber abusado de la

hospitalidad recibida allí con continuas disputas teológicas, se trasladó a un Estrasburgo más tolerante, donde conoció a los reformadores Bucer y Capito.

En 1531 publicó *De trinitatis Erroribus* (*Sobre los errores de la Trinidad*). Miguel Servet pensó que su libro convencería al nuevo estamento protestante de que reconsiderara la doctrina ortodoxa de la Trinidad tal como tradicionalmente se había interpretado desde el Concilio de Nicea en el siglo IV a través de los escolásticos del medievo tardío, para así reemplazarla con su propia teoría. No tardó en sentirse decepcionado.

Aunque los protestantes sentían admiración por algunos aspectos del pensamiento del oscense, condenaban otros tantos. Además, seguían defendiendo lo relacionado con su propia concepción ortodoxa de la Trinidad, sin tener ningún interés por atraer sobre ellos todavía más denuncias de la iglesia católica. El reformador luterano Melanchthon, en referencia a *De Trinitatis Erroribus*, lamentó:

"En cuanto a la Trinidad, ya sabes que siempre he temido que algún día el tema estallara. ¡Buen Dios, cuántas tragedias esta cuestión acarreará a las generaciones futuras!"

Servet lo intentó de nuevo con un volumen más conciliador, *Dialogorum de Trinitate* (*Diálogos sobre la Trinidad*), publicado al año siguiente. A pesar de ello, no hizo concesión a nada importante de su sistema ni suavizó la crítica de su retórica.

Su segundo volumen no demostró ser un intento de retractarse, ni tampoco fue recibido como tal. Sus libros fueron confiscados y se le advirtió que no visitara varias ciudades protestantes. Mientras tanto, en 1532 el Tribunal Supremo de la Inquisición en España había tomado medidas para citarle o para arrestarle en el caso de que no compareciese ante el tribunal. Su hermano Juan, un sacerdote, fue enviado para que le convenciera de regresar a España para el interrogatorio. Servet estaba aterrorizado, y más tarde él mismo escribiría al respecto:

"Se me perseguía por todas partes para ser arrastrado hasta la muerte."

Huyó a París y reapareció con un nuevo nombre, Michel de Villeneuve, donde estudió Matemáticas y Medicina en las facultades de la capital francesa, en aquel entonces centro de agitación religiosa de la época.

Nicolás Cop, rector de la universidad, fue obligado a abandonar la ciudad tras un discurso inaugural considerado demasiado protestante. Un joven estudiante conocido de Miguel Servet, Juan Calvino, también tuvo que abandonar la ciudad y esconderse por haber escrito dicho discurso.

Durante el año siguiente, Calvino arriesgó su vida al regresar a París para reunirse con Servet y dar respuesta a los desafíos teológicos de éste. El español, quizás temeroso de ser visto junto a un fugitivo, no se presentó.

Miguel Servet abandonó París temporalmente y empezó a ganarse la vida en Francia trabajando como corrector de pruebas en Lyon, ciudad considerada como uno de los lugares más importantes del mundo en la publicación de obras. Trabajó durante casi dos años para Treschel, un prestigioso editor.

Entre otras obras, se encargó de una nueva edición de la Geografía de Ptolomeo (1535), revisión necesaria a raíz de los recientes descubrimientos del Nuevo Mundo. Esta obra se vio enriquecida con muchas anotaciones mordaces, y una de ellas, que se refería a Palestina como un país muy pobre para ser la "tierra prometida", cita que le acarreó problemas por interpretarse que difamaba a Moisés.

Inspirado por algunas obras médicas publicadas por Trechsel, Miguel Servet decidió retomar sus estudios de medicina. Desde 1536 a 1538, fue estudiante de Medicina en la Universidad de París. Luego se unió a Vesalio como ayudante de Hans Gunther para realizar disecciones. Gunther escribió que "Michel Villeneuve" poseía un conocimiento sobre Galeno insuperable.

El inquieto Servet no tardó en empezar a discrepar de Galeno en lo relacionado a la circulación pulmonar. Galeno había establecido que la oxigenación de la sangre se producía en el corazón y había asignado una función secundaria a los pulmones. Miguel Servet, habiendo examinado las paredes del corazón y apreciando el tamaño de la arteria pulmonar, concluyó que la transformación de la sangre, conseguida a través de la liberación de gases residuales y la inyección de aire, se producía en los pulmones. No se sabe con certeza si fue Miguel Servet o un contemporáneo suyo quien primero hizo este

descubrimiento. Miguel Servet fue el primero en publicarlo. Aunque sólo expresó los nuevos conocimientos como una larga acotación metafórica a su obra teológica, él fue la primera persona en ofrecer una interpretación moderna de la respiración pulmonar.

En 1538 Miguel Servet, conocido como Villeneuve, se había envuelto en problemas con la Facultad de Medicina, el Parlamento de París y la Inquisición por haber mezclado la astrología con la medicina. A pesar de ser absuelto por la Inquisición, el Parlamento dictaminó que la obra que había sido publicada en defensa propia *Disceptatio Pro astrologia* sería confiscada y que él desistiría de la práctica de la astrología.

Poco después abandonaría París, quizás sin título, para ejercer la medicina en la zona de Lyon. Alrededor de 1540 se convirtió en el médico personal de Pierre Palmier, arzobispo de Vienne.

Durante sus doce años de residencia en Vienne, el periodo más largo de tranquilidad en su ajetreada vida, Miguel Servet hizo fama y fortuna como médico y, al mismo tiempo, continuó trabajando como corrector de pruebas. En 1542, publicó una nueva edición de la obra de Ptolomeo suavizando algunos de los comentarios que anteriormente habían ofendido a ciertos sectores. Más tarde, preparó una edición de la Biblia de Pagnino[432], completada en siete volúmenes en 1545. Su introducción y las notas anticipan una crítica bíblica moderna y muestran un avance significativo en el grado de sofisticación si se compara con el de las obras teológicas de sus inicios.

A la vez, "Michel de Villeneuve", continuó cultivando su interés por la teología con la preparación de su principal tratado teológico, *Christianismi Restitutio* (*La Restauración del Cristianismo*). En 1546 inició una fatídica correspondencia secreta con su viejo conocido: Juan Calvino.

Por aquella época, Calvino, ya había escrito la obra *Institutio Christianae Religionis* (*Institución de la Religión Cristiana*), en 1536, y era un destacado sacerdote reformador de Ginebra, la figura más prestigiosa del brazo reformador del protestantismo.

La obra teológica de Calvino apenas había hecho mención a la naturaleza trinitaria de la divinidad hasta que en 1537, otro reformador, Pierre Caroli, acusó a Calvino de ser un

[432] Sanctes Pagnino (1470-1536), fue el primero en dividir los capítulos de la Biblia en versículos numerados.

arriano. Aunque fue absuelto de ello por un sínodo de Lausana, Calvino, a partir de ese momento, estuvo alerta y decidido a contestar con severidad las desviaciones que se produjeran respecto a esta parte de la ortodoxia.

Miguel Servet, seguramente consciente de la falta de claridad sobre el tema en Calvino, le bombardeaba con cartas que insistían en mostrar concepciones poco ortodoxas y más radicales que aquellas que le había presentado hacía más de una década. Calvino le contestaba cada vez con mayor impaciencia y aspereza. Entonces Servet decidió enviar a Calvino un manuscrito de su todavía inédita obra *Christianismi Restitutio*, a lo que éste respondió con el envío de un ejemplar de *Institutio Christianae Religionis*. Dicho ejemplar sería devuelto con una serie de anotaciones de carácter insultantes, con tal motivo Calvino interrumpió la correspondencia y escribió a su colega, Guillaume Farel[433], a propósito de una posible presencia de Servet en Ginebra:

"si mi autoridad sirve de algo, no le permitiré escaparse con vida."

Cuando Miguel Servet publicó su obra a principios de 1553, envió un ejemplar de anticipo a Ginebra. El texto impreso incluía treinta de sus cartas enviadas a Calvino. Poco después, a instancias de Calvino, la identidad verdadera de "Villeneuve" fue revelada a la Inquisición católica de Vienne.

Tras su arresto e interrogatorio, Miguel Servet consiguió escapar de la cárcel. De camino posiblemente al norte de Italia, donde él pensaba que sus textos eran bien acogidos, se dirigió hacia la frontera con Ginebra. Reconocido en una iglesia de Ginebra, fue arrestado y juzgado por herejía ante las autoridades protestantes.

Los dirigentes seglares no pudieron probar que Miguel Servet fuera un inmoral que alterase el orden público. No obstante, había hecho declaraciones teológicas consideradas perjudiciales durante un debate por escrito con Calvino.

Aunque en Vienne se escapó del presidio, Miguel Servet no encontraba en el mundo un lugar donde sentirse libre para hacer lo que quisiera. No se atrevía a quedarse en Francia

[433] Guillaume Farel (1489-1565), reformador y predicador francés responsable de la introducción de la Reforma en Suiza.

por miedo a ser capturado. Era igual de inseguro regresar al departamento del Rin, de donde había huido años antes y donde podrían todavía reconocerle. Impensable era también regresar a su tierra natal en la fanática España de la época. Por lo tanto, decidió irse a Nápoles a ejercer su profesión entre los hombres del lugar, muchos de los cuales habían huido allí para disfrutar de mayor libertad religiosa. Primero pensó en cruzar los Pirineos y pasar por España pero el peligro de ser arrestado en la frontera le hizo desistir y, tras caminar sin rumbo fijo durante cuatro meses, al final optó por la ruta que atravesaba Suiza hasta el norte de Italia como la más segura.

Así fue como Miguel Servet llegó a una posada de Ginebra una noche a mediados de agosto. Intentó enseguida conseguir un bote para cruzar el lago de camino a Zurich y luego a Italia. Pretendía pasar lo más inadvertido posible pero, desgraciadamente para él, el día siguiente era domingo y como la ley obligaba a todo el mundo a asistir a la iglesia, sintió curiosidad por escuchar el sermón de Calvino. Aquí fue reconocido incluso antes de que el sermón empezara.

Hacía tiempo que Calvino creía que Miguel Servet se merecía la muerte por blasfemo y hereje, y pensó que había llegado para propagar sus herejías por Ginebra y poner, así, el éxito de su Reforma en peligro. Era muy consciente de este peligro desde que había recibido una carta comunicándosele lo rápidamente que las enseñanzas de Miguel Servet se estaban propagando por las ciudades del norte de Italia. Se sintió entonces obligado a hacer todo lo posible para liberar al mundo de Miguel Servet ya que en Vienne la Inquisición no lo había conseguido. Ordenó su arresto de inmediato y le envió a la cárcel. La ley exigía que, en tales casos, el acusador fuera encarcelado con el acusado hasta que se hubieran fijado los cargos. Como esto no le convenía, Calvino envió a la cárcel a un estudiante llamado Nicolás de la Fontaine, que vivía en su casa como secretario, para representarle como acusador.

Un día después de su arresto, Miguel Servet fue citado para un examen preliminar ante la autoridad correspondiente, a quien de la Fontaine, su acusador formal, había presentado una denuncia redactada por el propio Calvino en contra de Miguel Servet. La acusación se basaba principalmente en la obra *Christianismi Restitutio* y, tras acusarle de que unos veinticuatro años atrás ya se había envuelto en problemas con las iglesias por sus herejías y que desde entonces había reincidido constantemente con sus opiniones sobre la Biblia y Ptolomeo, con la publicación de un libro reciente lleno de

innumerables blasfemias y con su fuga de la prisión de Vienne, continuaron acusándole de destruir los cimientos del Cristianismo por medio de varias herejías sobre la Trinidad, la persona de Cristo, la inmortalidad del alma o el bautismo de los niños. Finalmente, se llegó al clímax acusándole de haber difamado a Calvino lanzando todas las blasfemias posibles en su contra y habiendo ocultado sus escandalosas opiniones al impresor de Vienne.

Miguel Servet admitió algunos de estos cargos, otros los negó por ser falsos y a otros les encontró una explicación convincente añadiendo, sin embargo, que si en algo se había equivocado, deseaba ser corregido. Pero los cargos se mantuvieron y se dictaminó que se iniciaría un proceso.

Al día siguiente, se inició el proceso dirigido por el fiscal ante el gobierno local de Ginebra. Miguel Servet, habiéndosele hecho prestar juramento, fue interrogado de nuevo sobre los cargos que se le habían imputado el día anterior. Esta vez, admitió y negó los cargos de manera más decidida que antes pero intentó algo nuevo respecto a Calvino al decir que no era culpa suya no haber sido quemado vivo en Vienne, y que estaba dispuesto a mostrar a Calvino las razones y los borradores de sus enseñanzas ante numerosos fieles. Más tarde, uno de los defensores más ardientes de Calvino se incorporó al caso en calidad de fiscal, mientras uno de sus adversarios políticos más activos se encargaba de la defensa de Miguel Servet.

Este hecho amenazaba con convertir el caso en una disputa política para derrocar a Calvino así que, él mismo prefirió no correr riesgos, quitarse la máscara y presentarse en persona directamente como el acusador y ser asistido durante la acusación. En el último interrogatorio de Miguel Servet, poco salió a relucir, excepto que había aplicado a los que creían en la doctrina ortodoxa de la Trinidad el término de trinitarios, por lo cual Calvino se sintió terriblemente ofendido. El proceso mantuvo que los cargos contra Miguel Servet se habían examinado lo suficientemente para determinar que era un criminal y se solicitó que de la Fontaine fuera liberado de su presidio como acusador, lo cual se concedió. El fiscal, por lo tanto, se encargó del proceso en representación del Estado e inició una nueva etapa del juicio formulando una acusación completamente nueva mientras Calvino volvía a un segundo plano enseguida, a pesar de que desde el púlpito avivaba el sentimiento público pronunciando implacables ataques contra Miguel Servet.

Mientras tanto, se había votado solicitar a las autoridades de Vienne una copia de las pruebas que tenían en contra de Miguel Servet y así, presentar el caso ante otras iglesias de Suiza para que tuvieran constancia de ello.

Servet compareció ante el tribunal con una petición para ser absuelto. Su premisa fue argumentar que ni los Apóstoles ni los primeros emperadores cristianos habían tenido por costumbre tratar a los herejes de culpables con la pena de muerte sino bajo amenaza de excomuniones o, como máximo, desterrarles; que él no había cometido ningún crimen en ninguna parte; que los temas que él había debatido eran sólo para los estudiosos y que nunca los había comentado con otros; que en cuanto a los anabaptistas, quienes habían intentado presentarle como un personaje peligroso para el orden público, él siempre les había desaprobado; y, finalmente, que teniendo en cuenta que era un extranjero y desconocedor de las costumbres de la región y de los procedimientos legales, solicitaba un abogado que llevara el caso en representación suya.

Los artículos de la nueva acusación apenas se fijaban en los aspectos doctrinales que habían sido tan importantes en los cargos iniciales; al contrario, se habían redactado para demostrar que Miguel Servet había estado propagando doctrinas opuestas al Cristianismo y que había llevado una vida inmoral y delictiva; que sus enseñanzas comportaban la inmoralidad y favorecían a otras religiones; que sus doctrinas eran las mismas que las de herejes ya condenados; y que se había desplazado a Ginebra para provocar el desorden de la ciudad. Cuando fue interrogado, las respuestas de Miguel Servet a esas cuestiones fueron tan sinceras y claras que causó una muy buena impresión a los jueces. El fiscal, sin embargo, al parecer preparado por Calvino, enseguida buscó la manera de contrarrestar esta impresión enseñando la petición que Miguel Servet había redactado días antes para argumentar que las causas presentadas no instaban a su absolución.

Expuso que esas razones no podían demostrarse con hechos; que era evidente, por lo tanto, que Miguel Servet era uno de los herejes más astutos, imprudentes y peligrosos que nunca habían existido, pues deseaba que se anularan las leyes que castigaban a los herejes; que sus enseñanzas anabaptistas eran sus errores de menor importancia; que durante su declaración, había mentido y se había contradicho; que nunca se había oído que tales criminales pudieran ser representados por un abogado; y, además, que era tan

claramente culpable que ni lo necesitaba. Su petición, por lo tanto, fue denegada y el proceso siguió adelante con el interrogatorio del prisionero.

La respuesta de las autoridades de Vienne llegó a su debido tiempo. Enviaron una copia de la sentencia que existía contra Miguel Servet pero reclamaron tener jurisdicción sobre él como preso fugitivo por crímenes cometidos en su territorio y, en consecuencia, pedían que les fuera entregado para recibir castigo. También rogaron que les eximiesen de enviar pruebas. Al preguntársele si quería ser juzgado allí o si prefería ser devuelto a Vienne, Miguel Servet se lanzó al suelo y les suplicó con lágrimas que no le deportaran, sino que le juzgaran allí mismo e hicieran lo que quisieran con él. Esto les pareció bien a Calvino y sus amigos porque si el hereje finalmente iba a ser quemado, querían hacerlo ellos mismos para demostrar que los protestantes no eran menos entusiastas que los católicos a la hora de preservar la pureza de la fe cristiana. De esta forma, rechazaron educadamente la petición que les había llegado de Vienne y prometieron que se haría justicia.

Cuando las heréticas enseñanzas de Servet se pusieron a discusión, se consideró que el debate se alargaría mucho si se celebraba en el tribunal. Además, el tema era demasiado complicado para que nada se les pasara por alto a los jueces. Se decidió que se proporcionarían los libros necesarios a Miguel Servet para que él y Calvino debatieran por escrito los puntos a tratar. Una vez redactadas las disertaciones, se adjuntarían al resto de los documentos aportados al caso, y se entregarían a las iglesias de Suiza para pedir sus consejos sobre cómo actuar. Es posible que esta decisión no fuera del agrado de Calvino e incluso que hubiera sido propuesta por sus enemigos a fin de perjudicarle ya que dos años antes, cuando Bolsec fue a juicio por oponerse a las teorías de Calvino sobre la predestinación, una apelación similar se había resuelto a favor de Bolsec a pesar de que Calvino también había deseado que se le condenara a muerte.

La misma mañana del día en que el Consejo ordenó el debate por escrito entre Calvino y Miguel Servet, los enemigos de Calvino se habían anotado una importante baza en el gobierno local. Parece ser que esto animó a Miguel Servet a pensar que ganaría el caso y a engendrar una falsa sensación de seguridad. La discusión por escrito duró cuatro días. En nombre de los sacerdotes de Ginebra, Calvino recopiló un compendio de treinta y ocho fragmentos extraídos de las obras escritas por Servet, que presentó como “en parte blasfemias impías, en parte errores irreverentes e insensatos, y del todo en

desacuerdo con la Palabra de Dios y la fe ortodoxa.” Los entregó sin ningún comentario. Miguel Servet le dio réplica explicando y justificando sus opiniones. Calvino respondió rebatiéndolo y Miguel Servet acabó por anotar breves comentarios entre las líneas o en los márgenes del manuscrito de Calvino. El debate se había iniciado de manera digna pero Miguel Servet, considerando a Calvino vencido, perdió la cabeza y, al final, sin ofrecer argumentos consistentes se vino abajo lanzando fuertes insultos e improperios en perjuicio de su caso. Calvino, por el contrario, se mantuvo firme y reforzó el suyo. Los documentos se enviaron entonces al Consejo y luego a las iglesias y a los consejos locales de Zúrich, Berna, Basilea y Schaffhausen. Mientras, Calvino se les había adelantado escribiendo a los distintos sacerdotes para predisponerles en contra de Miguel Servet.

Habían pasado cuatro semanas antes de que se recibieran las respuestas y durante todo ese tiempo Miguel Servet se había estado consumiendo en prisión. Él pensaba que Calvino se encontraba contra las cuerdas y que le retenía allí para fastidiarle. Los bichos se lo estaban comiendo vivo, de su ropa sólo quedaban harapos y éstos ni podía cambiárselos. Volvió a solicitar un abogado y apeló su caso al Consejo de los Doscientos.

El líder del grupo adversario de Calvino apoyó su apelación pero no sirvió de nada. Una semana más tarde, Miguel Servet, todavía convencido de su causa, solicitó que se encarcelara a Calvino por falso acusador, castigado a pena de muerte si era declarado culpable, y presentó seis cargos contra él. Esta petición fue ignorada como las otras. Finalmente, habiendo pasado tres semanas más, volvió a solicitar por piedad la ropa que necesitaba, pues se encontraba enfermo y tenía frío. Esta petición le fue finalmente concedida.

Las respuestas de las distintas iglesias llegaron por fin. Los consejos habían remitido, de común acuerdo, el asunto a sus pastores y éstos, a pesar de expresarse de modo distinto y haciendo uso de un lenguaje cauteloso, consideraron que Miguel Servet era claramente culpable y rogaban que se utilizaran todos los medios posibles para liberar a las iglesias de su presencia, en particular para prevenir que éstas ganaran mala reputación por albergar a herejes. Ante tal unánime consejo, sólo había una decisión que tomar, y pasados unos días, se aprobó que Miguel Servet fuera condenado a ser llevado al barrio de Champel para, al día siguiente, ser quemado allí junto a sus libros. La

quema había sido durante siglos la pena impuesta por herejía según la ley del Imperio y cuando Calvino revisó las leyes de Ginebra, dejó este punto como estaba. En este caso, intentó que la decapitación sustituyera a la quema pero el asunto estaba fuera de su control. Cuando se anunció la sentencia a Miguel Servet, éste se derrumbó por completo, pues él había esperado la absolución o en el peor de los casos, el destierro. Pronto recuperó la compostura, mandó llamar a Calvino y le suplicó su perdón.

Farel, ministro de Neuchatel, había llegado esa mañana a petición de Calvino. Intentó que Miguel Servet renunciara a sus ideas para poder, así, salvar su vida pero Miguel Servet se mantuvo firme a sus convicciones. Tan sólo imploró otra forma de muerte por miedo a que el sufrimiento en la hoguera le obligara, al final, a tener que abjurar. Farel le acompañó hasta el lugar de la ejecución, donde se había reunido una gran multitud, y allí murió rezando una plegaria el 27 de octubre de 1553.

El Ayuntamiento de Ginebra, aconsejado por iglesias de otras cuatro ciudades suizas, declaró culpable a Miguel Servet de no aceptar la Trinidad y de no aprobar el bautizo celebrado durante la niñez. Calvino pidió que Miguel Servet fuera decapitado pero desde el consistorio se insistió en que fuera quemado en la hoguera.

Los espectadores estaban impresionados con la firmeza de fe demostrada por Miguel Servet. Muriendo entre las llamas, se dice que gritó:

"¡Oh, Jesús, Hijo del Dios Eterno, apiádate de mí!"

Farel, que había presenciado la ejecución, comentó que Miguel Servet, desafiante hasta el final, podría haberse salvado si en su lugar hubiese gritado: "Jesús, el Hijo Eterno." Unos meses más tarde, Miguel Servet fue ejecutado de nuevo, esta vez como muñeco, por la Inquisición de Francia.

Durante el juicio de Miguel Servet se habían levantado algunas voces en su favor, siendo una de ellas el magistrado italiano Gribaldo, quien se encontraba en Ginebra en ese tiempo. Mientras, David Joris escribía desde Basilea a los distintos gobiernos de las ciudades protestantes de Suiza para pedirles que impidieran su fatal destino. Pero cualquier cosa que los anabaptistas, quienes no aprobaban la represión de la herejía por

la fuerza y Erasmo, Martín Lutero, Zuinglio o Calvino pudieran haber dicho, en un principio, a favor de un tratamiento más condescendiente con los herejes, o el hecho de que ese mismo año Calvino hubiera representado a cinco jóvenes protestantes de Lausana en un juicio ante la Inquisición de Lyon, fueron convenientemente olvidados.

Los líderes de la Reforma aprobaron sin excepción la ejecución de Miguel Servet, y Melanchthon se refirió a ella como "*un ejemplo piadoso que merecía ser recordado para toda la posteridad*." Calvino nunca mostró el menor arrepentimiento por ella. Los católicos no lo olvidaron y, durante generaciones posteriores, cuando los protestantes se quejaban del trato que los católicos infligían a los herejes protestantes, ellos les replicaban recordándoles el trato que Calvino había aplicado a Miguel Servet.

Todavía las cenizas de Miguel Servet no habían tenido tiempo de enfriarse cuando se despertó un rechazo general sobre el asunto así como indignación en contra de Calvino por su participación en todo ello.

Calvino fue objeto de los ataques más crueles, incluso en Ginebra: "*hasta los perros me ladran por todas partes*", escribió. Y se decía que era más odiado en la Basilea protestante que en el París católico. Al cabo de dos meses de la muerte de Miguel Servet, Calvino tuvo que abandonar Ginebra. Sintiéndose obligado a defenderse de sí mismo, publicó a principios del año siguiente una defensa de la fe ortodoxa sobre la Santa Trinidad en contra de los errores propugnados por Miguel Servet. En ella, además de defender la pena capital para los herejes, presentaba a Miguel Servet en términos de lo más odioso.

III.2.5.4.3. La obra.

Leitmotiv, bel canto, fragmentación… son algunos de los conceptos que se han barajado a lo largo del siglo XX para referirse a las óperas de unos y otros compositores. Sin embargo es complejo dar una correcta y sobre todo completa definición de ópera, que si se atiende exclusivamente a sus componentes se puede hacer referencia a ella en torno al lugar donde se mezclan música, palabra y espacio para construir una realidad artística[434]. Todo lo demás (teatro, escenario, aparato escénico, cantantes, músicos…) son el resultado de una u otra tradición, que ha ido evolucionando hasta nuestros días.

[434] Alberto C. Bernal: "Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una Nueva Ópera)"; *op. cit.*

Los primeros elementos citados son los que se mantienen constantes y perdurables, y por supuestos son hallados en esta obra de Valentín Ruiz. Sin embargo ahora dichos elementos no se presentan unos al servicio de otros, o por lo menos no existe esa intención de subordinación constante que sí se observaba en las piezas de épocas anteriores.

Desde muchos y muy diferentes ámbitos se utiliza el adjetivo "contemporáneo" para hacer referencia a lo que se sale de lo común, sin reparar, en muchas ocasiones en su calidad, sin embargo esta palabra debe ser entendida como lo que es propio de la época actual, es decir, de la que genera tal distinción: de nuestro tiempo. Desde ese punto de vista *El leño verde* es una obra puramente contemporánea, no sólo por el tema elegido (de actualidad en estos momentos debido a la conmemoración del 500 aniversario del nacimiento de Servet), sino por el tratamiento del mismo y por el propio lenguaje desarrollado por Valentín Ruiz a la hora de escribir la pieza.

Además el hecho de recibir el apelativo contemporáneo implica que la estética y la expresión utilizada no están todavía gastadas, no han sido trilladas por el devenir de los acontecimientos, aunque éstas no tienen por qué responder a una única concepción.

Desde un punto de vista puramente histórico se puede decir que Wagner posibilita muchas cuestiones como una riqueza armónica que será recogida por Valentín, sin embargo el jienense no persigue el mismo objetivo, e incluso renuncia al concepto de "yuxtaposición" como método para logar alargar las obras, que como consecuencia crearía una mayor densidad desde el plano macro estructural.

Puccini, otro de los grandes operistas del siglo pasado tampoco resultará una influencia a la hora de abordar *El leño verde* ya que el aspecto musical no casa con la idea que Valentín tiene de una obra de estas características.

En lo que se refiere a Berg, sí se pueden tomar ciertas características, sobre todo desde el punto de vista dramático. En esta obra la historia es la que mueve al compositor. El texto, la argumentación son los motores y se centra en la técnica.

La trillada polémica continuidad vs. fragmentarismo se aborda desde frentes diferentes. Por un lado, y en opinión del propio Ruiz López[434], el hecho de inclinarse hacia uno u otro lado será responsabilidad de la mentalidad actual del autor de la obra, por lo que

[434] Entrevista mantenida con el compositor en Madrid el 27 de diciembre de 2010.

dependerá de las circunstancias existentes en cada momento. Y ya no solo de las circunstancias puramente contextuales desde un punto de vista musical, sino también de las circunstancias psicológicas reinantes en ese instante.

Por otro lado en esta obra existe una labor de síntesis que responde a la necesidad de intentar que algunas partes del mensaje que se consideran importantes no se desprendan del argumento general debido a la densidad de la pieza, entendida esta densidad como acumulación de elementos utilizados a lo largo de la misma. Esto provocará unas escenas más cortas y una intención de imitar la velocidad imperante en una conversación cotidiana[435] para hacer más ágil la pieza, lo que dará como consecuencia la sustitución del recitativo habitual de las óperas aun recitado métrico para que no haya ninguna para real dentro del devenir musical. En estos recitados el ritmo será ciertamente preciso para poder imitar a la perfección el habla y que el texto sea fácilmente inteligible en todo momento.

A lo largo de la obra no se muestran diferentes Servet, sino que el personaje se mantiene firme a pesar de todas las vicisitudes que le van sucediendo, incluso en el último momento, en el que podría haberse salvado, se reitera firmemente en sus afirmaciones.

De alguna forma esta pieza representa la síntesis de dos de las realidades más explotadas a lo largo de la carrera musical de Valentín Ruiz. Por un lado la música vocal, presente en todas las etapas compositivas planteadas, y por otro la utilización del medio orquestal, otra de las constantes en la producción de Valentín Ruiz.

La obra está concebida en dos actos con una duración aproximada de dos horas y cuarto. En el primero de los mismos se muestra quien es realmente Calvino, así como el primer juicio al que es sometido Servet en Francia. En el segundo acto, Servet se erige en protagonista total del mismo. En él se narra todo el segundo proceso que le llevó finalmente a ser quemado en la hoguera.

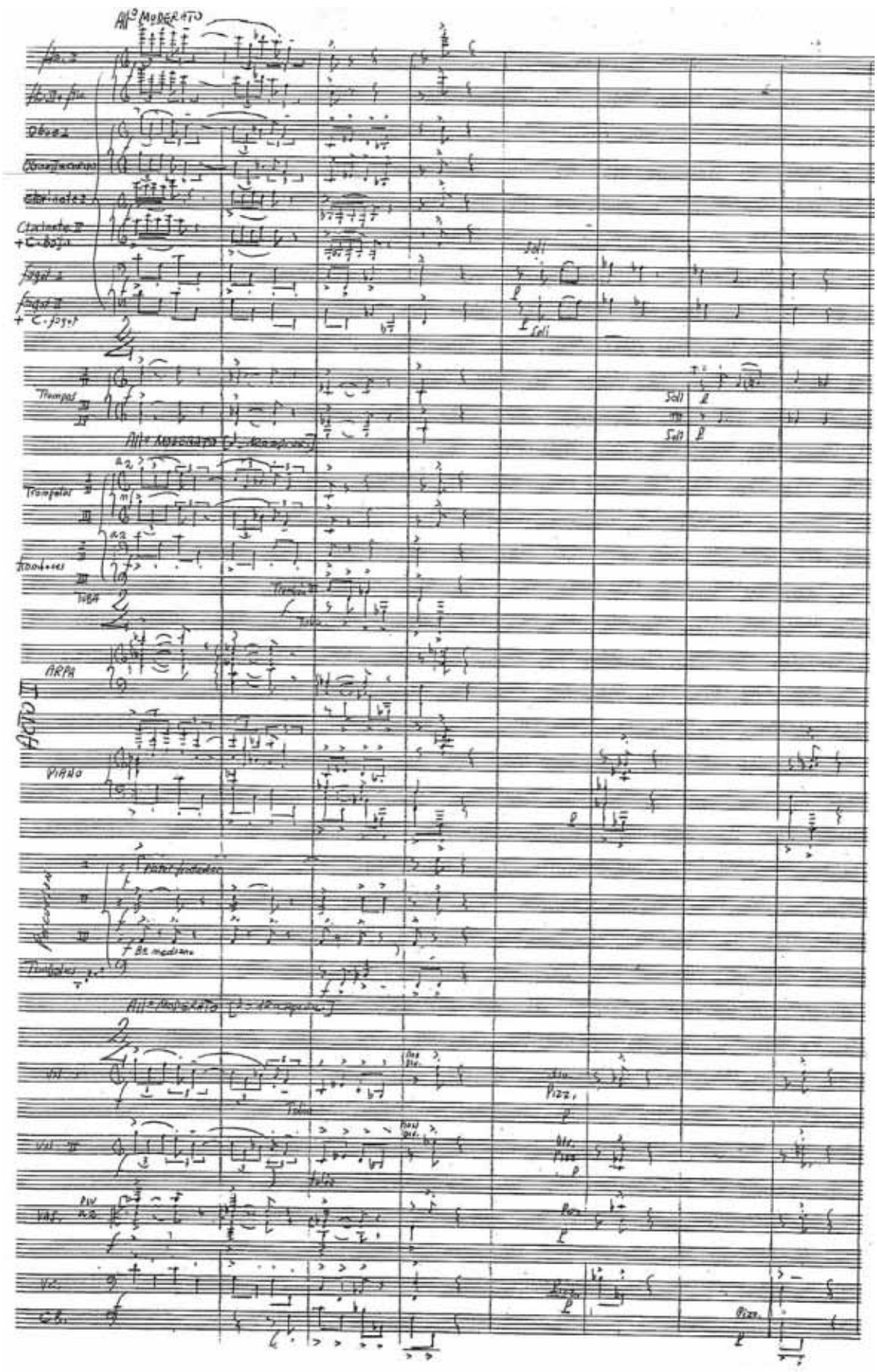
Desde un punto de vista estructural el compositor busca direccionalidad, que la pieza vaya fluyendo, sin la necesidad de encajar en un esquema concreto predeterminado.

Las necesidades de plantilla para esta obra se presentan amplias al igual que ya ocurría en muchas de las piezas orquestales de Ruiz. Por un lado son necesarios tres percusionistas encargados de cada uno de los tres grupos de percusión planteados por el

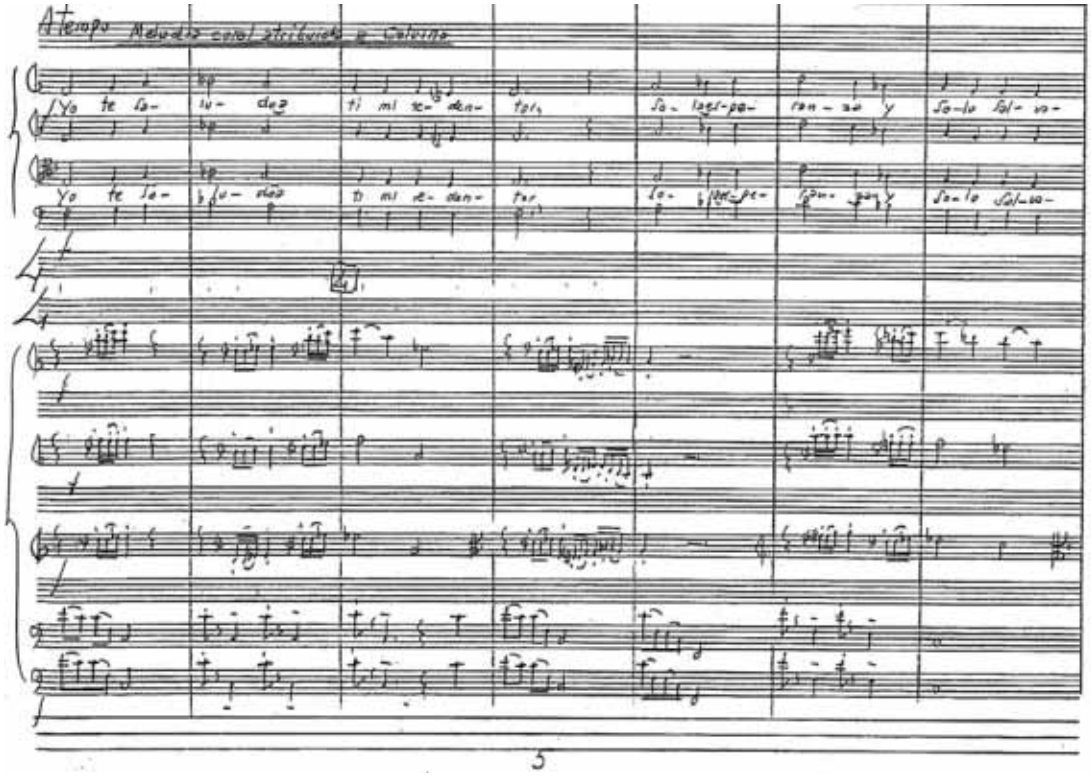
[435]Entrevista mantenida con el compositor en Madrid el 09 de marzo de 2011.

compositor; 14 violines primeros; 12 violines segundos; 10 violas; 8 violonchelos; 6 contrabajos; 2 flautas y 1 flautín; 2 oboes y 1 corno inglés; 2 clarinetes y 1 clarinete bajo; 2 fagotes y 1 contrafagot; 4 trompas; 3 trompetas; 3 trombones y 1 trombón bajo; 1 tuba; arpa y piano. Además de ello la plantilla vocal es ciertamente amplia y compleja al igual que lo son los papeles a representar. Por un lado Miguel Servet (barítono), sabio renacentista y teólogo; Calvino (tenor), reformador de Ginebra; Pastor, reformador de Ginebra, colaborador de Calvino (tenor); Berthelier, enemigo político de Calvino y su esposa (barítono y soprano); De Trie (bajo), converso refugiado desde Lyon; Colladon (barítono), abogado en nombre de Calvino; Maugiron (bajo), Gobernador del Delfinado; Arzellier (barítono), Vicario general del Vienne del Delfinado; Palmier (tenor), Arzobispo de Vienne; Ory (bajo), fraile dominico, inquisidor católico en Francia; Benito (tiple), pajecillo de Servet; Bonin (bajo) carcelero de Servet en Vienne. Por otro lado la Libertad y la Verdad (dos sopranos); un hombre calvinista de Ginebra (barítono del coro); una mujer calvinista de Ginebra (soprano del coro); un ujier del Consejo y Tribunal de Ginebra (bajo); coro mixto y ballet de cámara. Como se puede observar por la lista el elenco de personajes es nutrido, sin embargo la intervención de los mismos no tendrá, como es lógico, la misma trascendencia a lo largo de la historia.

El primer acto se abre con un marcado ritmo de corcheas que toda orquesta se reparte (compases 1 y siguientes), rápidamente la densidad sonora inicial se diluye, y la mezcla de tresillos y semicorcheas se mantiene hasta que en el compás 34 se alza el telón para que sea el coro (desde el interior) el encargado de comenzar la sección vocal con uno de los versos más conocidos de un coral calvinista; este recibe un acompañamiento de carácter homofónico por parte de los vientos y la utilización de un pequeño motivo en semicorcheas por parte de la cuerda (compases 38 y siguientes). El verso es atribuido al propio Calvino y en la escena se percibe como con eco y con una sonoridad especial ya que la totalidad del coro está cantando al unísono (y octava), también por los vientos.

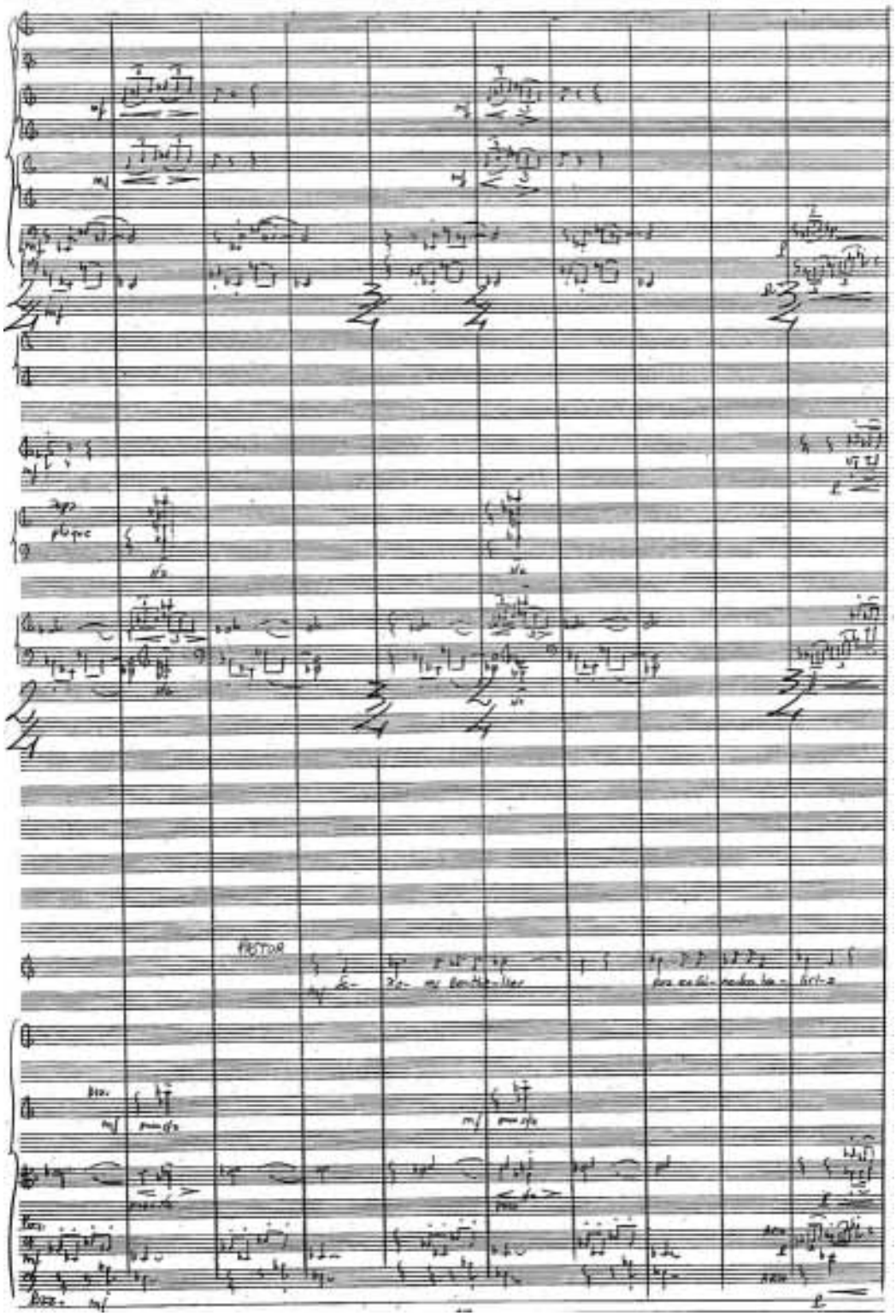


El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 1-8)



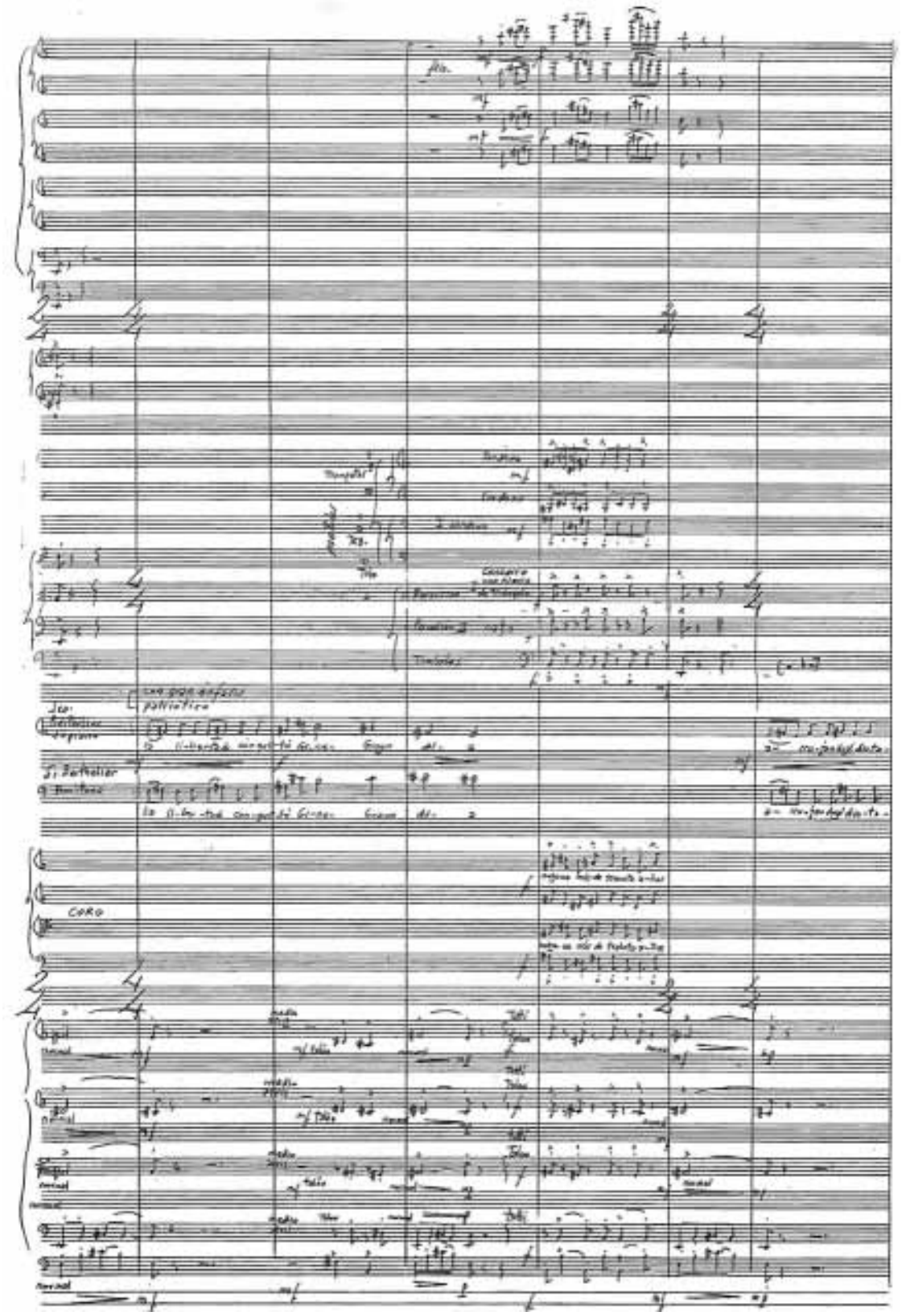
El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 38-44 sección de cuerda y coro)

Esto será el inicio de la primera escena del acto I, que se desarrolla en la Plaza de Saint Pierre de Ginebra. Después de las intervenciones de Calvino y Pastor un interludio instrumental, esta vez en compás de 2/4 sobre los motivos ya presentados dará paso a una nueva intervención del pastor (compases 96 y siguientes). De nuevo la orquesta sirve de nexo entre las dos intervenciones del solista, esta vez con mayor intensidad.



El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 93-102)

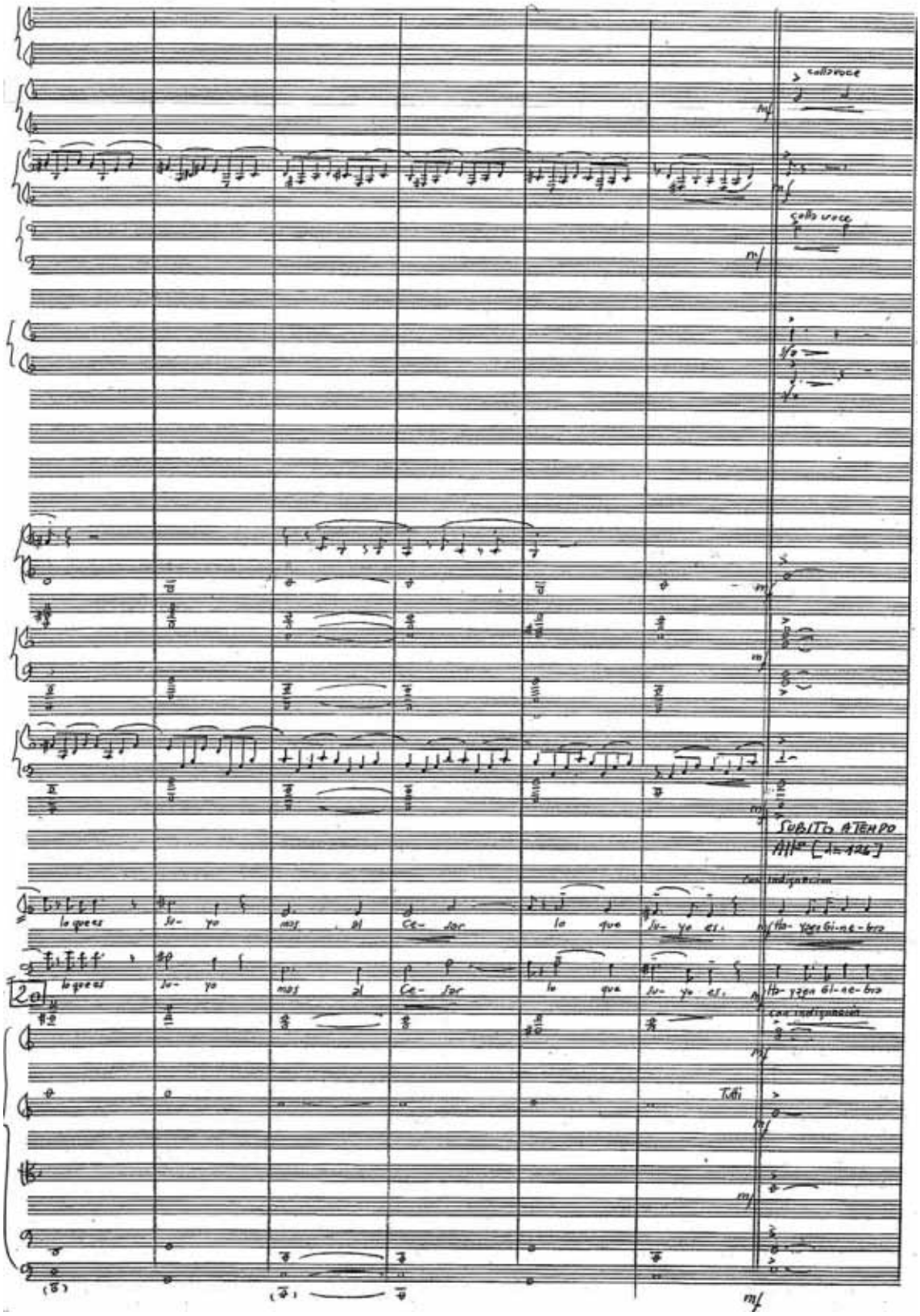
Un cambio de tempo (♩= 126) y de compás, pasa a 4/4, da paso a una nueva intervención del coro, esta vez con dos solistas: Bethelier y su esposa (compases 141 y siguientes).



El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 141-147)

Varios serán los cambios de tempo y de compás que van marcando las entradas de estos solistas que son acompañadas por los distintos grupos orquestales. En algunos

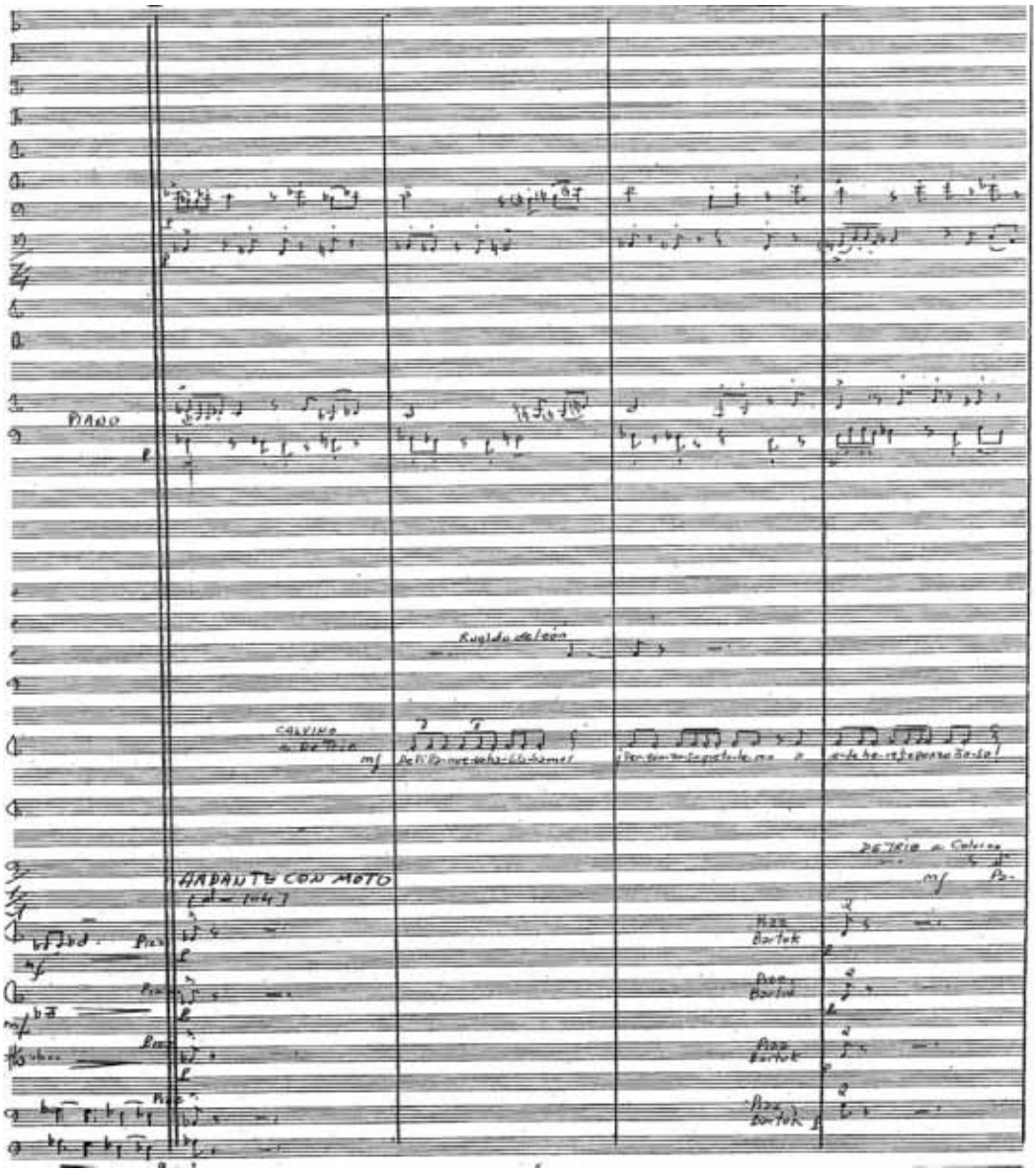
momentos la orquestación es tan sutil que es casi puntillista en el sentido de que pequeños motivos van recorriendo todos los instrumentos (compases 203 y siguientes).



El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 200-206)

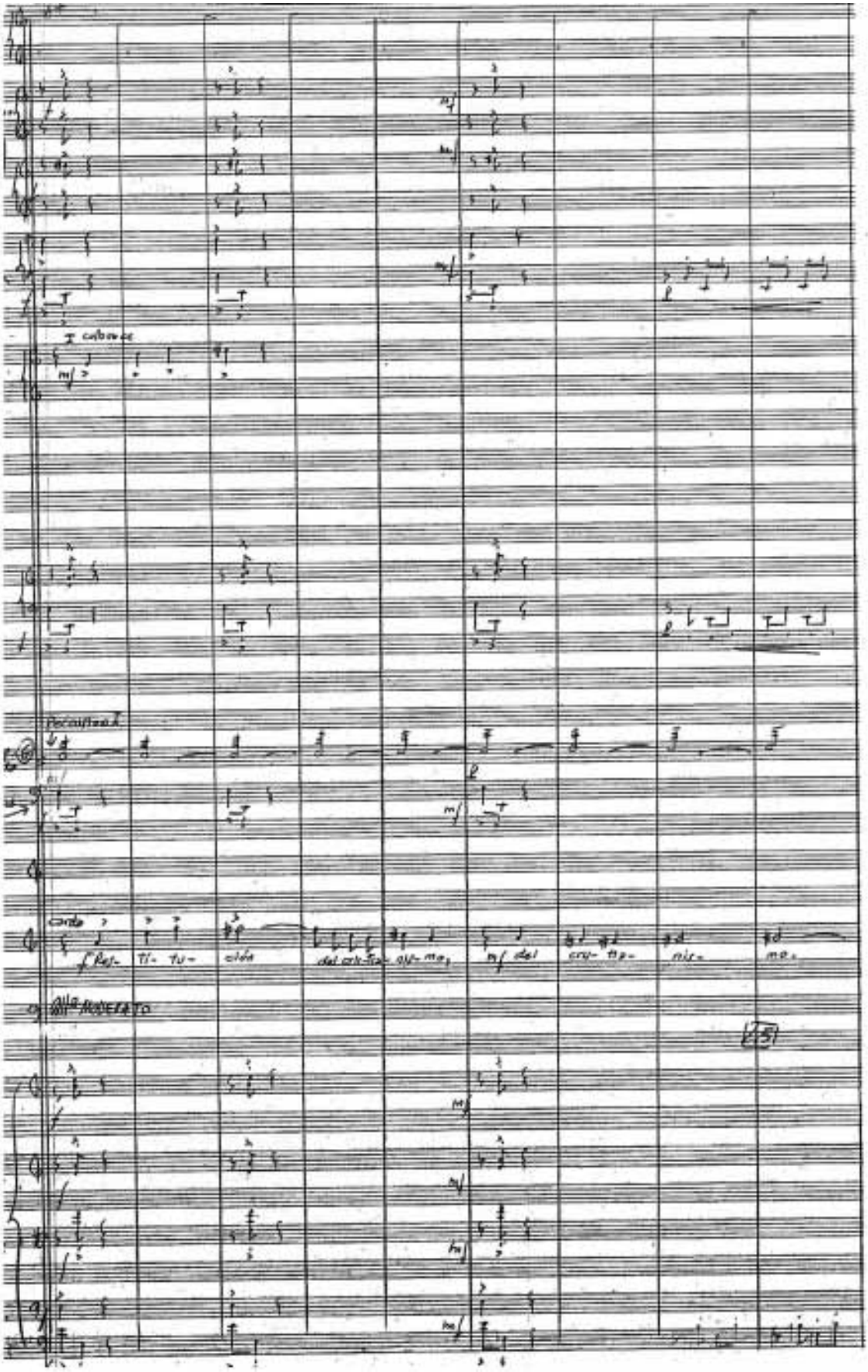
A partir del compás 287 la orquesta al completo y el coro vuelven a llenar el espectro sonoro con un a homofonía casi total.

La siguiente sección de la escena se desarrolla en el despacho de Calvino, con éste y De Trie como protagonistas iniciales a los que se les unirá Pastor como portador del libro de Servet (*Christianismi restitutio*) en el que se discuten ciertos dogmas como la trinidad y que Calvino y sus seguidores no están dispuestos a aceptar. La orquesta se hace más limitada en este comienzo y serán los vientos los encargados de llevar todo el protagonismo (compases 371 y siguientes), a ellos se les unirán las cuerdas con un breve pizzicato (normal en un principio), Bartòk para marcar, a modo de sobresalto, la siguiente entrada de Calvino ya un poco alterado por los comentarios de Servet.



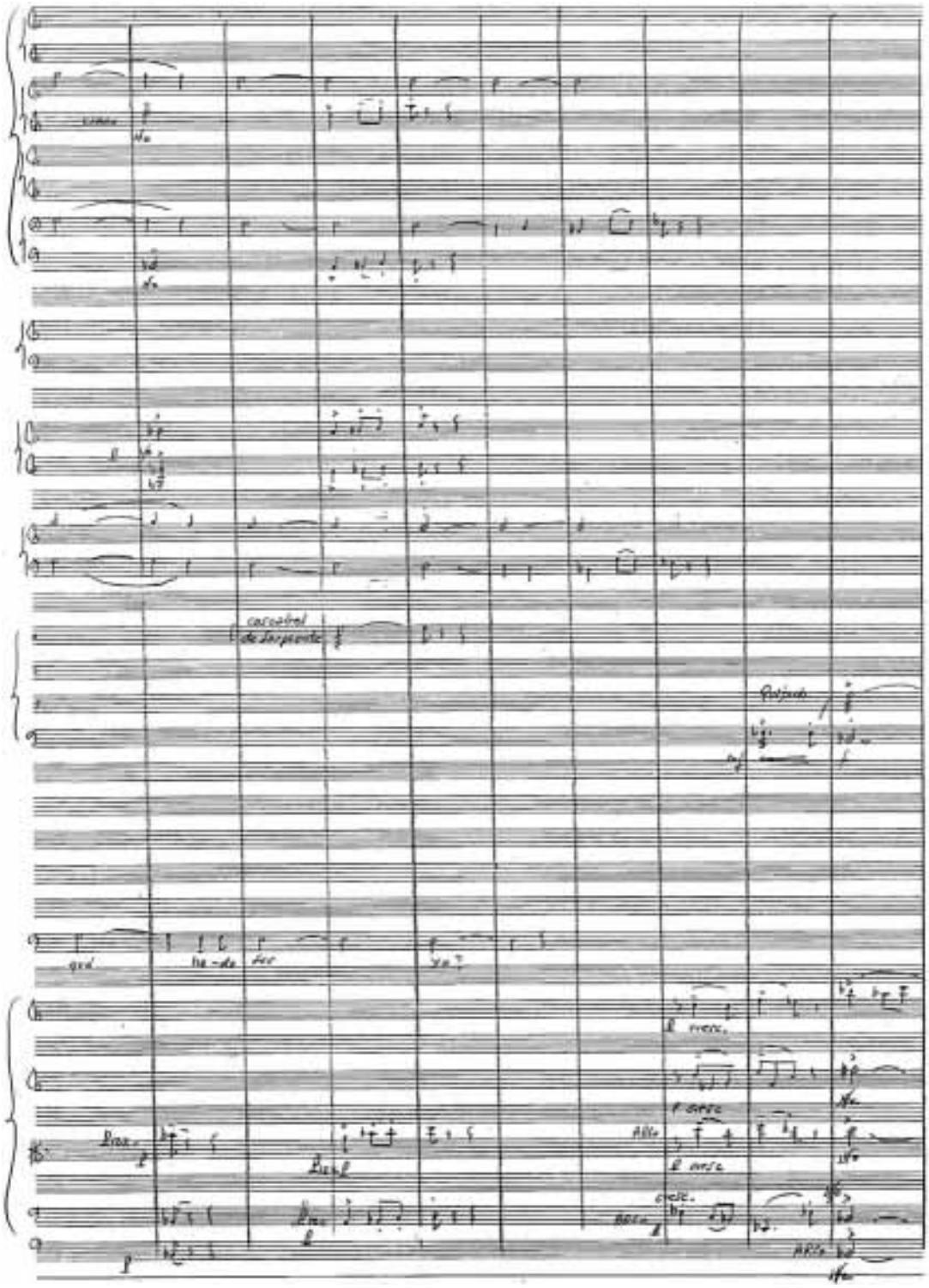
El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 370-374)

Es en este momento (compases 445 y siguientes) cuando Calvino se decide a delatar a Servet (Miguel de Villanueva) a las autoridades eclesiásticas francesas y para ello se sirve de un contacto en Lyon. Este segmento de la pieza viene marcado por un protagonismo de los fagotes y el piano que con un pequeño pizzicato bartòk de las cuerdas cada seis compases, le propinan a la escena una cierta atmósfera de rabia. El texto se recita y no se canta lo que también ayuda a esa tensión.



El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 442-450)

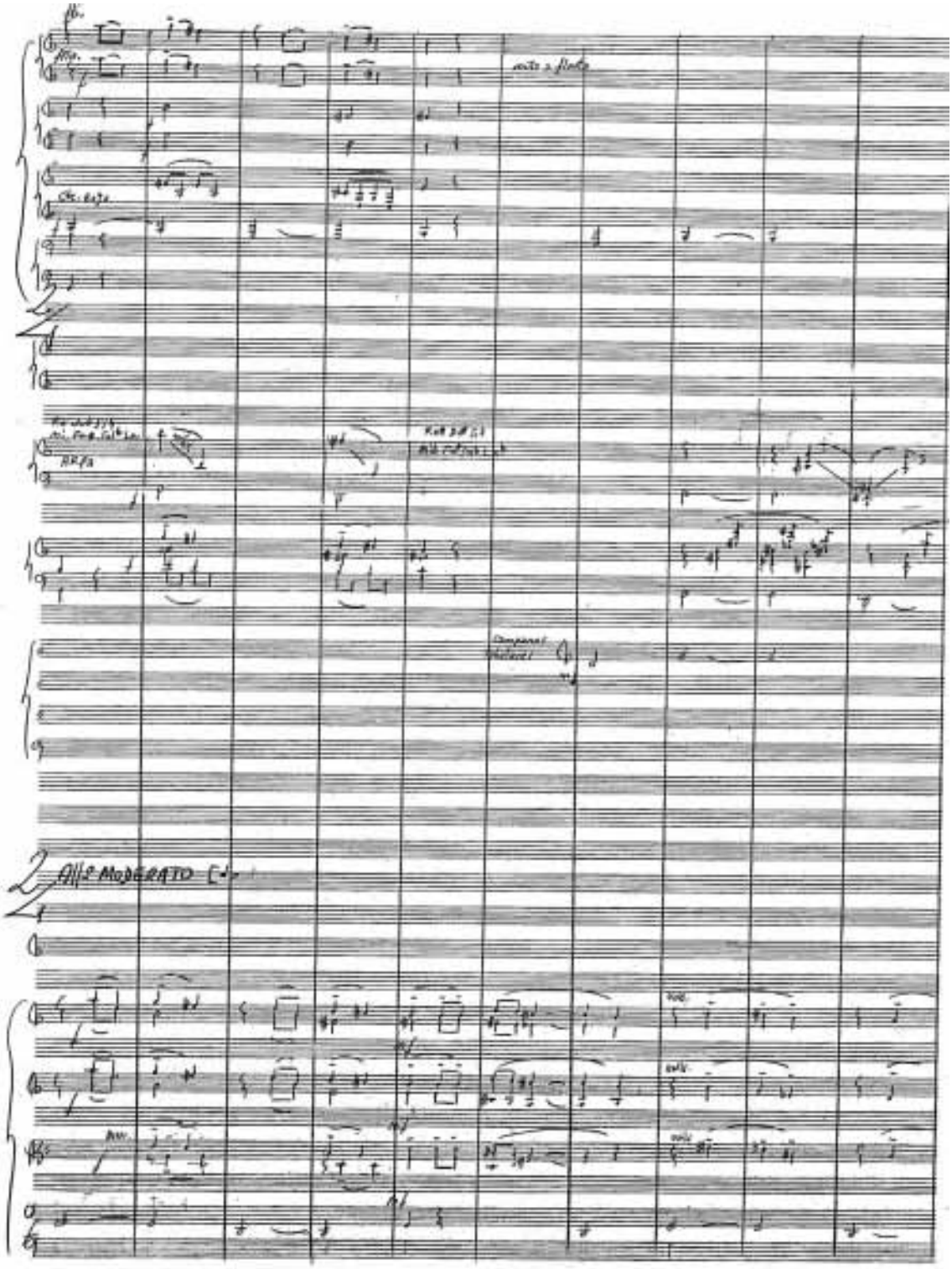
Un solo de De Trie será acompañado por diversas imitaciones de la orquesta (compases 490 y siguientes).



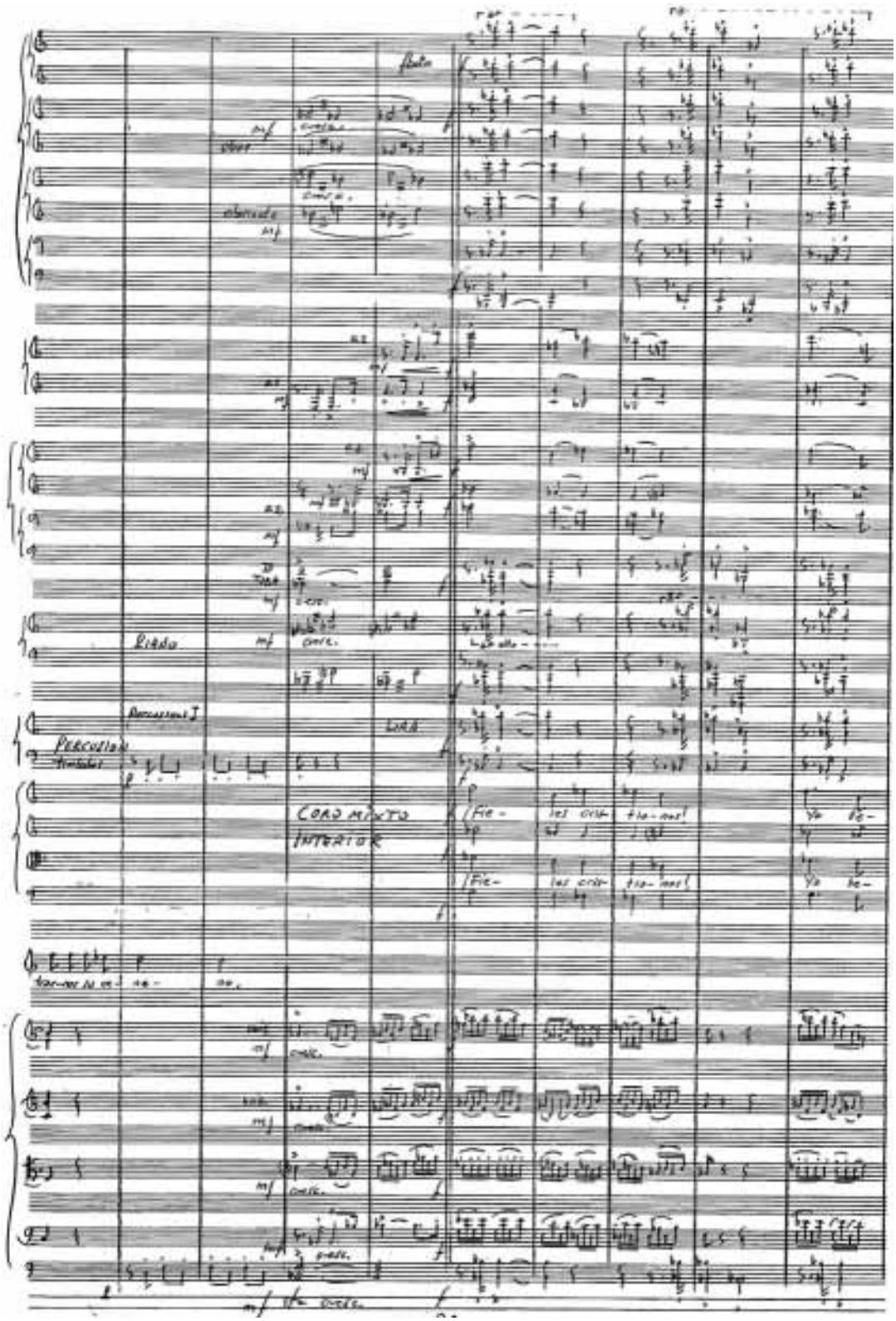
El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 490-499)

La siguiente entrada será la de Colladon, precedida también de un cambio de compás y de tempo que desembocará en un momento de recuerdo de Calvino en el que desde una

ligera instrumentación narra donde y cuando conoció a Servet (compases 575 y siguientes). Poco a poco la orquesta va creando más densidad sonora y creando más tensión gracias a los ritmos más marcados que utiliza. Un coro mixto acompañado por toda la orquesta servirá para fragmentar en varias partes el pensamiento de Calvino.

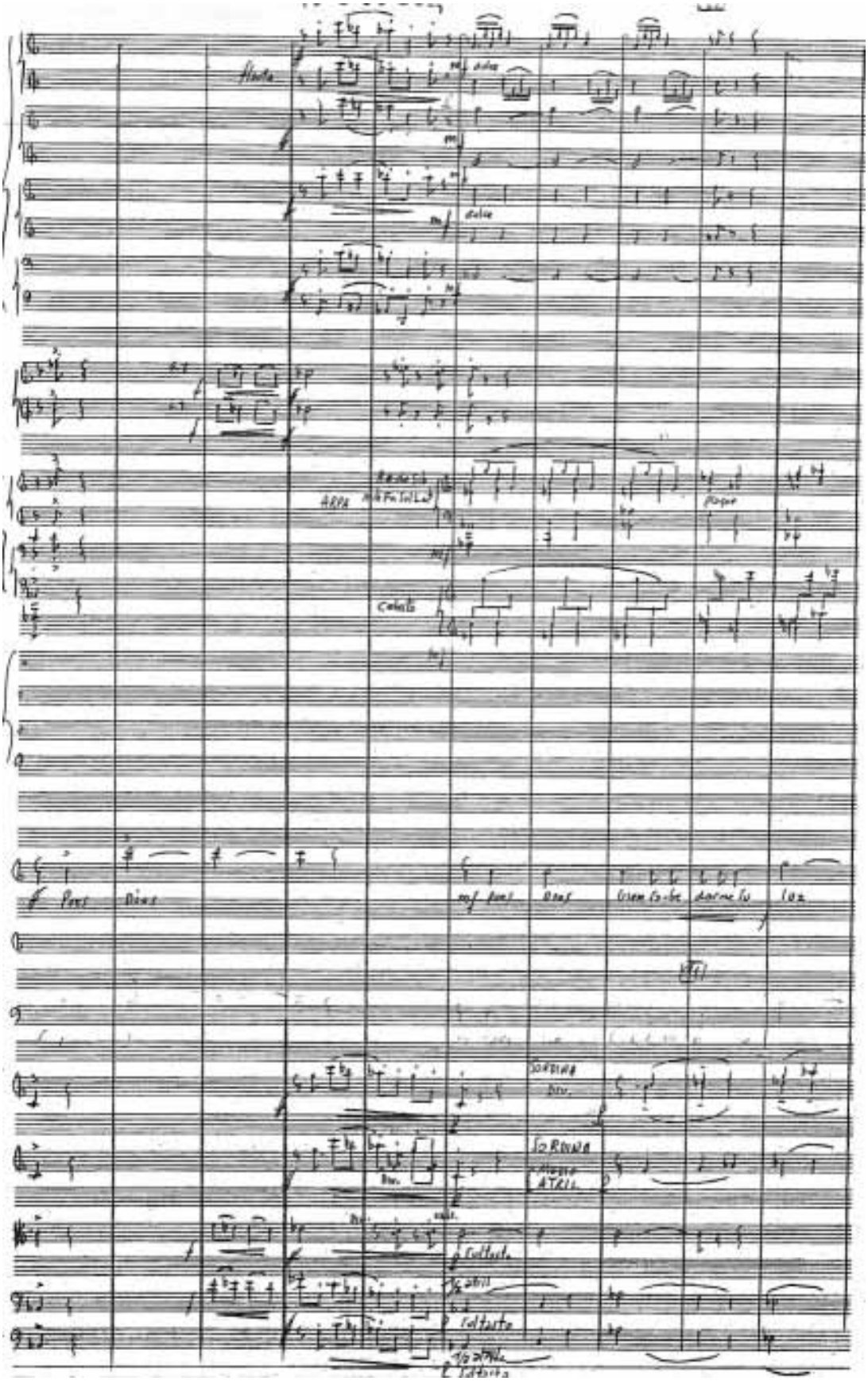


El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 559-568)

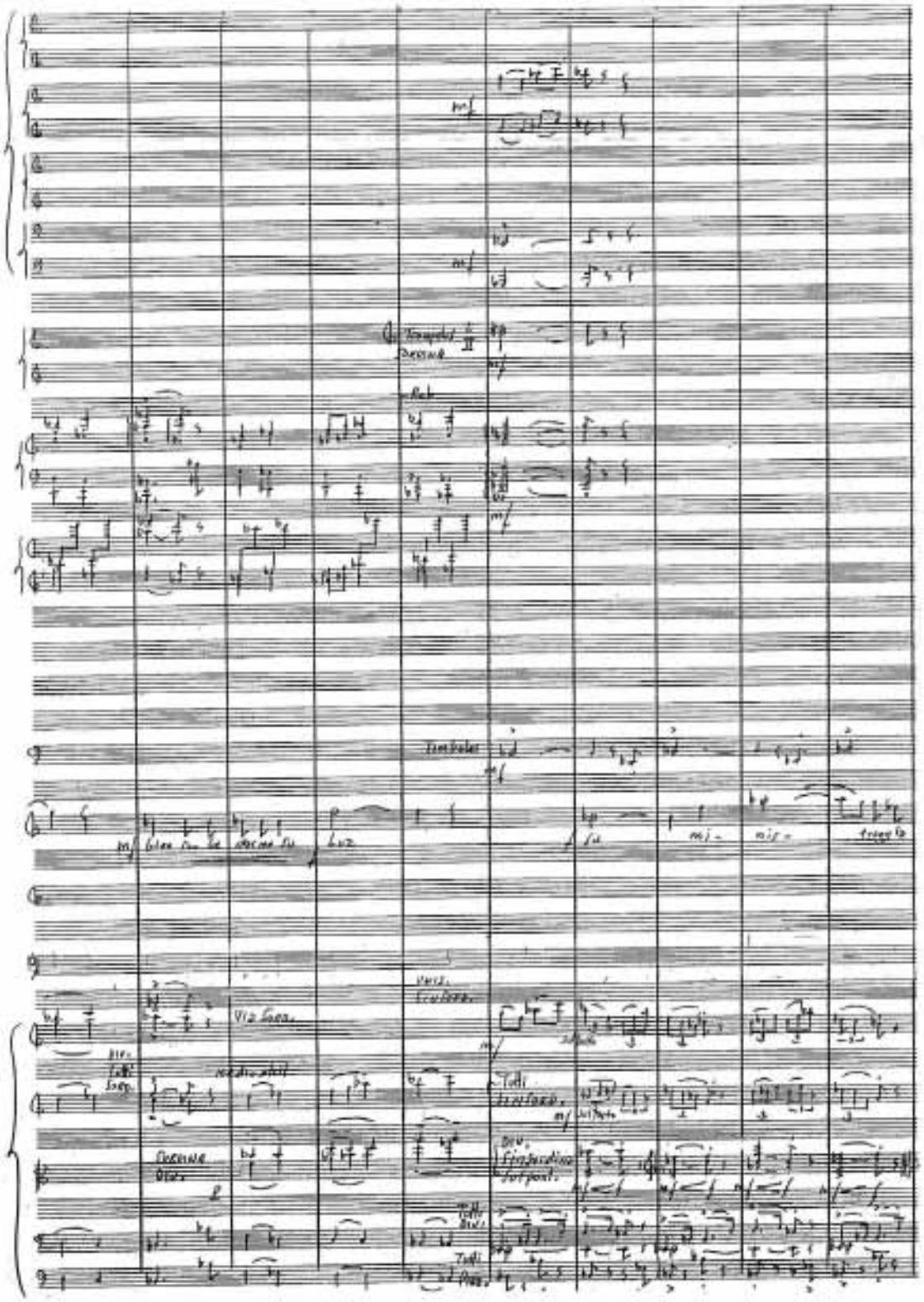


El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 761-770)

Poco a poco los diferentes motivos rítmicos van siendo utilizados por la orquesta sobre todo los grupos de corcheas y tresillos del inicio de la pieza (compases 902 y siguientes).



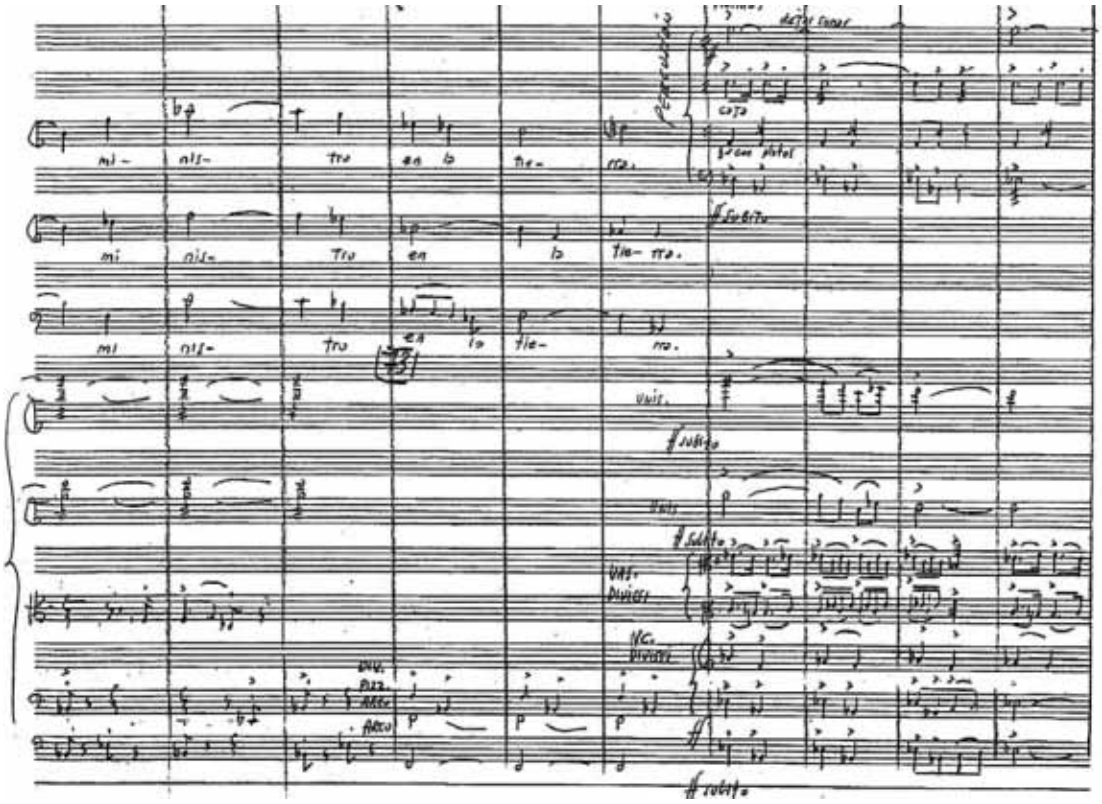
El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 902-911)



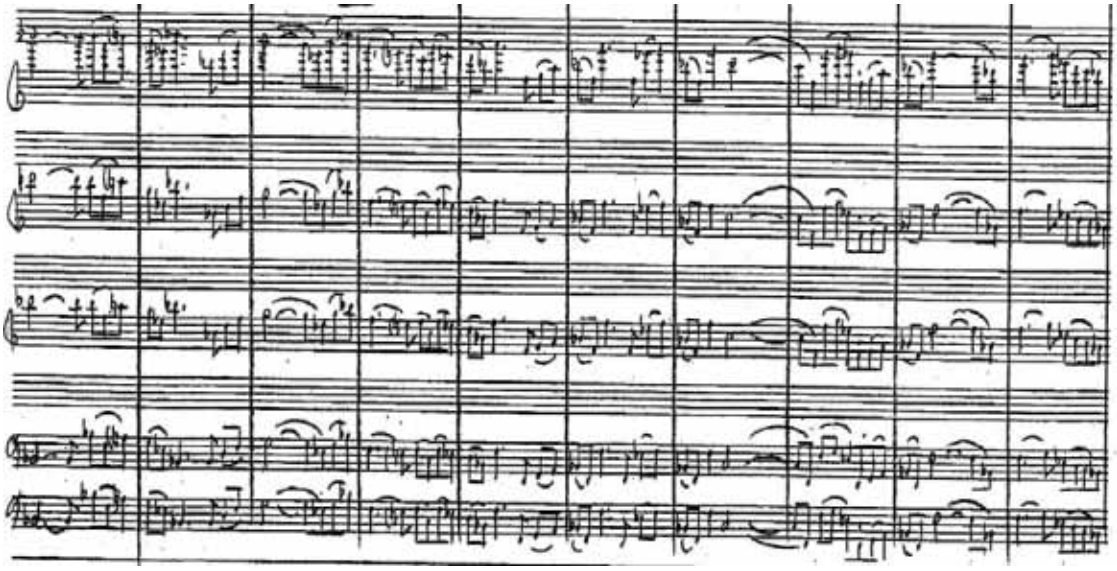
El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 912-921)

Esta primera escena terminará con un trío entre Calvino, Pastor y De Trie (compases 750 y siguientes) jurando con rabia dar muerte a Servet. Poco a poco la orquesta que se afana en repetir los últimos motivos rítmicos va cambiando su argumento y lo

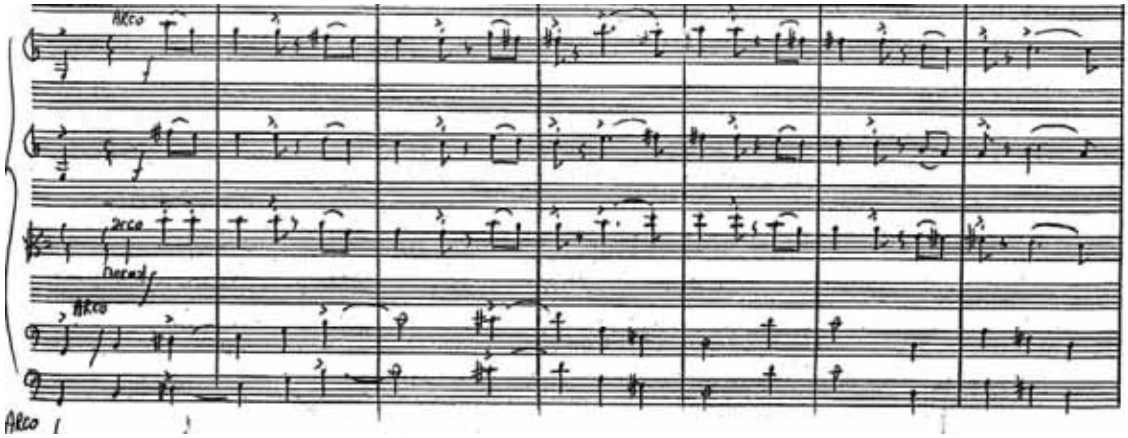
transforma hasta adaptar un ritmo de jota (compases 794 y siguientes). Un poco más adelante se intuye con mayor claridad (compases 45 y siguientes) en la tonalidad e Sol mayor, que funciona como contraste a otros elementos menos tonales.



El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 926-935)

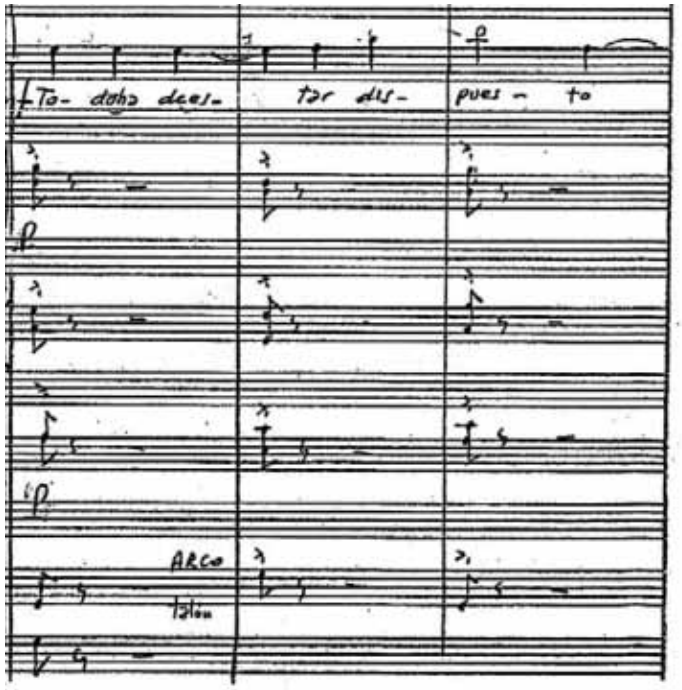


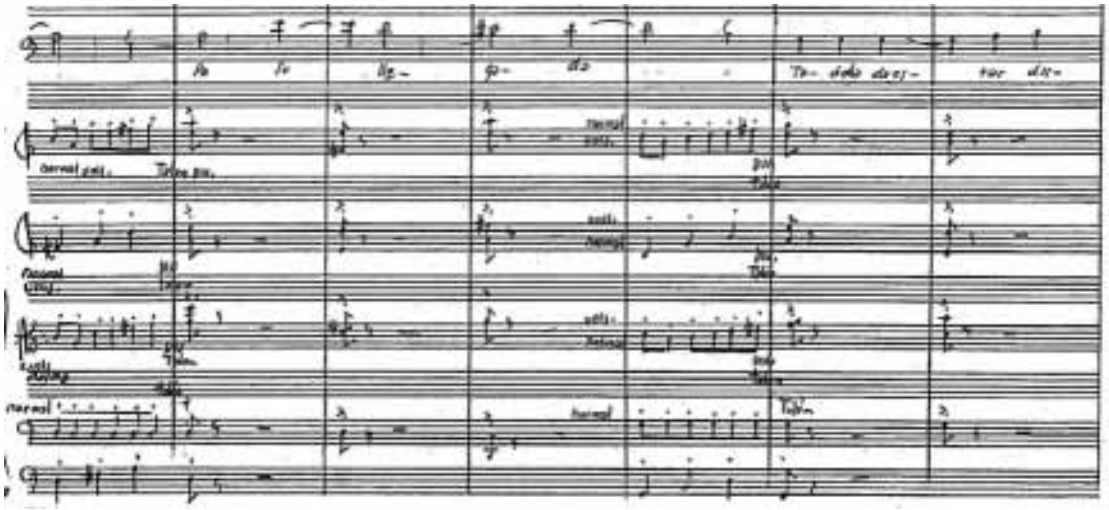
El leño verde (2007) I acto 1º escena (compases 976-985 sección de cuerdas)



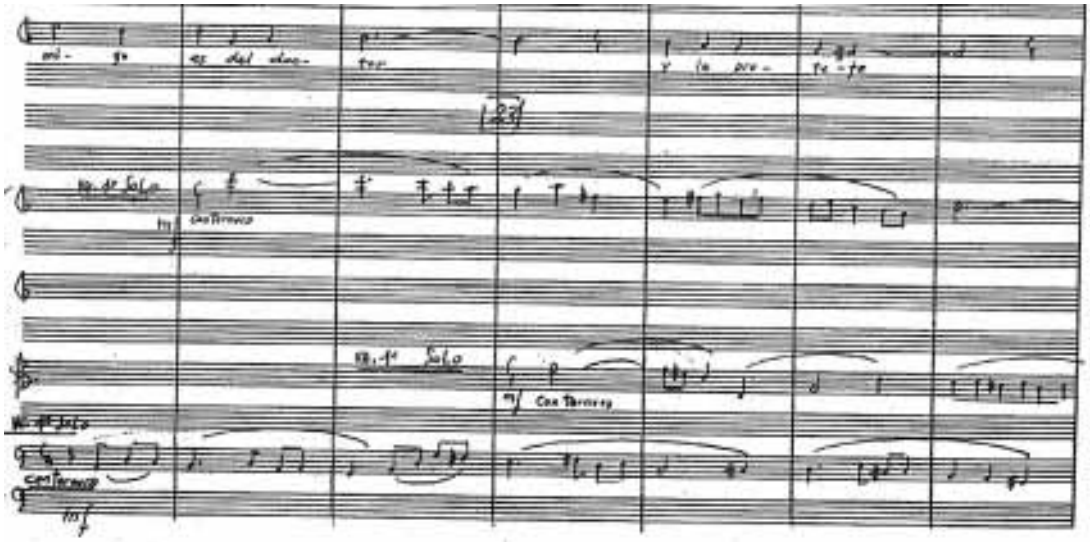
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 45-51 sección de cuerdas)

La segunda escena transcurre en el Palacio arzobispal de Vienne del Delfinado de Francia donde Servet realiza su primera intervención en la obra después de un interludio instrumental a cargo de la orquesta en el que se vuelven a utilizar ritmos de tresillos y el mencionado ritmo de jota aragonesa. Sin embargo la primera intervención corresponde a un criado, con voz de barítono, que desarrolla una sobria melodía (compases 77 y siguientes). Varias serán las entradas hasta que Benito, sirviente de Servet, hace su aparición antes que su amo desarrollando una melodía simplemente acompañada por parte de la cuerda (compases 228 y siguientes).



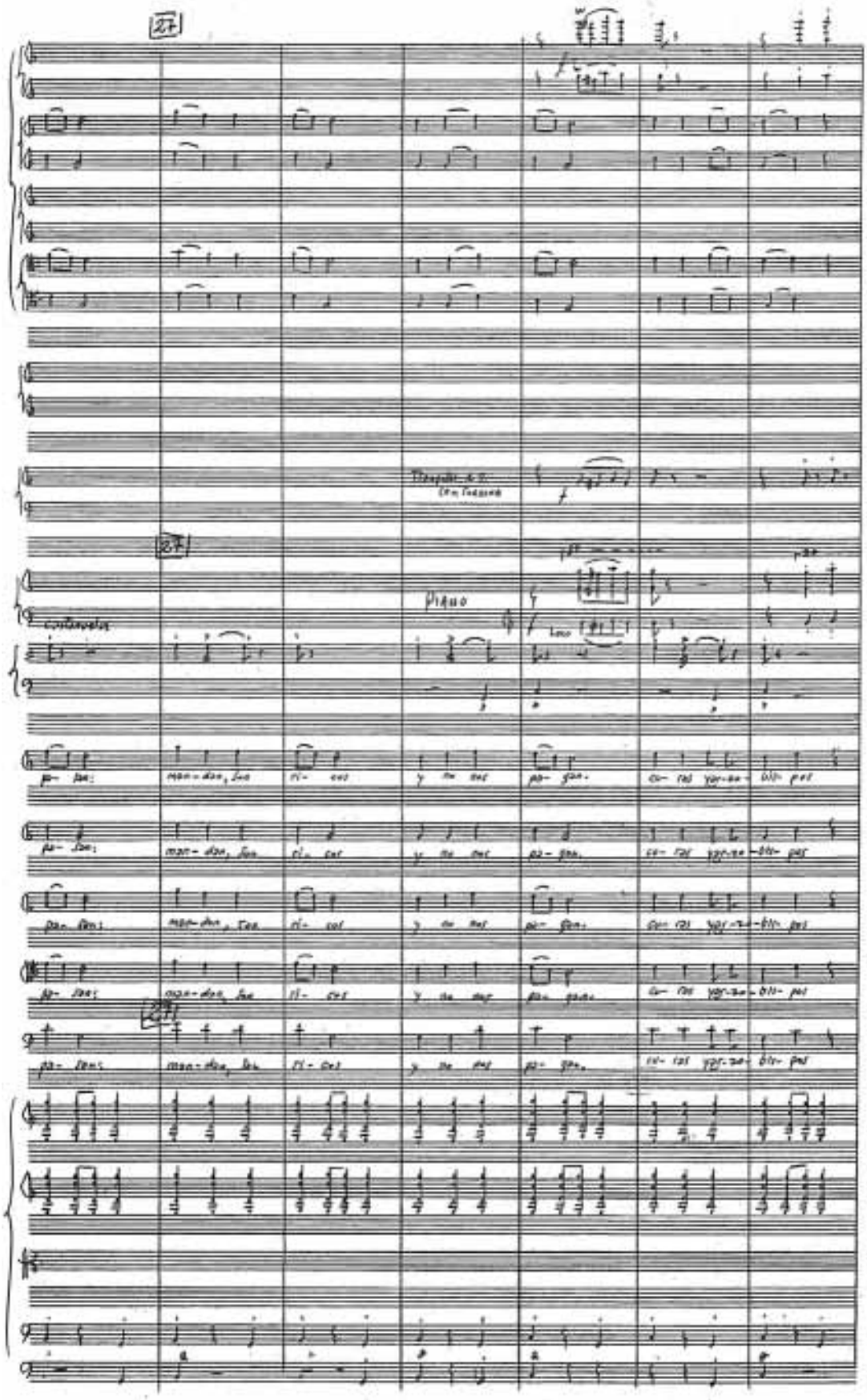


El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 77-86 barítono y sección de cuerdas)

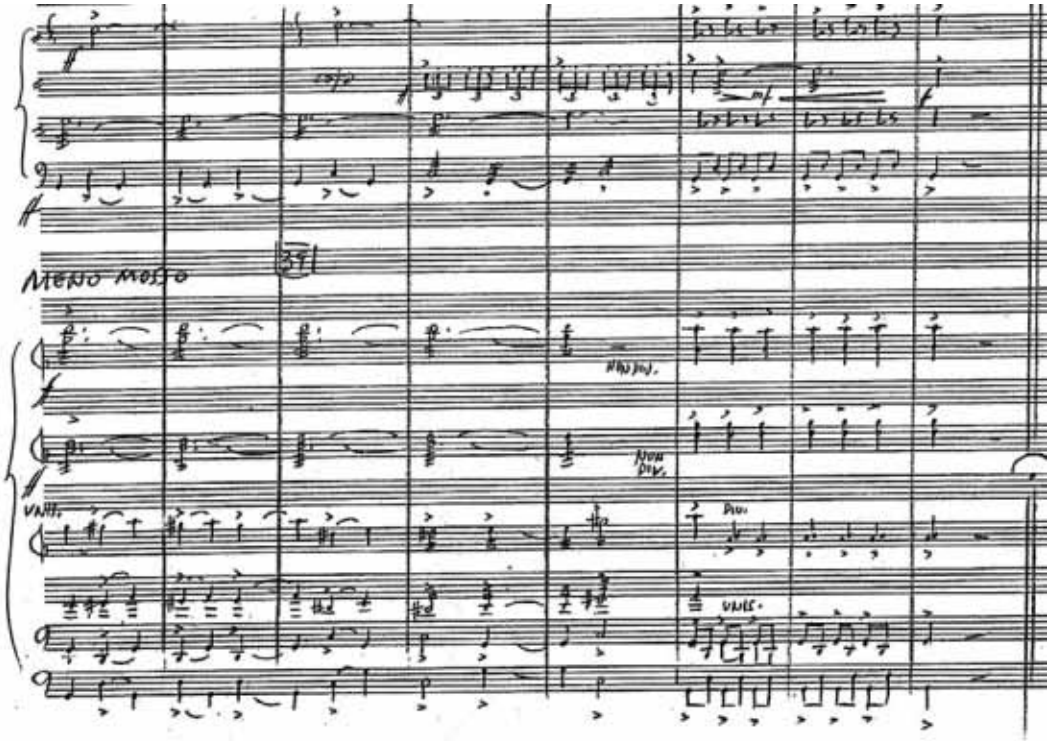


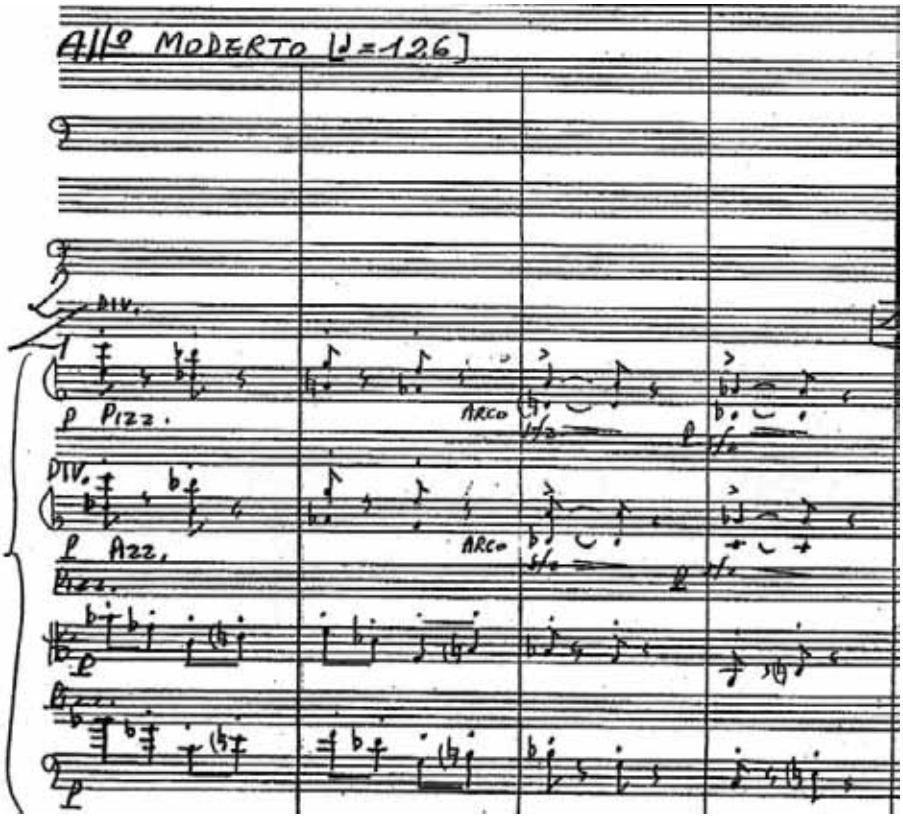
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 227-233 tiple y cuerdas)

Con la incursión de todos los criados a la vez el ritmo de jota se hace más evidente (compases 266 y siguientes). Continúan bailando hasta que de repente el baile se interrumpen y aparecen en escena Maugiron (gobernador del Delfinado) y Arzellier (vicario general) (compases 388 y siguientes). Antes de su entrada una breve introducción instrumental mostrando gran parte de los motivos que van a ser utilizados durante el acompañamiento.



El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 269-275)





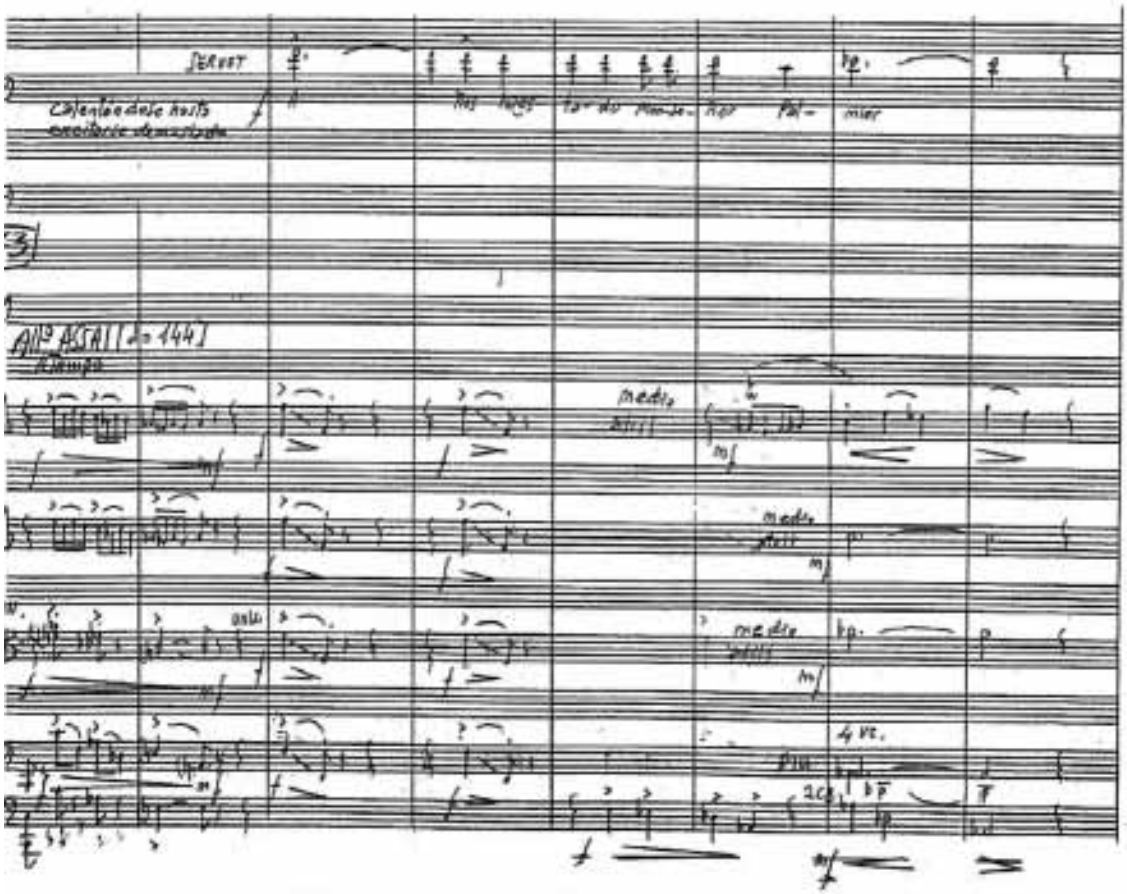
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 388-400 sección de cuerdas y percusión)

Estos dos personajes, ya con la carta de Calvino recibida, comentan como Servet a podido convivir con ellos tantos años sin ser descubierto como el hereje que es considerado.

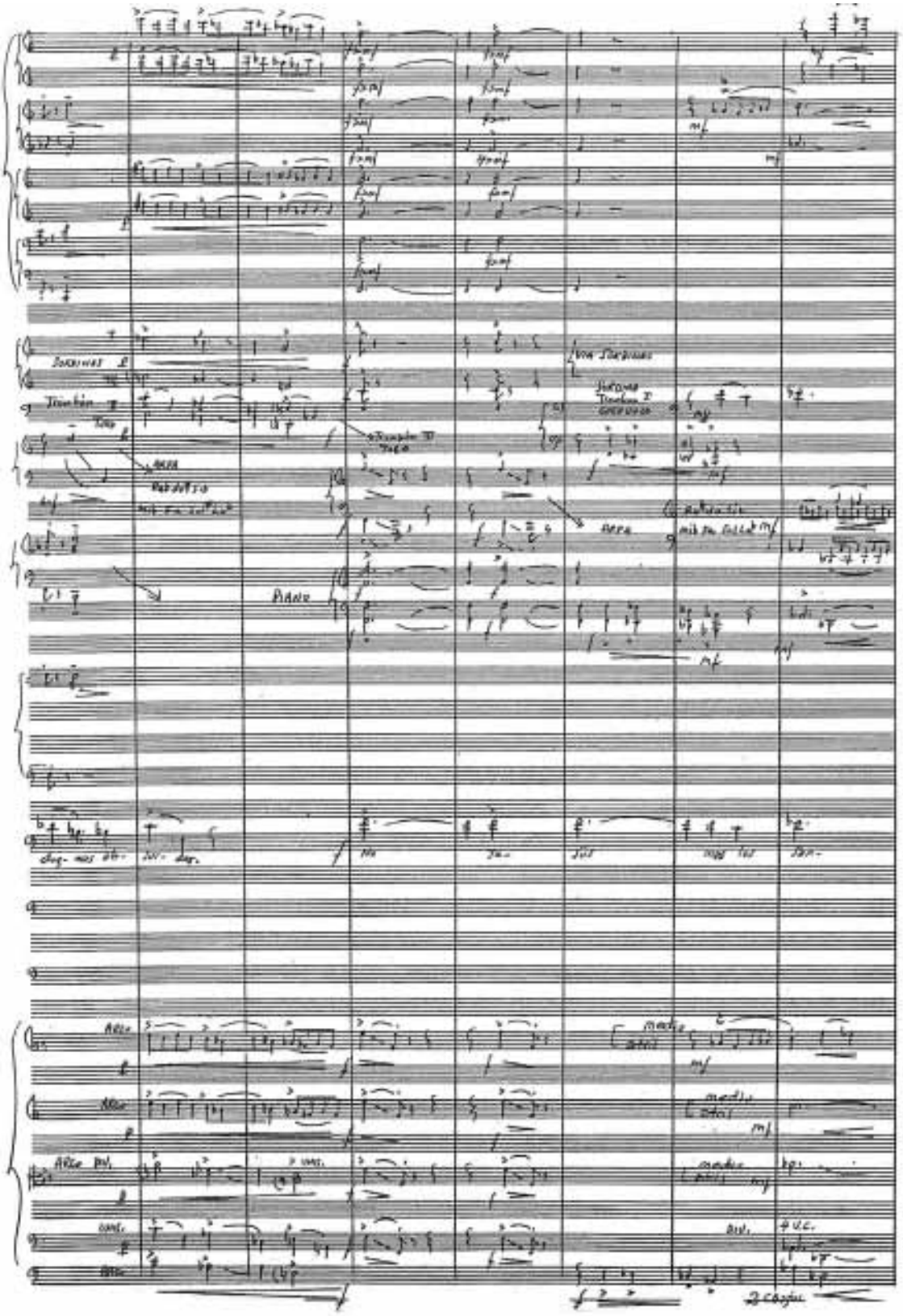
Con voz de barítono y sin saber lo que le espera Servet (Miguel de Villanueva) hace su aparición en escena con una elocuente melodía y tras una breve intervención de la orquesta. Sólo las cuerdas acompañan en esta primera intervención pero poco a poco el viento se va sumando para alcanzar la tensión que la escena requiere ya que de forma tapada están poniendo a prueba a Servet, de lo que él rápidamente se da cuenta.

Con la entrada del fraile dominica (Ory) se produce una tensa conversación en la que Servet se muestra cada vez más excitado y hasta despectivo par con los comentarios del fraile. El ritmo cambia con un compás de 3/4 la conversación se vuelve más tensa la orquesta ayuda a ello (compases 680 y siguientes). Con un nuevo toque de toda la orquesta Servet da la réplica al fraile y a sus acompañantes (compases 730 y siguientes), de repente la práctica totalidad de la orquesta espera expectante para ir ingresando de nuevo poco a poco a medida que las palabras de Servet van siendo más fuertes (compases 760 y siguientes), a la vez que sus contertulios se muestran despectivos.

El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 680-686)



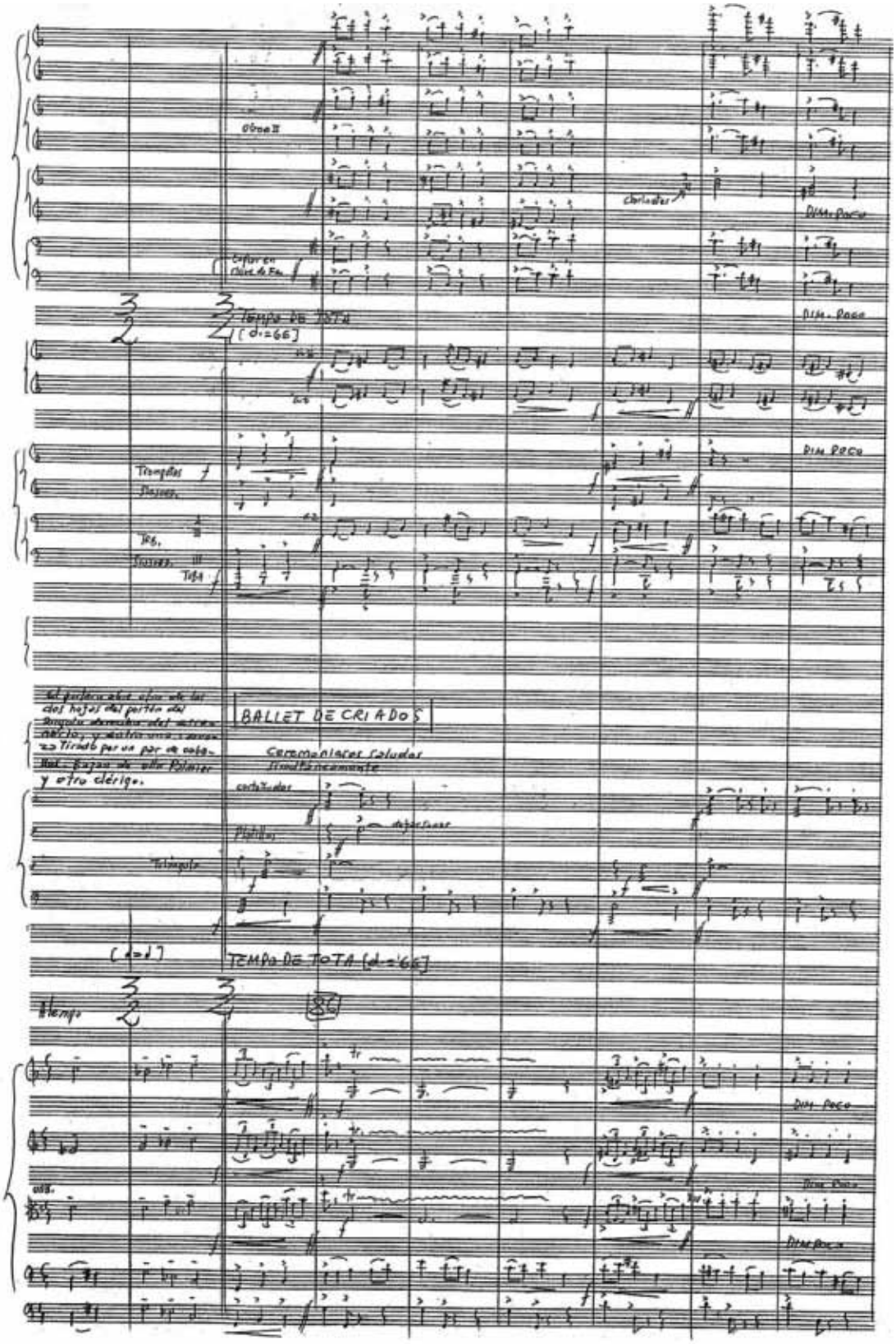
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 730-737 sección de cuerdas)



El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 762-769)

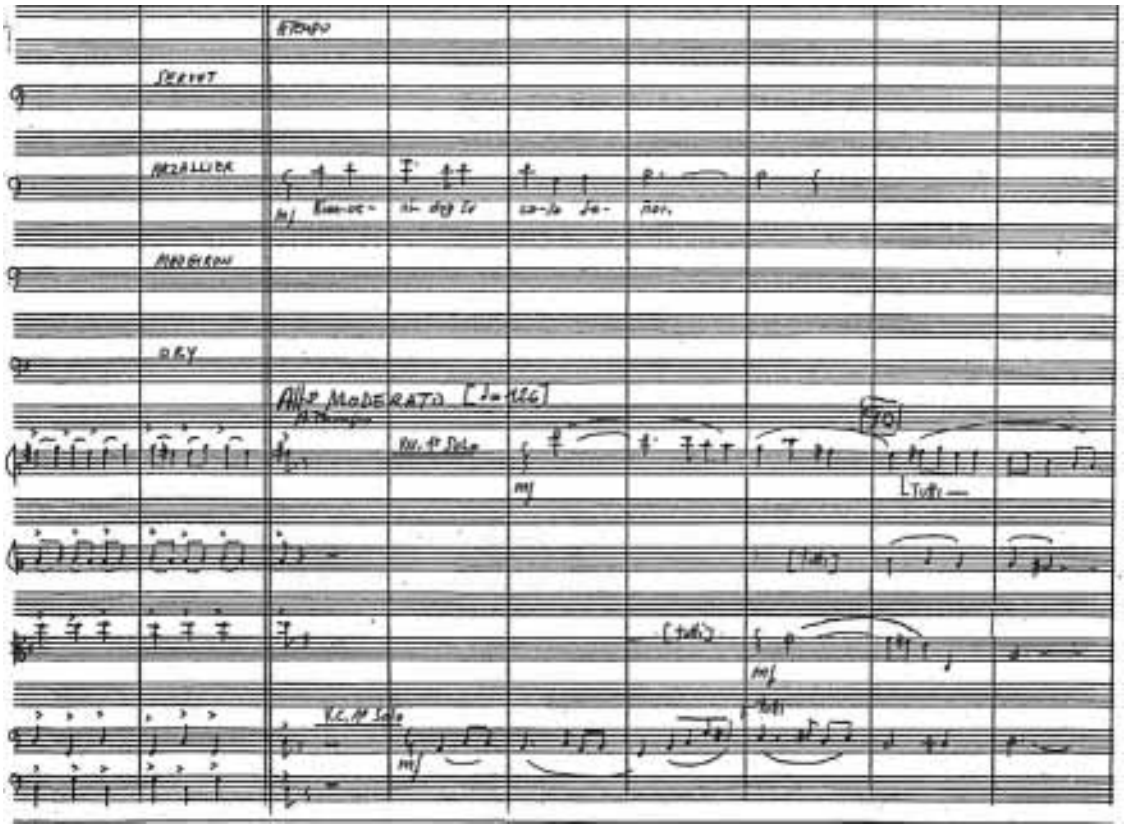
De repente el portero abre la otra hoja de la puesta y se incorporan dos nuevos personajes a la escena, Palmier (Arzobispo de Vienne) y otro clérigo. Esta entrada bien

precedida de una ligera música de ballet (compases 859 y siguientes), y al igual que había sucedido con anterioridad el ritmo de jota vuelve a imponerse.



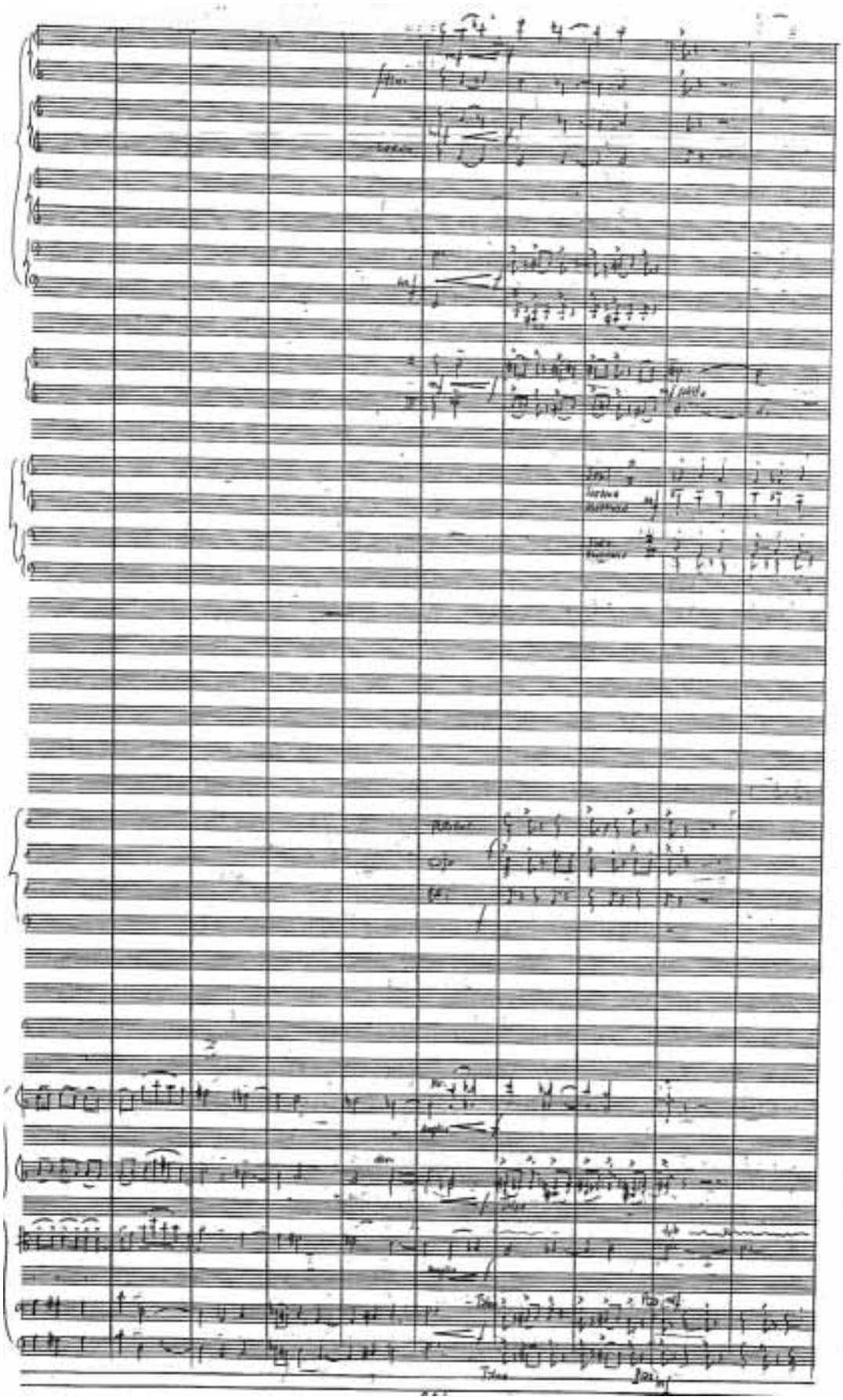
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 857-865)

Tras la bienvenida protocolaria (compases 895 y siguientes), expresada por los solistas a modo de imitaciones, los criados protagonizan una intervención homofónica a siete voces.



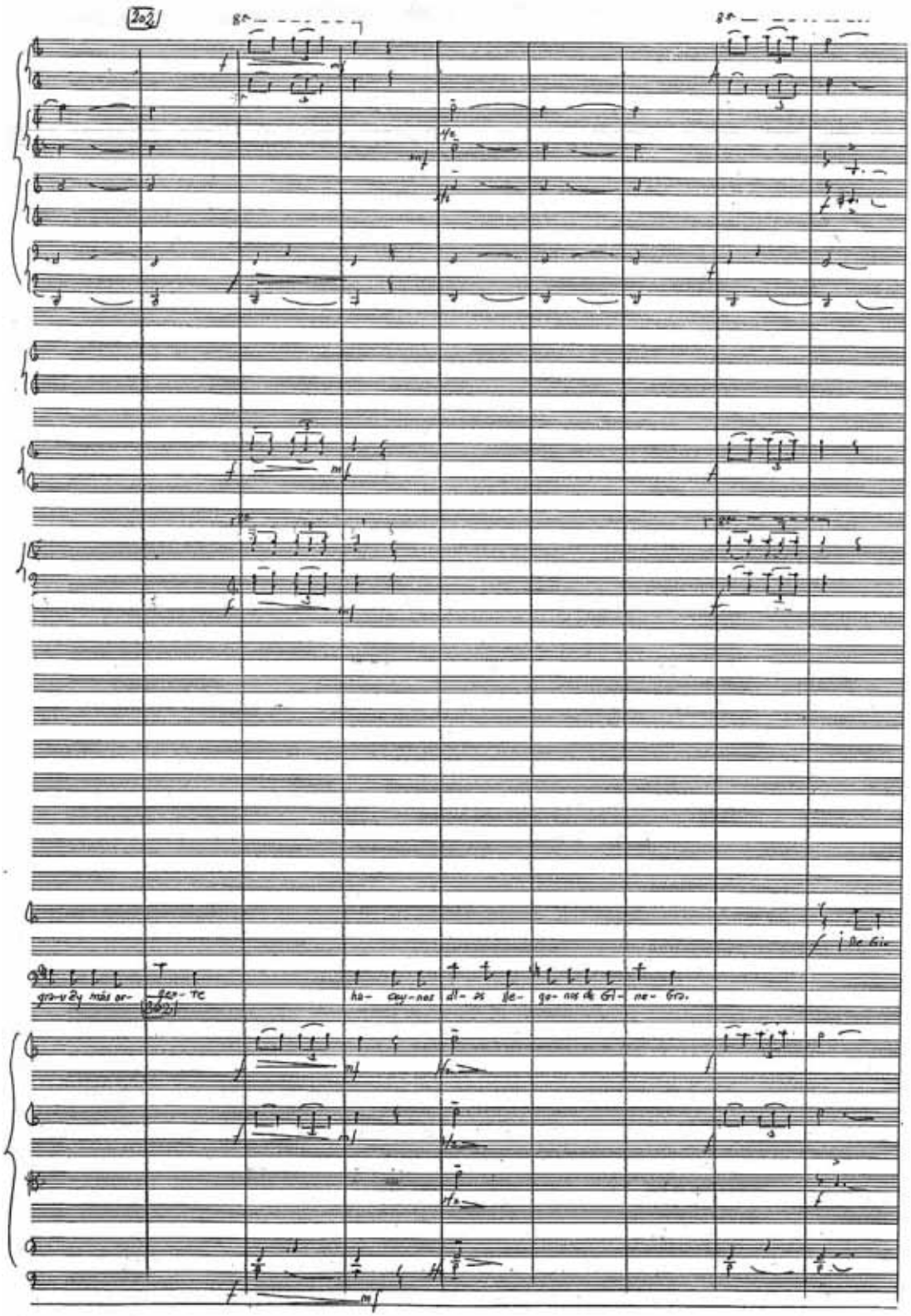
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 893-901 sección de cuerdas)

Ya dentro de la casa se produce un diálogo entre todos los asistentes, hasta que Servet se retira y quedan en la tertulia los demás. Ambas situaciones serán separadas por un pequeño interludio instrumental que hace la función de conexión (compases 950 y siguientes).



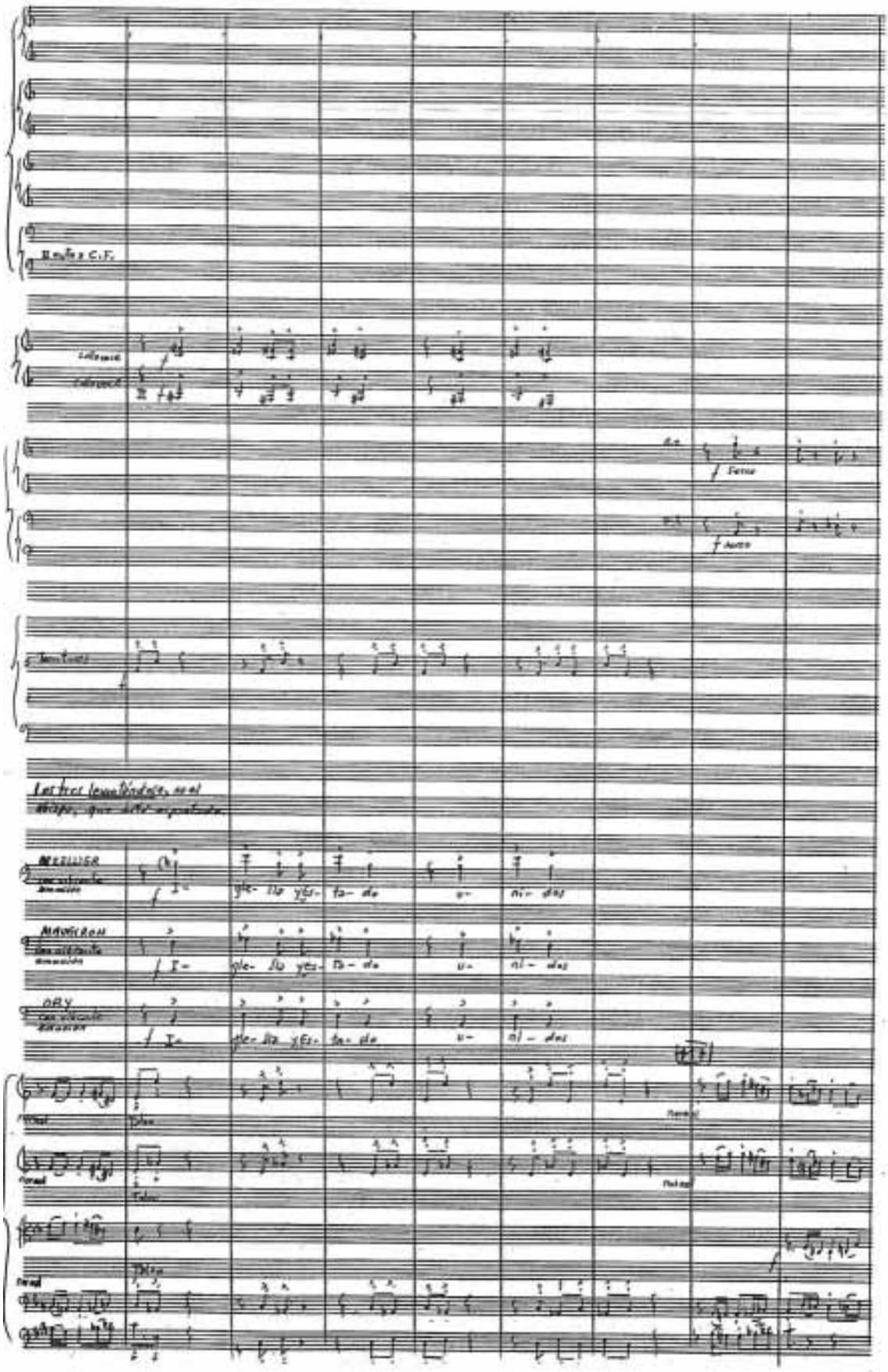
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 950-956)

Con un nuevo cambio de compás, 2/4, el Arzobispo es informado de la llegada de la carta de Calvino y de la verdadera identidad de Miguel de Villanueva, su doctor (compases 1011 y siguientes).



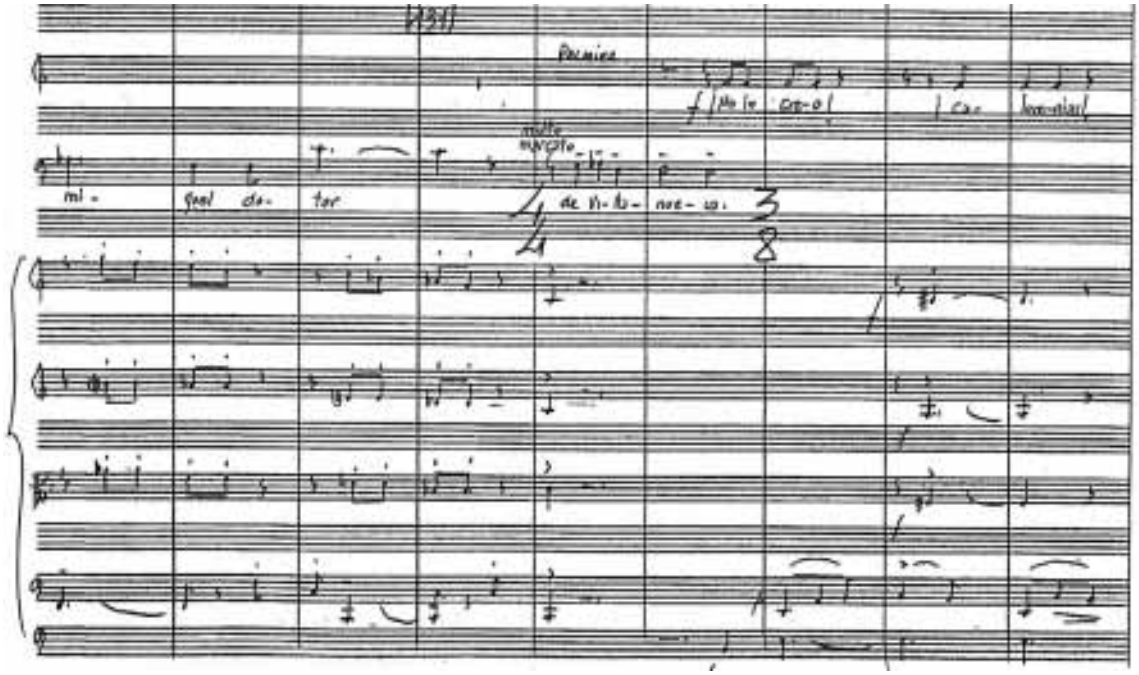
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1019-1027)

En esta ocasión el ritmo de tresillos parece indicar la tensión que se avecina, como así es cuando los tres interlocutores a trío afirman que el peso de la ley y de la iglesia caerá sobre el hereje (compases 1154 y siguientes). La orquesta va enfatizando las palabras que los tres entonan sobre una melodía homofónica que es resaltada tanto por la sección de cuerda como por el viento en compás de 2/4.

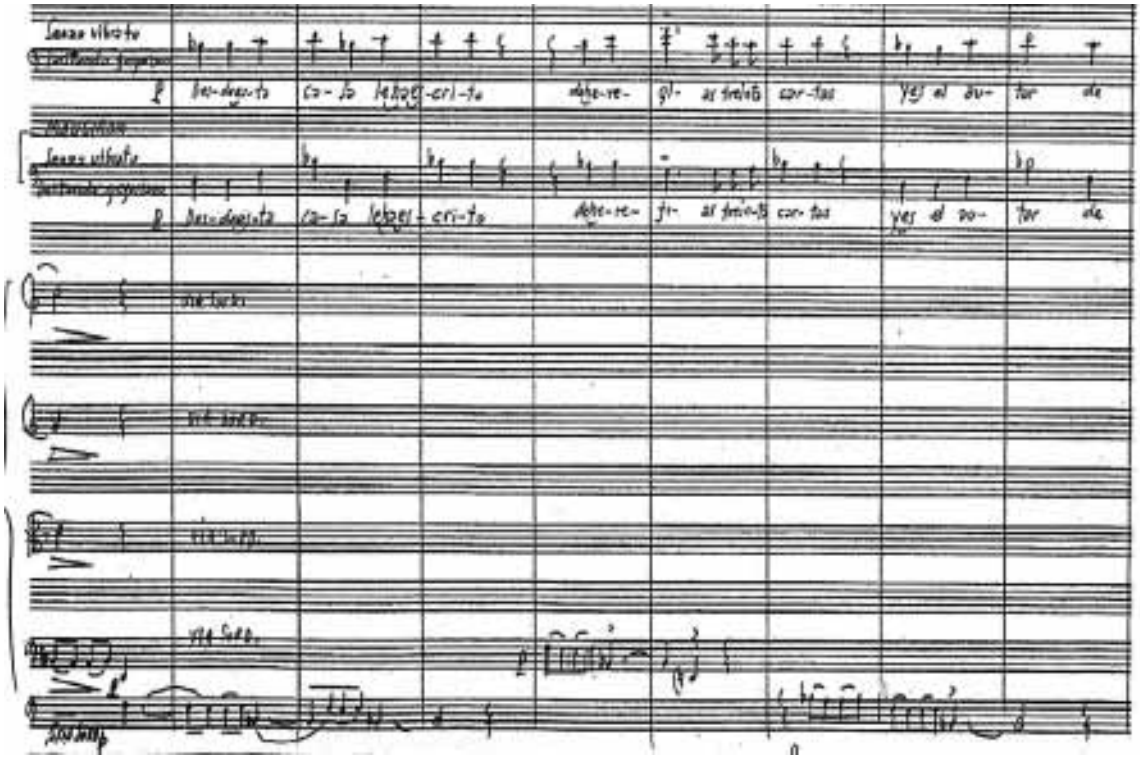


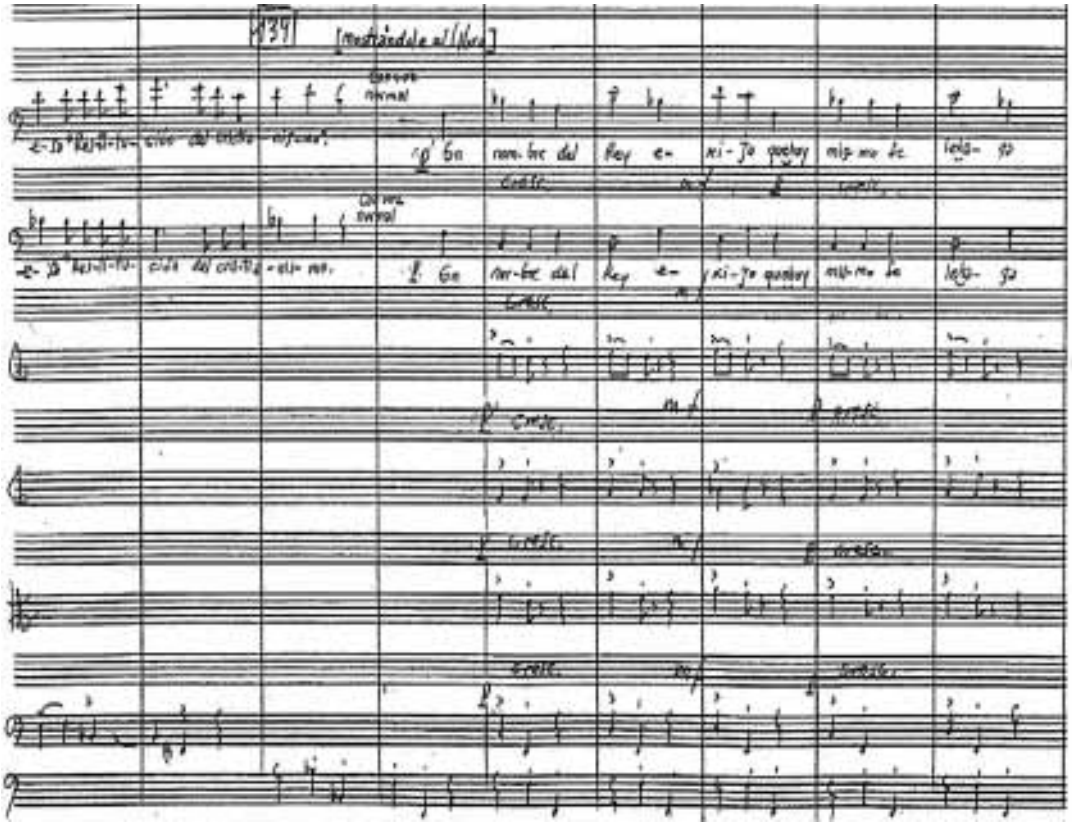
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1154-1162)

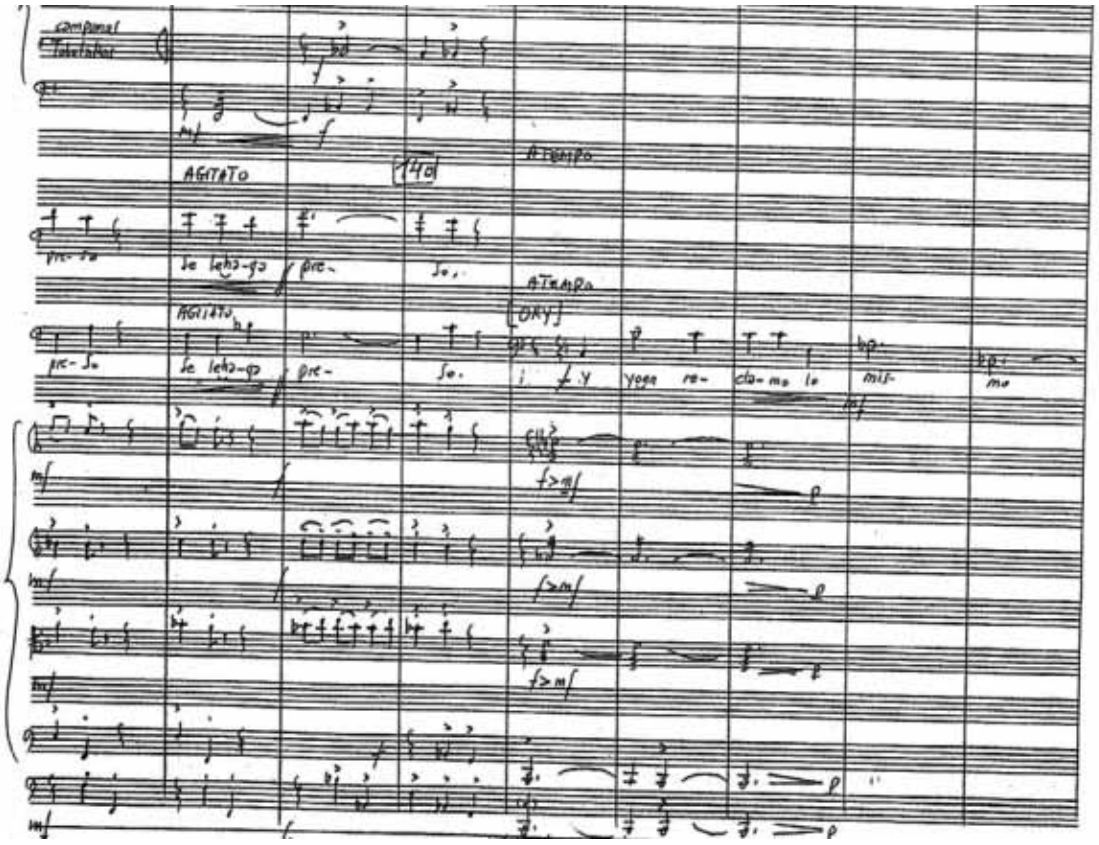
En ese momento Palmier, el Arzobispo, aun no conoce el nombre del hereje al que se refieren y cuando el doctor, Miguel Servet, es nombrado se resiste a creerlo (compases 1312 y siguientes), pero las pruebas son puestas en sus manos y se pide su inmediata puesta en prisión (compases 1380 y siguientes).



El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1307-1315 sección de cuerdas)

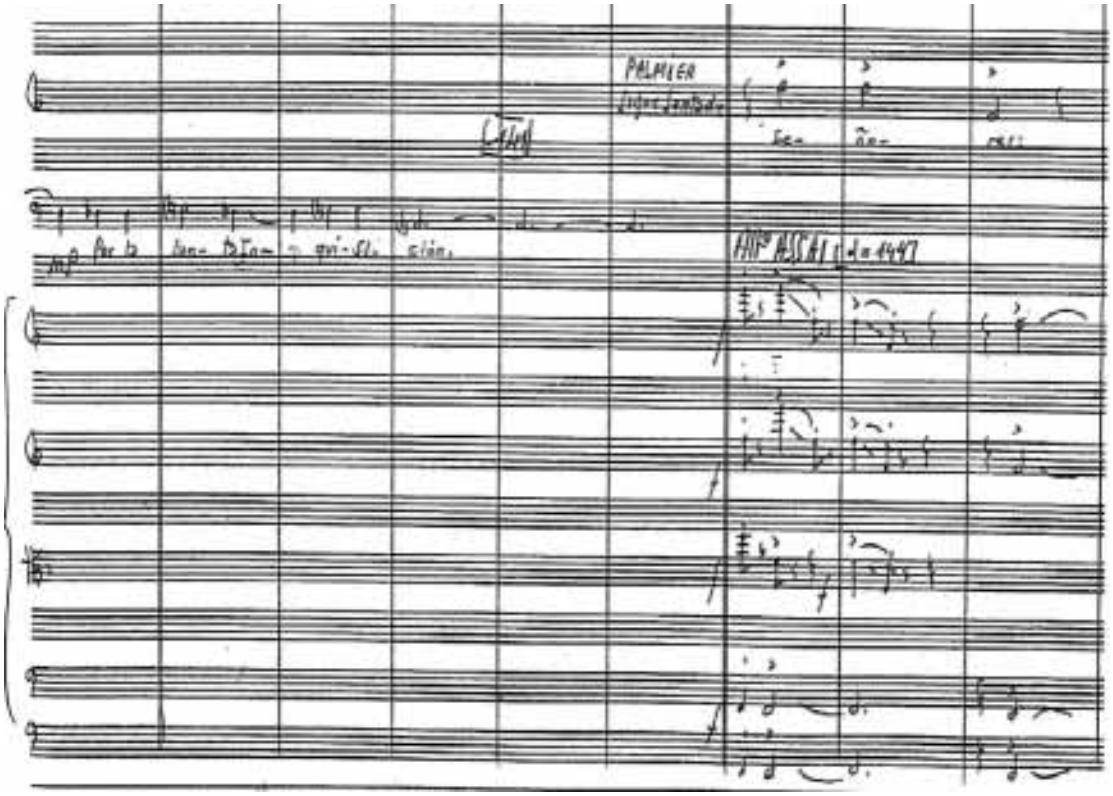




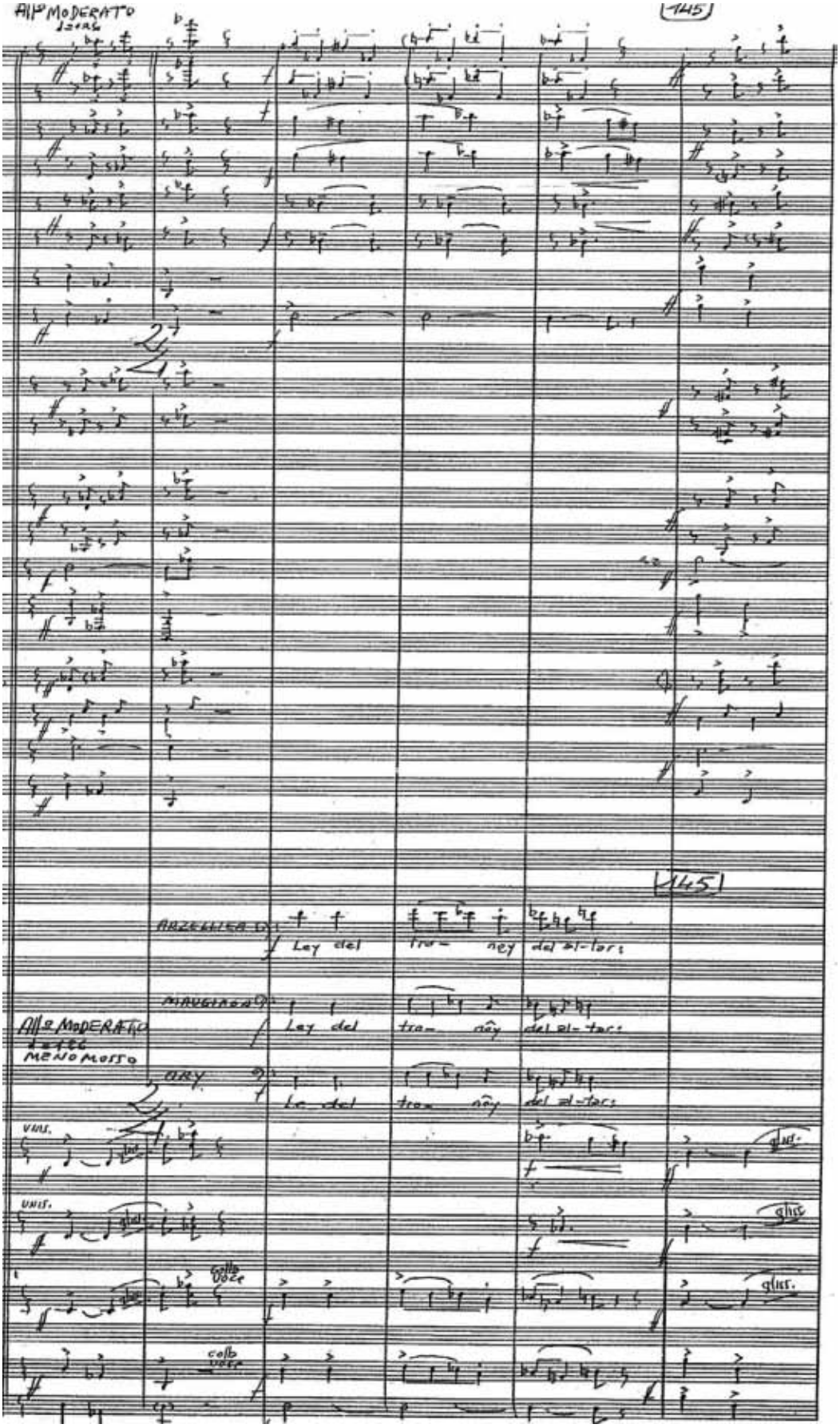


El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1380-1405 sección de cuerdas)

Con un cambio de tempo y de compás se pretende mostrar la incredulidad de Palmier ante esas graves acusaciones (compases 1412 y siguientes) que a pesar de todo se resiste a creer. De nuevo y para rematar esta acción se entona la melodía ya escuchada compases atrás (compases 1445 y siguientes).

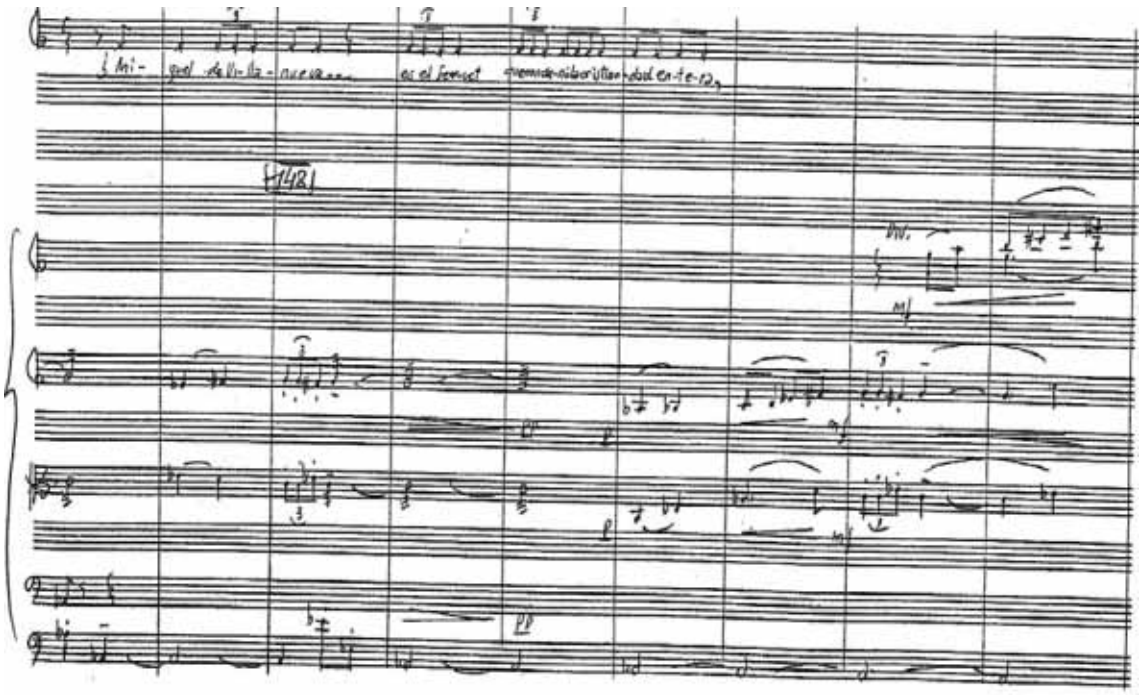


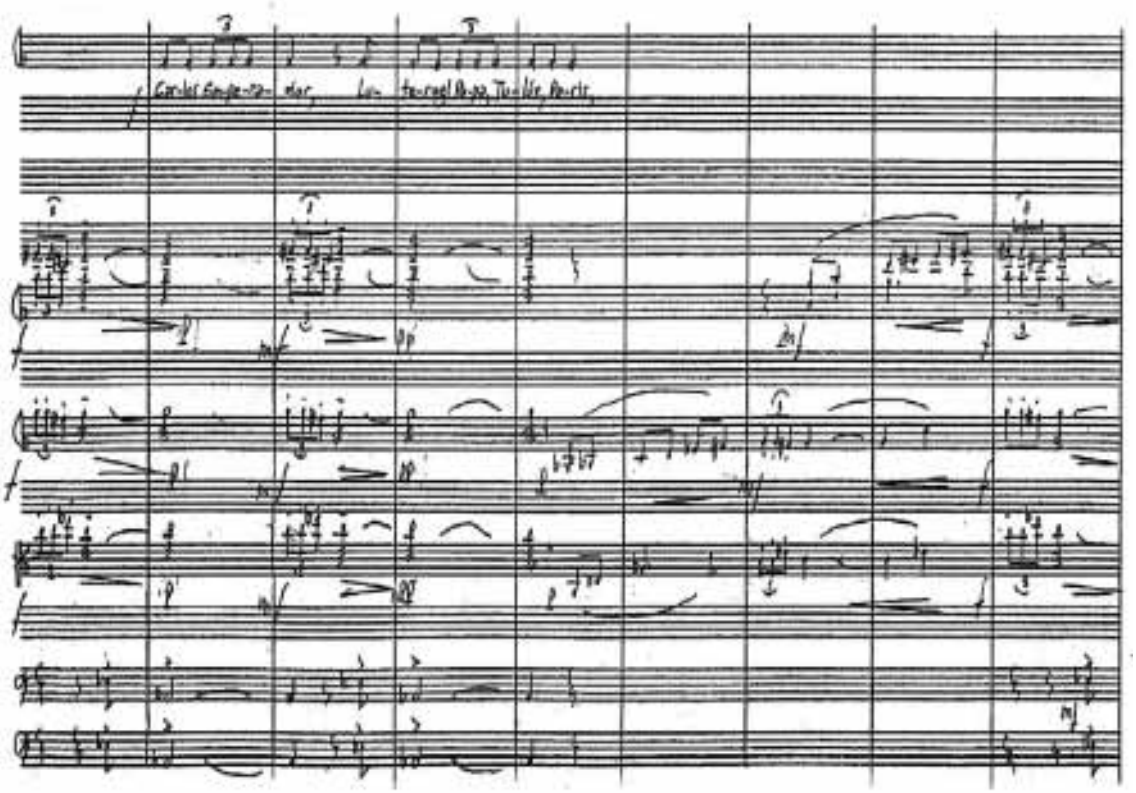
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1406-1414 sección de cuerdas)

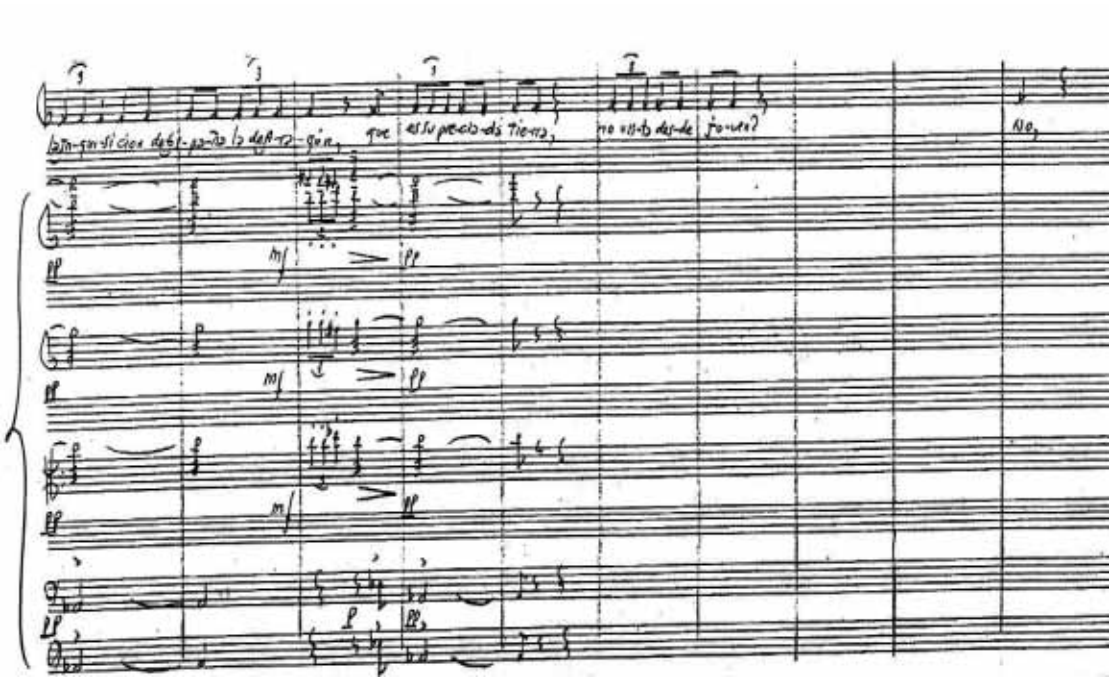


El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1445-1450)

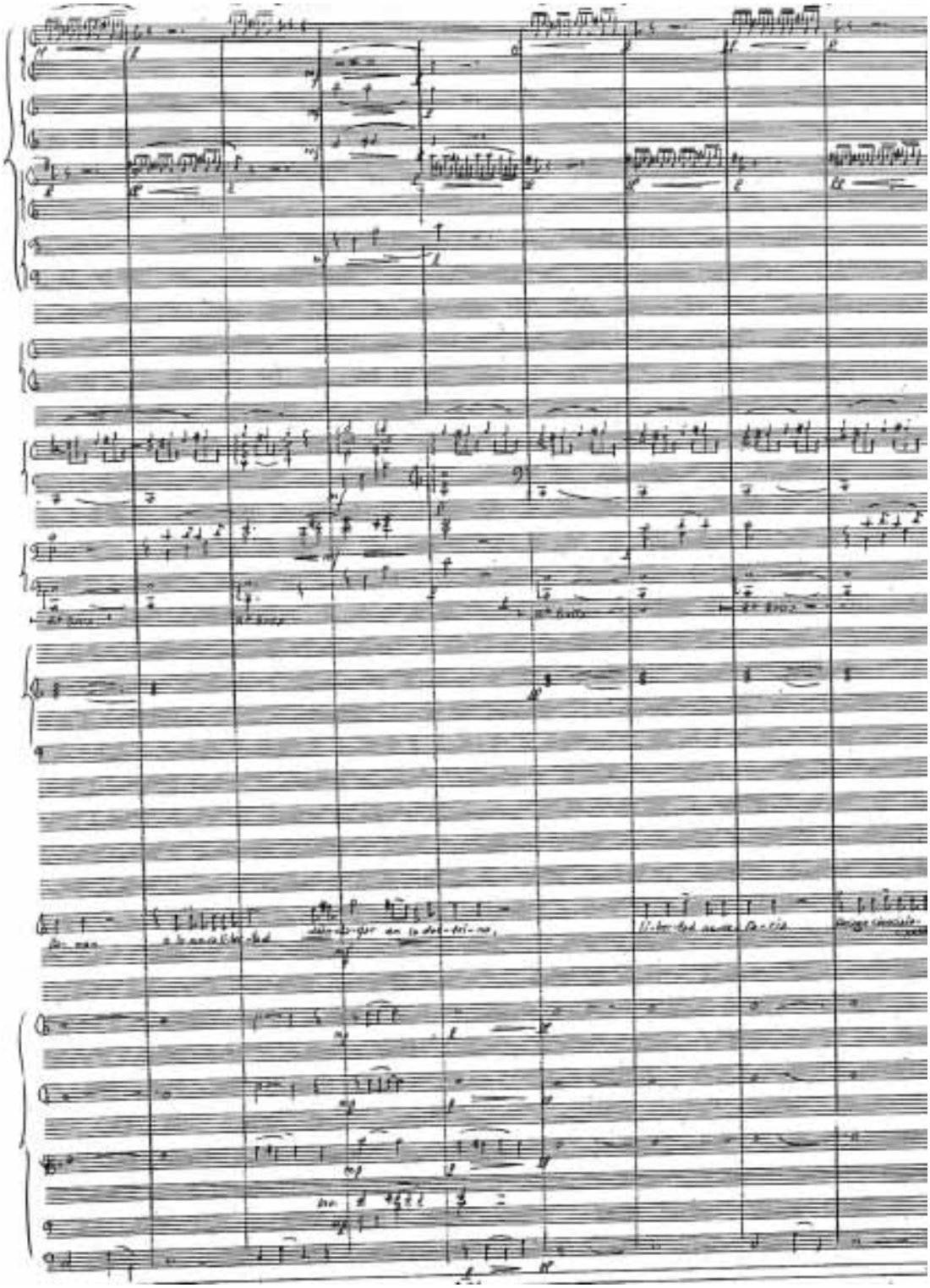
Se produce aquí un momento reflexivo del Arzobispo (compases 1478 y siguientes) donde, recitando solamente, se plantea la veracidad de la nueva noticia. Lleno de fuerza y de tensión está este segmento gracias a la intervención de los vientos con una figuración disminuida que ayuda a crear esa atmósfera (compases 1514 y siguientes).





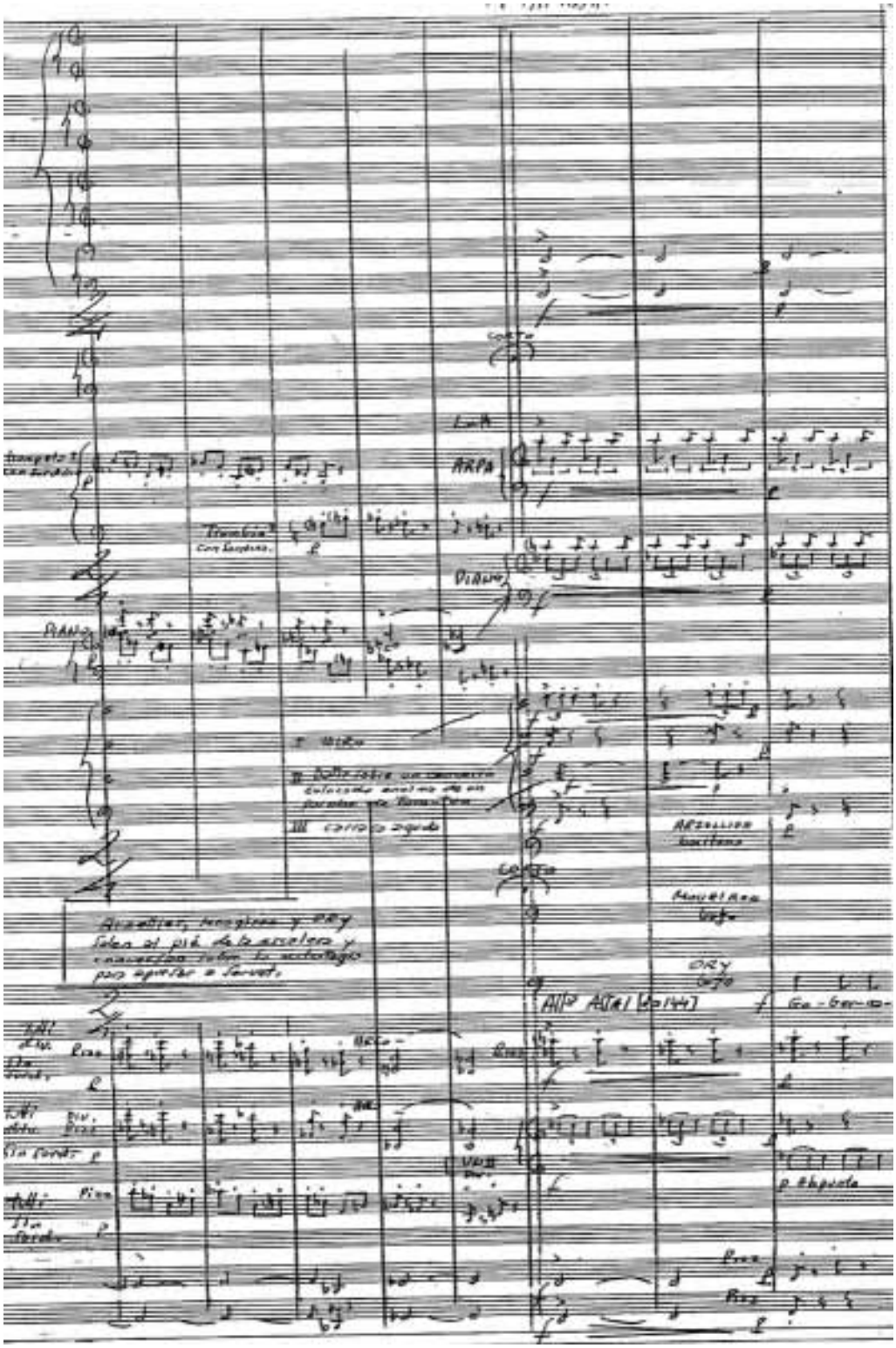


El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1478-1505 sección de cuerdas)



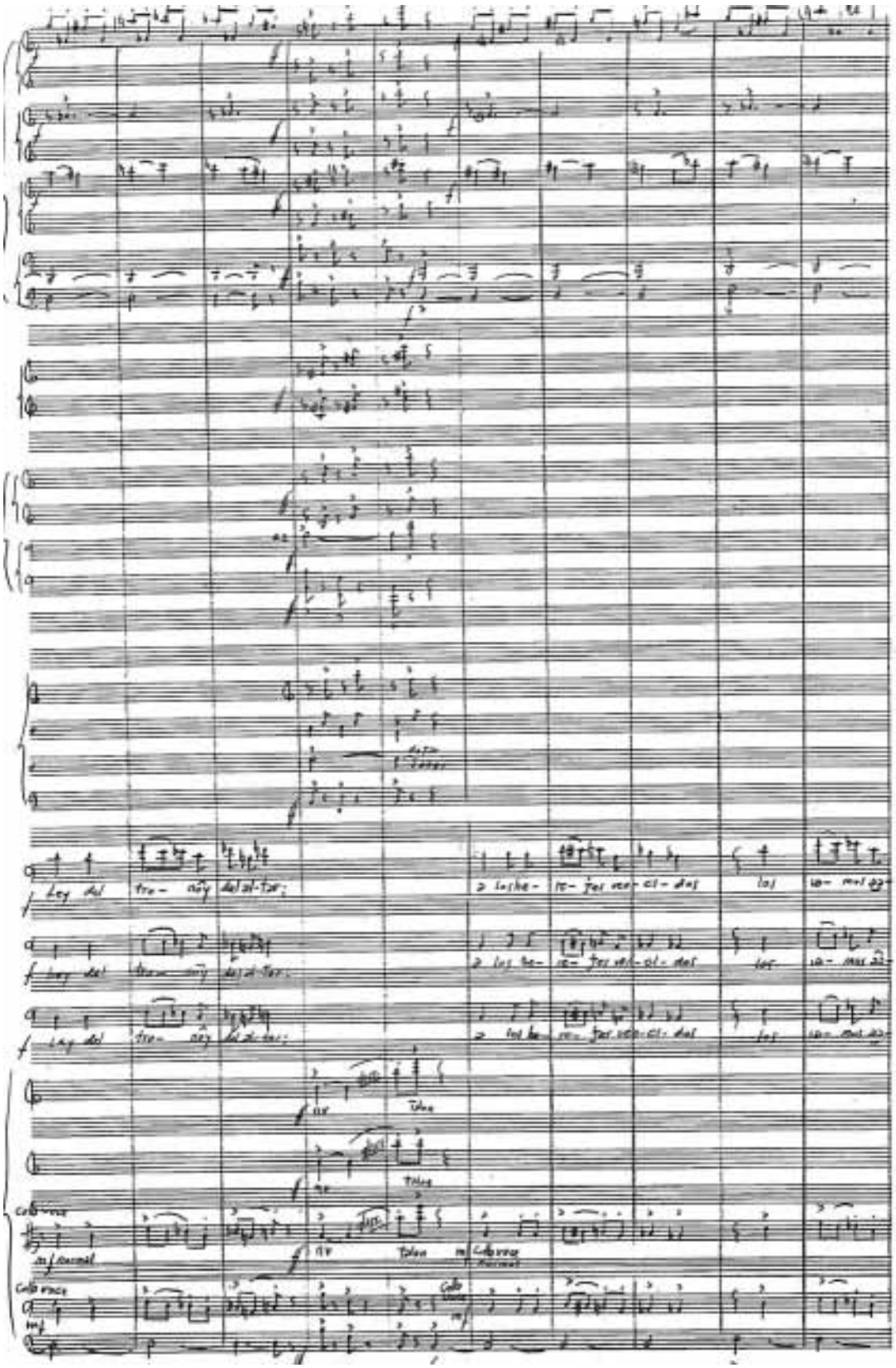
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1516-1524)

Mientras tanto Arzellier, Maurigon y Ory trazan la mejor manera de apresar a Servet, que aun se encuentra en las dependencias. También en un ambiente tenso (compases 1607 y siguientes) se desarrolla la conversación mientras la orquesta remarca los motivos presentados por los protagonistas.



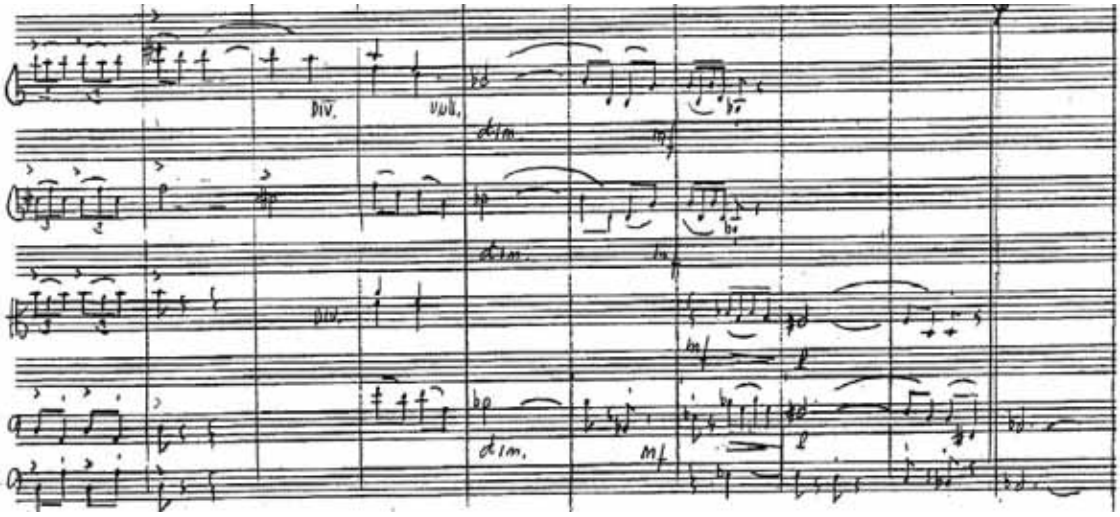
El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1607-1614)

Engañado por los criados Servet es apresado y conducido al calabozo como final de esta segunda escena (compases 1701 y siguientes). Una vez más, y antes del apresamiento, la melodía exaltando las virtudes inquisitoriales es expuesta por el trío de voces masculinas.



El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1704-1713)

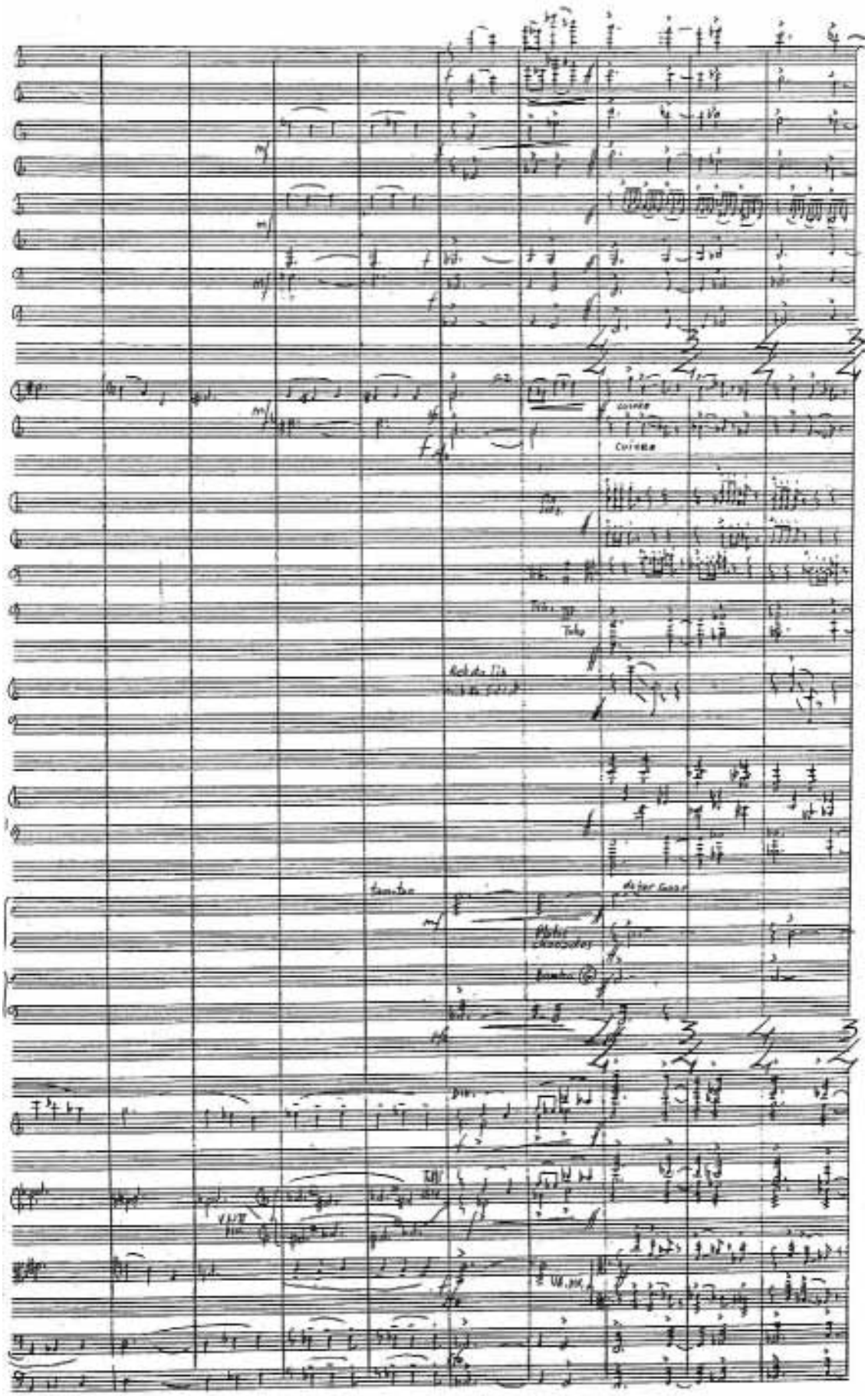
La música agitada y grotesca al principio se va dulcificando y haciéndose más lúgubre hasta ir muriendo casi imperceptiblemente (compases 1721 y siguientes).

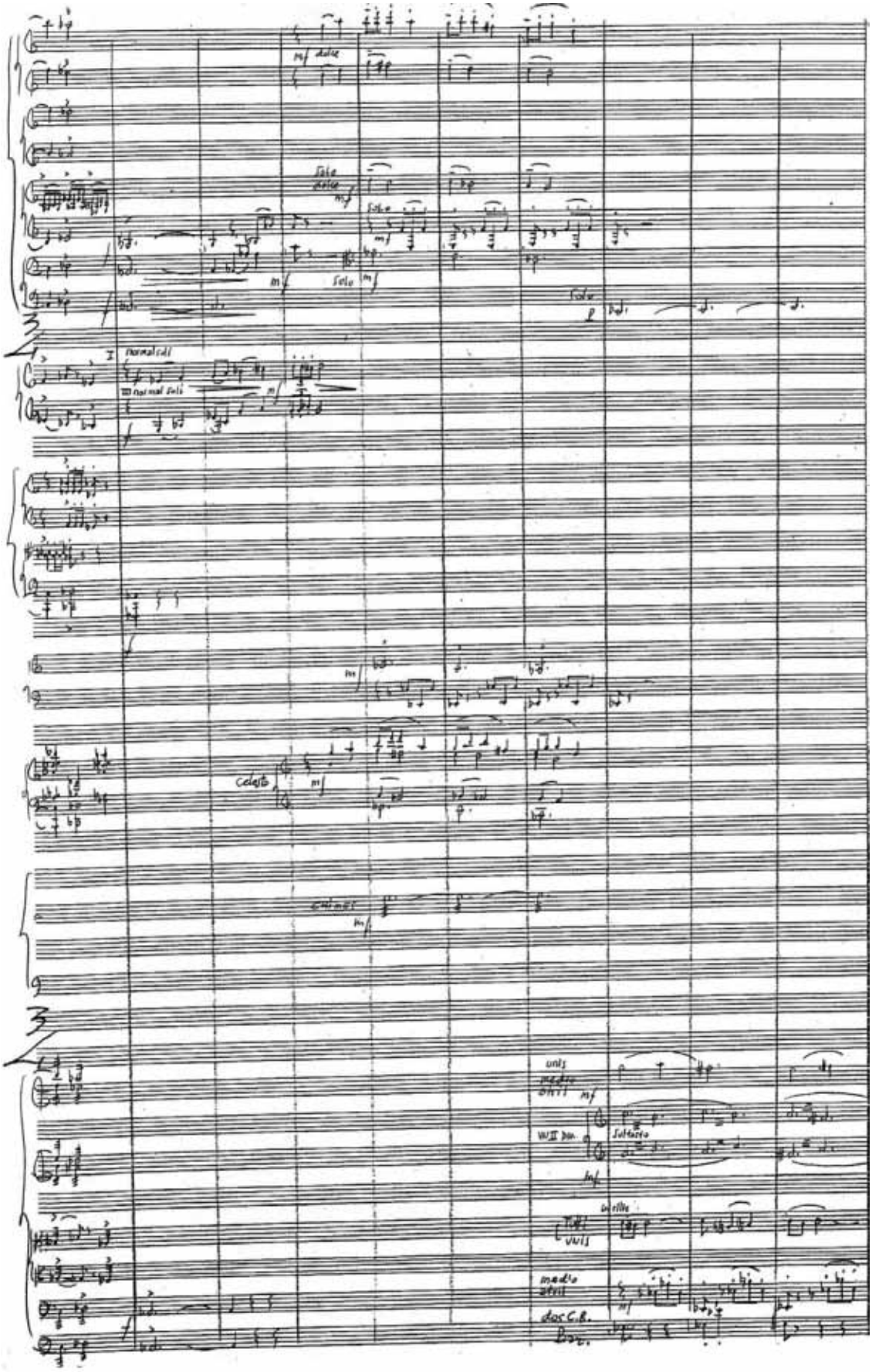


El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1724-1733 sección de cuerdas)

La tercera y última escena de este primer acto se desarrolla en la cárcel de Vienne y en ella se produce el juico a Servet por las acusaciones que sobre su persona había vertido Calvino y la evasión de este de la cárcel, no sin ayuda. Además dentro de esta tercera escena se produce una de las secciones más tensas de toda la ópera.

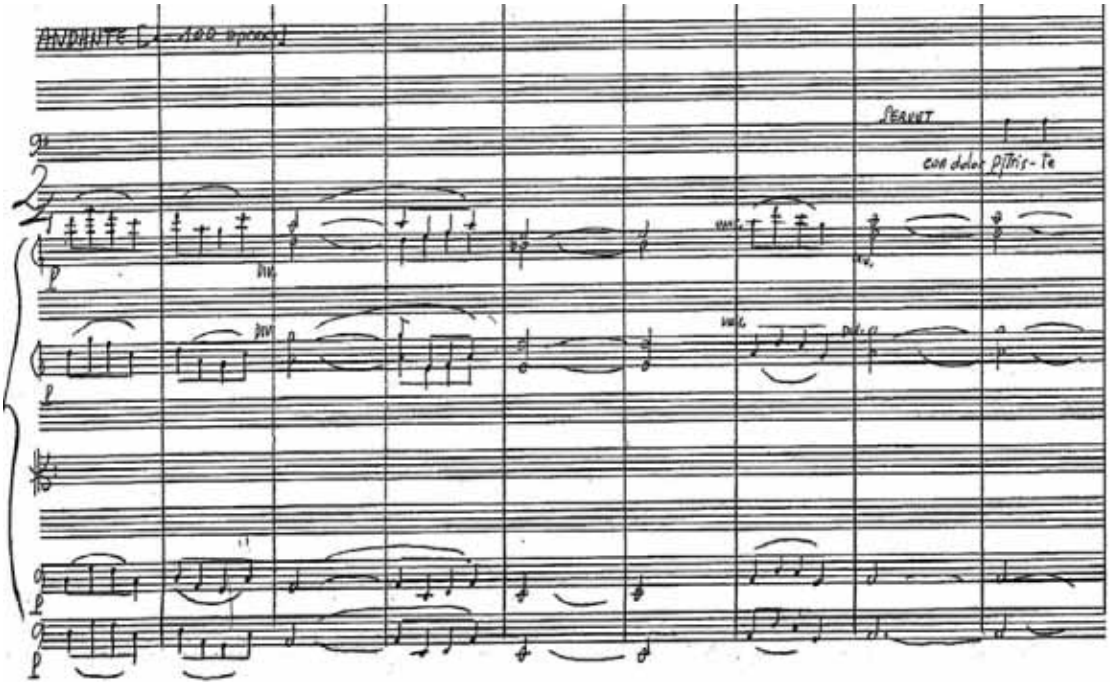
Una introducción orquestal prepara el ambiente en el que se desarrollan las primeras reflexiones de Servet ya encarcelado. Los cambios de compás y la utilización de la orquesta al completo se simultanea con otros pasajes donde las cuerdas son las protagonistas (compases 1760 y siguientes).


Cuerda
Tutti
Tutti
Tutti
Relato Dia
Tambor
Mejor Guero
Flauta
Clarinetes
Tambor
Vib.
Vib.

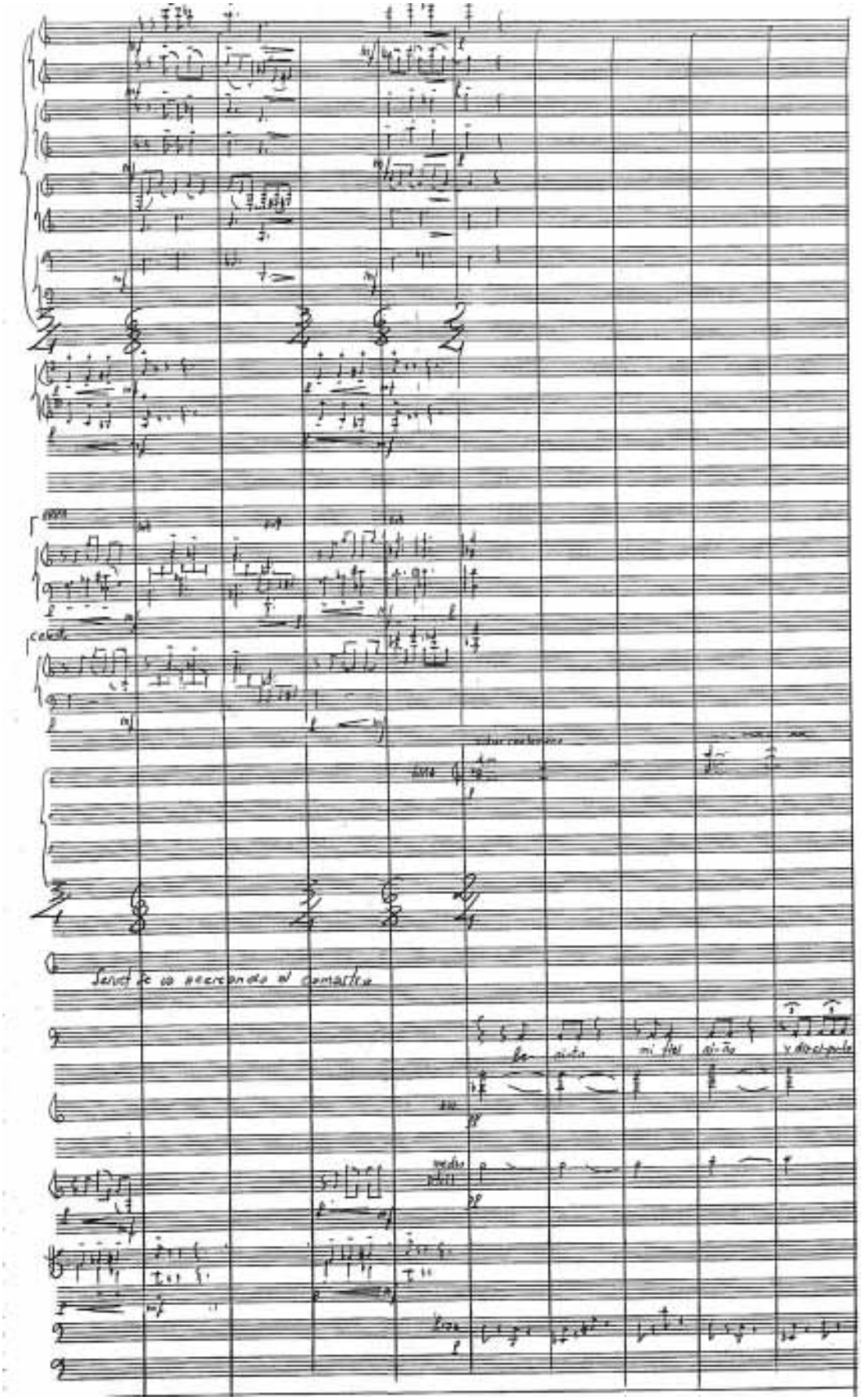


El leño verde (2007) I acto 2º escena (compases 1764-1783)

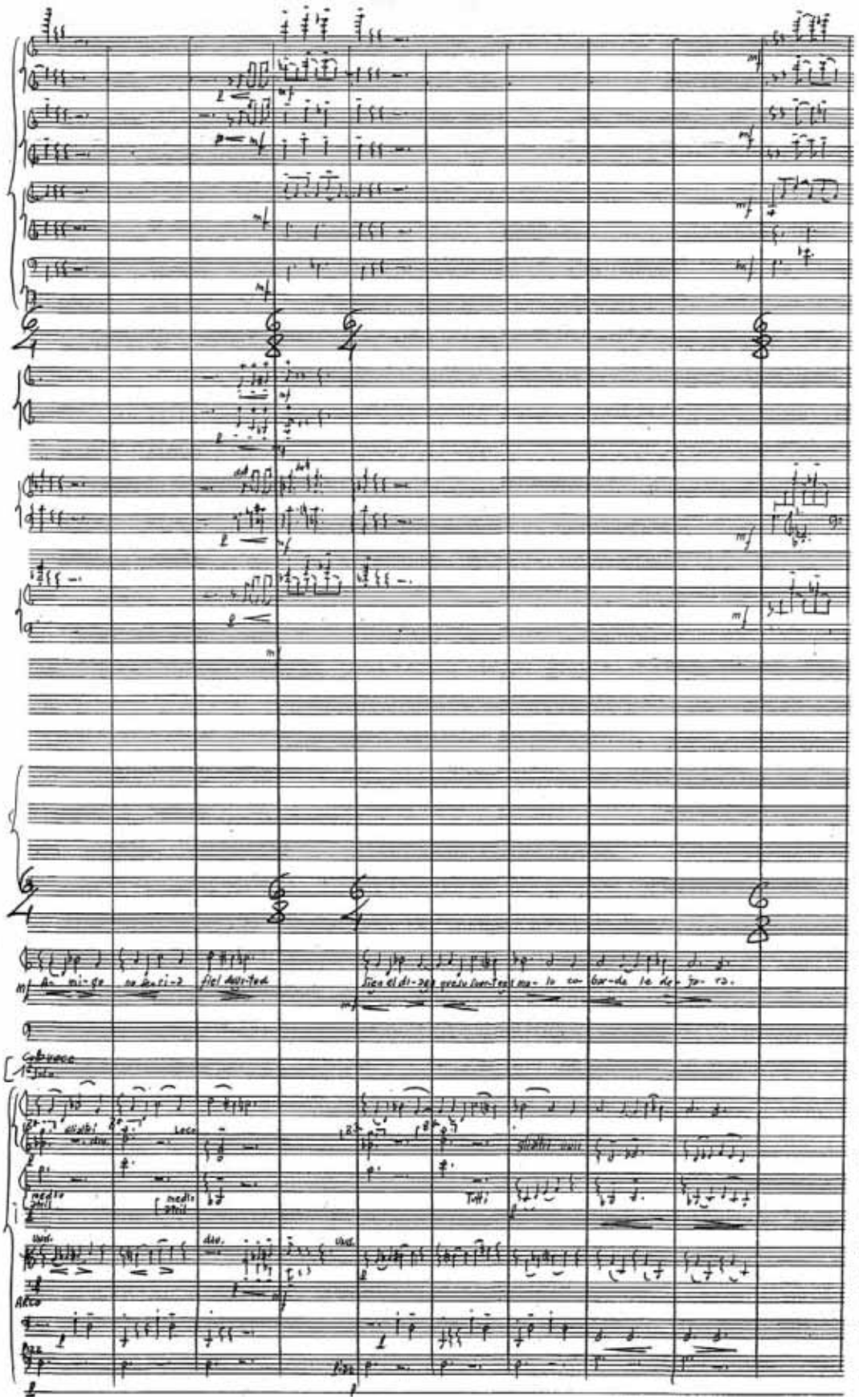
En compás de 2/4 las cuerdas anticipan unos compases el comienzo de los lamentos de Servet (compases 1 y siguientes). Escueta orquestación para crear ambiente de intimidad en las palabras de Servet que se encuentra con su joven sirviente en la cárcel. Servet se dirige a él que a pesar de la propuesta del aragonés se resiste en abandonarle, aun pudiendo, y se establece un diálogo entre los dos (compases 166 y siguientes) que transcurre entre cambios de compás (compases 181 y siguientes), que acabará con un pequeño dúo (compases 300 y siguientes).



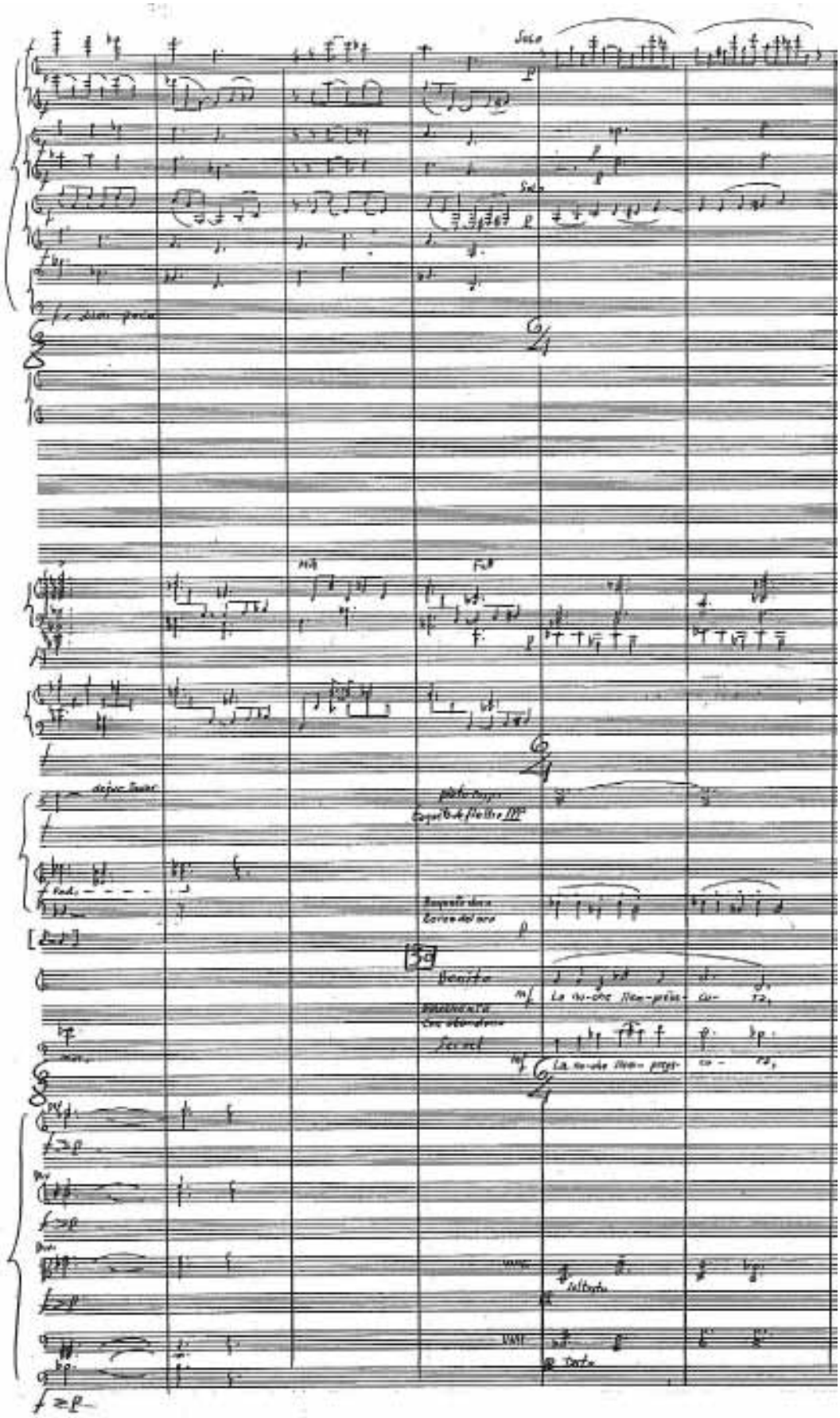
El leño verde (2007) I acto 3º escena (compases 1-9 sección de cuerdas)



El leño verde (2007) I acto 3º escena (compases 161-170)

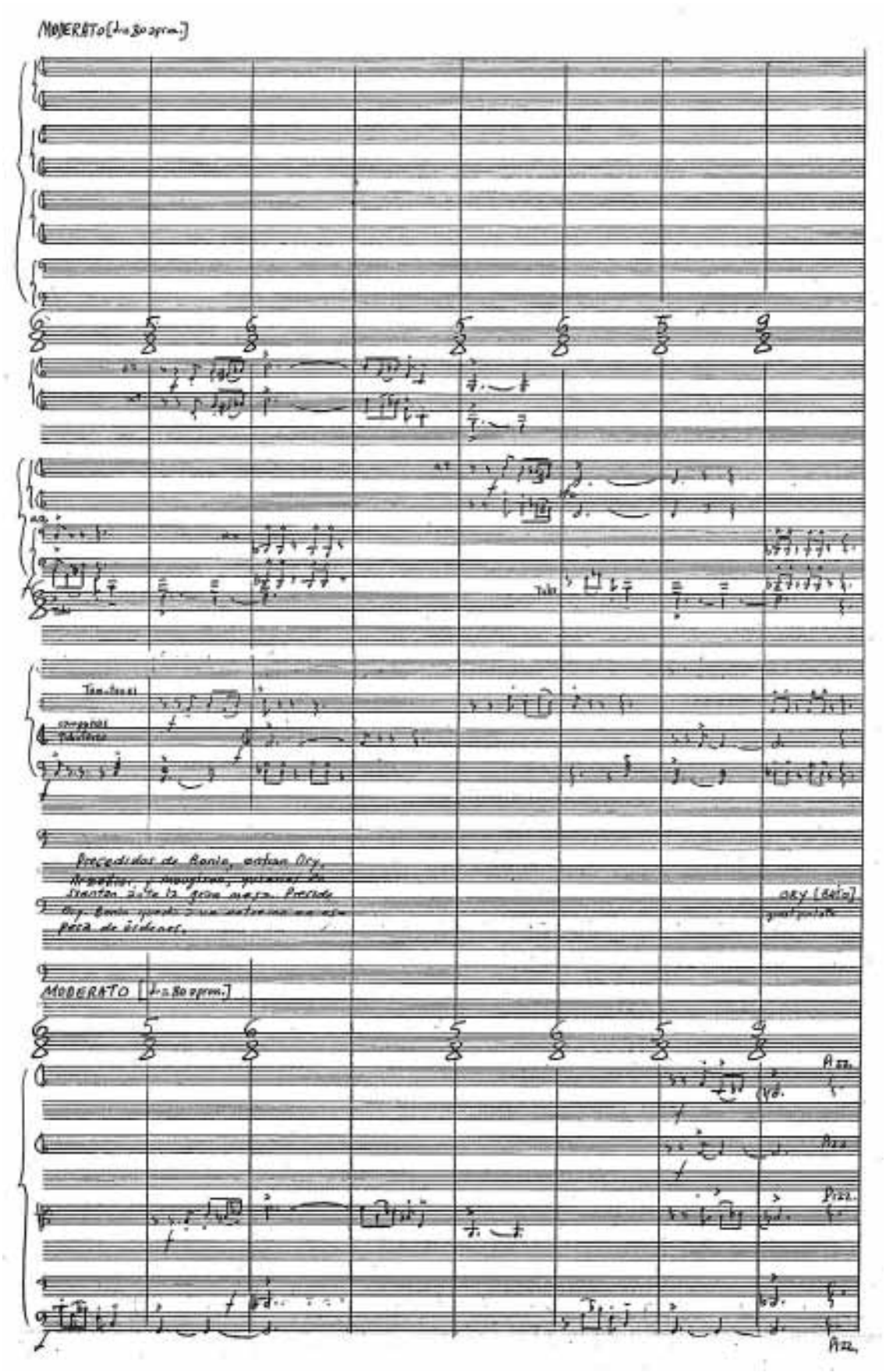


El leño verde (2007) I acto 3º escena (compases 191-200)



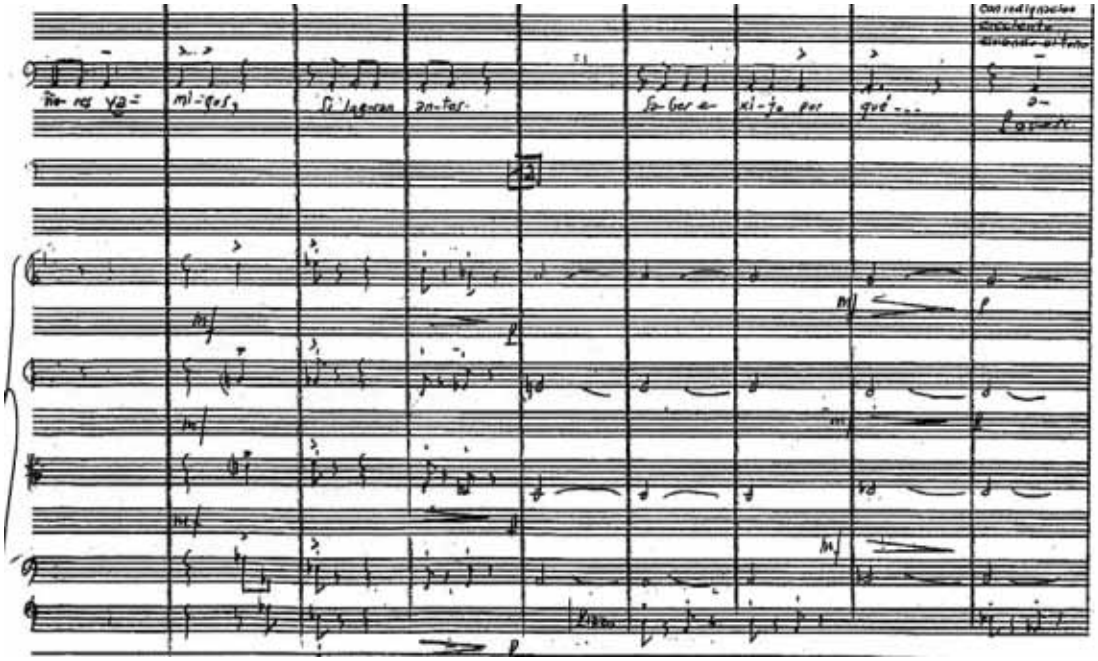
El leño verde (2007) I acto 3º escena (compases 297-302)

Mientras esto sucede se prepara una habitación para que sirva de sala del tribunal donde Servet será juzgado; Ory será quien presida dicho tribunal. Comienza el juicio con un tempo moderato y de nuevo con rápidos cambios de compás (compases 1 y siguientes).

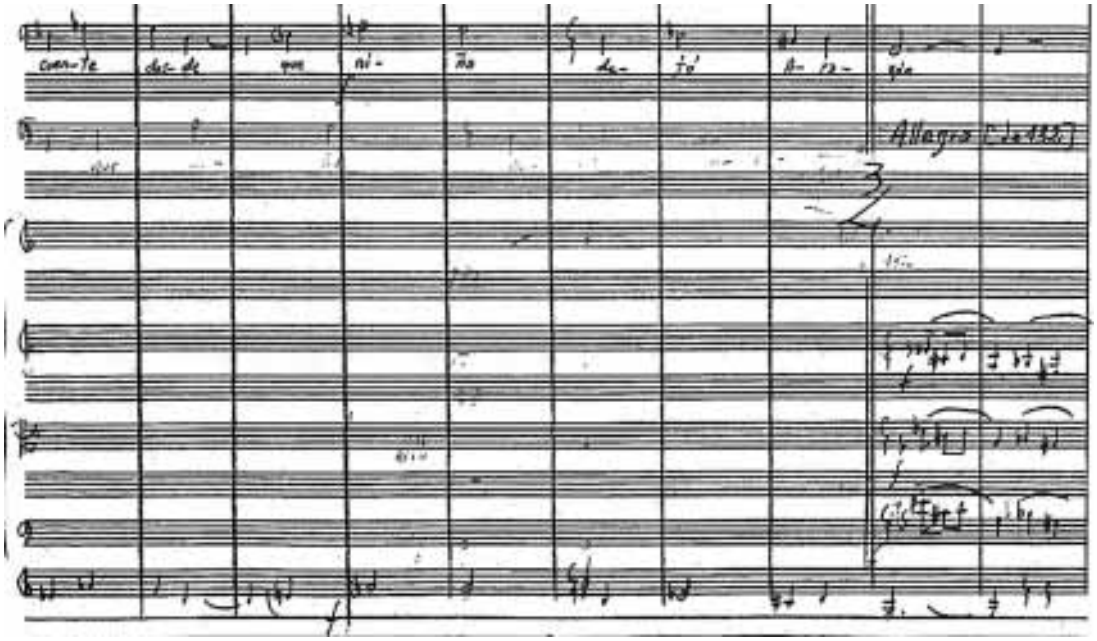


El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 1-8 sección de cuerdas)

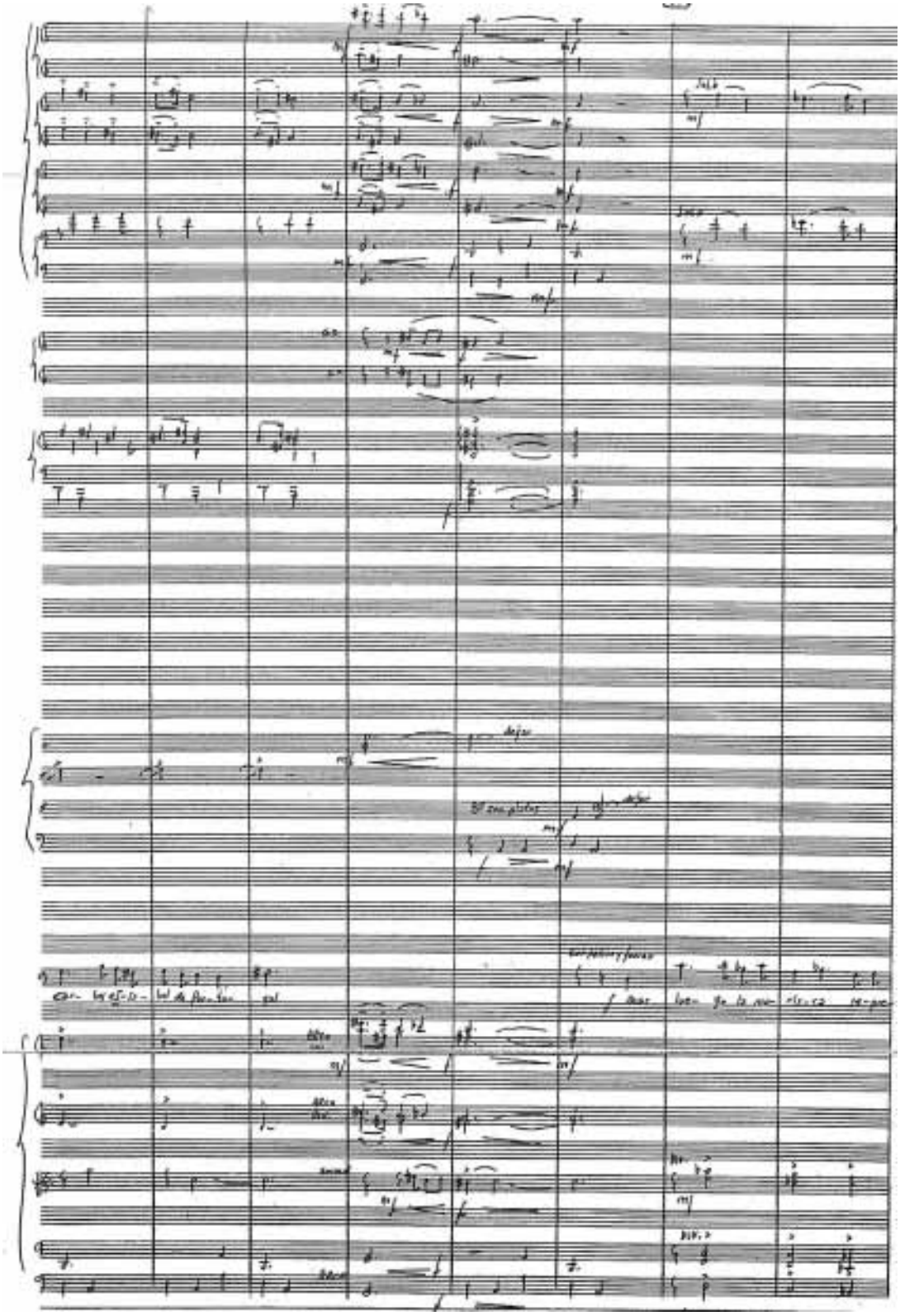
Servet exige saber de que se le acusa (compases 117 y siguientes) y el tribunal le pregunta por su vida pasada esgrimiendo saber quién es en realidad (compases 190 y siguientes). Se establece entonces un diálogo entre Servet y el tribunal. En un primer momento la orquesta se mantiene en segundo plano sin embargo, conforme el personaje de Servet se va poniendo más y más tenso la orquesta va ganando en protagonismo.



El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 116-124 sección de cuerdas)

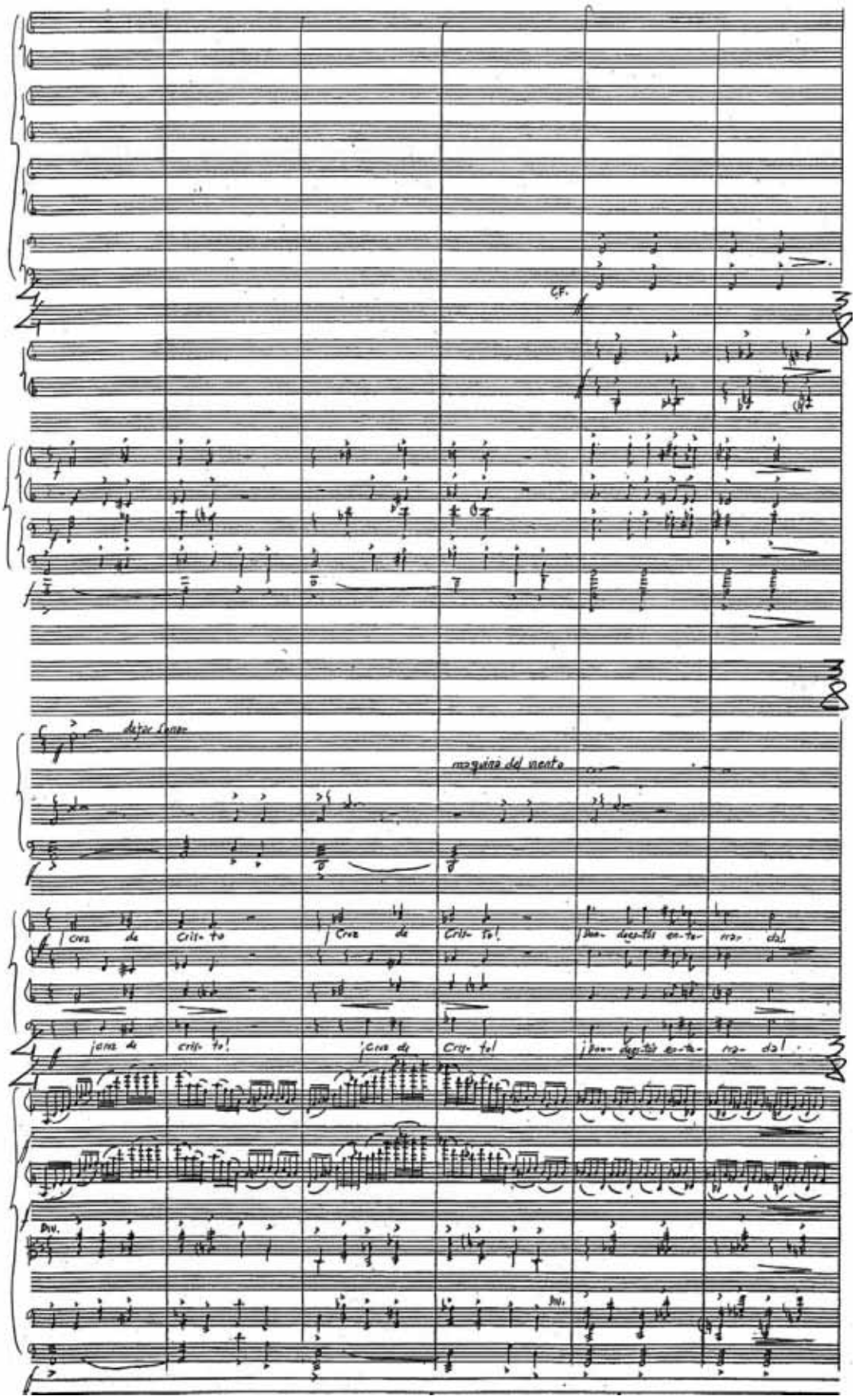


El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 190-199 sección de cuerdas)

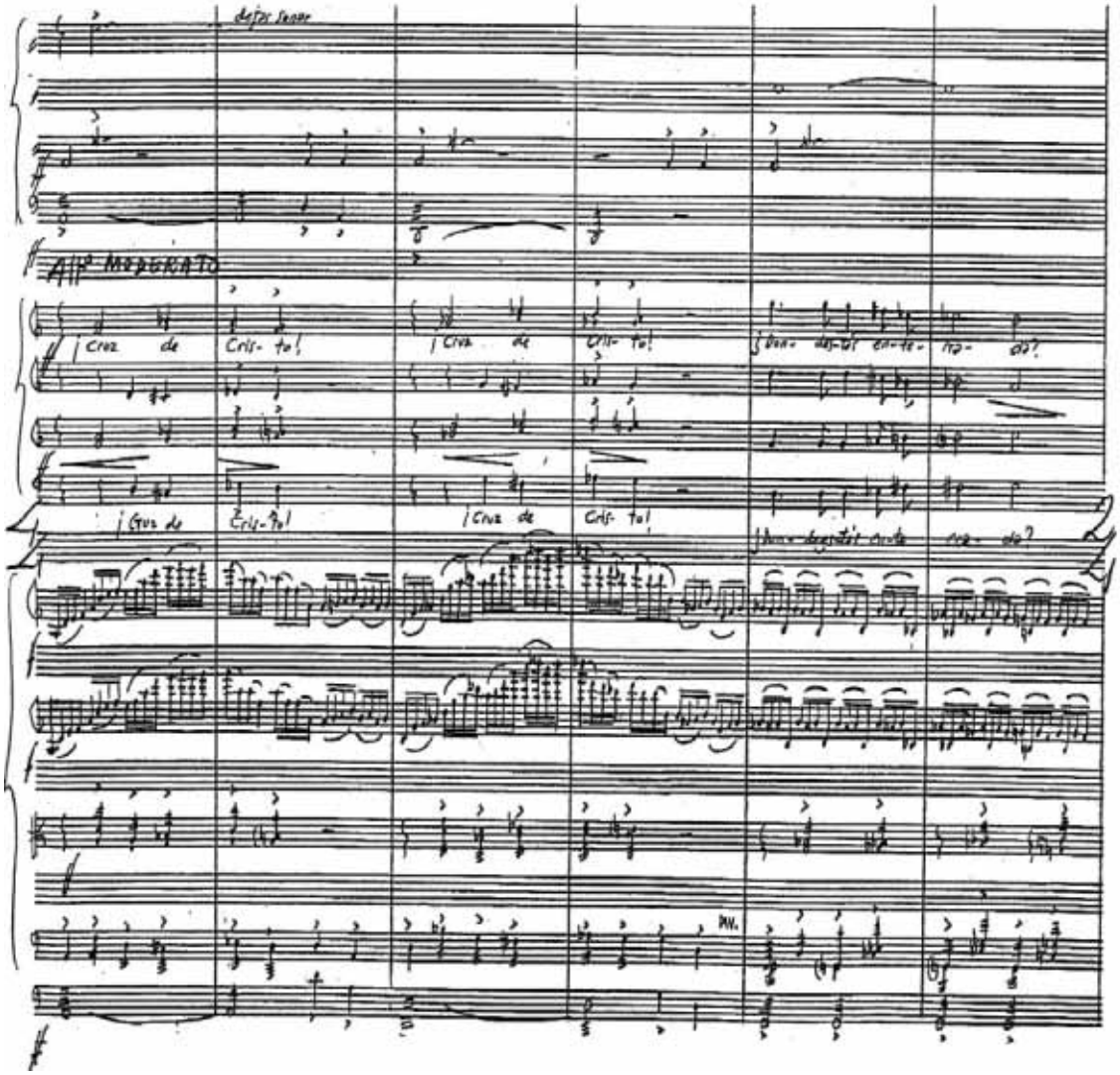


El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 264-271)

La entrada del coro (compases 376 y siguientes) marca el siguiente nivel de alteración musical con mayor presencia de los vientos y nueva intervencióndel coro sobre la misma frase (compases 407 y siguientes).

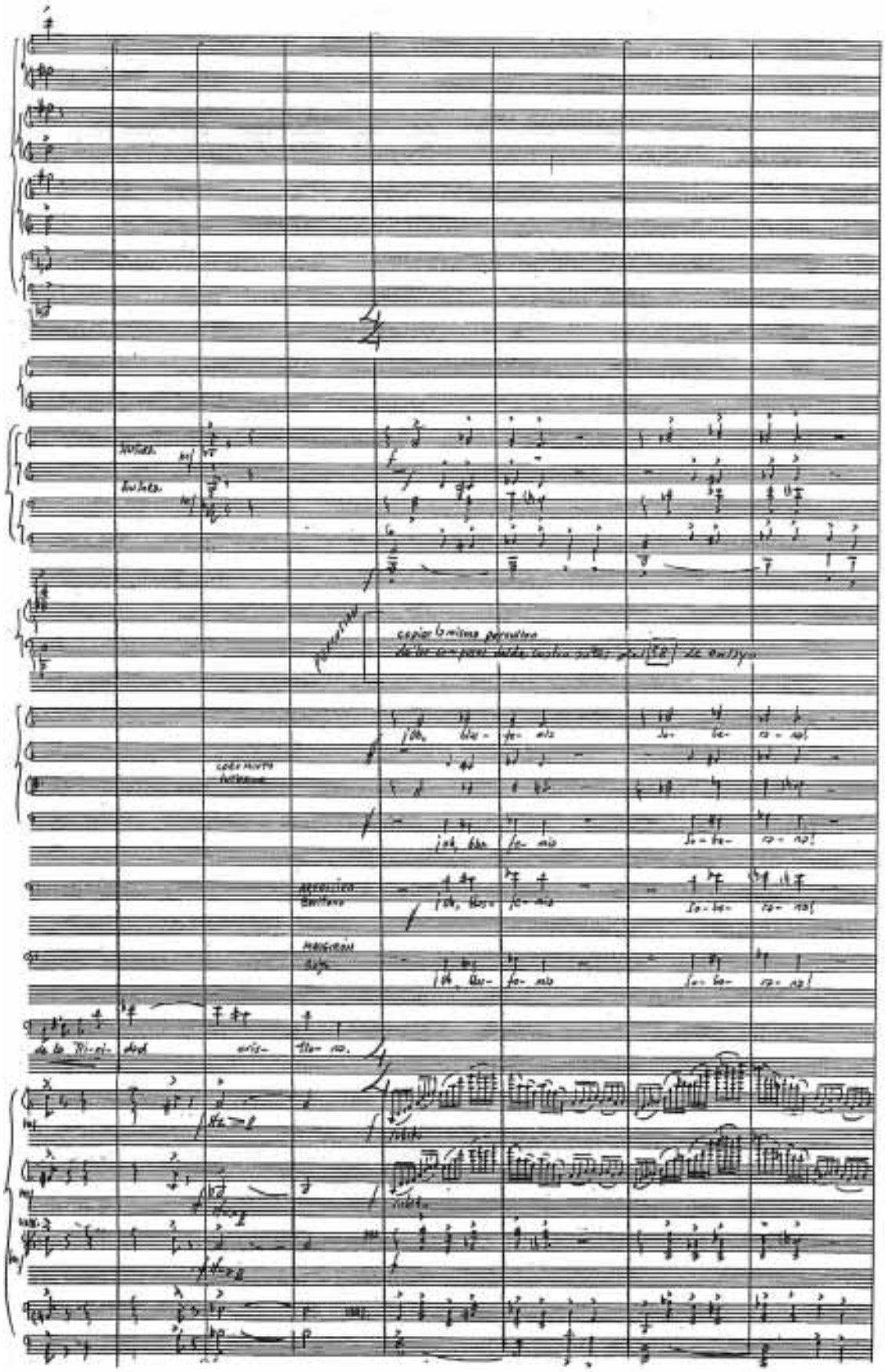


El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 376-381)

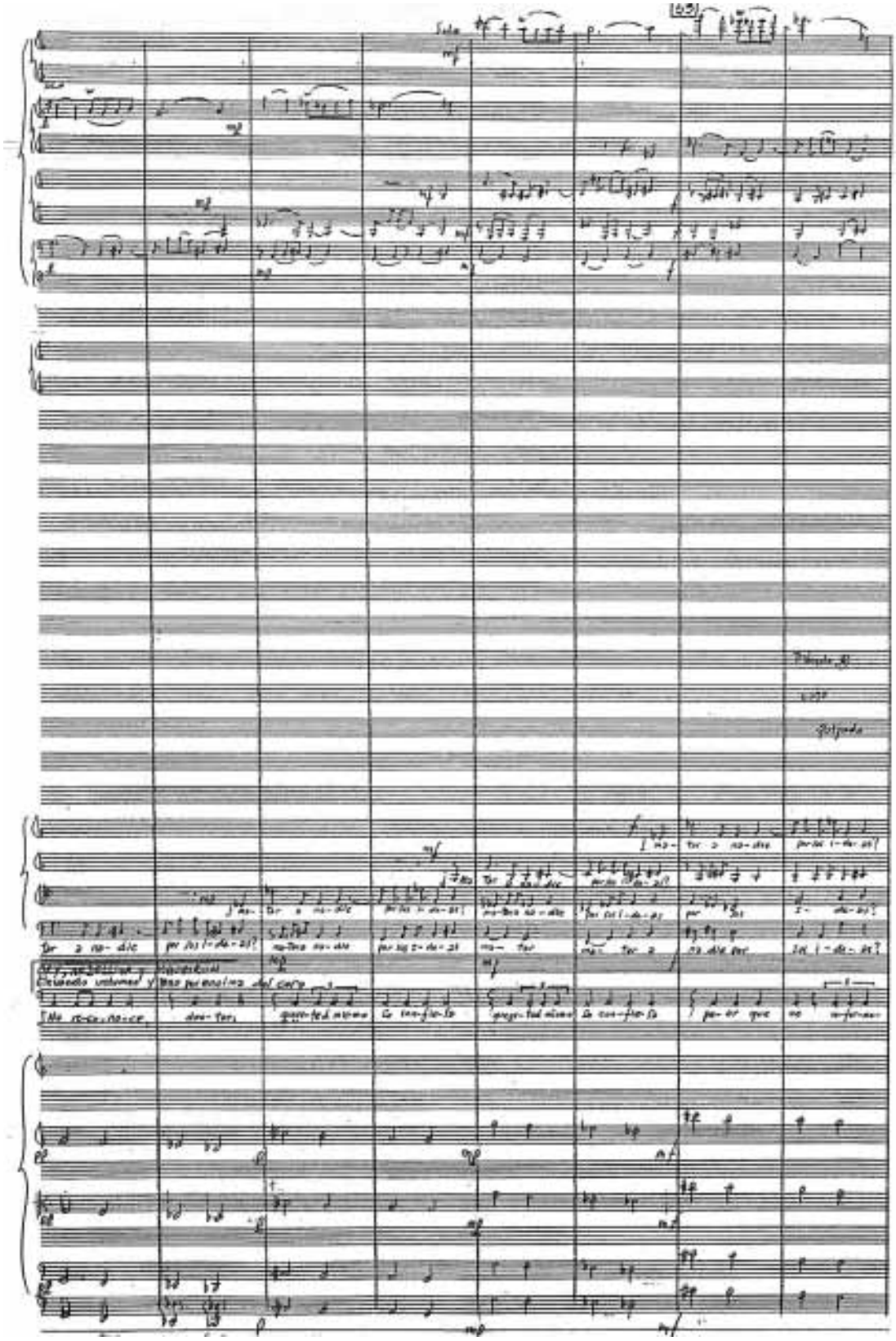


El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 407-412 sección de cuerdas)

Poco a poco Servet se irá defendiendo de las acusaciones hábilmente; sin embargo éstas serán cada vez más graves como muestra la intensidad orquestal; incluso se producen entradas fugadas de los miembros del tribunal (Arzellier, Ory y Maugiron) (compases 523 y siguientes).



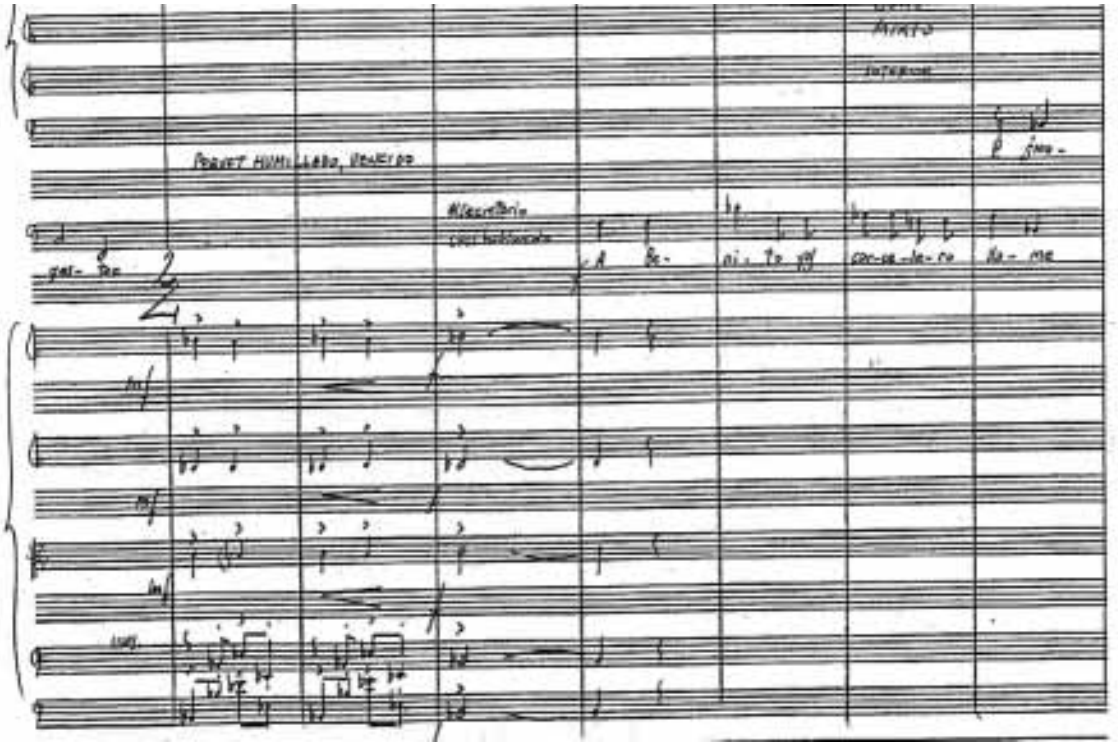
El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 492-499)



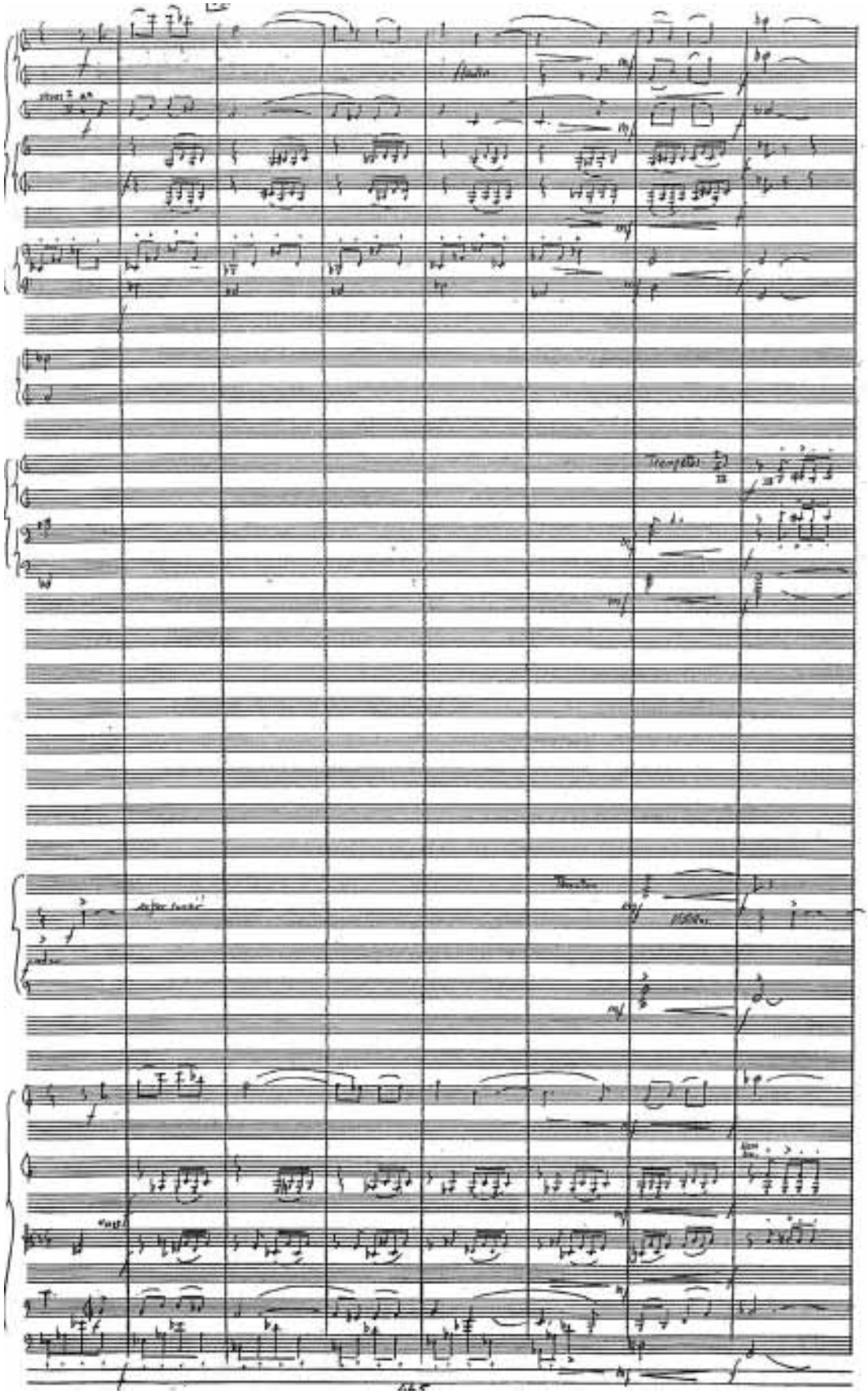
El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 524-531)

Servet será humillado y devuelto al calabozo junto a su sirviente (compases 588 y siguientes. La orquesta realiza una transición sobre elementos rítmicos ya escuchados

(compases 628 y siguientes) hacia el momento de máxima tensión en el que Servet se lamenta de su suerte en un andante inicial en compás de 2/4.

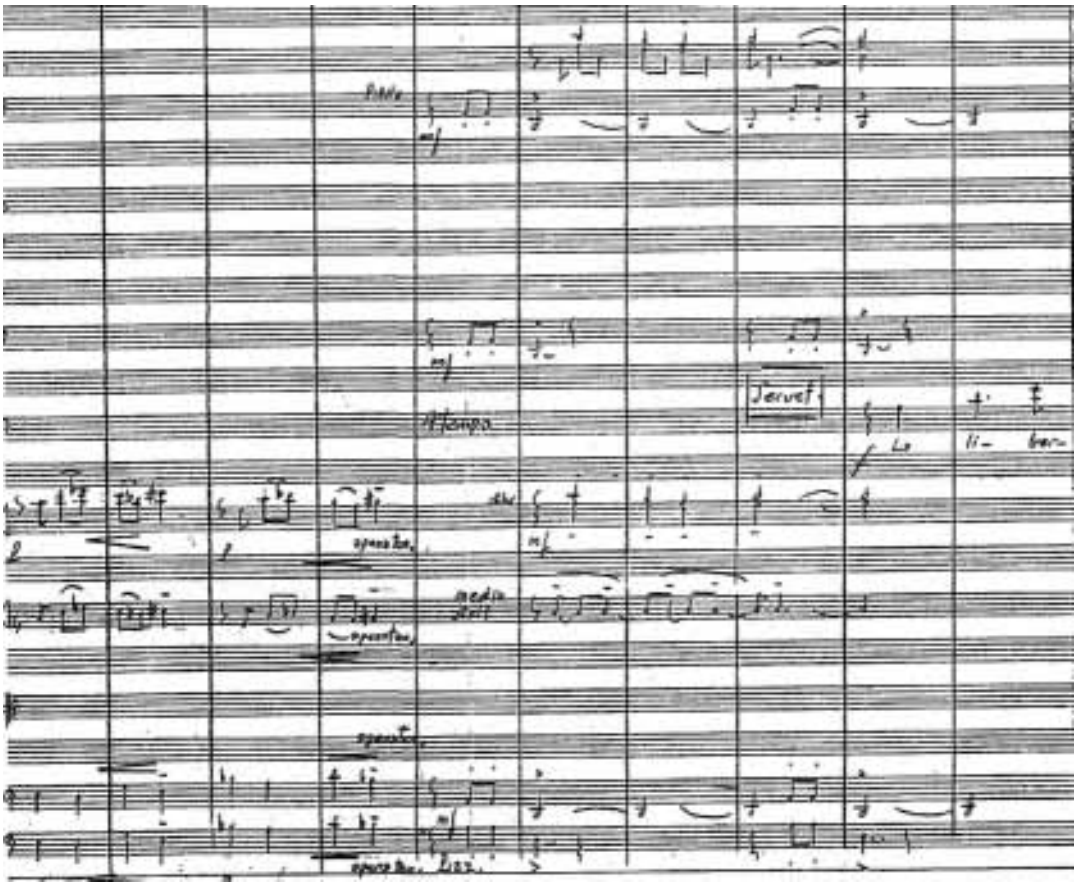


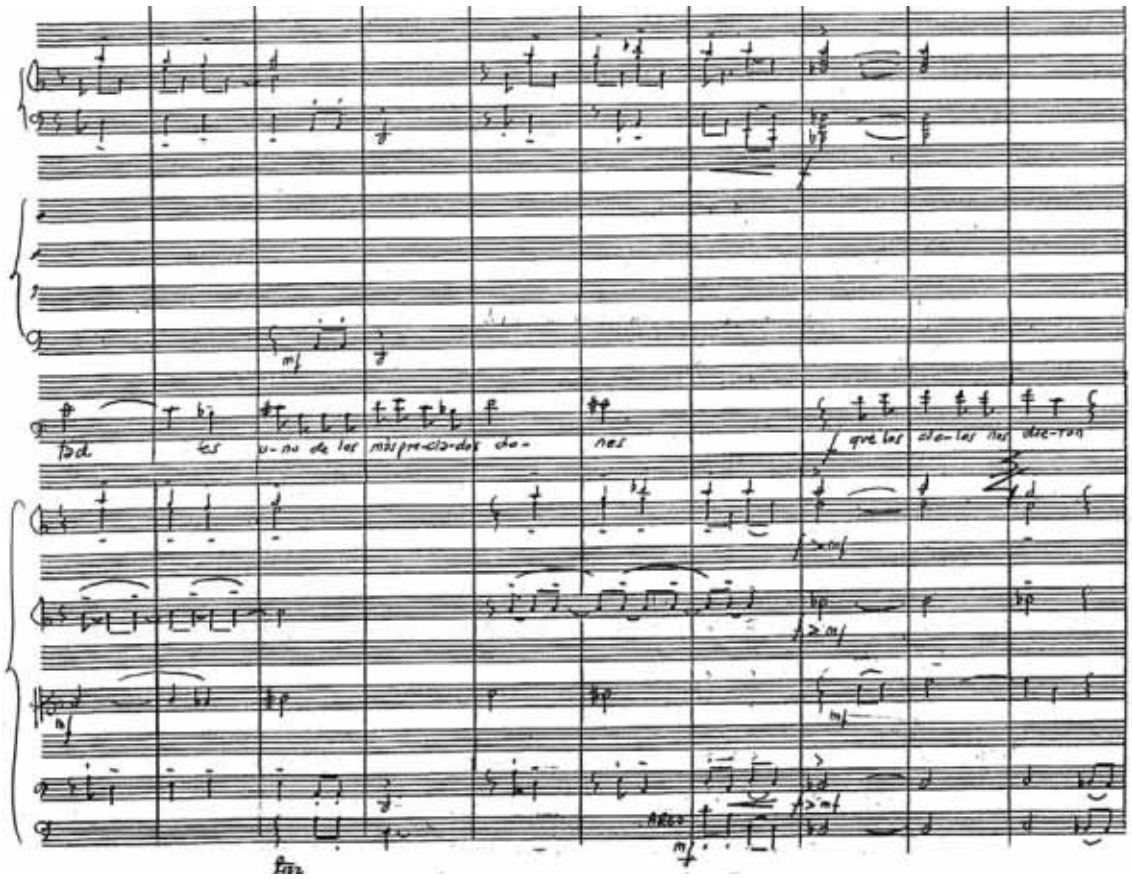
El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 588-595 sección de cuerdas)

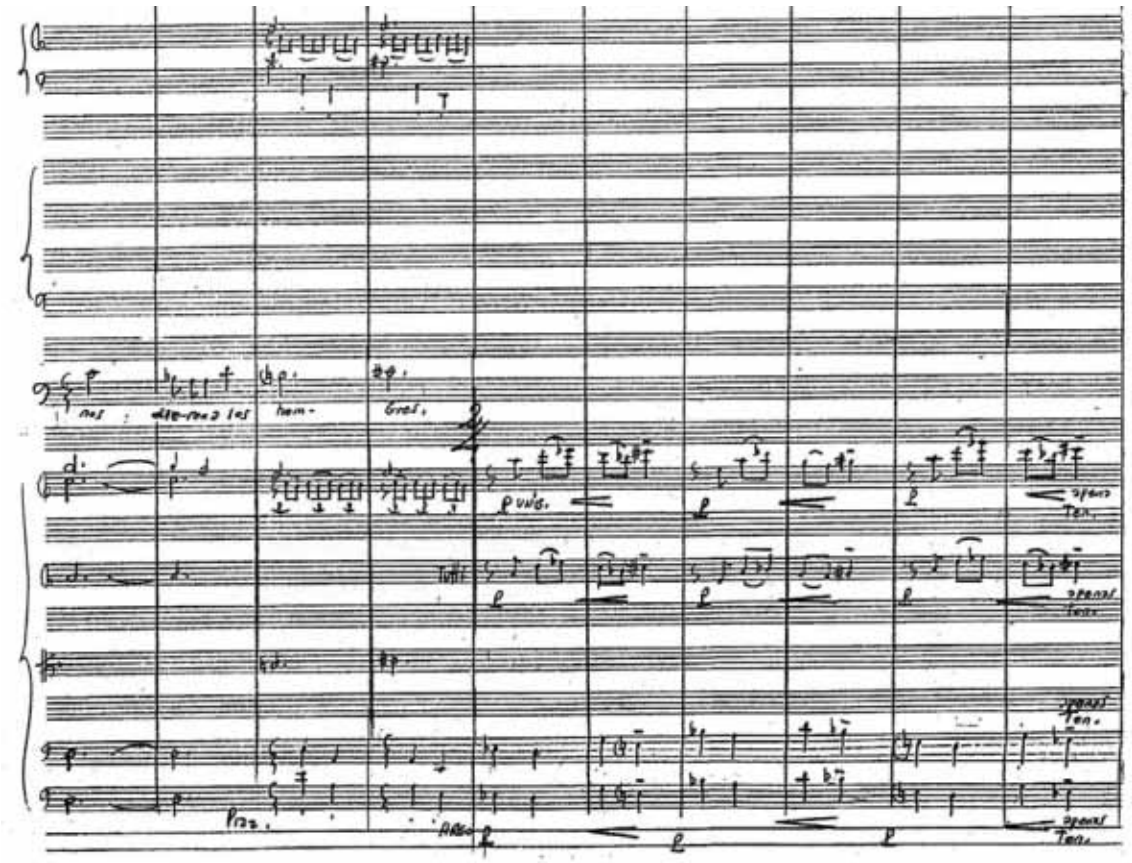


El leño verde (2007) I acto 3º escena Juicio en Vienne (compases 629-635)

A continuación se presenta uno de los segmentos de mayor tensión de la ópera, comienza con un sentimiento de derrota por parte de Servet que poco a poco se va tornando en esperanza (compases 14 y siguientes). Será aquí donde verdaderamente se comienza descubrir quién es Servet, que se muestra como todo un sabio y a la vez una persona humilde.

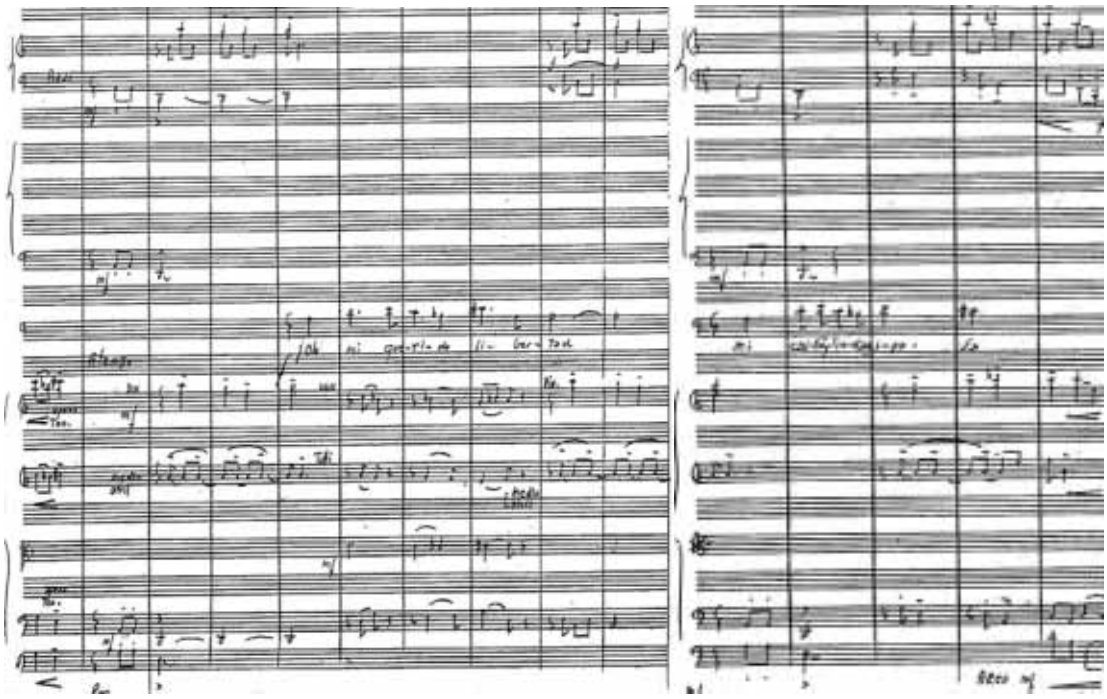






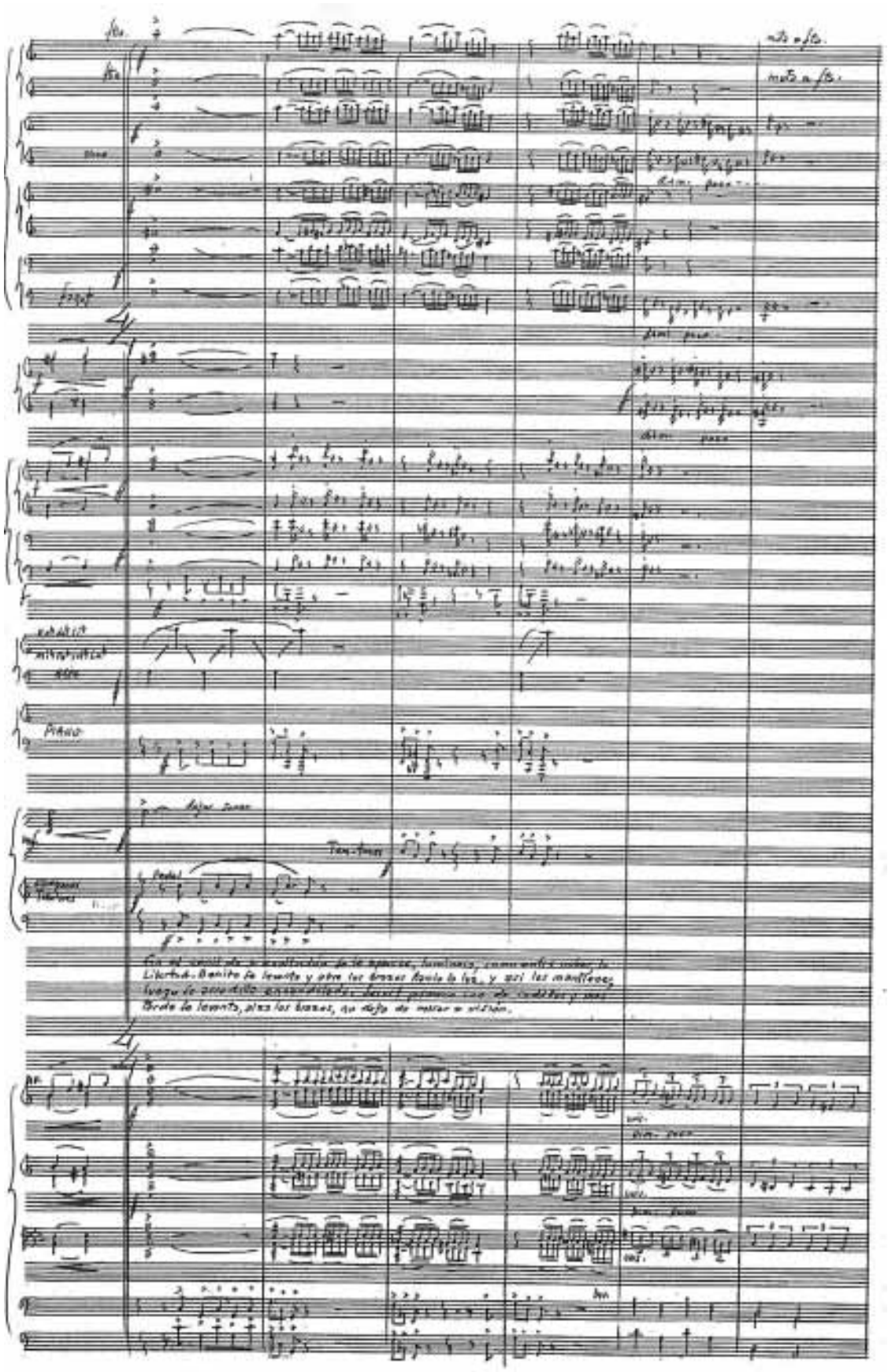
El leño verde (2007) I acto 3º escena lamento de Servet (compases 7-36 sección de cuerdas y piano)

Servet se va animando a sí mismo (compases 172 y siguientes) lo que se ve reflejado en la música; la velocidad aumenta y con ella la figuración aunque hasta el momento sólo las cuerdas hacen acto de presencia.



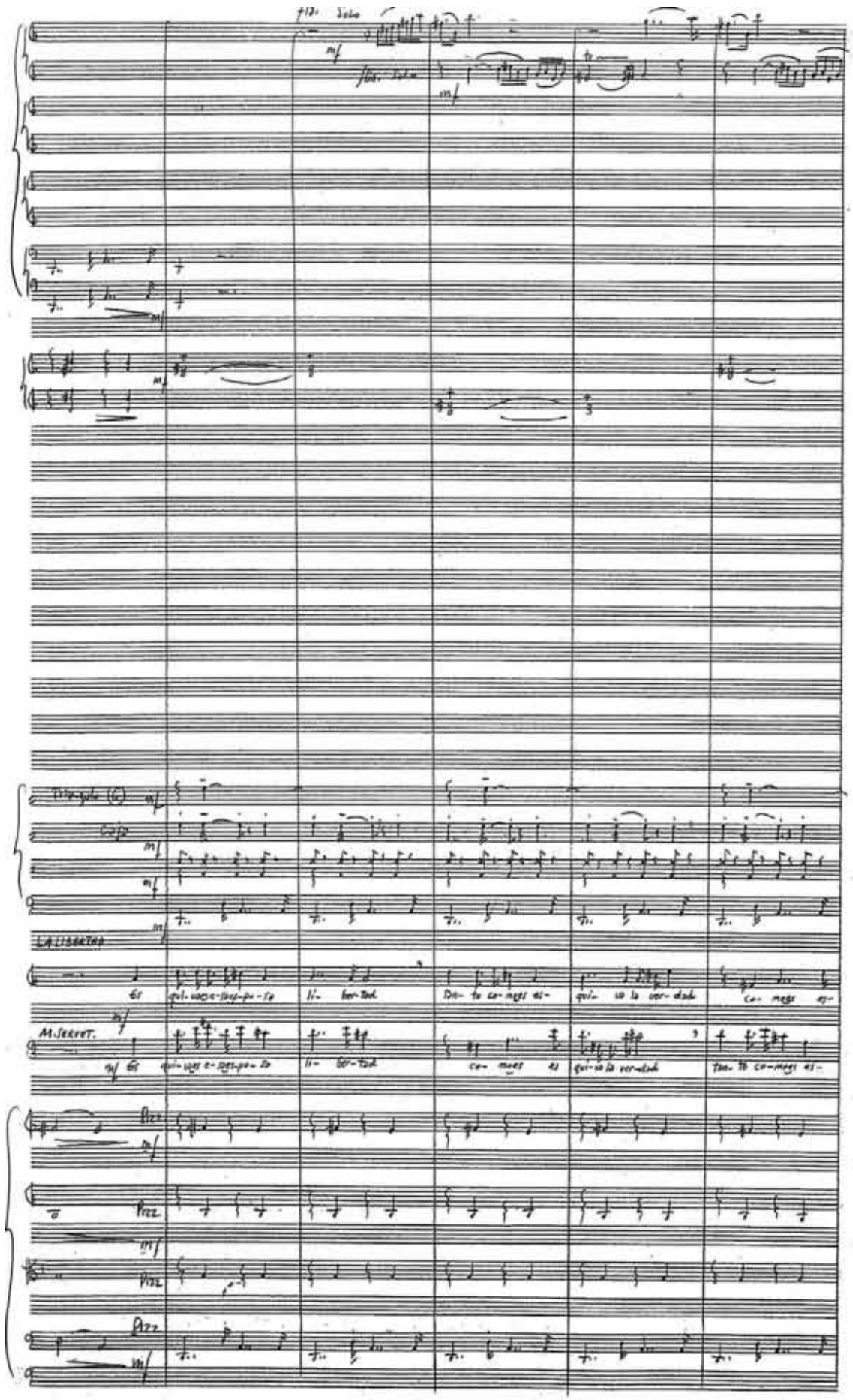
El leño verde (2007) I acto 3º escena lamento de Servet (compases 172-185 sección de cuerdas y piano)

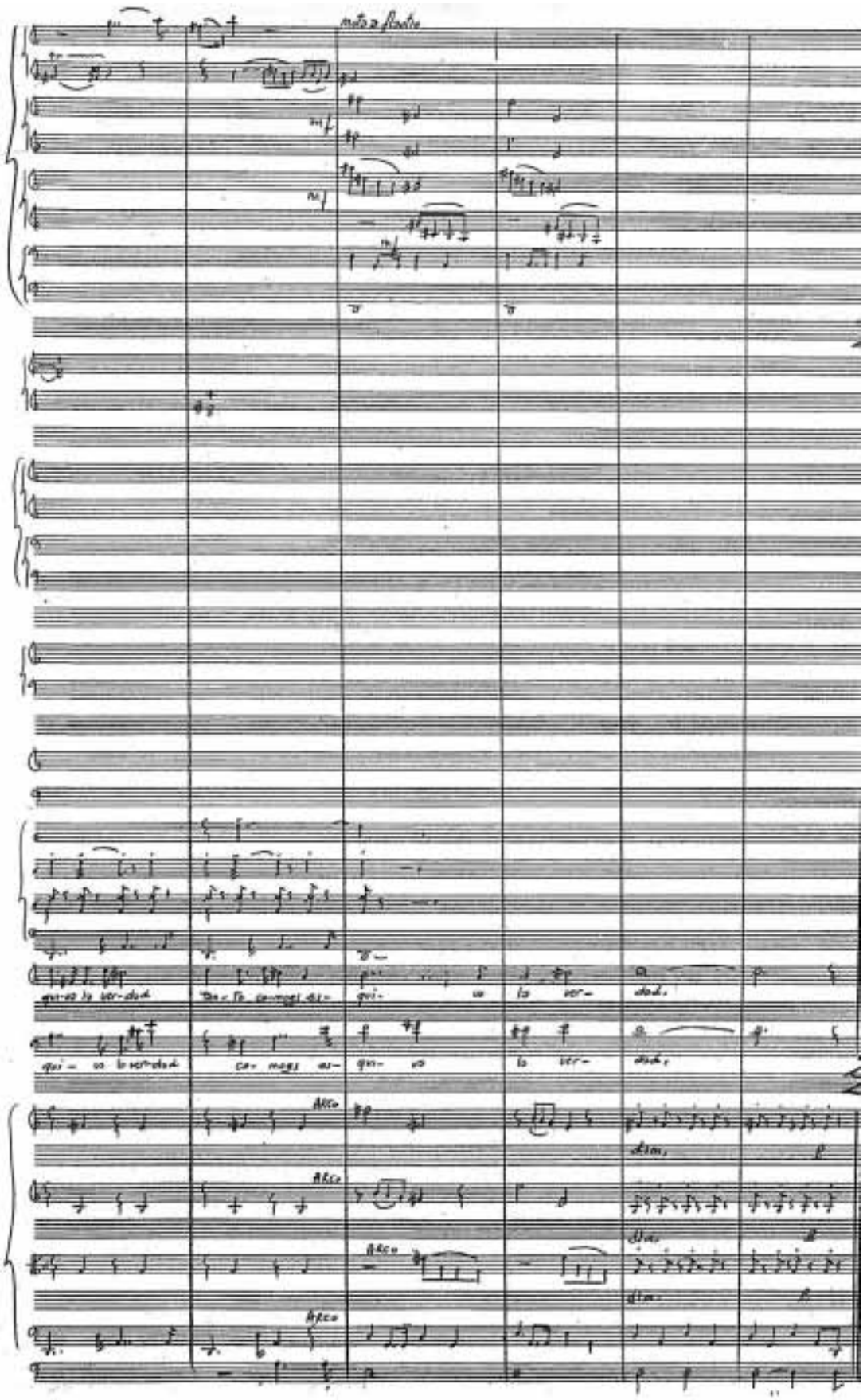
Con el cambio de compás, y en el cénit de su exaltación aparece representada la libertad (por una soprano) dando esperanzas a Servet (compases 266 y siguientes) mayor agitación orquestal, así como la presencia del piano y algunos elementos de percusión.



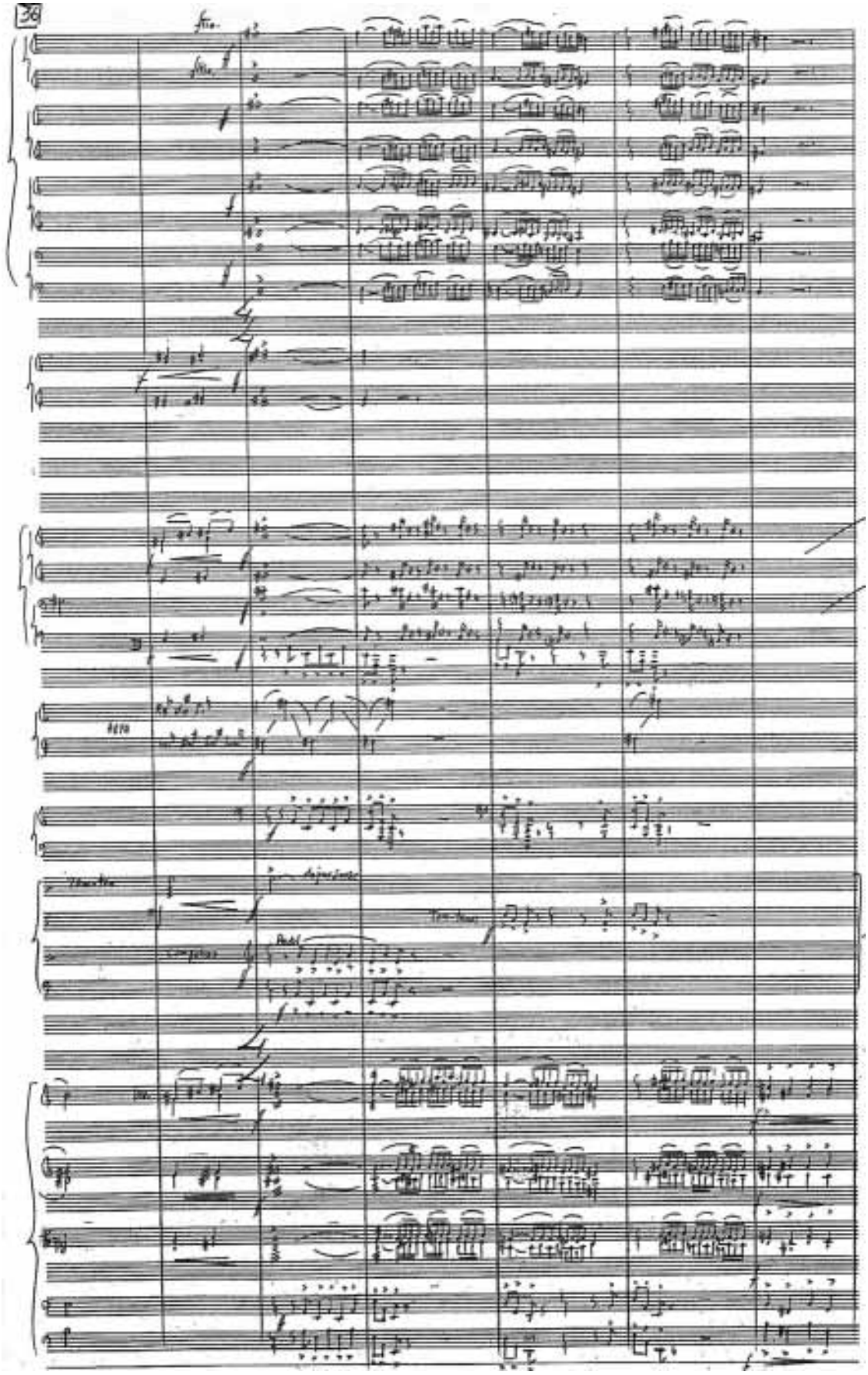
El leño verde (2007) I acto 3º escena lamento de Servet (compases 265-271)

Toda esta sección finalizará en un dúo protagonizado por ambos (compases 339 y siguientes), finalmente Servet recupera la esperanza y el optimismo y se declara así mismo como defensor de la verdad y de la libertad jurando luchar por ellas todo ellos tras una breve agitación instrumental (compases 363 y siguientes) y sobre unas melodías desarrolladas a través de entradas fugados por la cuerda.


Fl. 2. Solo
Triangle (G)
Caja
LA LIBERTAD
M. SERVET.
Pizz.

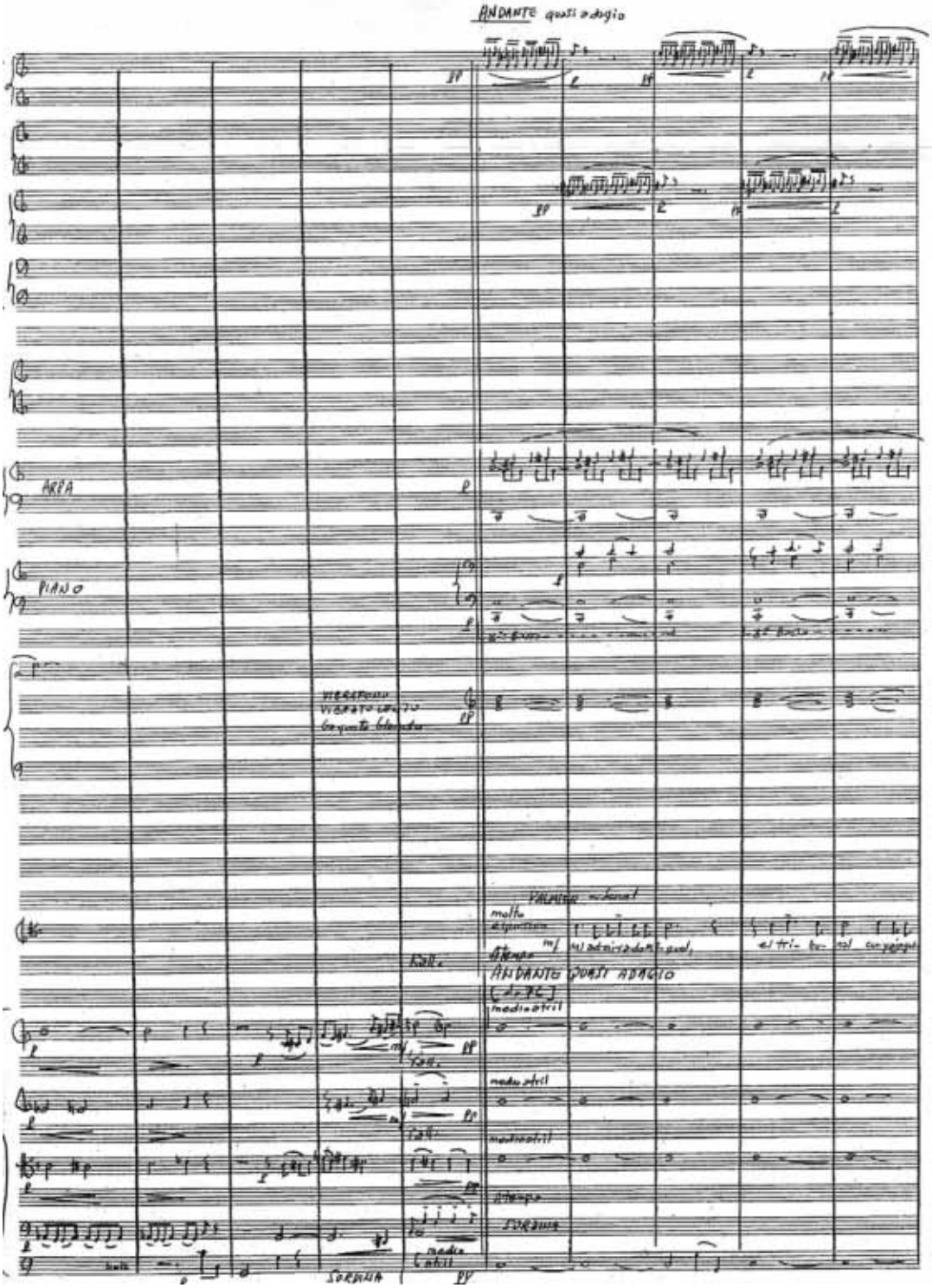


El leño verde (2007) I acto 3º escena lamento de Servet (compases 339-350)



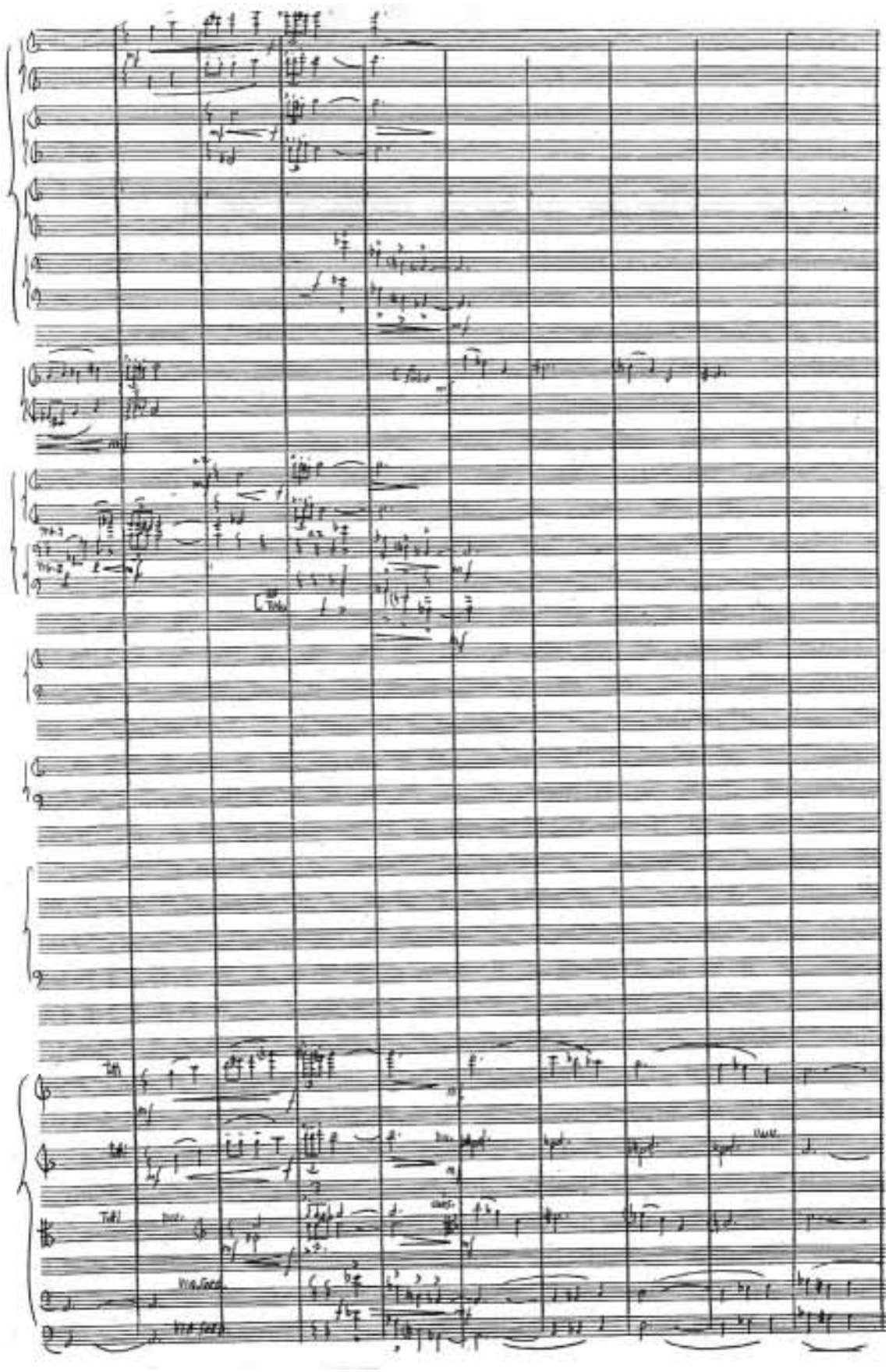
El leño verde (2007) I acto 3º escena lamento de Servet (compases 360-366)

Esta tercera escena del primer acto terminará con la liberación clandestina de Servet gracias a la colaboración del Arzobispo Palmier que junto al carcelero Bonin abren la reja de la celda, Palmier incluso entra en la celda para hablar con Servet (compases 8 y siguientes).

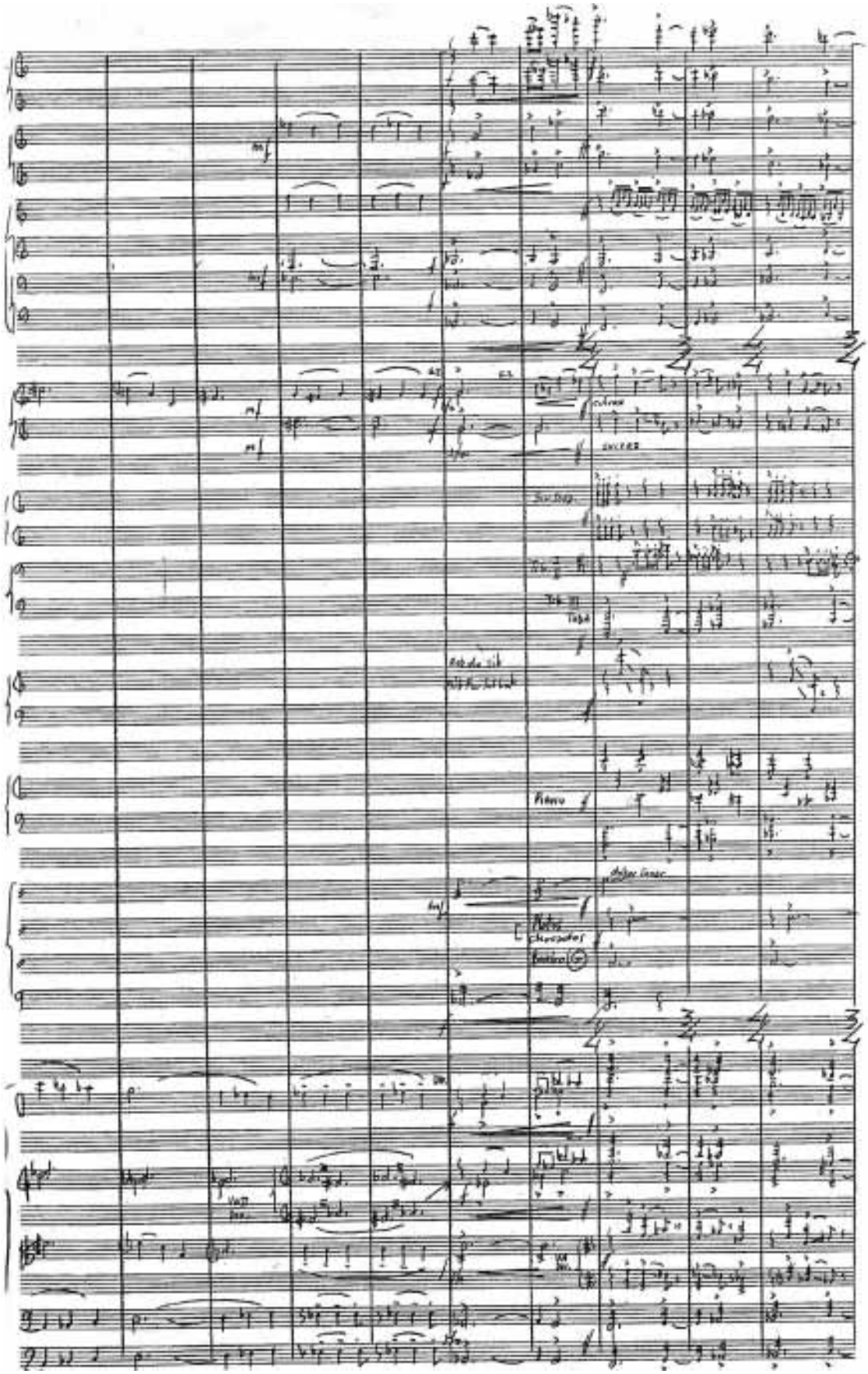


El leño verde (2007) I acto 3º escena liberación de Servet (compases 3-12)

El primer acto finaliza con la intervención de la orquesta mientras se baja el telón (compases 52 y siguientes) donde se recuerdan algunos de los motivos presentados a lo largo de la pieza e incluso se crea un momento de tensión (compases 88 y siguientes) antes de que los intérpretes vayan cediendo en su intento sonoro para rematar el arpa y el piano sobre una nota larga que parece que se aleja en la oscuridad.



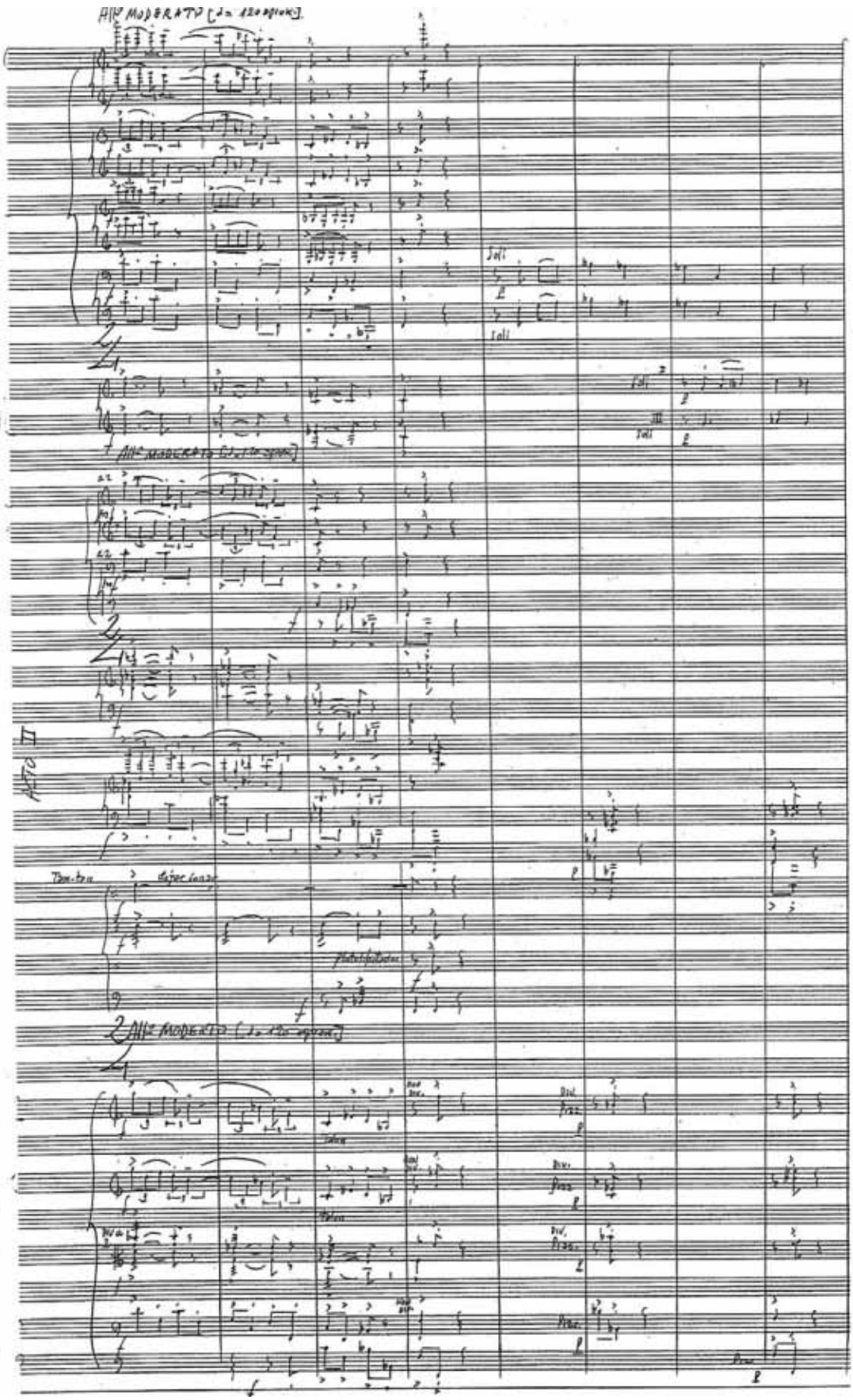
El leño verde (2007) I acto 3º escena liberación de Servet (compases 53-62)



El leño verde (2007) I acto 3º escena liberación de Servet (compases 83-92)

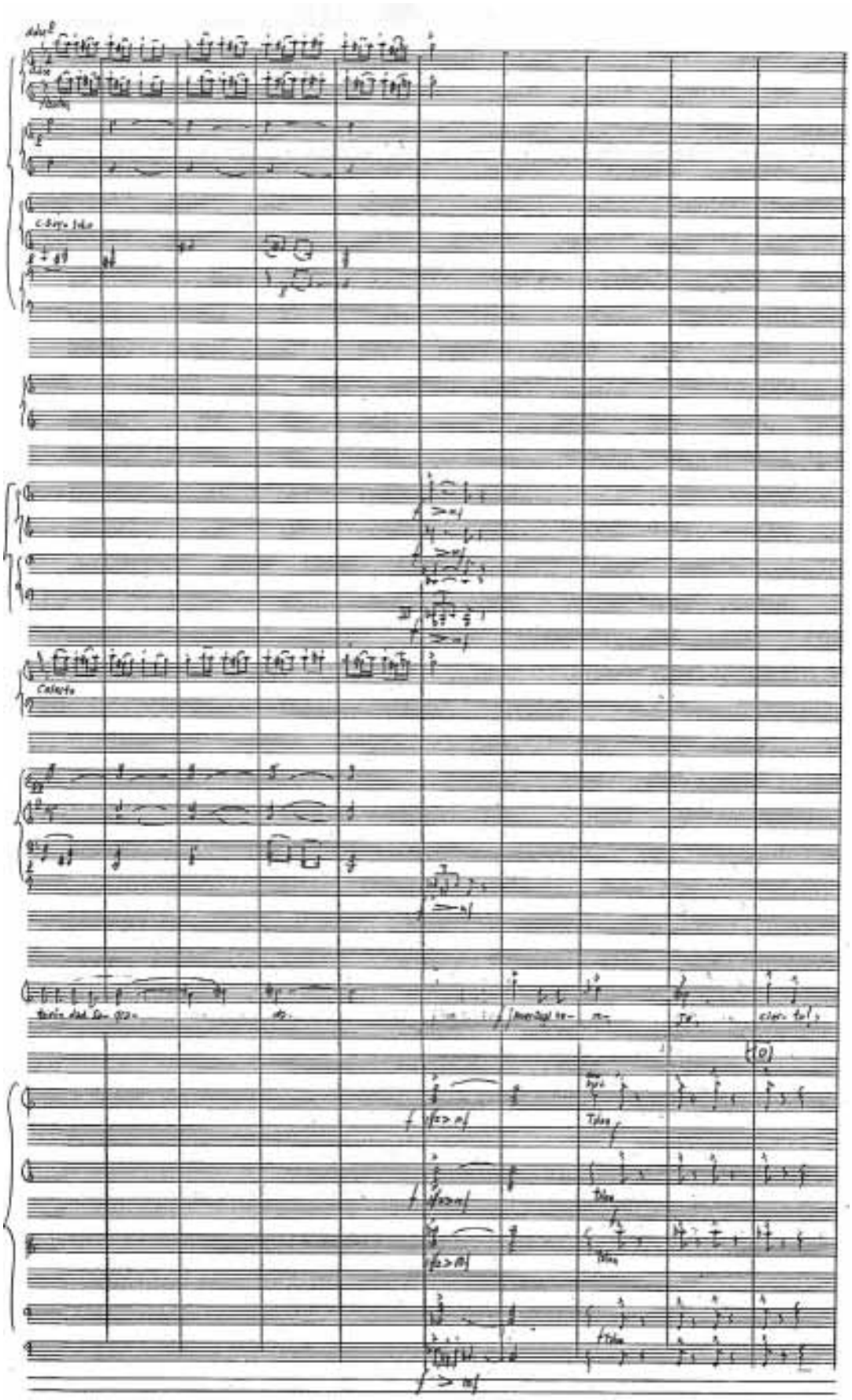
El acto segundo se desarrolla bajo la acción del enfrentamiento entre Servet y Calvino, ya en Ginebra, después que el maño fuera apresado una segunda vez. En esta ocasión son dos las escenas con las que se completa este acto.

El segundo acto comienza en compás de 2/4 con un *tutti* orquestal igual al que ya había abierto la pieza (compases 1 y siguientes). La escenografía también es la misma, Plaza de Saint Pierre. El coro interior será el encargado de hacer la primera intervención con la misma melodía calvinista del inicio de la ópera.

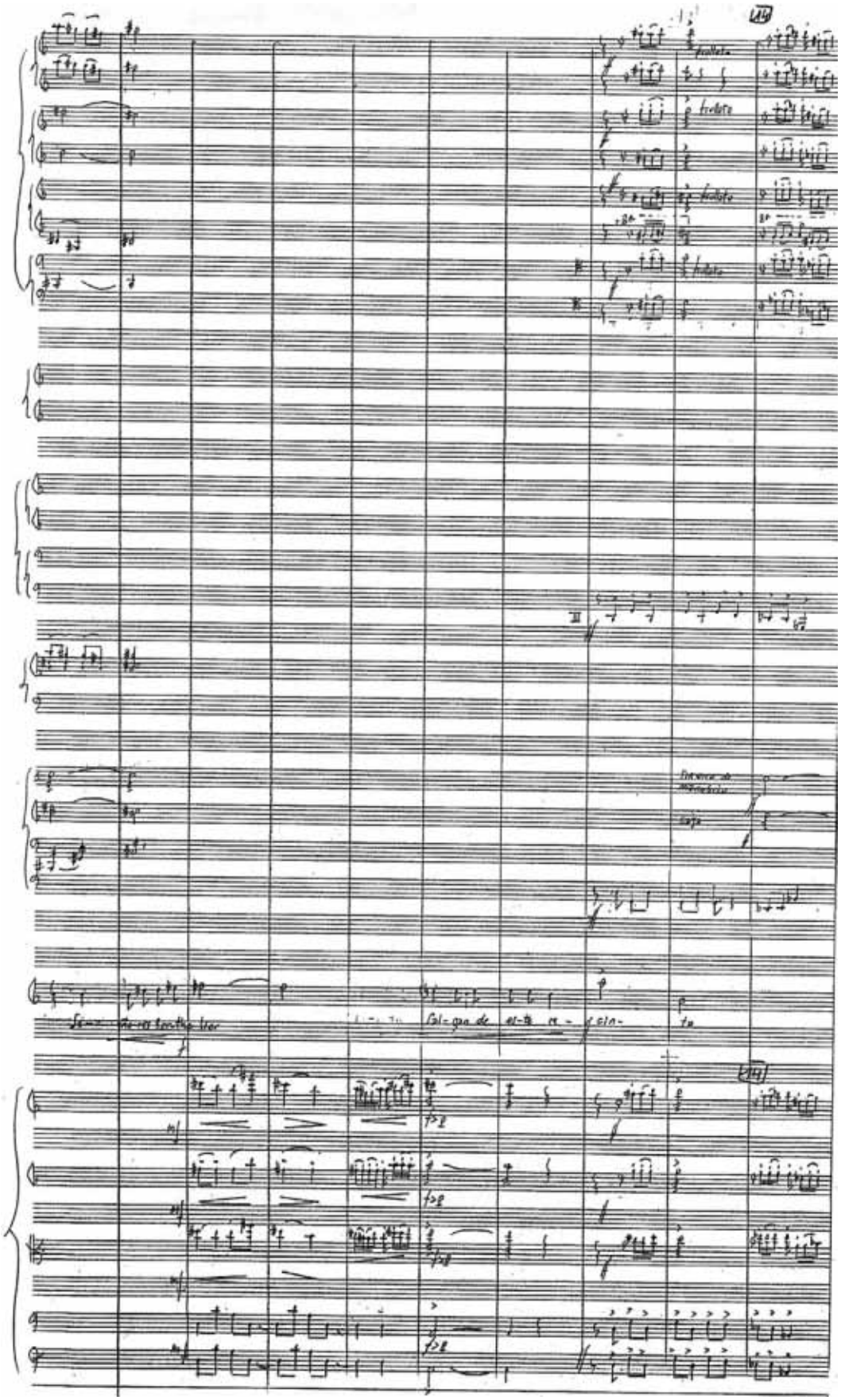


El leño verde (2007) II acto 1º escena (compases 1-8)

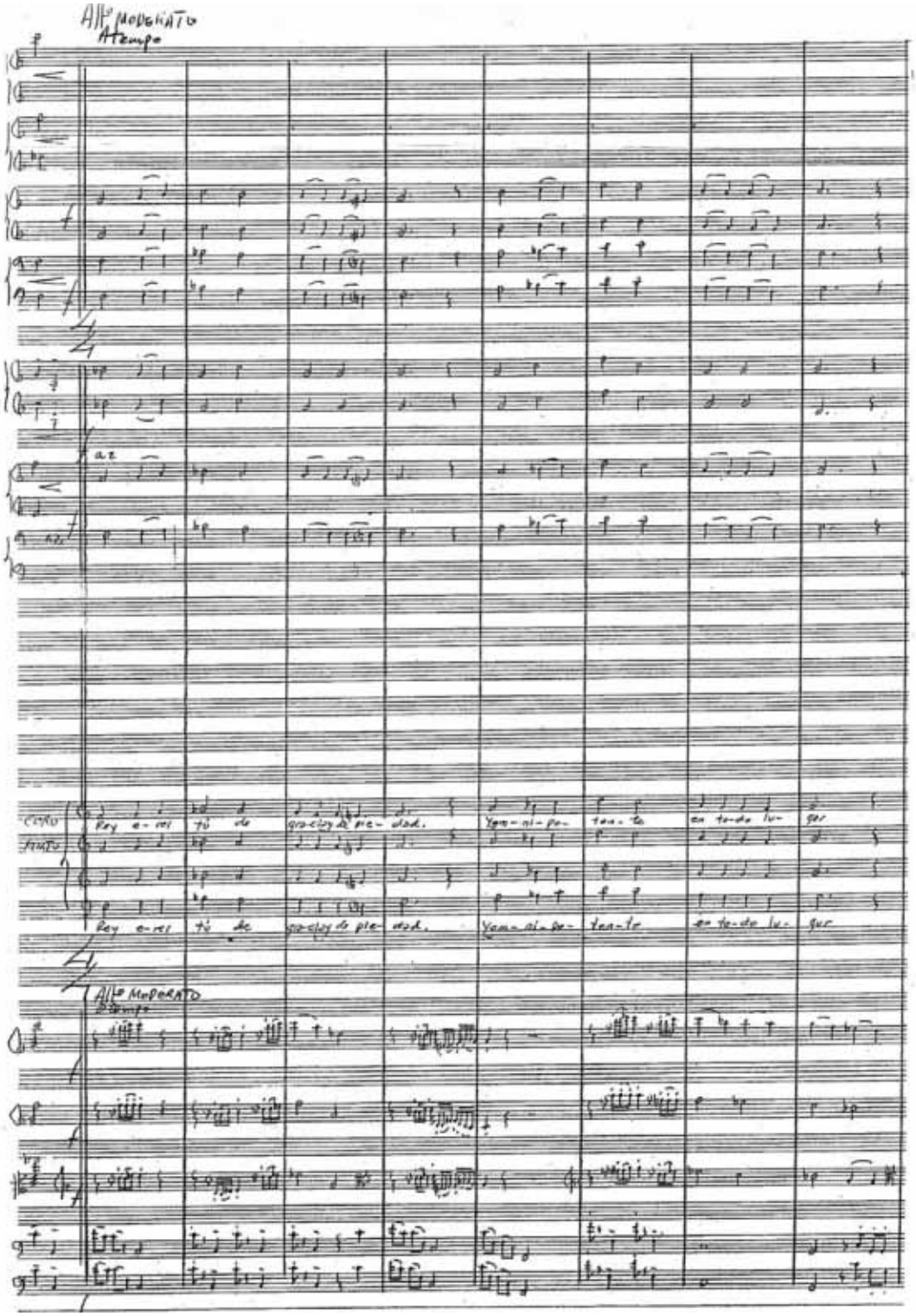
El discurso de Calvino interrumpe la acción del coro y en él se condena a los herejes (compases 97 y siguientes) e incluso se permite expulsar de la iglesia a su enemigo político Betherlier (compases 131 y siguientes). Se observa como, por motivos de unidad, los elementos utilizados en el inicio de este segundo acto son muy similares a los del primero; y si se tienen en cuenta los escenarios donde transcurren las diferentes acciones se puede afirmar que a tal respecto es una forma de arco (A-B-A). El coral calvinista es expuesto de nuevo (compases 263 y siguientes) como nuestra de la preponderancia de Calvino en estos momentos.



El leño verde (2007) II acto 1º escena (compases 91-100)

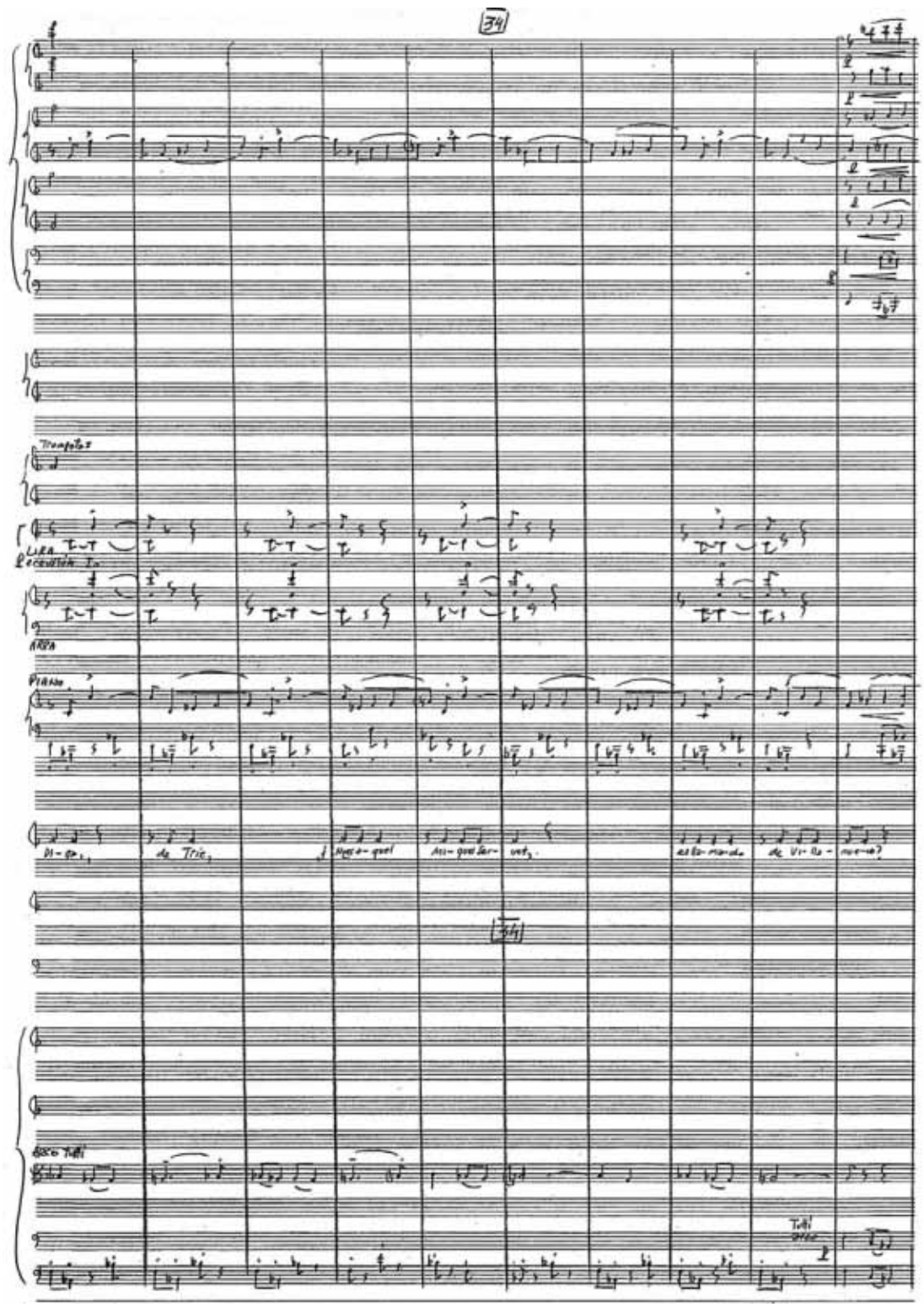


El leño verde (2007) II acto 1º escena (compases 131-140)



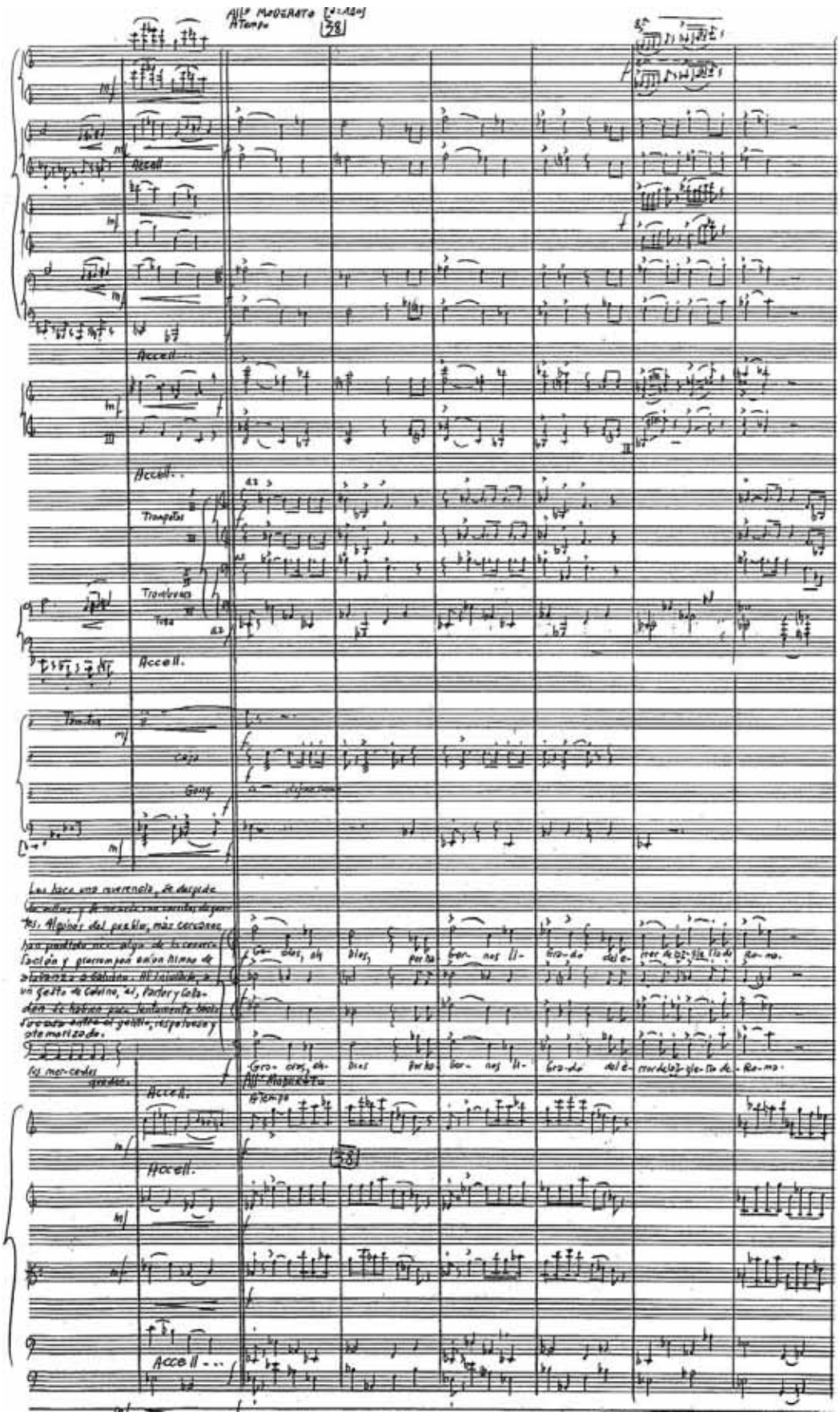
El leño verde (2007) II acto 1º escena (compases 263-270)

La escena de los fieles saliendo de la iglesia se repite pero en esta ocasión con una mayor carga de tensión ya que entre los fieles que allí se encuentran, en la plaza, estaba también el propio Servet, que pronto es reconocido por Calvino desde la puerta de la iglesia (compases 328 y siguientes).

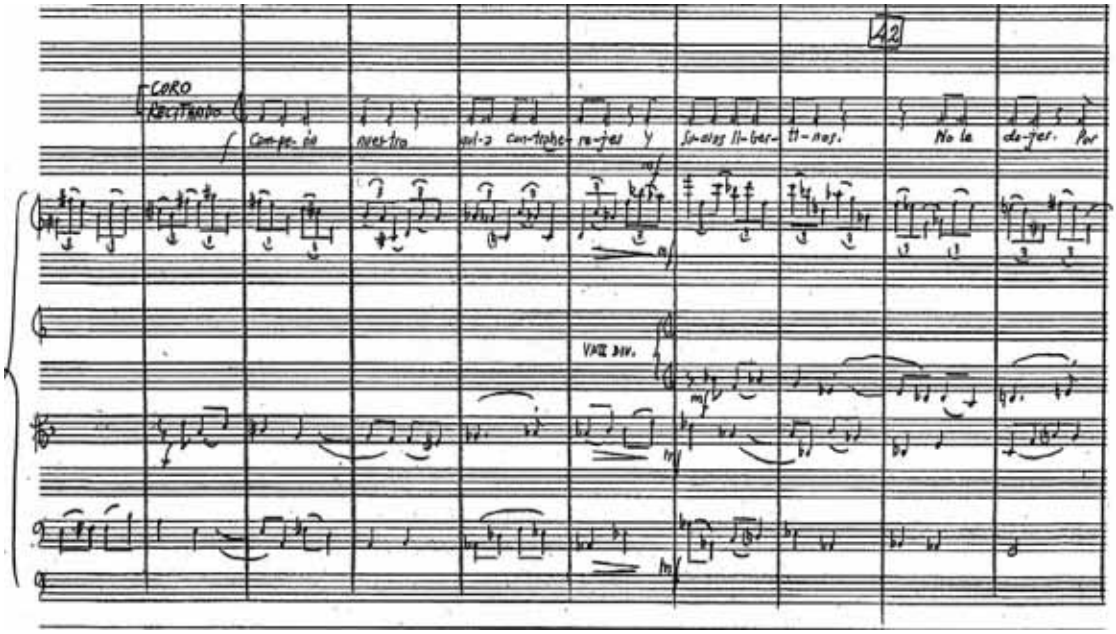


El leño verde (2007) II acto 1º escena (Compases 335-344)

El coro se abrirá paso en la partitura (compases 379 y siguientes) mientras Calvino y compañía se dirigen hacia su casa para pensar las acciones contra Servet. De nuevo se puede observar en la partitura el incesante ritmo de tresillos con breves melodías de los vientos (compases 408 y siguientes).

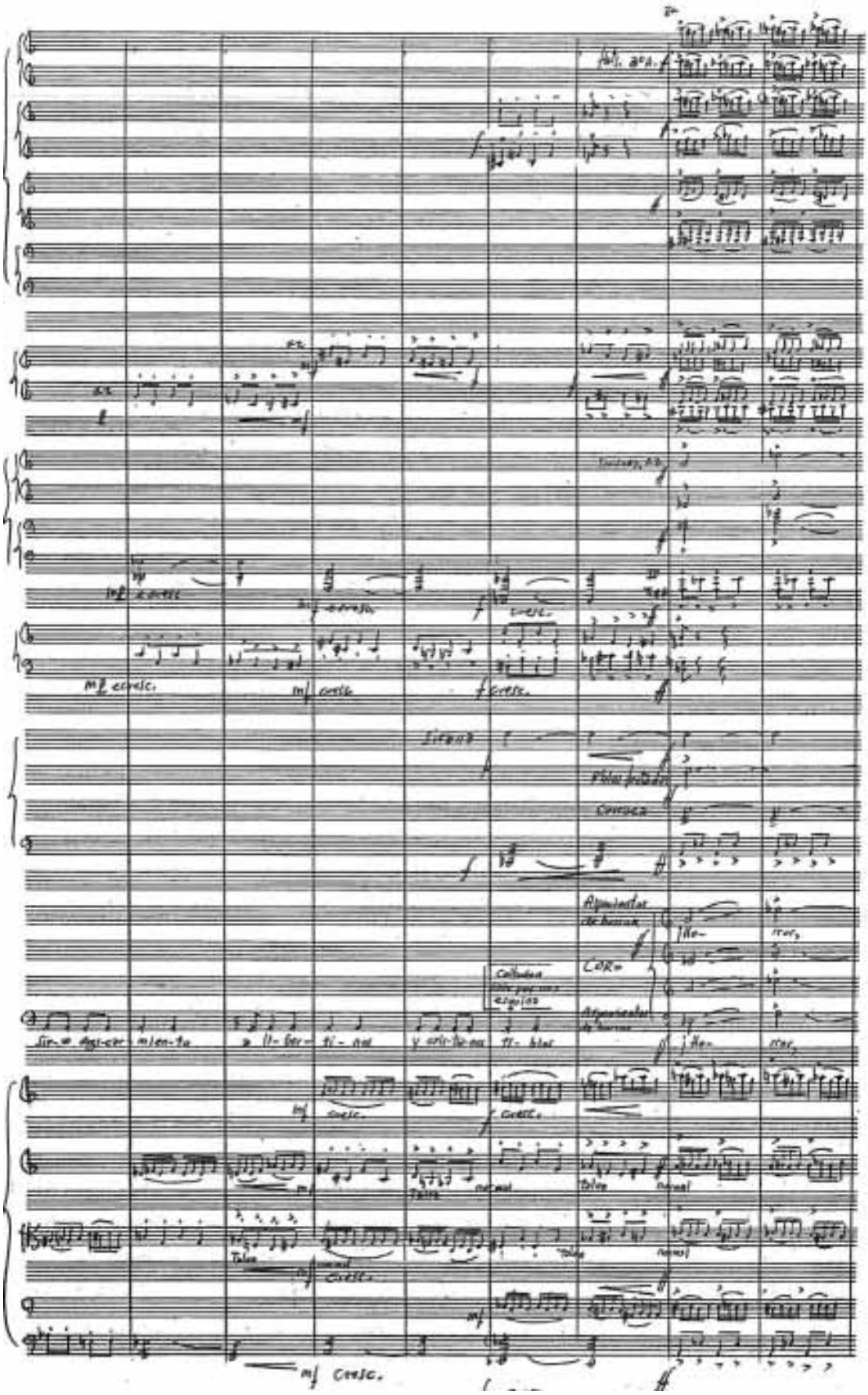


El leño verde (2007) II acto 1º escena (compases 377-384)

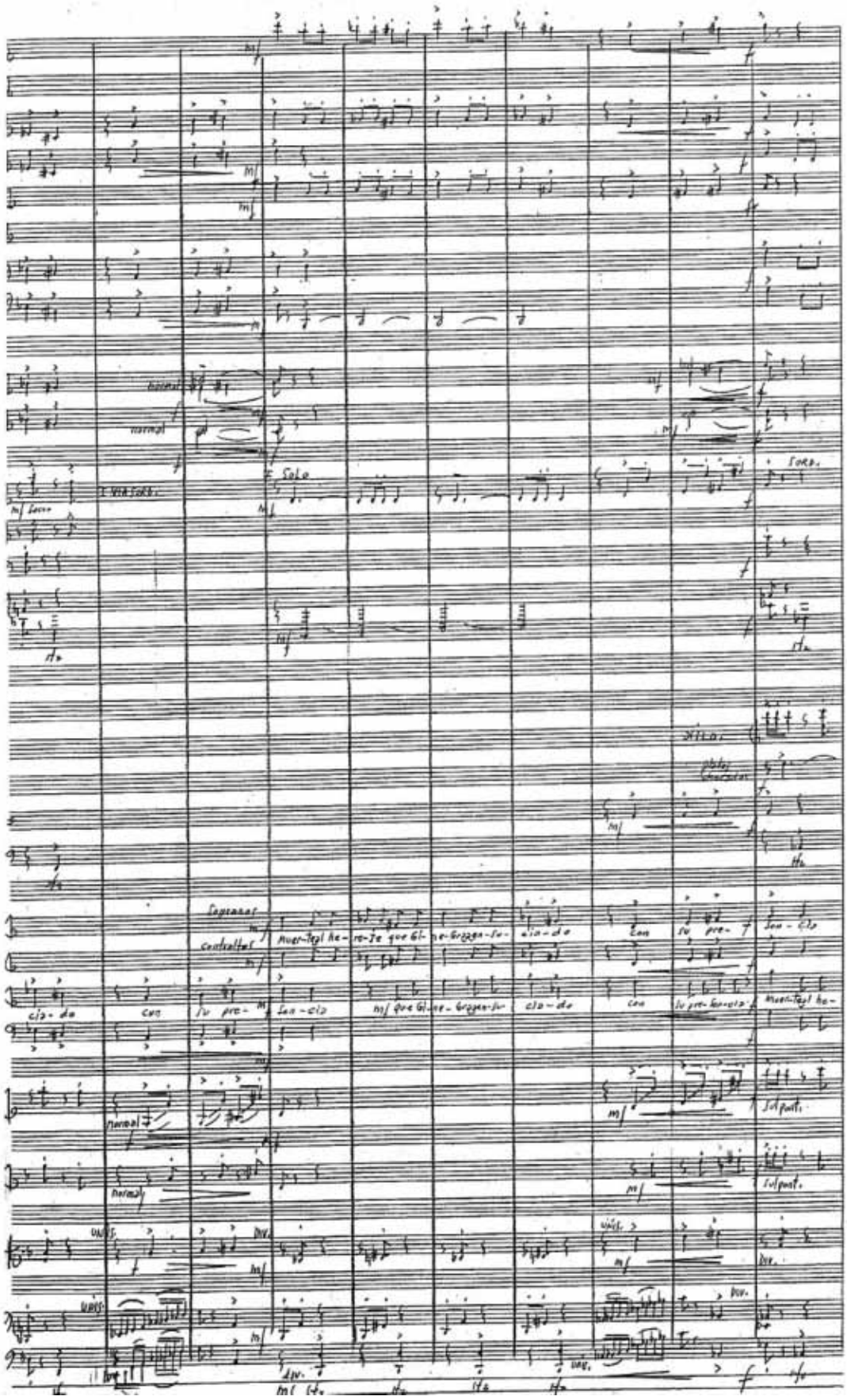


El leño verde (2007) II acto 1º escena (Compases 412-421 sección de cuerdas)

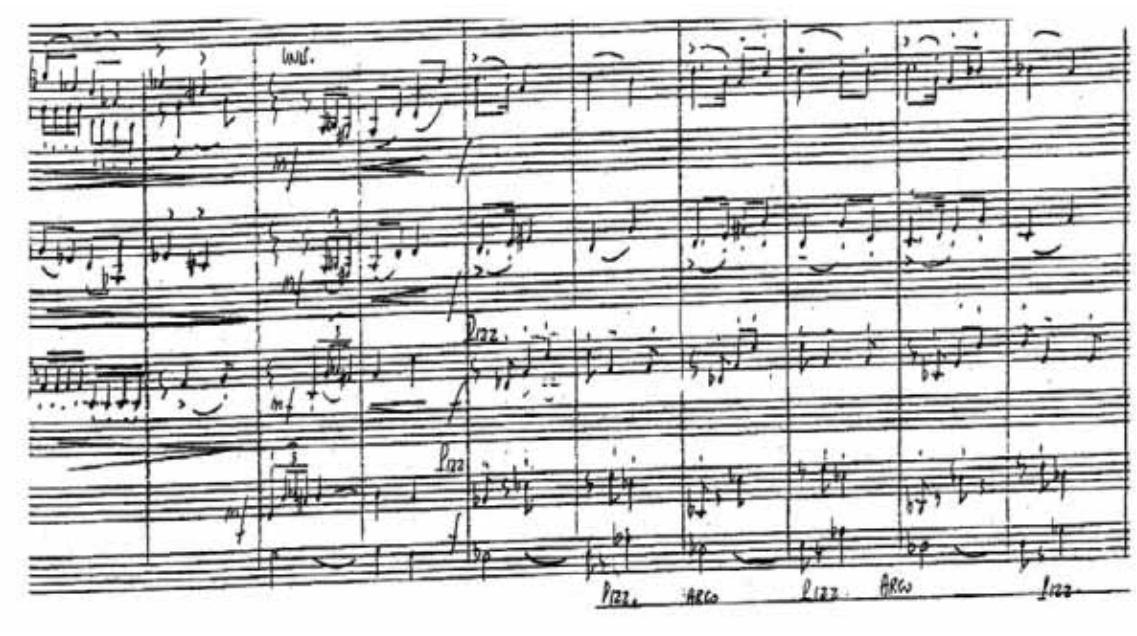
Colladon anuncia al pueblo la inminente detención de un hereje ante el estupor de éste (compases 648 y siguientes) con varias intervenciones del coro. Una vez avisado Betherlier Servet es detenido y dirigido a las dependencias judiciales correspondientes mientras el coro clama por su muerte, como hereje que es (compases 32 y siguientes). Estas intervenciones se van intensificando poco a poco hasta que la orquesta se hace con el mando para el cambio de decorado y el inicio de la segunda escena (compases 101 y siguientes).



El leño verde (2007) II acto 1º escena (compases 641-649)

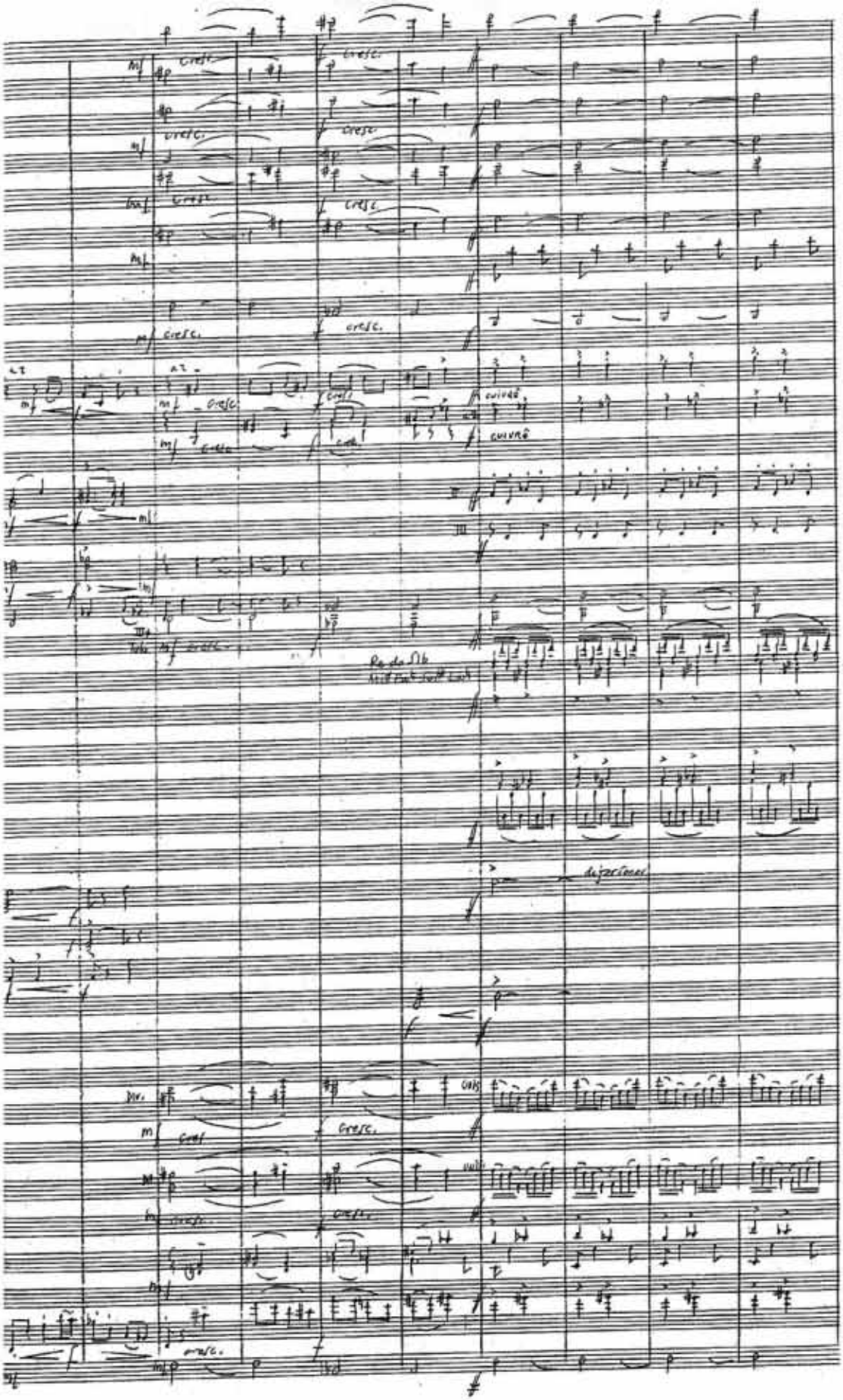


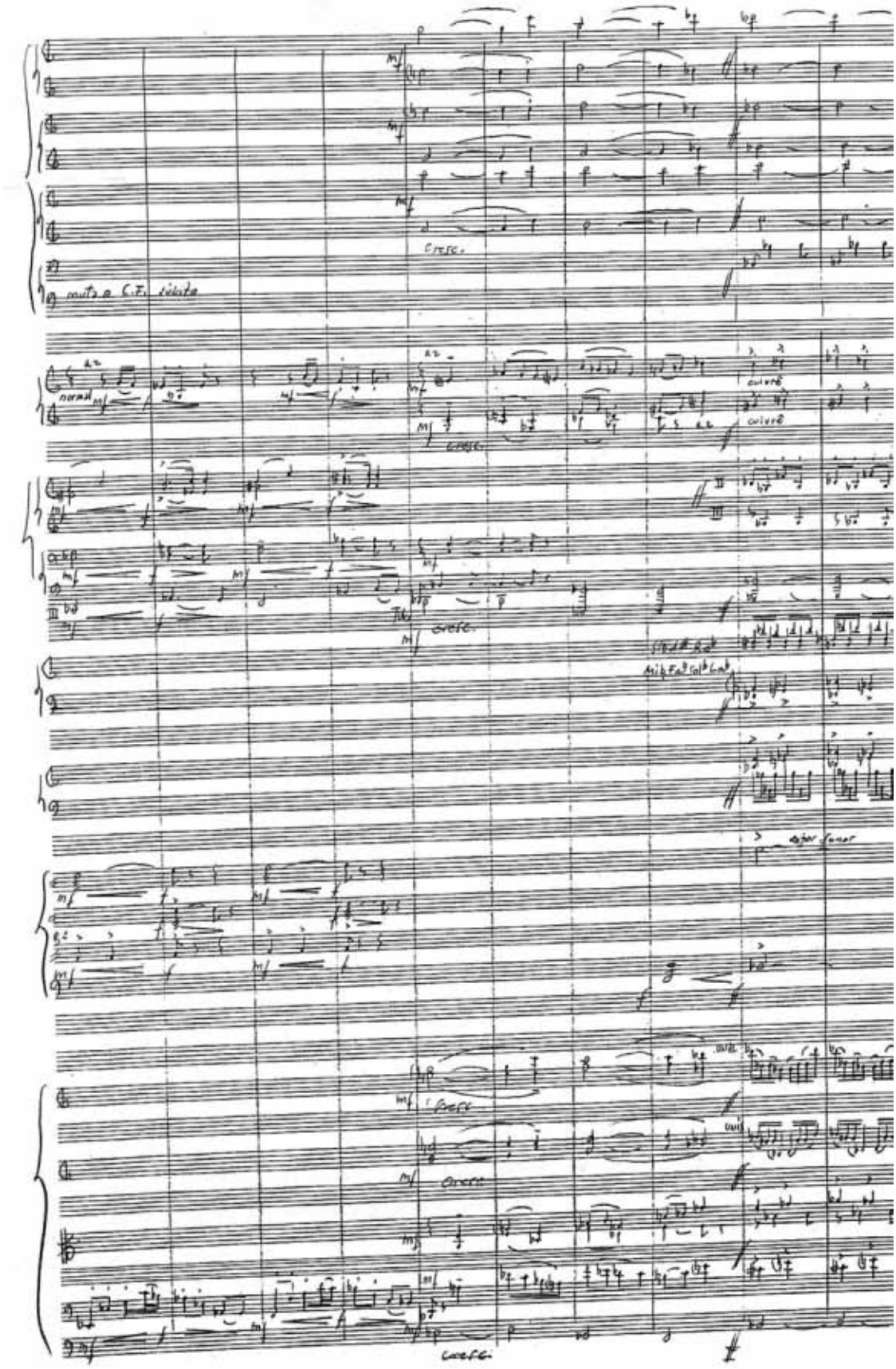
El leño verde (2007) II acto 1º escena inicio del juicio (compases 29-38)



El leño verde (2007) II acto 1º escena inicio del juicio (compases 99-108 sección de cuerdas)

Una gran intervención orquestal (compases 145 y siguientes) abre esta última escena. Se levanta el telón y el coro continúa su intervención con el inicio del texto con el que había concluido en la escena anterior. Esto se repetirá con entradas sucesivas de las voces del coro (compases 25 y siguientes).


cresc.
mf
cuivré
dejar crecer



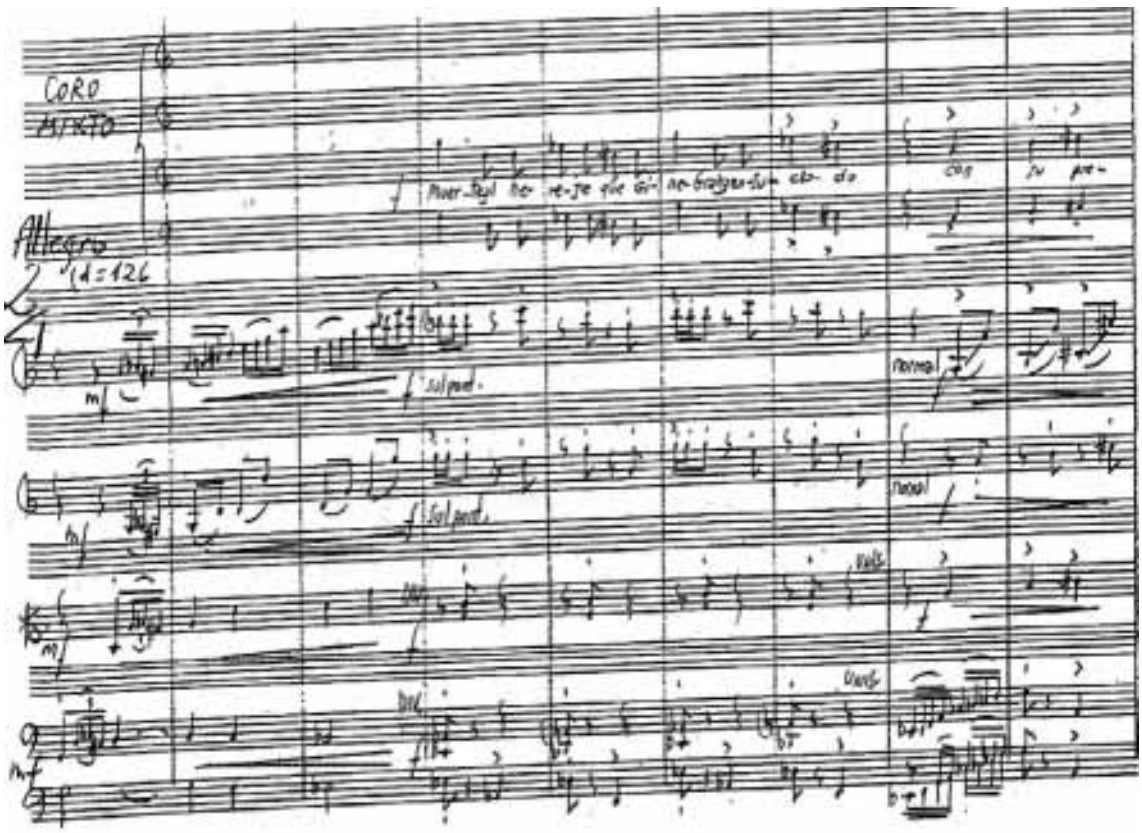
El leño verde (2007) II acto 1º escena inicio del juicio (compases 140-159)

El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 26-31)

Tras una brevísima conexión de la orquesta el tribunal es presentado y Colladon comienza la acción. En un primer momento Servet rechaza la autoridad del tribunal sobre él, a lo que responde el coro con estupor. Servet es despojado de sus joyas y de su sombrero, sin embargo permanece impasible ante las acciones del tribunal y su actitud es cada vez más agresiva. Con el paso del juicio la actitud del aragonés va en aumento, sin embargo termina viniéndose abajo cuando ya es plenamente consciente de que diga lo que diga va a ser condenado a morir (compases 495 y siguientes) Incluso pide la presencia de Calvino en la sala que no hace más que agravar su situación.

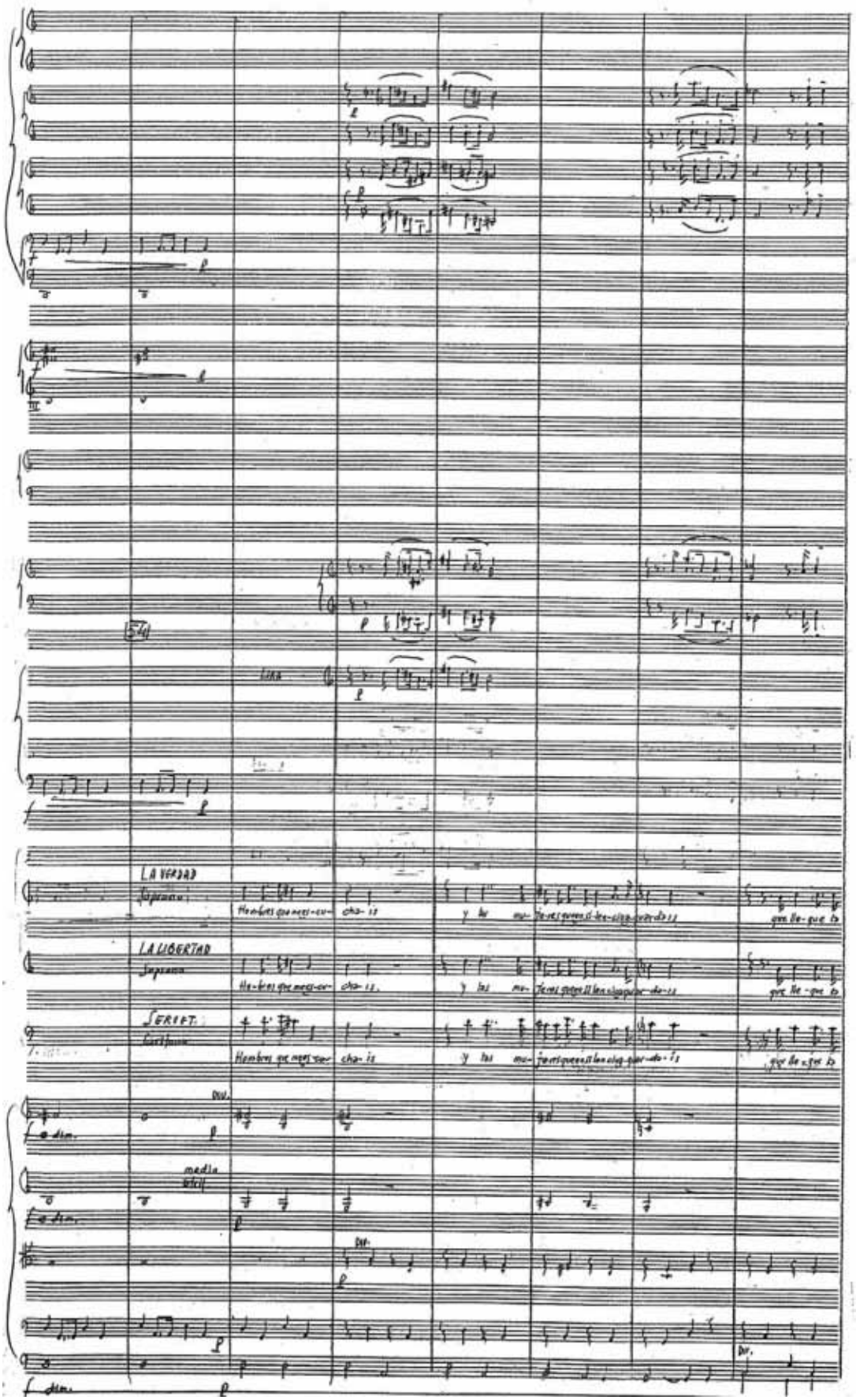
El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 492-499)

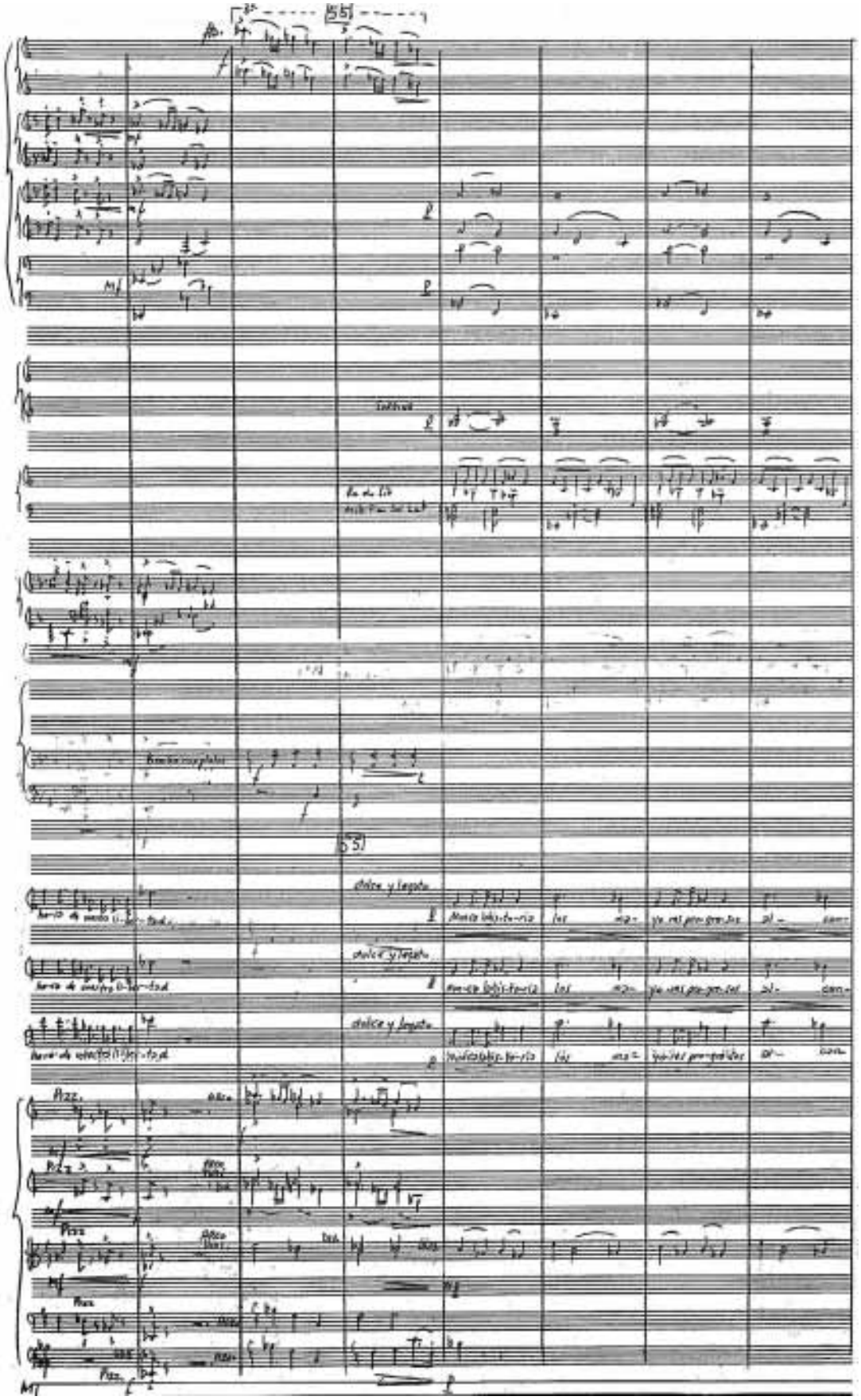
El coro sirve en estos pasajes como elemento unificador que va repitiendo diversa frases a modo de estribillos (compases 414 y siguientes). Muchas de esas intervenciones coinciden con un cambio de tempo, e incluso de compás que sirven para marcar más esas breves intervenciones del coro (el pueblo de Ginebra).



El leño verde (2007) II acto 1º escena (Compases 414-422 sección de cuerdas)

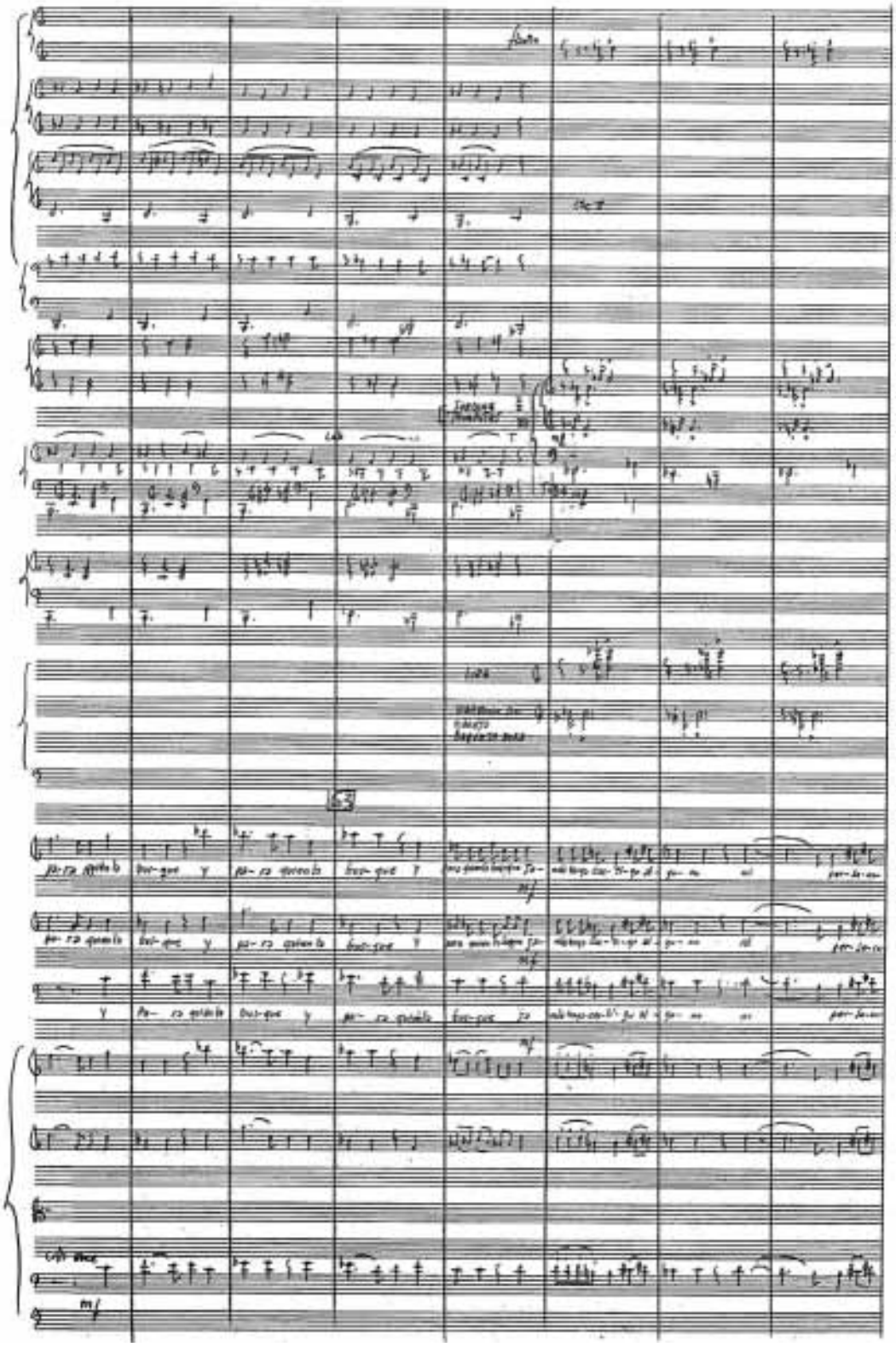
Se produce aquí otro de los momentos más dramáticos de toda la ópera cuando Servet, ya consciente de su derrota tiene, por segunda vez, una aparición. En esta ocasión son la verdad y la libertad (dos sopranos) previa introducción orquestal con una breve figuración en semicorcheas (compases 540 y siguientes).


LA VERDAD
Soprano
LA LIBERTAD
Soprano
SERIFT.
Contralto
Hombres que mas sen-
cha-is
y los
que lle-que lo
Hombres que mas sen-
cha-is
y los
que lle-que lo
Hombres que mas sen-
cha-is
y los
que lle-que lo
div.
media voz
div.
div.



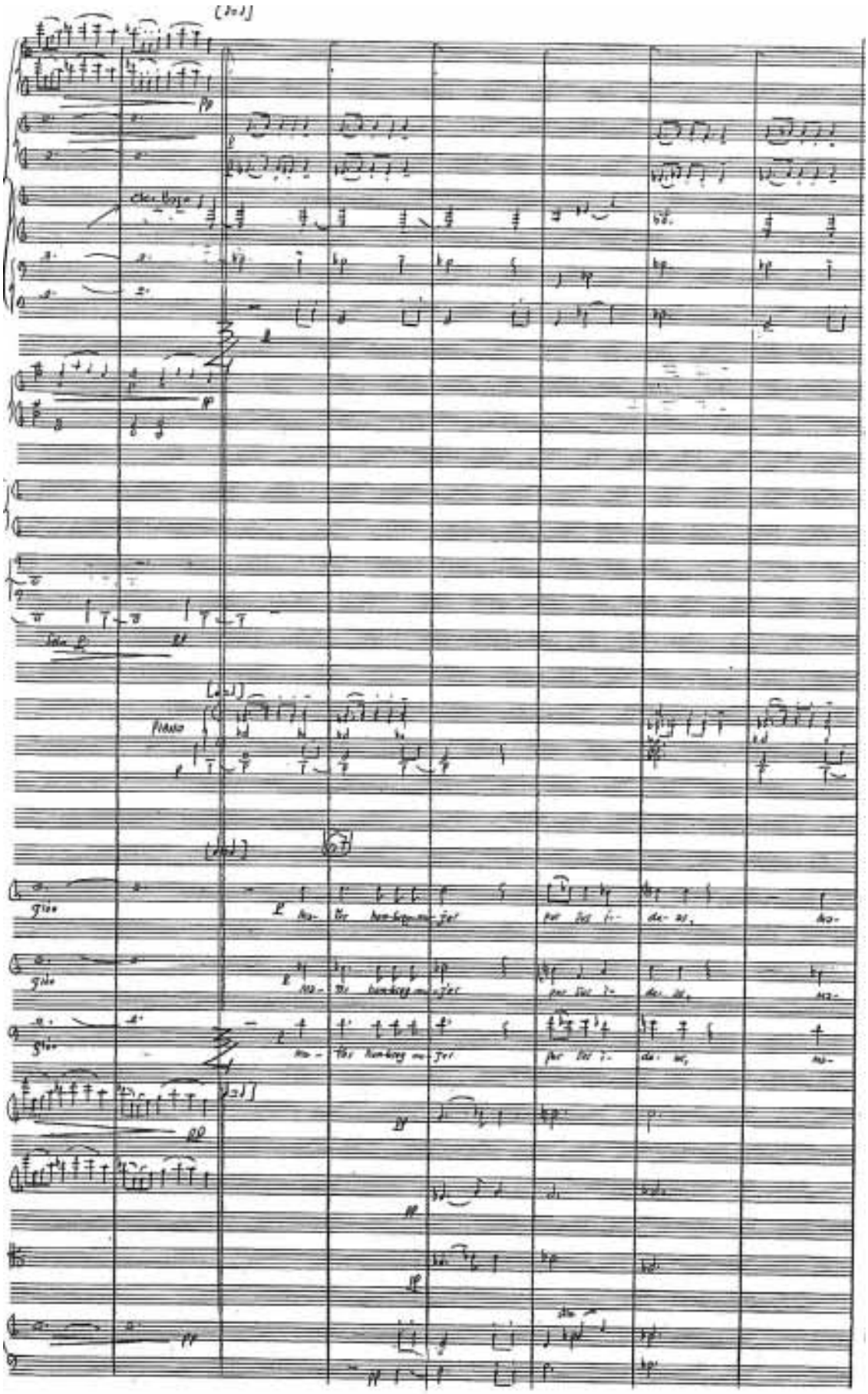
El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 539-554)

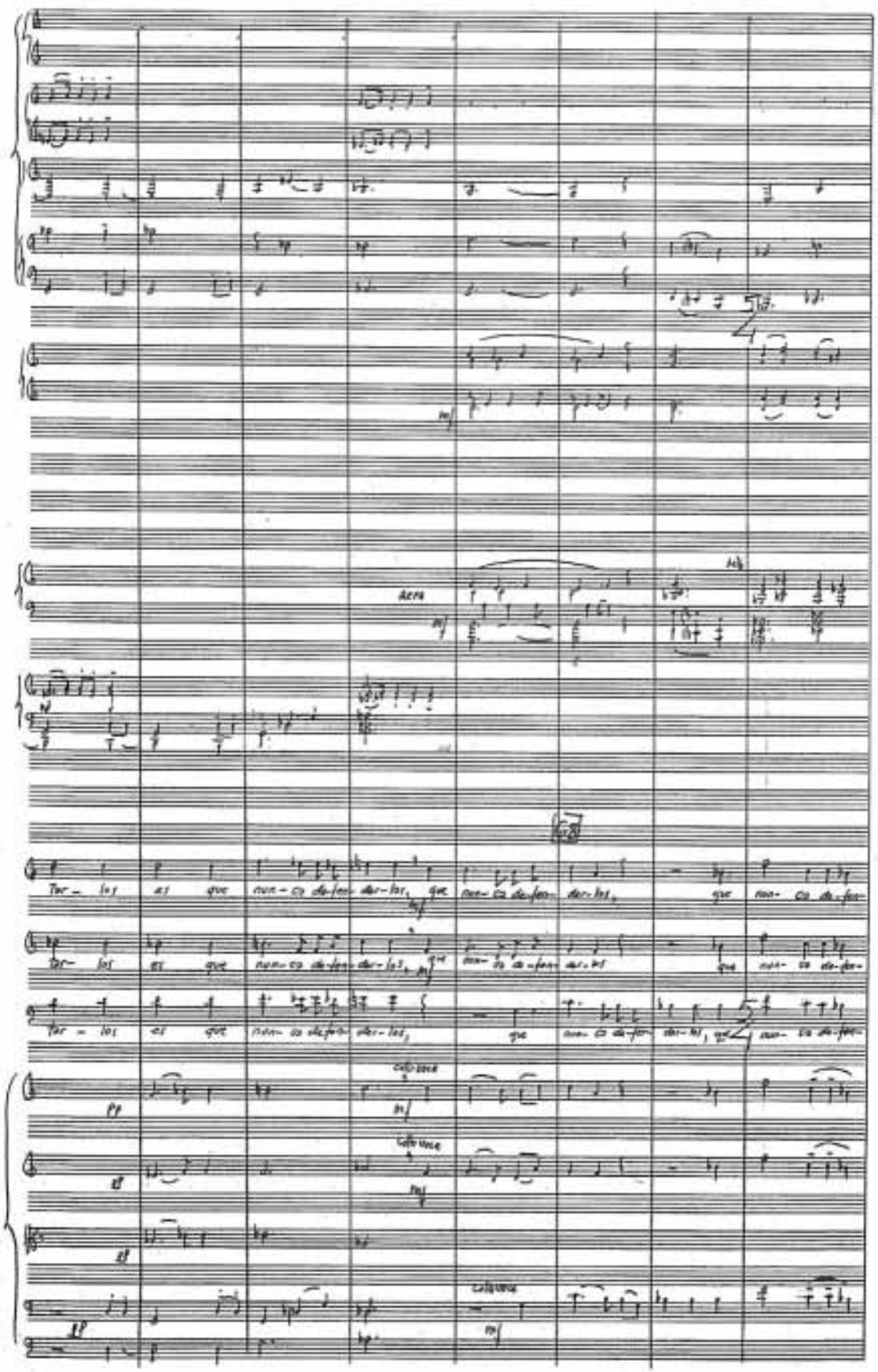
En un trío al unísono hacen la primer aparición, que se intercala con entradas individuales y una, cada vez mayor presencia de la orquesta en el plano musical (compases 627 y siguientes).



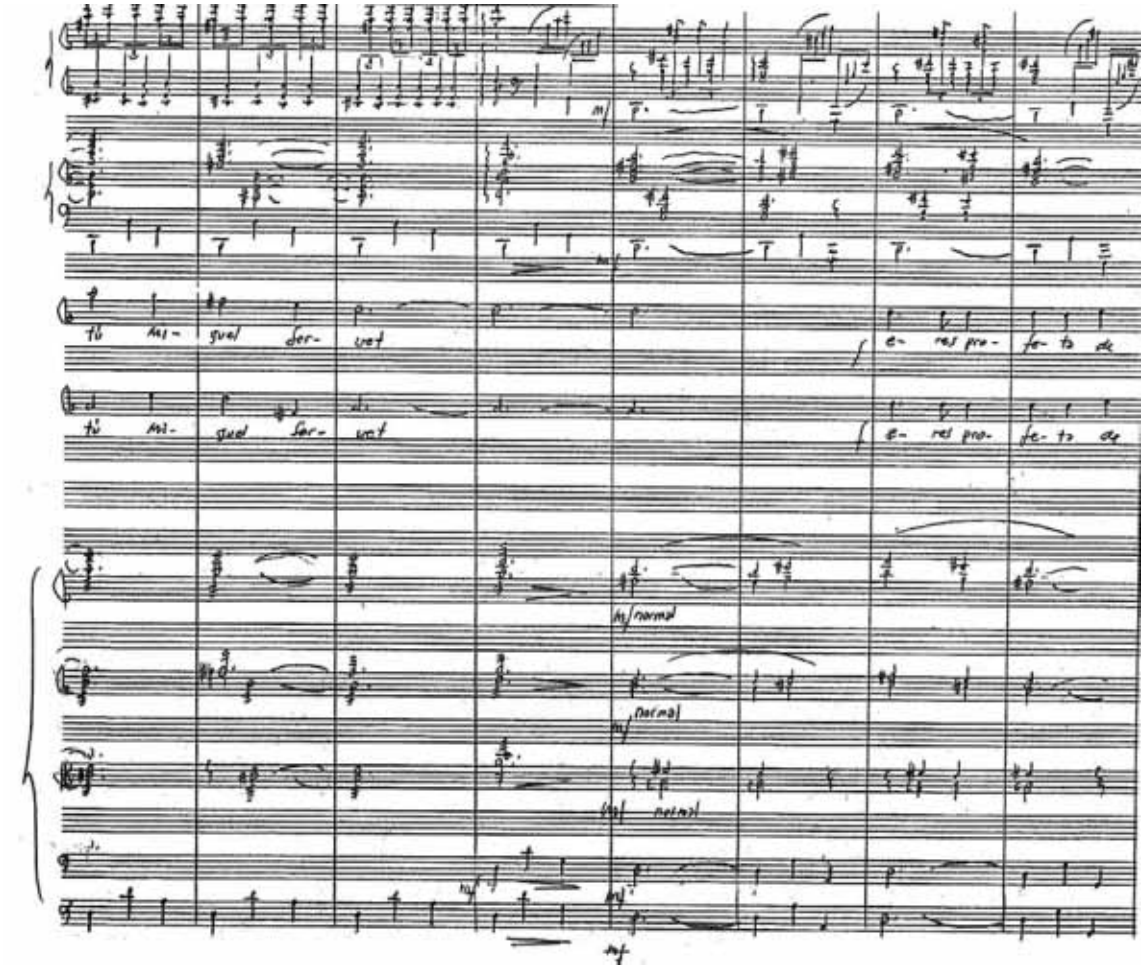
El leño verde (2007) II acto 1º escena (compases juicio 627-635)

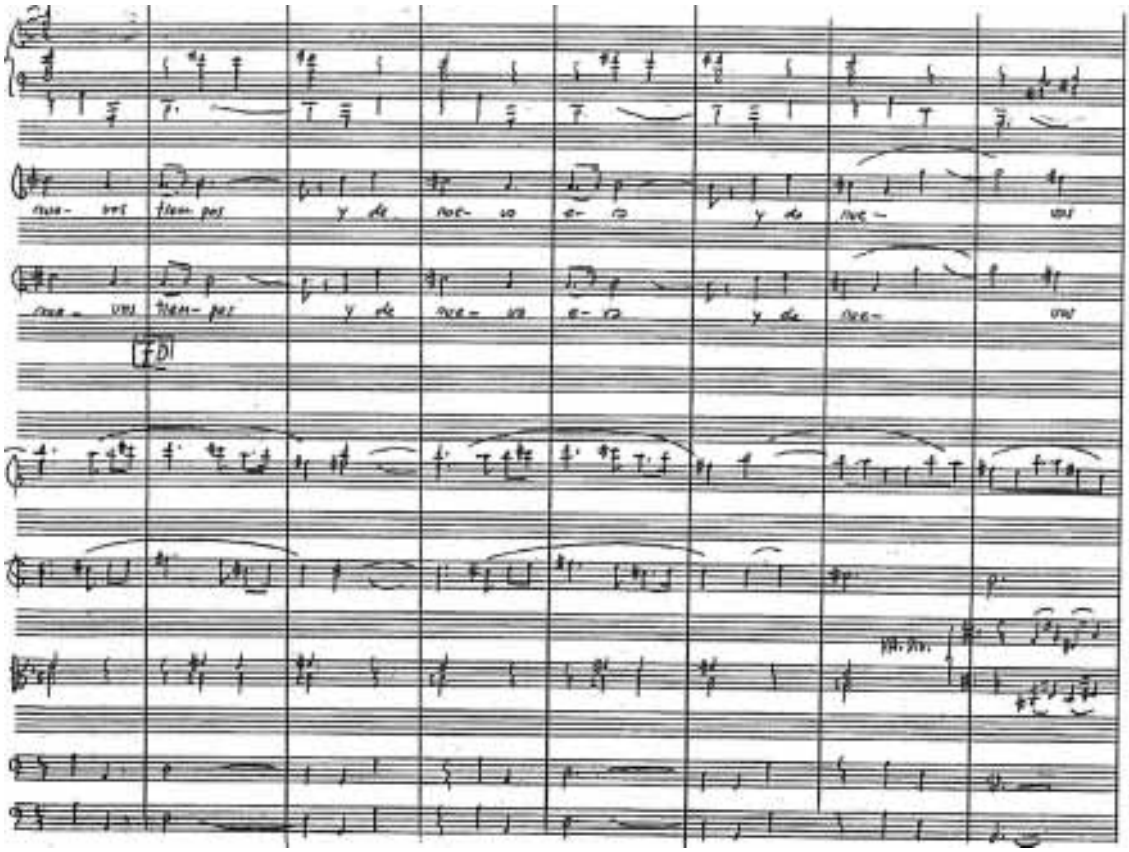
A través de un cambio de compás un precedido de una serie de compases en los que toda la orquesta participa se produce el momento más dramático de la obra donde Servet, la Libertad y la Verdad claman la siguiente frase *"Matar hombre o mujer por sus ideas matarlos es, que nunca defenderlas, que nunca defenderlas"* (compases 669 y siguientes). Para seguir con una de las frases más profundas de la obra (compases 689 y siguientes).

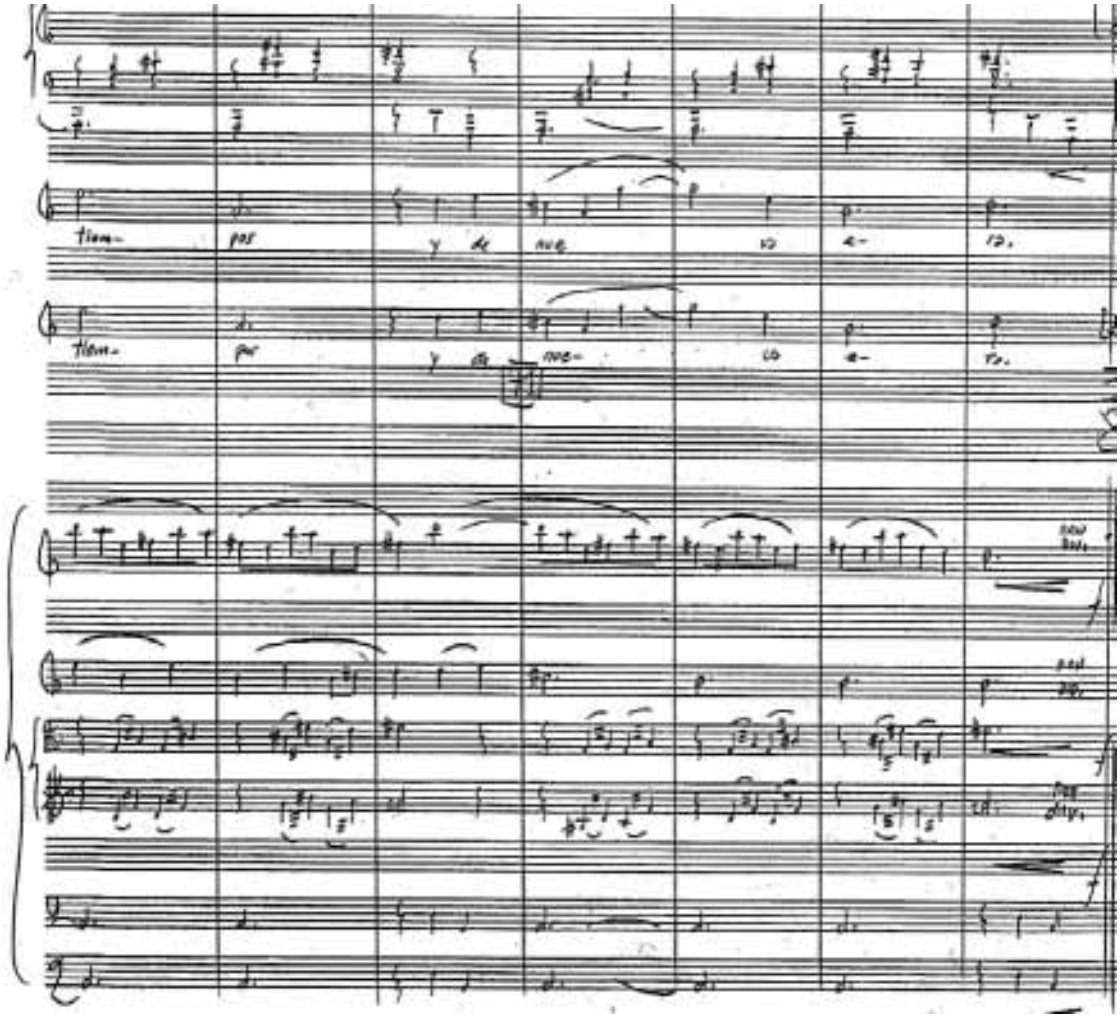




El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 667-682)

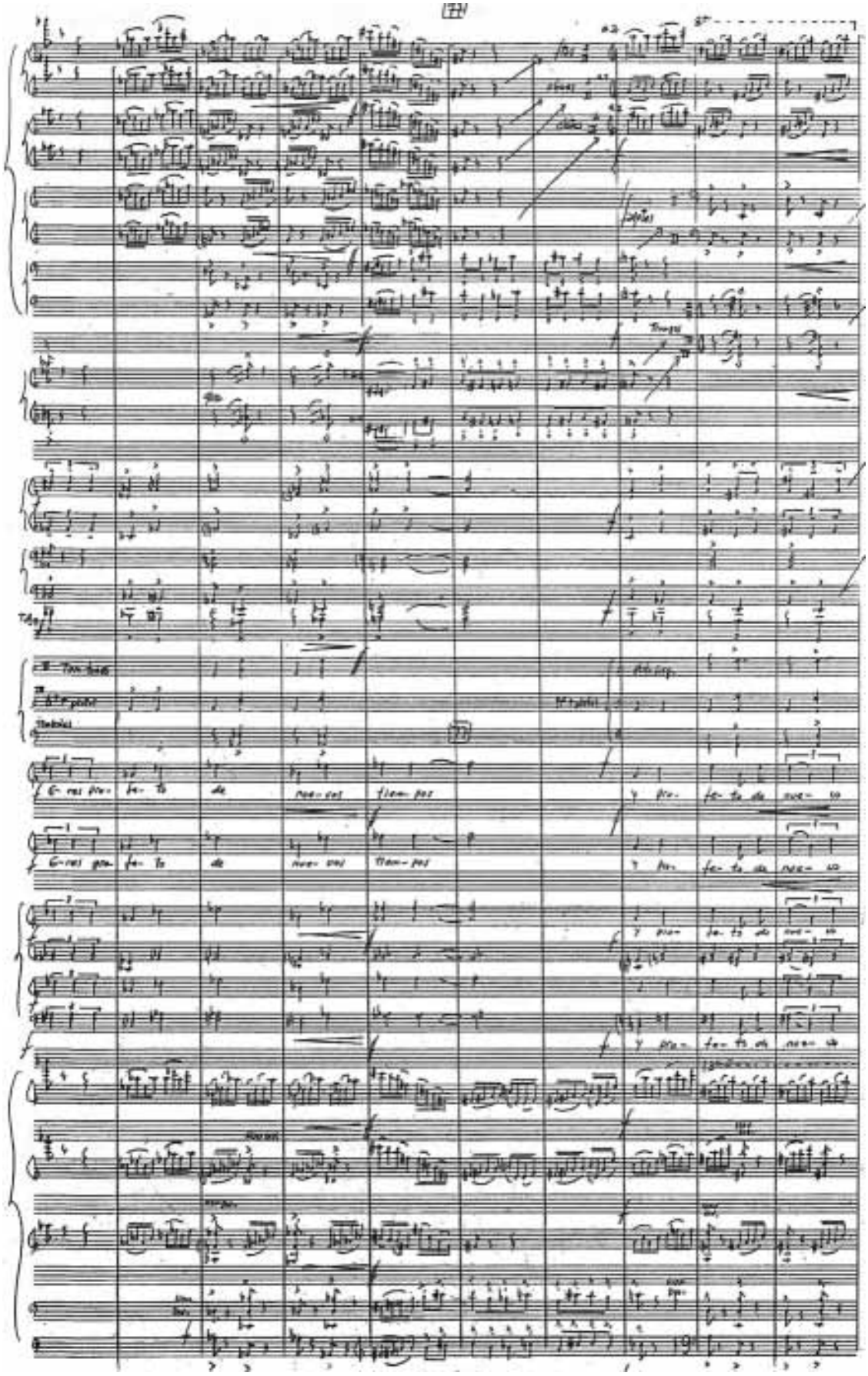

tú mi- gual ser- vat
e- res pro- fe- ta de
tú mi- gual ser- vat
e- res pro- fe- ta de
mf normal
mf normal
mf normal
mf
mf

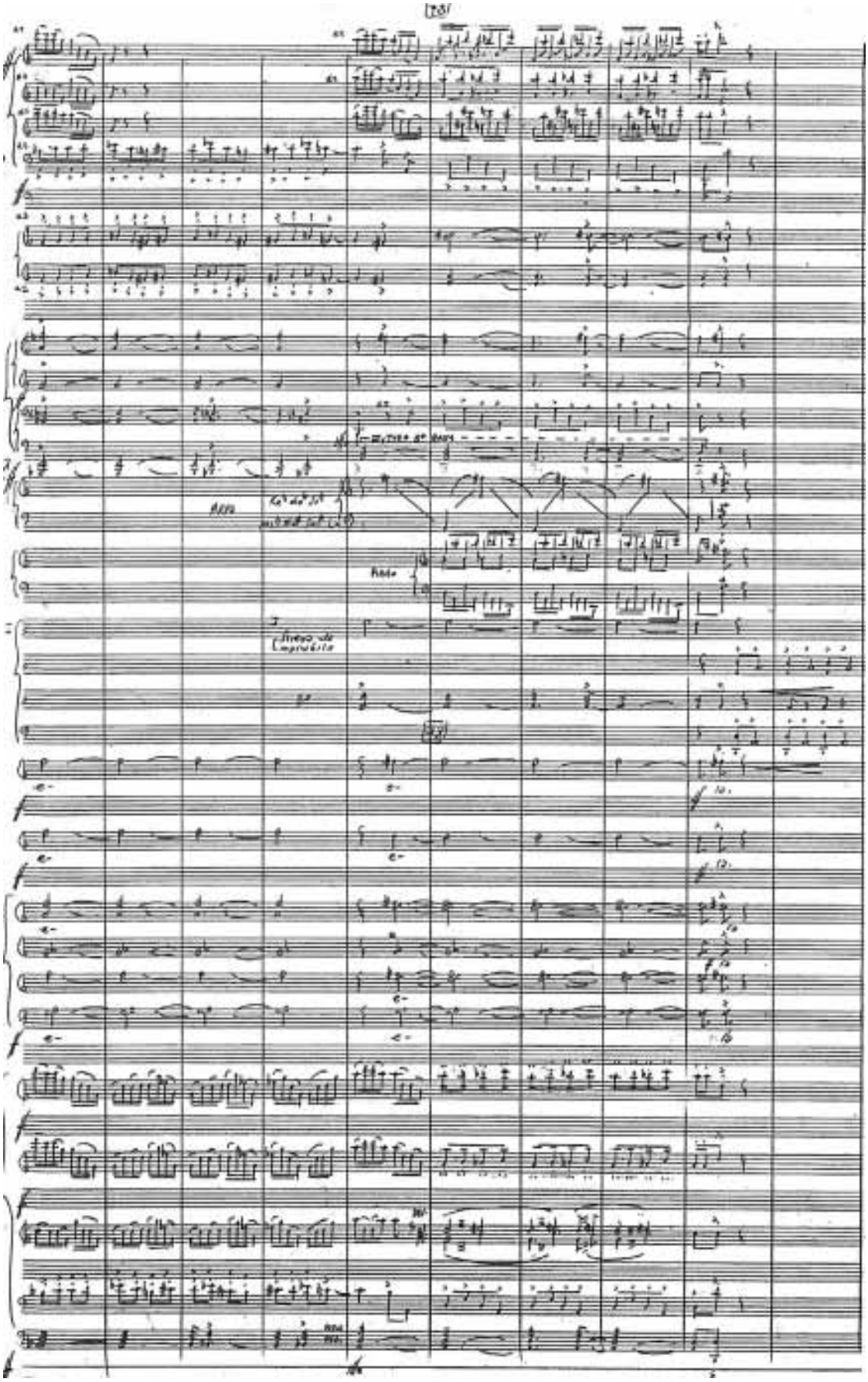

nua- vos tiem- pos y de nue- vo e- ra y de nue- vos
nua- vos tiem- pos y de nue- vo e- ra y de nue- vos
[D]
p



El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 691-713)

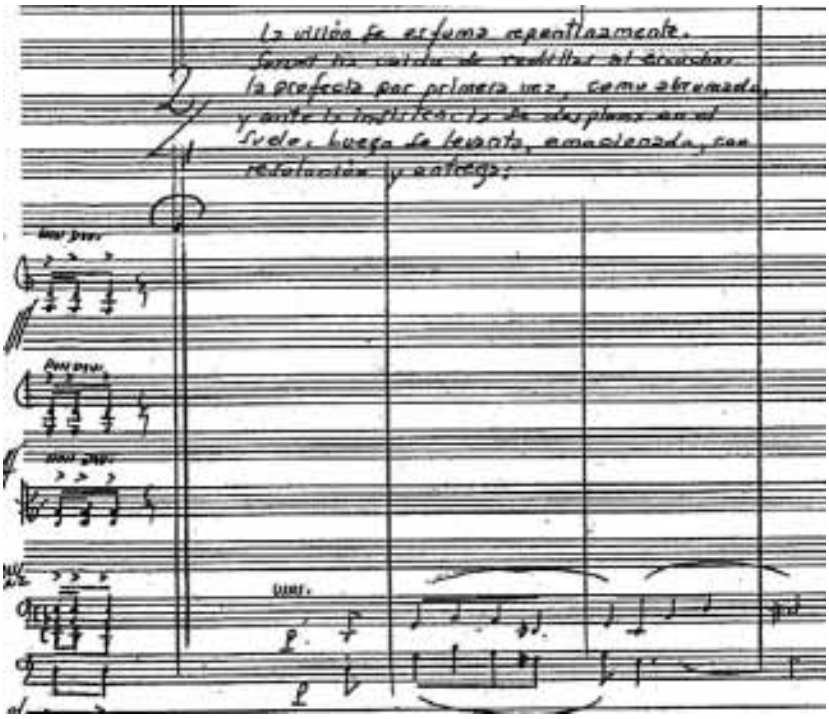
El coro al completo y con entradas sucesivas repite la misma frase en varias ocasiones (compases 763 y siguientes).



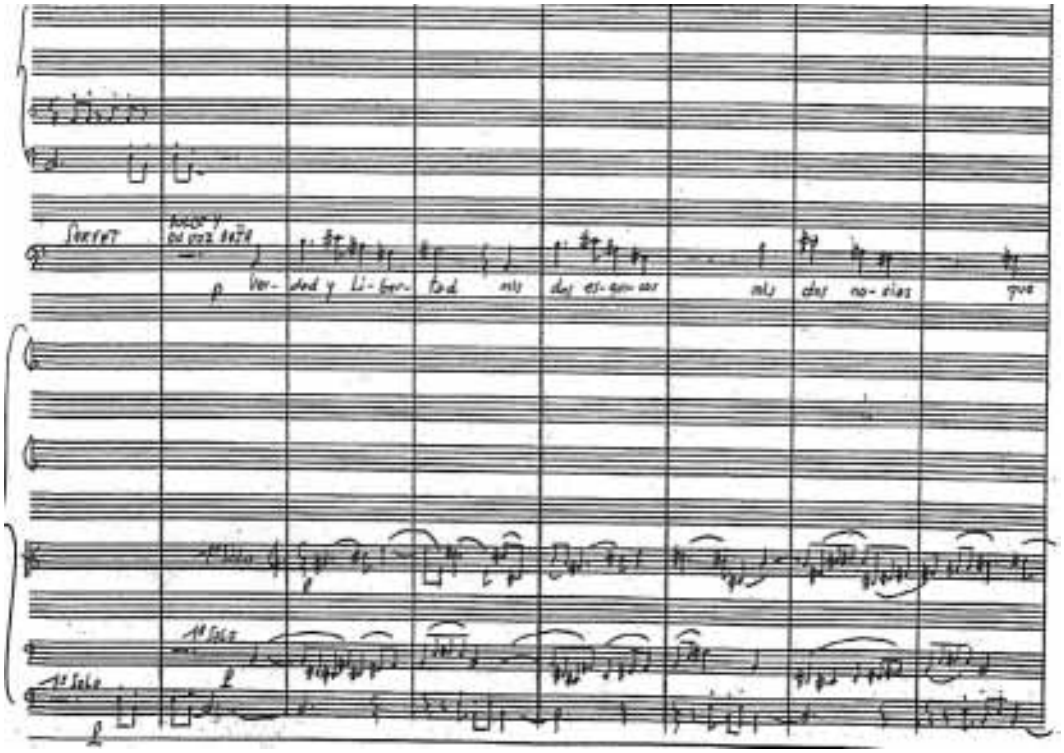


El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 765-784)

Esta visión se esfuma rápidamente y de improviso (compases 786 y siguientes) y el propio Servet repite lo que muchos compases atrás había exclamado en una cárcel de Francia (compases 805 y siguientes).

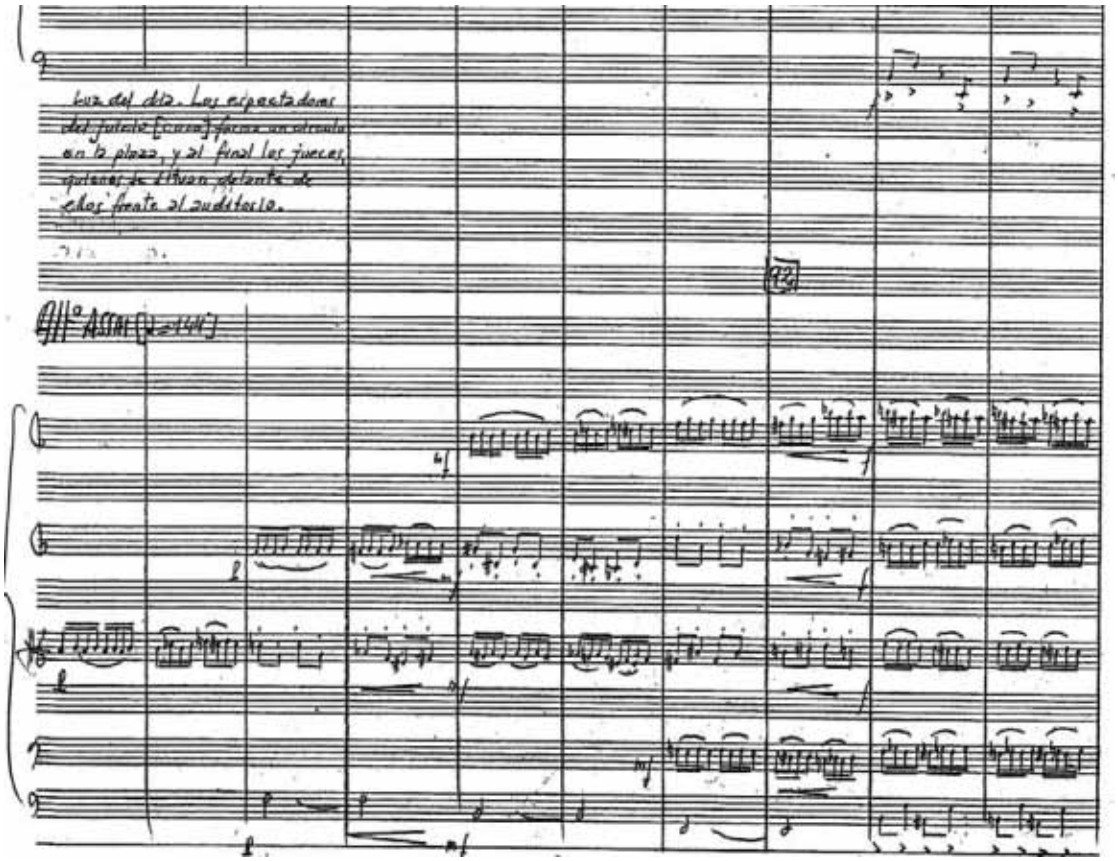


El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 785-788 sección de cuerdas)

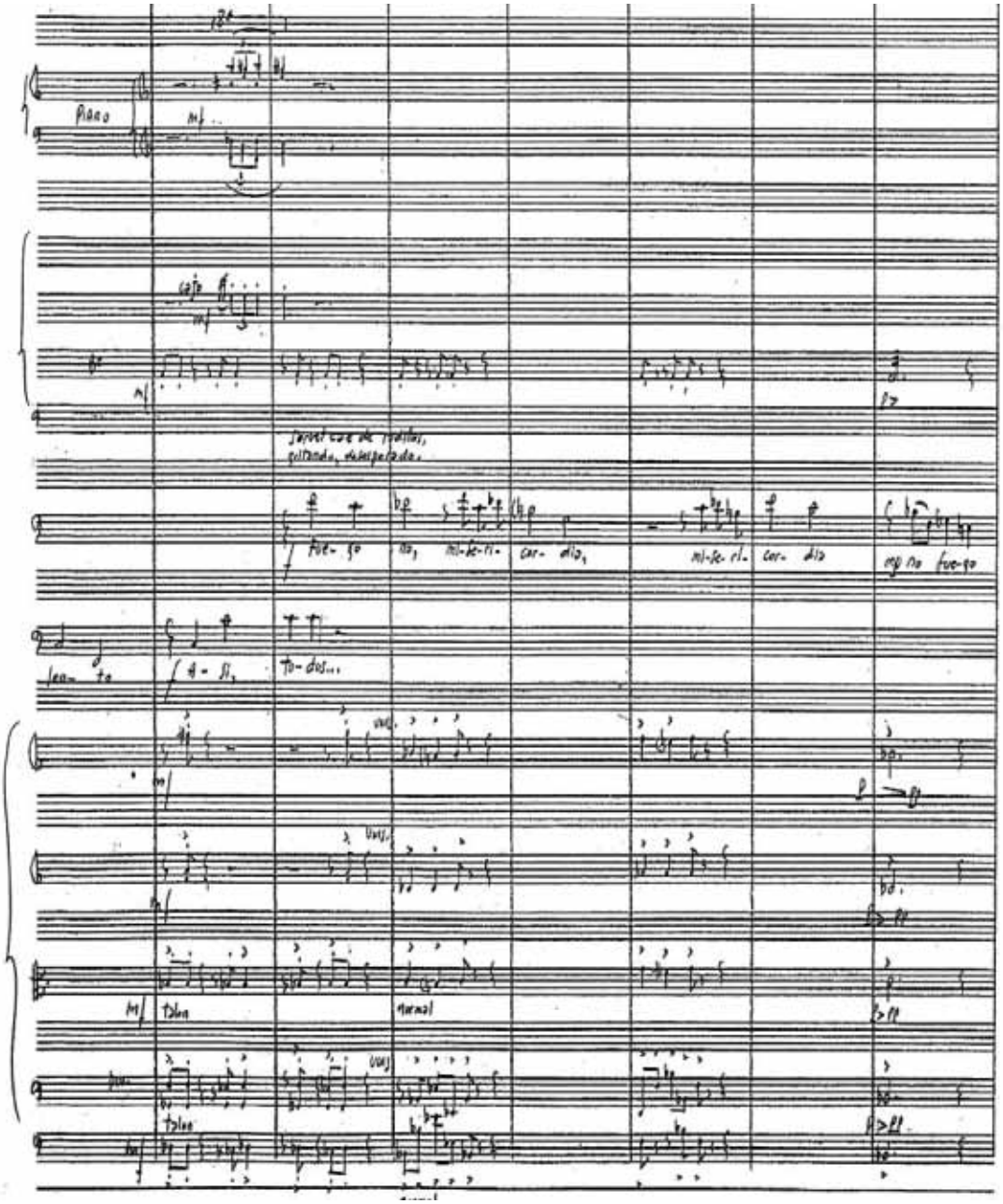


El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 804-811)

Servet cae desplomado en el suelo mientras cae el telón y la orquesta se hace dueña de la escena. Un interludio instrumental dará paso a la lectura de la sentencia en la plaza (compases 913 y siguientes) en la que Servet es condenado a morir en la hoguera; el propio Servet en un momento de debilidad suplica otra forma de morir (compases 1014 y siguientes) tras la cruel sentencia de morir en la hoguera atado a un leño verde. El momento de dramatismo es perceptible en la figuración y en la interválica utilizada por el compositor, a través de la cual se alcanza otros de los puntos de mayor dramatismo de la pieza.

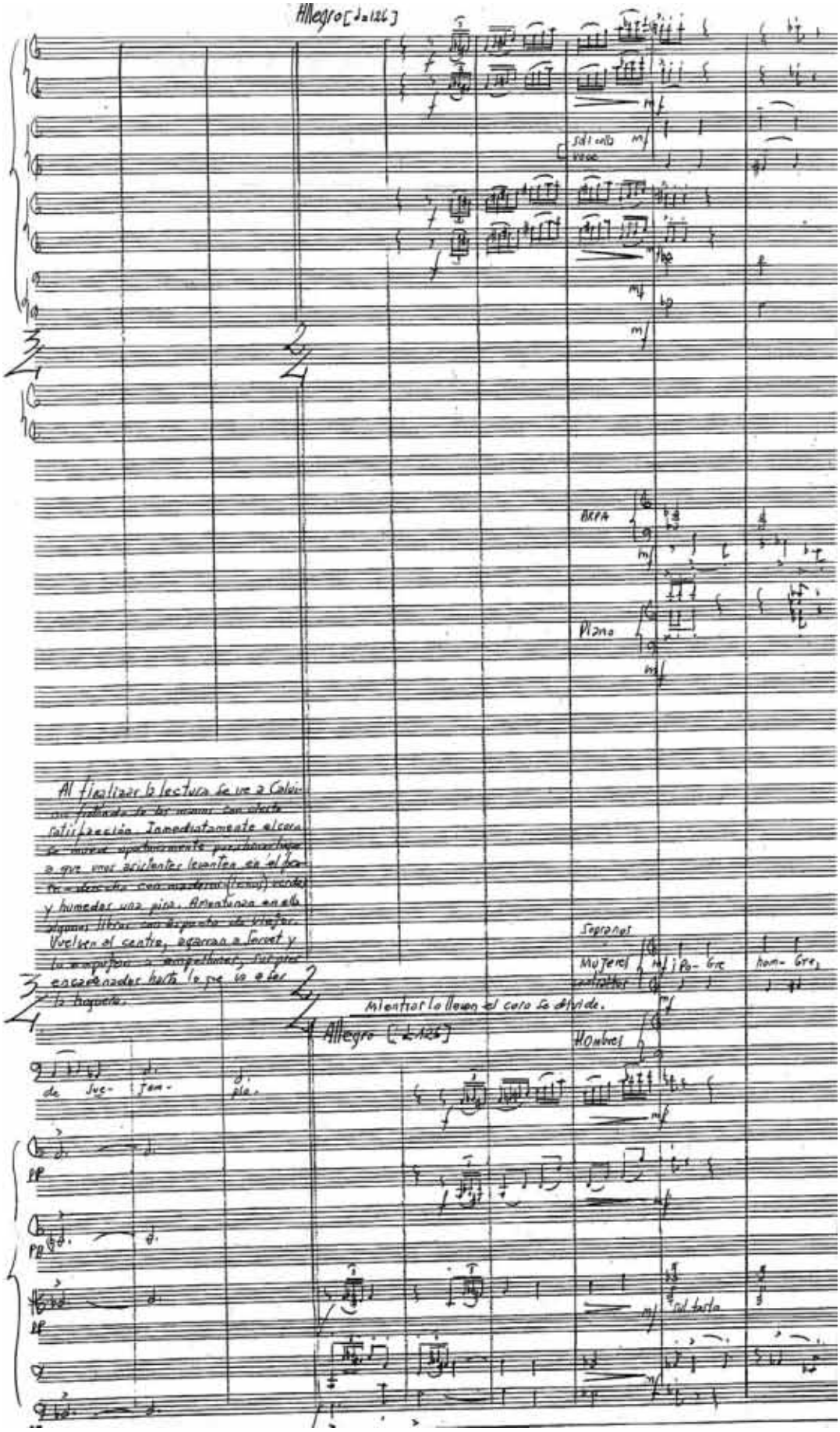


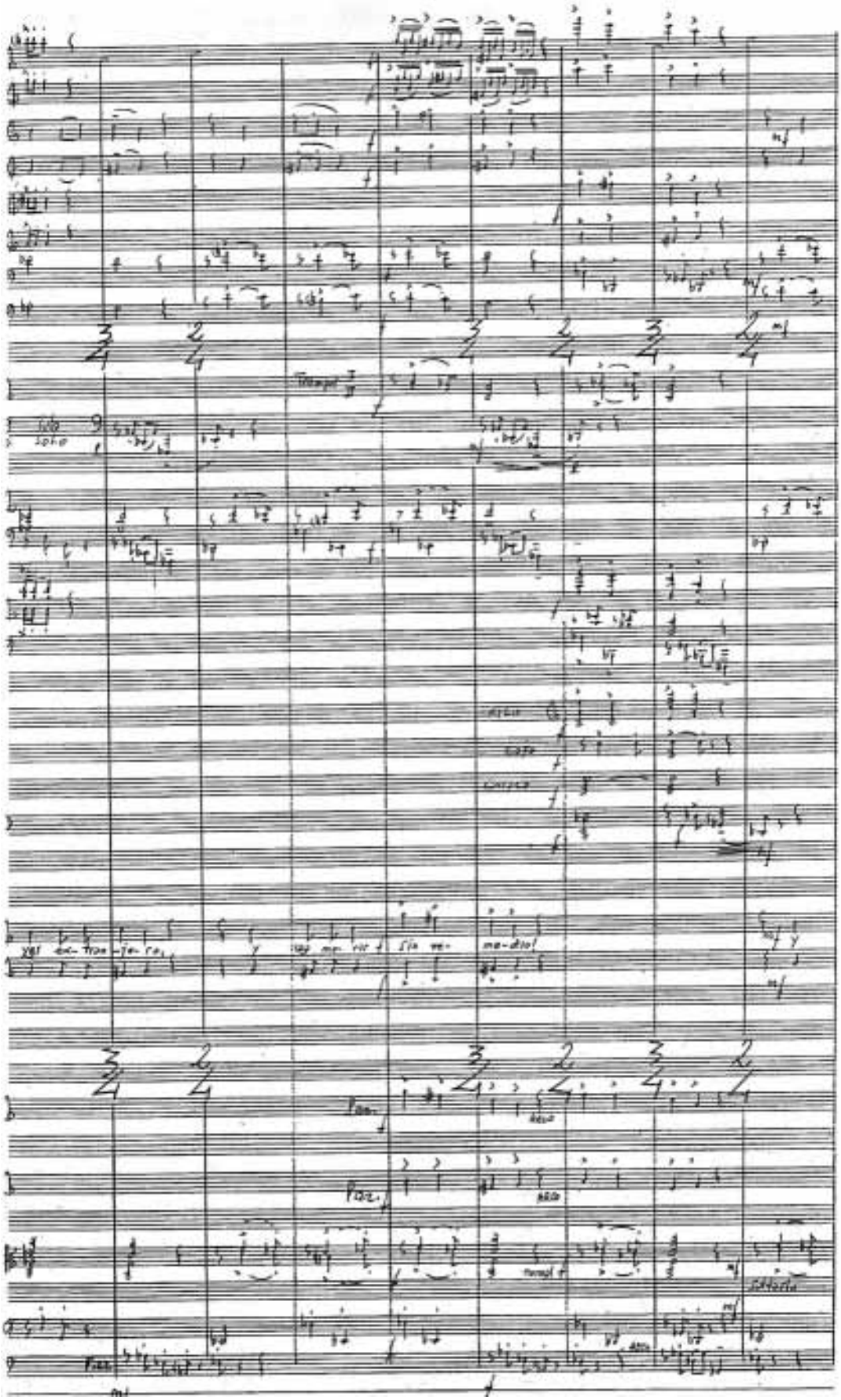
El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 913-922 sección de cuerdas)



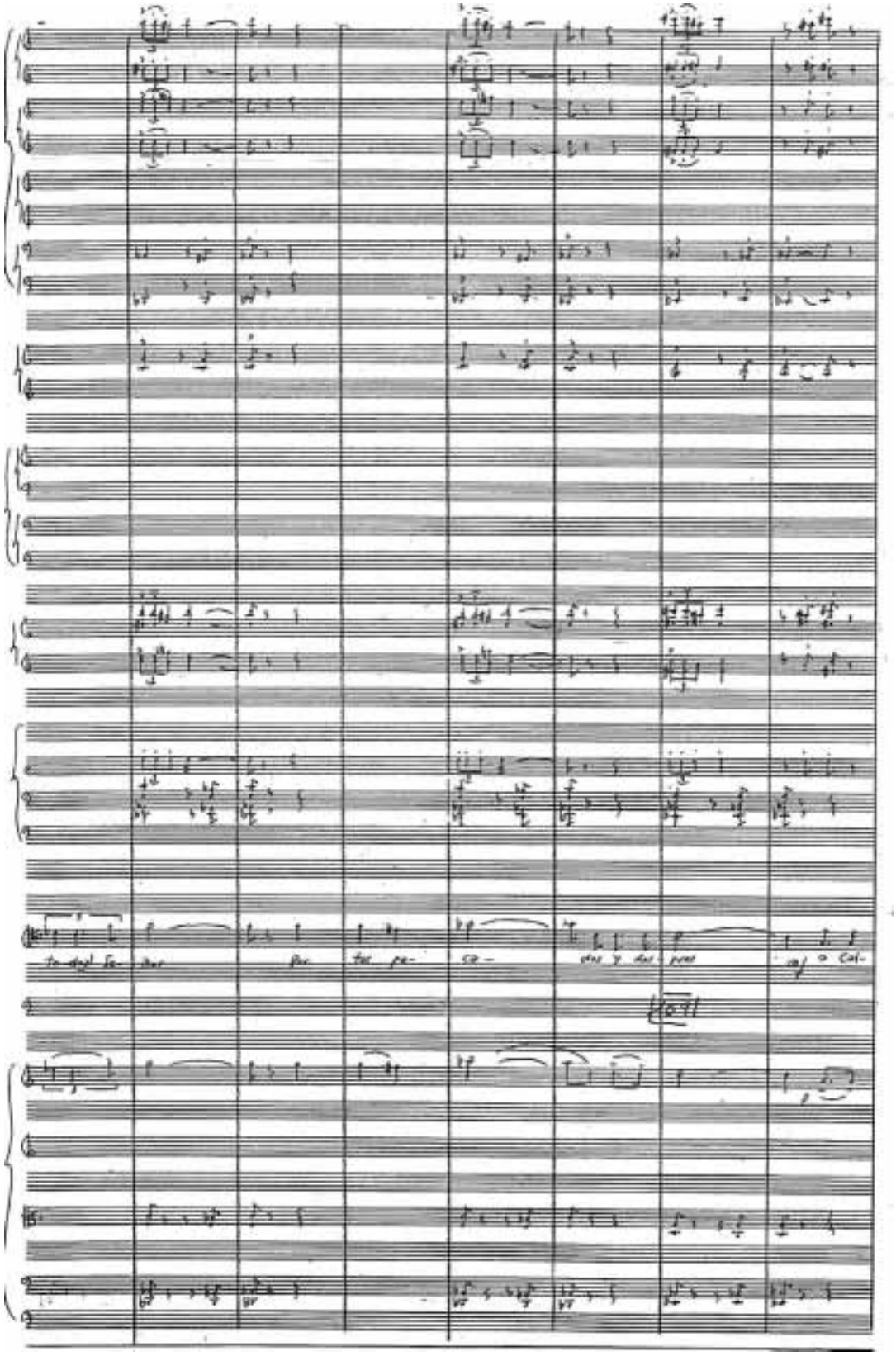
El leño verde (2007) II acto 1º escena juicio (compases 1012-1019)

A través de la siguiente acción el coro tomará el protagonismo (compases 1043 y siguientes) y se percibirán las dos posturas encontradas muy bien definidas en las figuras de Servet negándose a pedir perdón y Pastor insistiéndole en ello (compases 1084 y siguientes). Toda la orquesta se hace partícipe de esta sección, en la que poco a poco se irá encaminando hacia el final de la obra.


Allegro [♩=126]
Solo voce
Arpa
Piano
Al finalizar la lectura se ve a Calixto rodeado de los varones con cierta satisfacción. Inmediatamente alcora se mueve apaciguamente pausadamente a que unos asistentes levantan en alto con moderación (lento) cuerdas y humedecen una pira. Arrojan en ella algunos libros con aspecto de brujería. Vuelven al centro, agarran a Jacoet y lo empujan a empellones, hasta encadenarlos hasta la que va a ser la hoguera.
Sopranos
Mujeres
Mientras la llevan el coro se divide.
Allegro [♩=126]
Hombres
de Jue- Jem- pla.
Solo tacto



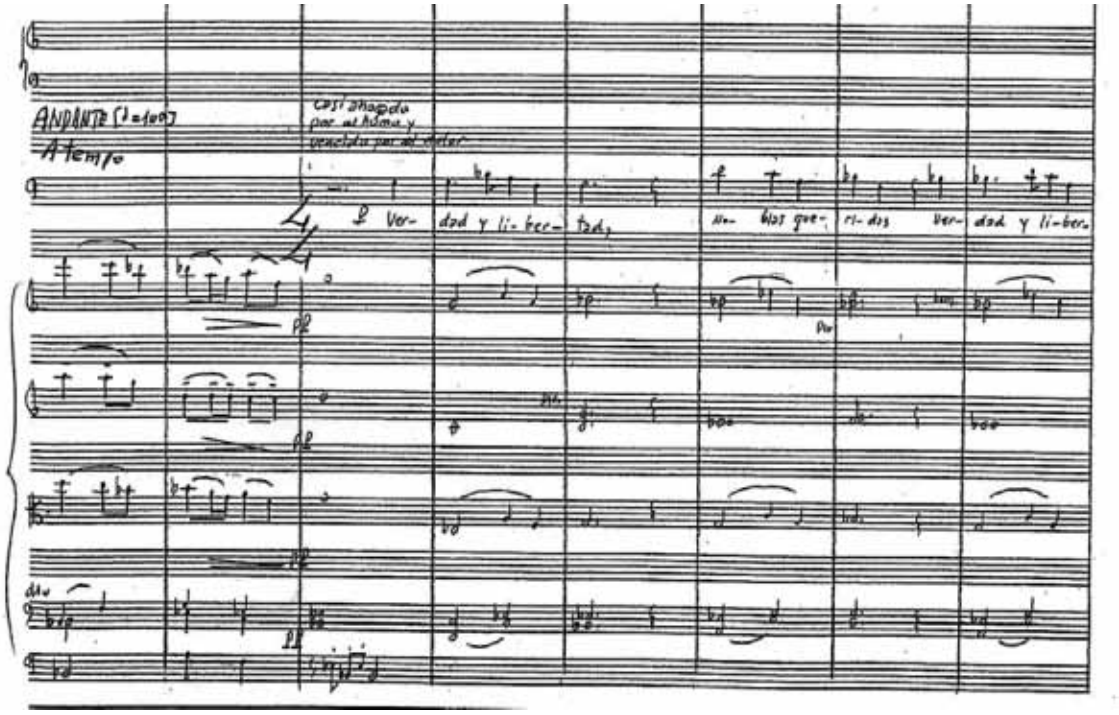
El leño verde (2007) II acto 1º escena ejecución (compases 1036-1053)



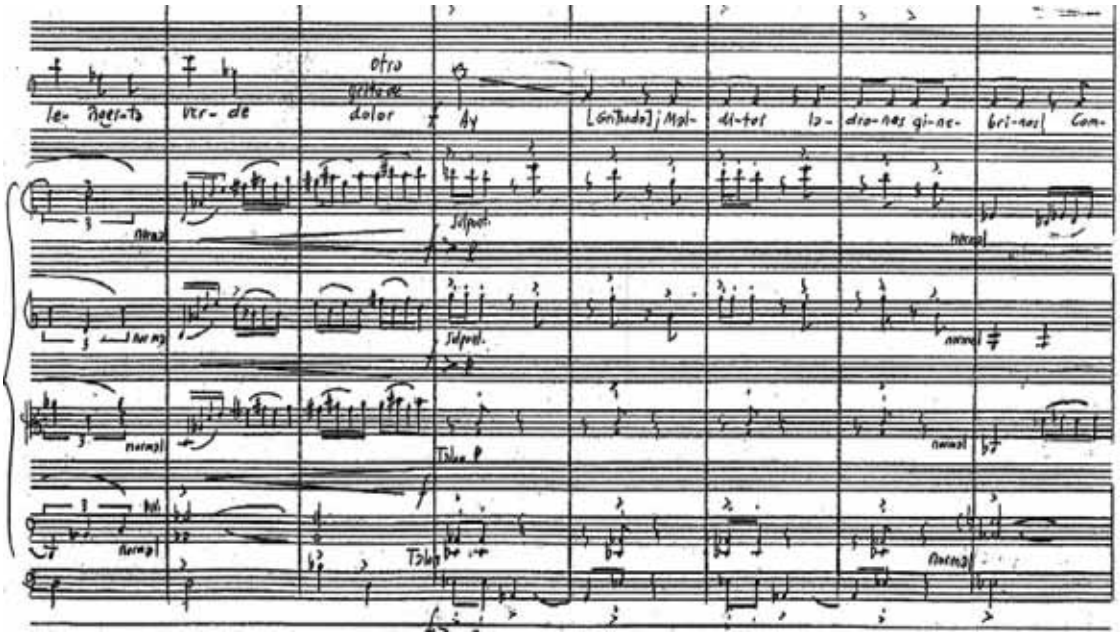
El leño verde (2007) II acto 1º escena ejecución (compases 1084-1091)

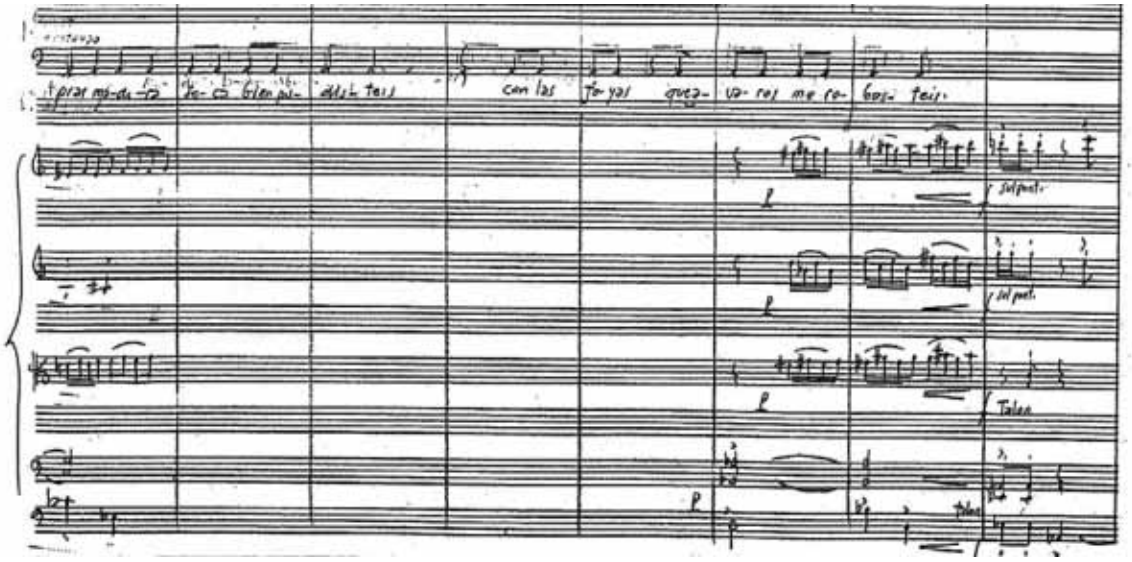
La orquesta se hace cada vez más protagonista en un crescendo casi continuo que desembocará en el desenlace final.

Los cambios de compás ayudan a mantener esa atmósfera de dramatismo en la que Servet se muestra claro en sus convicciones y finalmente la Libertad y la Verdad aparecen (compases 1278 y siguientes) para recordar por última vez quien es Miguel Servet no sin antes sacar a relucir el fuerte carácter que, de alguna forma, lo había llevado a tal situación (compases 1256 y siguientes).



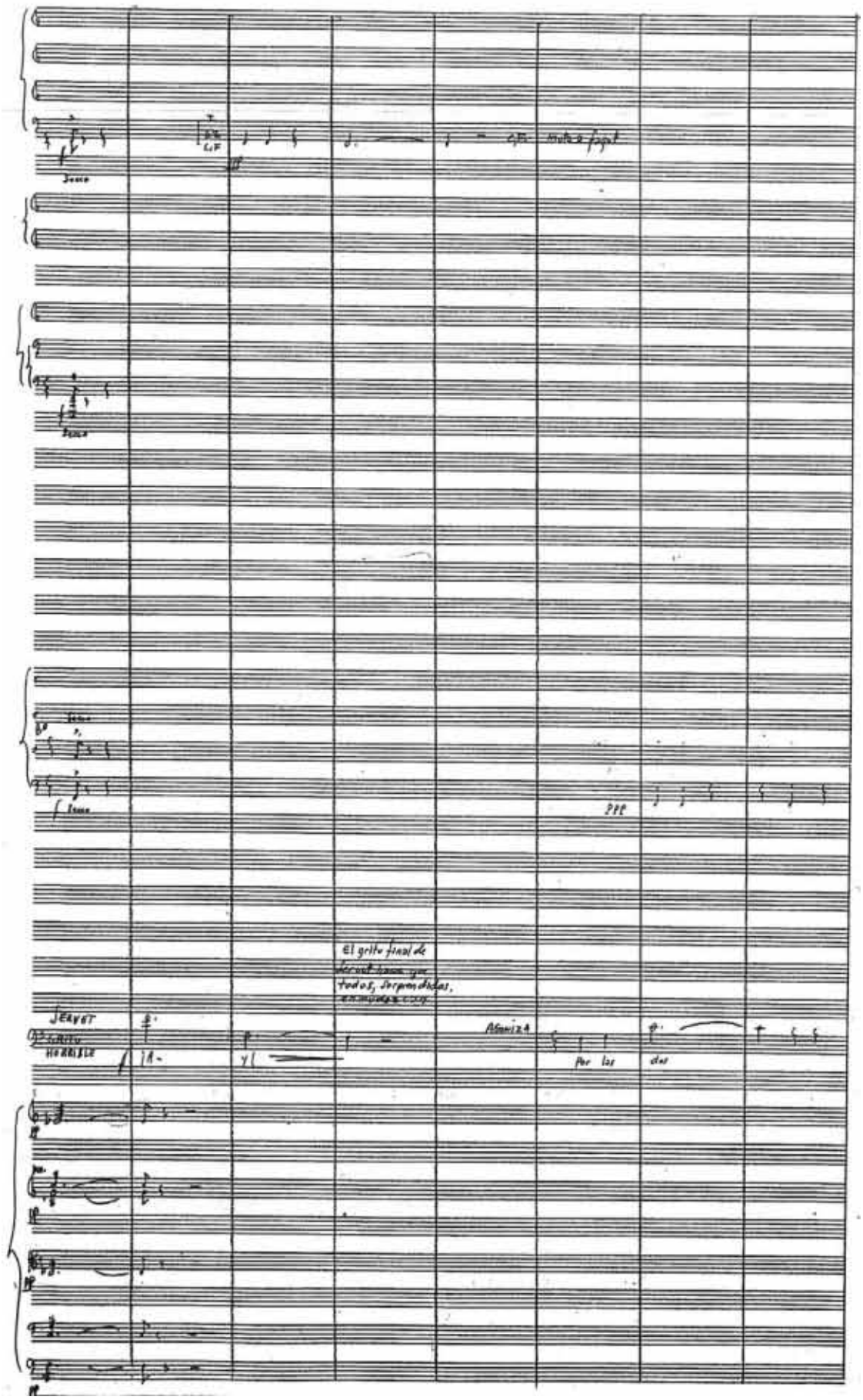
El leño verde (2007) II acto 1º escena ejecución (compases 1276-1283 sección de cuerdas)

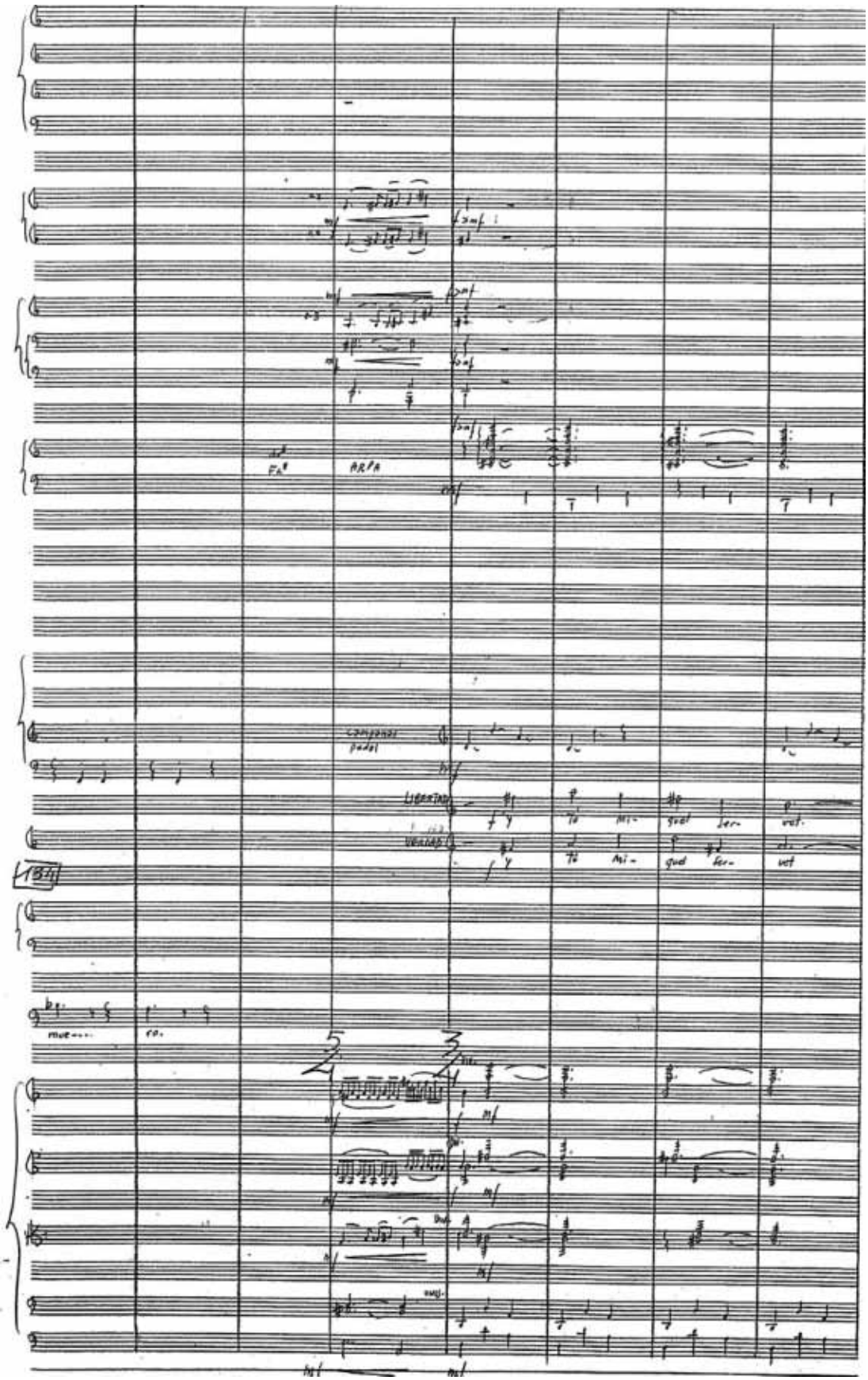




El leño verde (2007) II acto 1º escena (Compases 1252-1267 sección cuerdas)

Comienza de esta forma a rezar para interrumpir su rezo mostrando de nuevo sus convicciones (compases 1337 y siguientes) a través de una amarga exclamación para proseguir con el dúo (Libertad y verdad) que enlazará con el coro a siete voces repitiendo la frase *"Tu Reino de justicia, de amor y de paz"*, para dar por finalizada la ópera.


molto legat
ppp
El grito final de
todos, sorprendidos,
JERVET
HORRISLE
Agonizan
Por los
dos



El leño verde (2007) II acto 1º escena ejecución (compases 1332-1347)

Una de las cuestiones que más llama la tención a la hora de analizar esta pieza es la fuerza dramática que tiene toda ellas polarizada a través de dos puntos que suponen los clímax de la obra. Por un lado cuando Servet es liberado de la cárcel en Francia; y el segundo es cuando sabe que va a ser condenado a morir en Ginebra y es dirigido por las calles de la ciudad hasta el lugar de su ejecución mientras la muchedumbre le grita.Esto mezclado con la originalidad el tema da como resultado una pieza de gran transcendencia y originalidad dentro del catálogo de Ruiz.

Desde el punto de vista técnico sobresale la orquestación con un protagonismo muy acusado por los vientos. Además al igual que había pasado en algunos conciertos anteriores el compositor se decide por la utilización de series a la hora de crear ciertas líneas melódicas. Aunque estas no poseen el mismo significado que para los dodecafonistas.

La orquestación de la obra responde a la utilización de una plantilla de orquesta sinfónica habitual, con piano y arpa incluidos, y un coro que se muestra imprescindible en el devenir de la pieza. Dicho coro actúa de dos formas diferentes. Por un lado como "pueblo" en sus diversas manifestaciones; y por otro es tratado como instrumento orquestal.

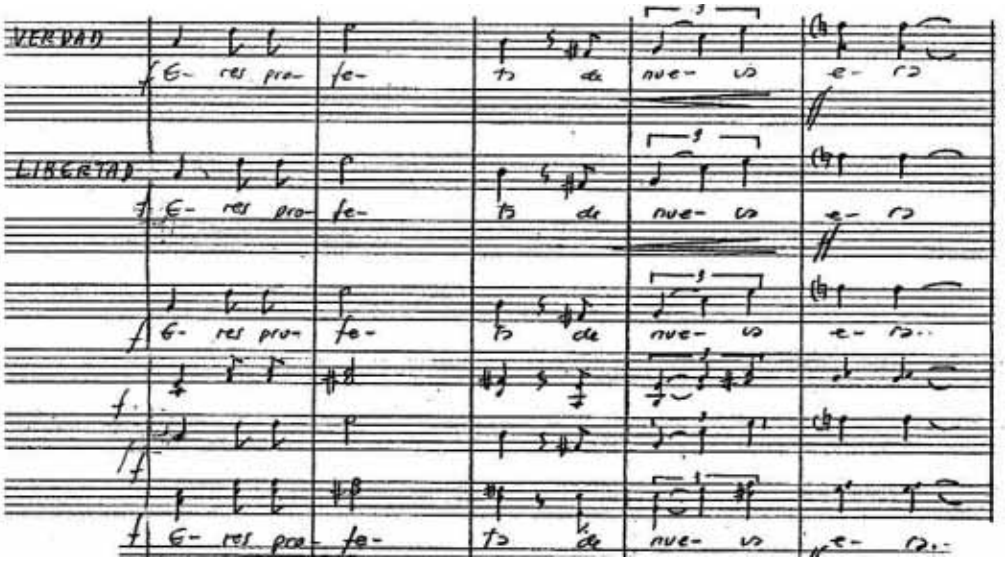
Además destaca la repetición de ciertos elementos como forma de crear unidad a lo largo de cada una de las escenas de la obra.

A pesar de que no existen melodías recurrentes al estilo de los *leitmotiv* de wagnerianos. Sin embargo sí que existirán lo que se podrían denominar situaciones recurrentes. Es decir a lo largo de la pieza, de una forma u otra, se reproducen situaciones que hayan generado una gran tensión o un impacto determinado, para con ello recordar esa sensación producida y así ayudar a la recreación del nuevo ambiente.

La interválica reflejada a lo largo de la pieza está en todo momento al servicio del texto, además, desde un punto de vista puramente vocal se descarta la utilización de efectos.

También se recurre a la técnica de la utilización de material preexistente como el utilizado de su propia obra *Requiem Pro Nobis*. Esta se utiliza cuando la Libertad y la Verdad catan a trío con Servet: "Eres profeta de nuevos tiempos y de nueva era".

Este punto de la obra merece una reflexión a parte ya que se puede afirmar que es en este momento cuando Servet se da cuenta de que todo su sufrimiento y su posterior ejecución no serán en vano, lo que abre un halo de esperanza.



El leño verde (2007) II acto 1º escena ejecución (compases 740-744)

Se utilizan en la obra varias series, algunas en momentos de gran tensión, como en el cántico a trío de Arzellier, Maugiron y Ory, o cuando es liberado de la cárcel por el Arzobispo Palmier.

III.2.5.5. *Si us plau!*

Al igual que había pasado con el año de composición de la ópera, en este 2009 sólo una obra nueva verá la luz, y será de nuevo una pieza orquestal.

Una *sinfonietta* es una pieza orquestal de pequeña escala, es decir, con unosobjetivos más modestos que una sinfonía. La palabra, a pesar de lo que pueda parecer, no es italiana y es poco utilizad por los compositores italianos. El término fue aparentemente acuñado por Joachim Raff para su *Sinfonietta* en Fa para instrumentos de viento op.188 fue publicada en 1874[437].

A partir de las primeras décadas del siglo XX el término se hizo más común y buenos ejemplos de ellos son las obras de Reger, Prokofiev, Villa-Lobos, Janácek, Weingartner,

[437]Nicholas Temperley. Entrada "Sinfonietta". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; op. cit.

Britten, Piston, Poulenc, Milhaud, Hindemith, Berkeley, Krenek, Maxwell Davies, Penderecki…

Muchas de las *sinfoniettas* compuestas en los últimos cien años son para instrumentos de cuerda solos o para una pequeña orquesta de cámara (este no es el caso de la presente obra de Ruiz López) aunque también existen obras que bajo este epígrafe aglutinan una plantilla mayor. Existen otros términos que hacen referencia a la misma realidad como son sinfonía de cámara, pequeña sinfonía u otros similares.

En este sentido, particular es el caso de Alun Hoddinott[438], que escribió serie de sinfoniettas cuya duración oscila entre los diez y los treinta minutos.

El propio Ruiz afirma que el hecho de concebir la obra como una *sinfonietta* responde a la necesidad de que esta no fuera muy larga y de que la pieza estaba destinada a ser interpretada por los alumnos del Conservatorio Superior de Badajoz[439].

En el segundo movimiento se puede escuchar la melodía popular catalana *El cant dels ocells.* Esta melodía está concebida en Sol eólico mientras que la armonía se desarrolla en un Si♭, bajo la presencia de un ostinato constante.El *cant dels ocells* (*El canto de los pájaros*) es una canción popular catalana, de origen desconocido y tradicional de Navidad. La letra gira alrededor del nacimiento del niño Jesús.

Aun cuando se desconoce el nombre del autor original, es común que se asocie con la figura del ilustre violonchelista catalán Pau Casals principalmente después de que la adaptara y tocara en numerosas ocasiones, entre las cuales destaca la interpretación de la misma en la sede de las Naciones Unidas, donde también había sido invitado como conferenciante.

Durante la guerra de sucesión española, se usó una versión del mismo canto como himno por parte de los partidarios del archiduque Carlos de Austria.

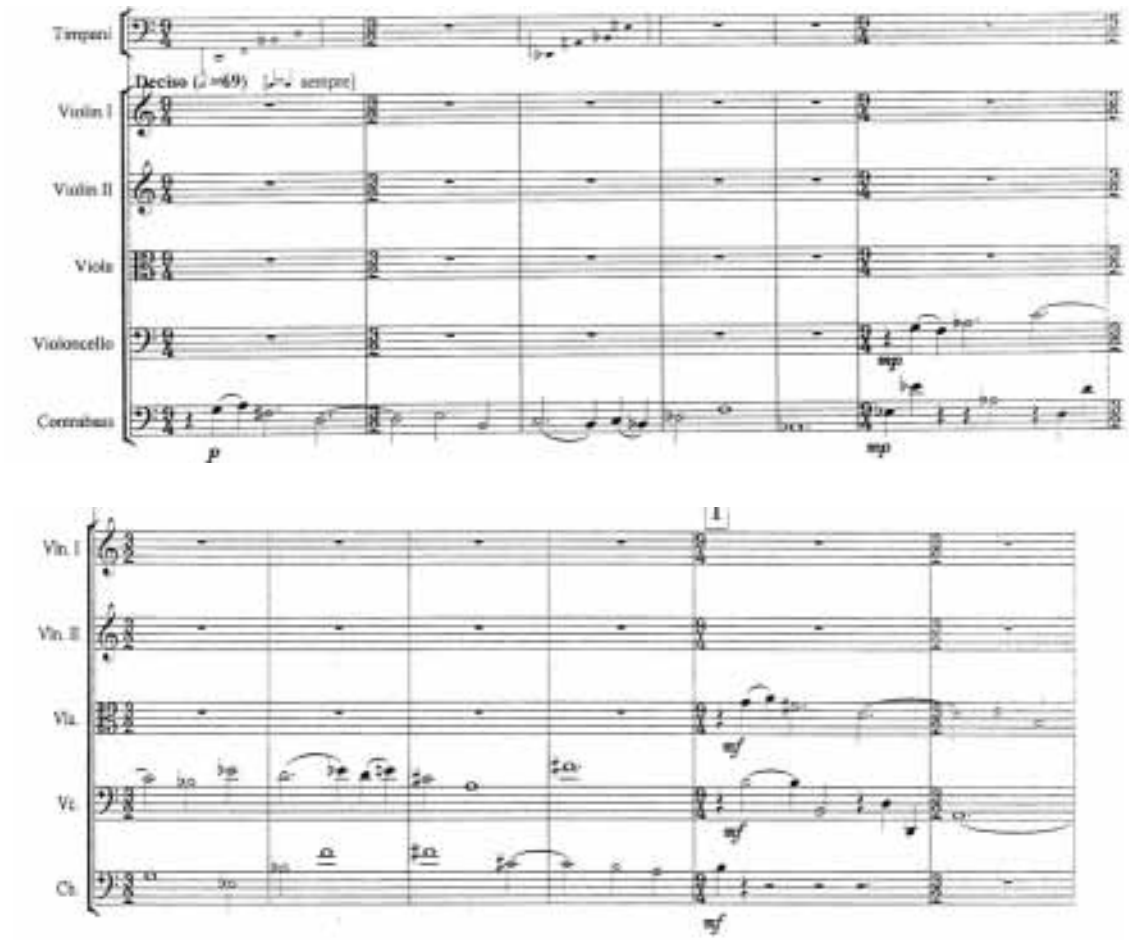
Esto contrasta con la utilización de una misma serie para el primer y el tercer movimiento. Sin embargo ambas melodías encajan a la perfección en la totalidad de la pieza.

[438] Compositor galés nacido en 1929. Murió a la edad de 78 años.
[439]Entrevista mantenida con el compositor en Madrid el 19 de abril de 2011.

La obra que se desarrolla en tres movimientos no demasiado extensos, en comparación con otras obras orquestales anteriores, cuenta con un nutrido grupo de instrumentos de viento entre los que destacan la familia de saxofones y también los tres percusionistas de percusión. En el caso de los saxofones pueden ser sustituidos por un fagot, un corno inglés y un oboe.

El primer movimiento comienza en un amplio compás de 9/4 con los contrabajos presentando la serie que luego será desarrollada (compases 1 y siguientes).

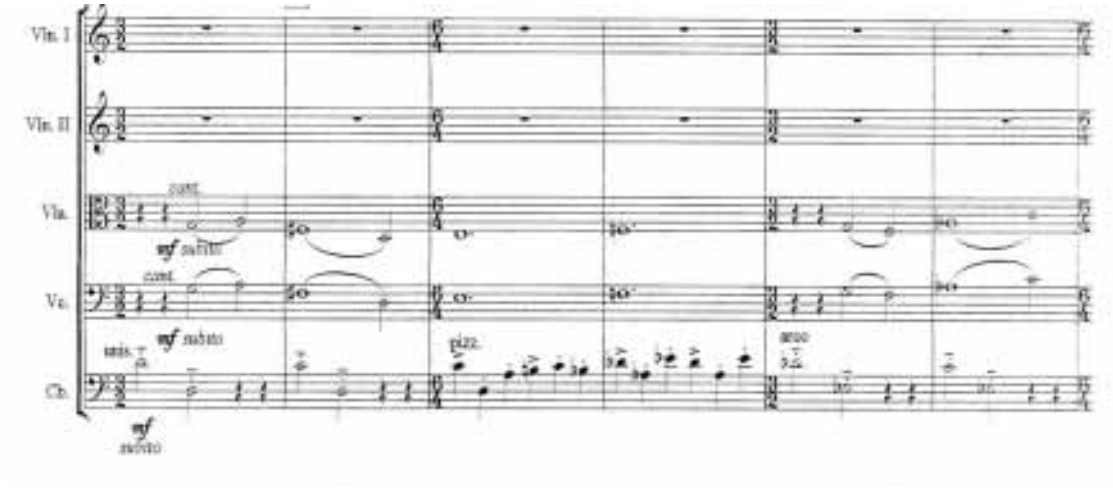
El devenir melódico es tranquilo y transcurre en una figuración de negras y blancas como ocurrirá en la práctica totalidad de este primer tiempo.Las cuerdas transcurren en repeticiones de pequeños motivos (compases 19 y siguientes) mientras los vientos sobresalen en las notas largas.



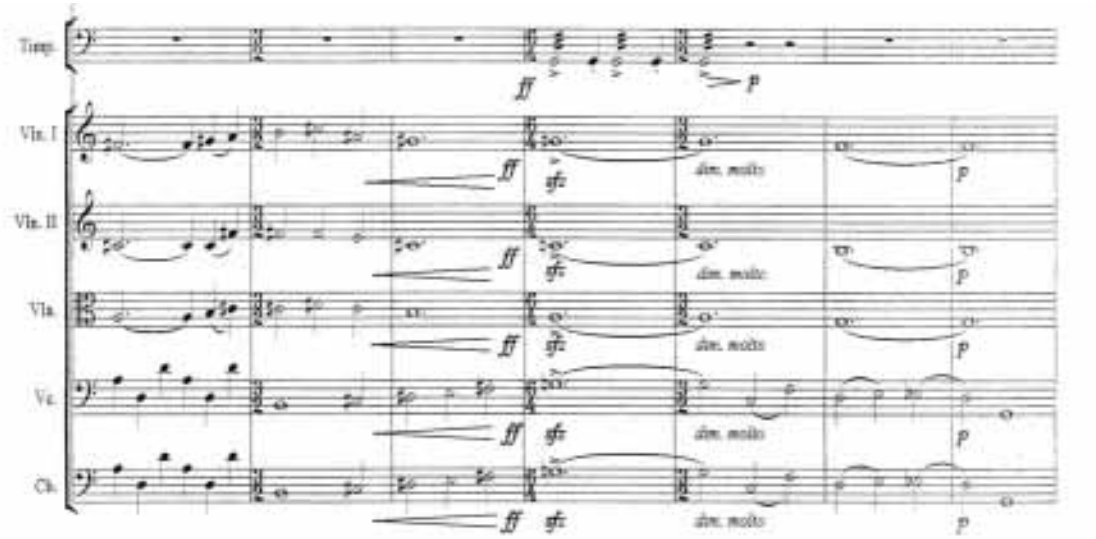
Si us plau! (2009) I movimiento (compases 1-12 sección de cuerdas)

A partir del compás 44 se presenta un pequeño motivo que será reexpuesto en sucesivas ocasiones y además la figuración de corcheas representa una quiebra de la tranquilidad existente hasta ese momento.

Poco a poco todos los instrumentos van interviniendo en repetidas ocasiones y existen pocos lugares en los que la densidad instrumental sea ligera como en el compás 70, o en el segmento del que se encargan sólo las cuerdas a partir del compas 82.



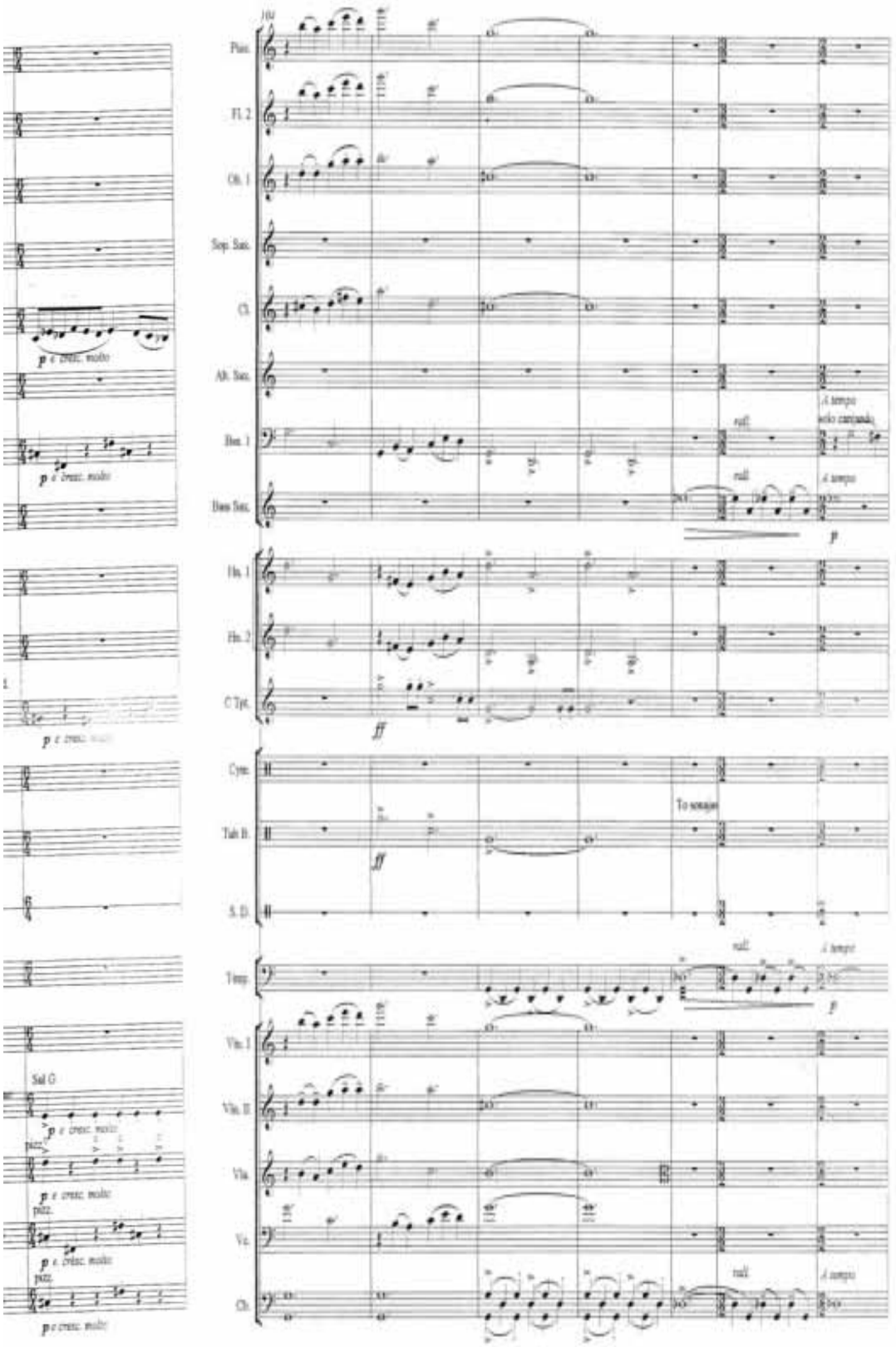
Si us plau! (2009) I movimiento (compases 70-71 sección de cuerdas)



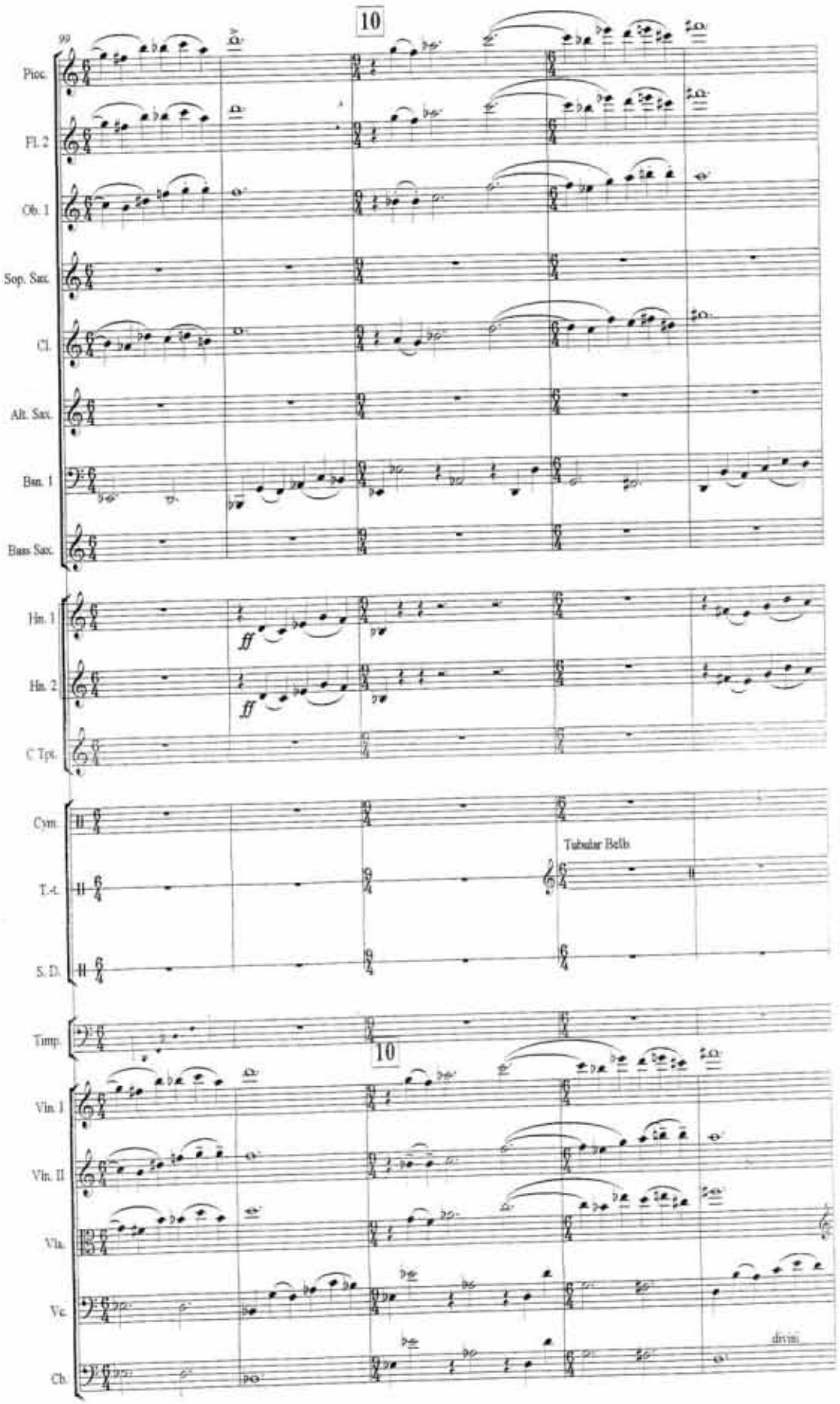
Si us plau! (2009) I movimiento (compases 82-88 sección de cuerdas)

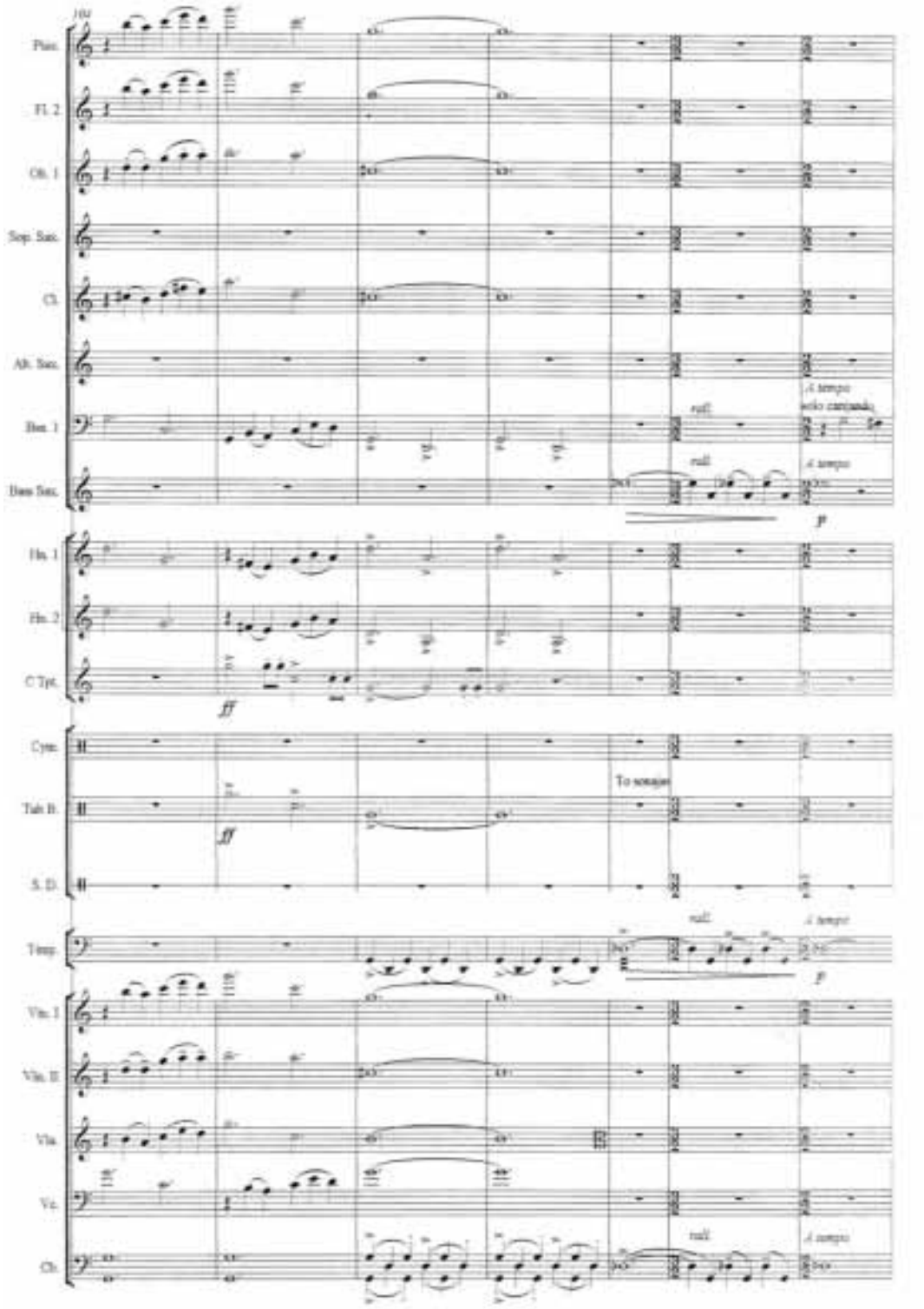
Con la entrada del clarinete solo (compases 94 y siguientes) la figuración se agiliza y la densidad sonora se hace mayor; esto desemboca en una serie de entradas sobre un mismo elemento donde lo realmente importante es la combinación de las sonoridades de

los diferentes instrumentos (compases 99 y siguientes). En este caso el material utilizado es la serie inicial.



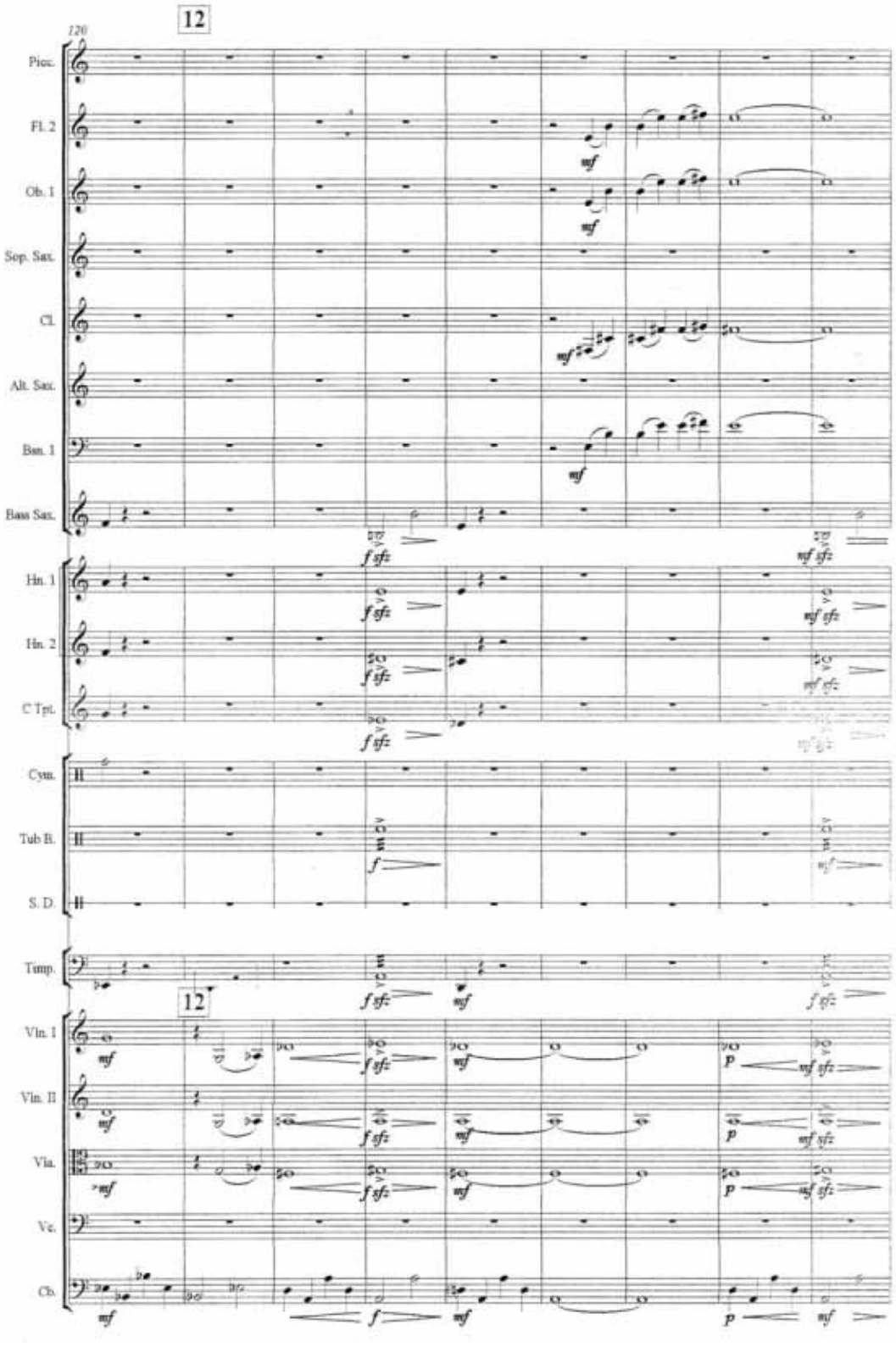
Si us plau! (2009) I movimiento (compases 94-98)


10
Picc.
Fl. 2
Ob. 1
Sop. Sax.
Cl.
Alt. Sax.
Bsn. 1
Bass Sax.
Hn. 1
Hn. 2
C Tpt.
Cym.
T.-t.
S. D.
Tubular Bells
Timp.
10
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
divisi



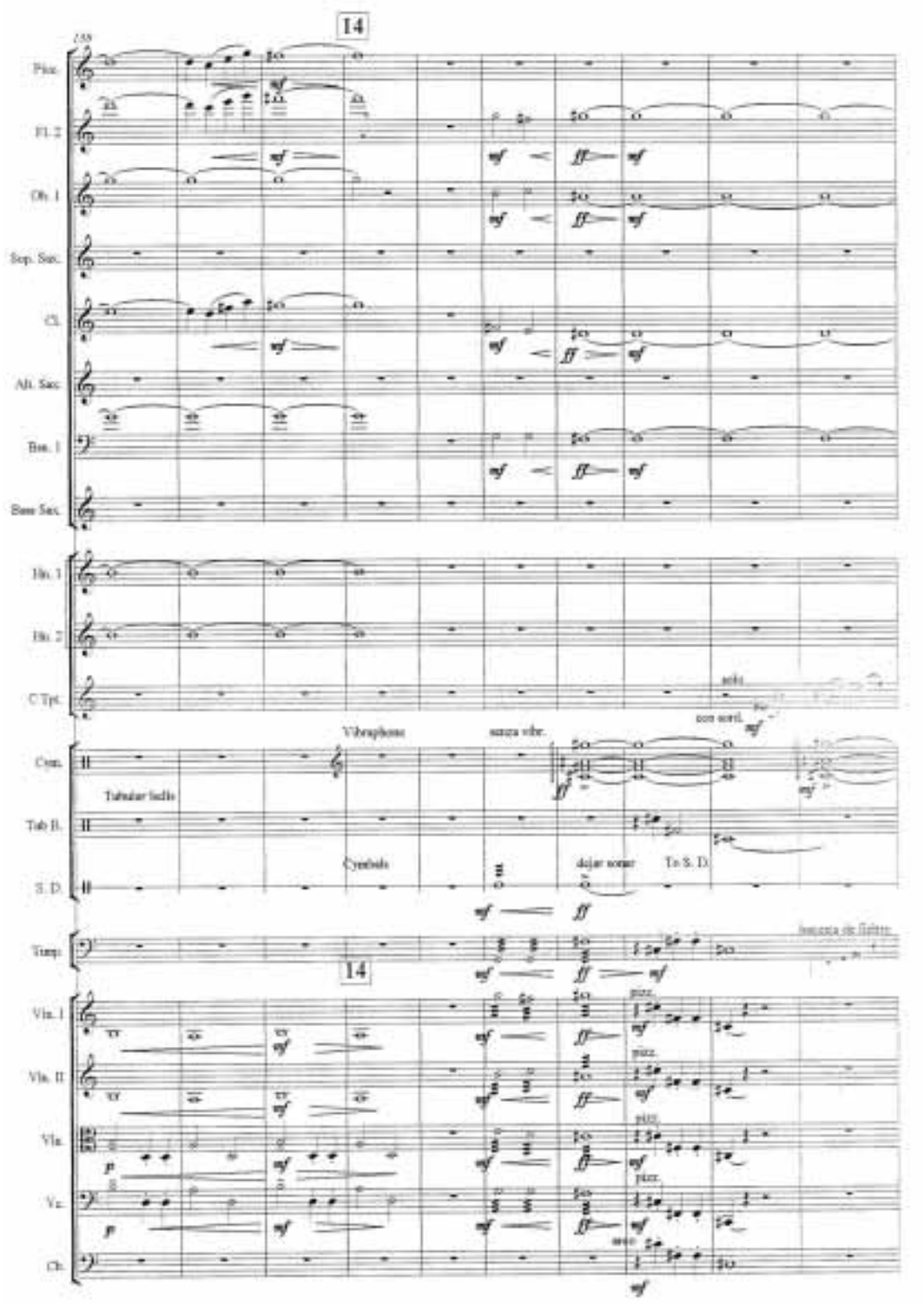
Si us plau! (2009) I movimiento (compases 99-110)

El juego con los colores de la orquesta queda patente en la utilización de un solo motivo rítmico (aunque variado) sobre el que se apoyan los diferentes grupos instrumentales en las diversas entradas muchas veces consecutivas, con lo que se aprecia mucho mejor ese juego de timbres (compases 123 y siguientes).



Si us plau! (2009) I movimiento (compases 120-128)

A partir del compás 143 el compositor construye un segmento codal en el que la cuerda comienza teniendo el protagonismo con un breve motivo de cuatro notas descendentes, pero será el viento el que finalice la pieza.

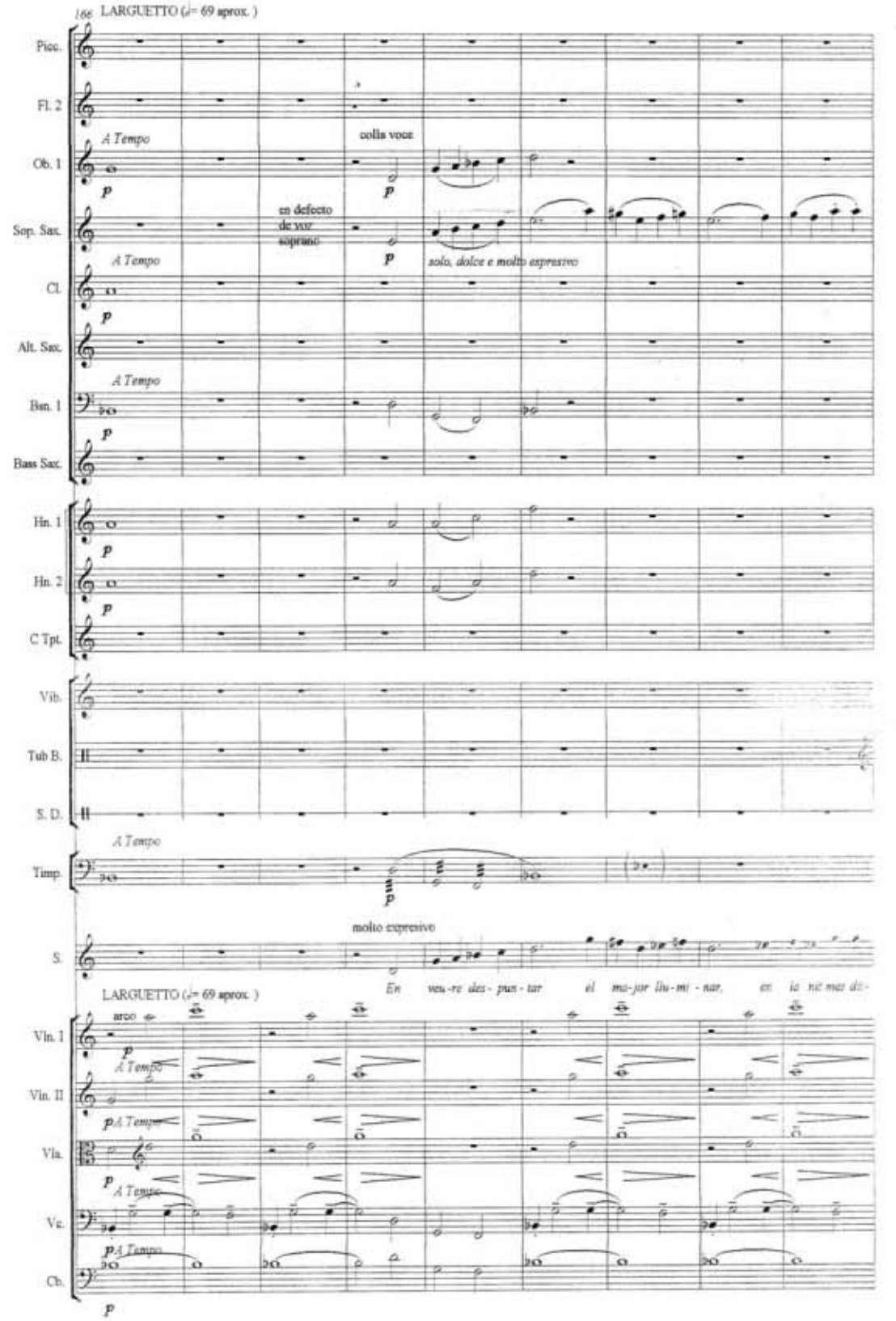


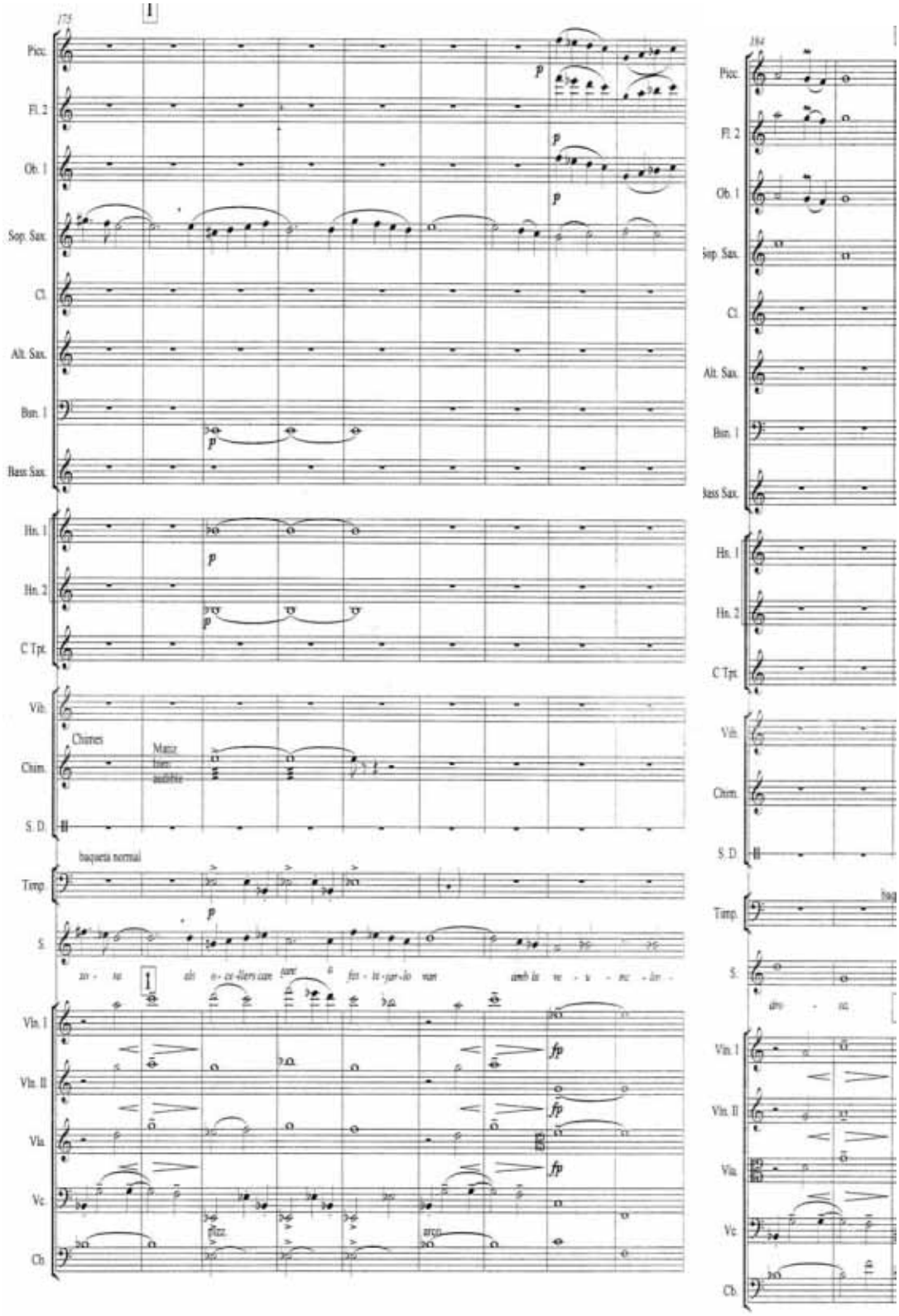
Si us plau! (2009) I movimiento (compases 138-147)

El segundo tiempo se construye sobre la melodía *El cant dels ocells*, que tras unos acordes iniciales desarrolla un solista.

El tempo que se aplica es lento (𝅗𝅥 = 69) y comienza en un compás de 4/4 que permanecerá inalterado todo este segundo tiempo. La estructura del mismo viene

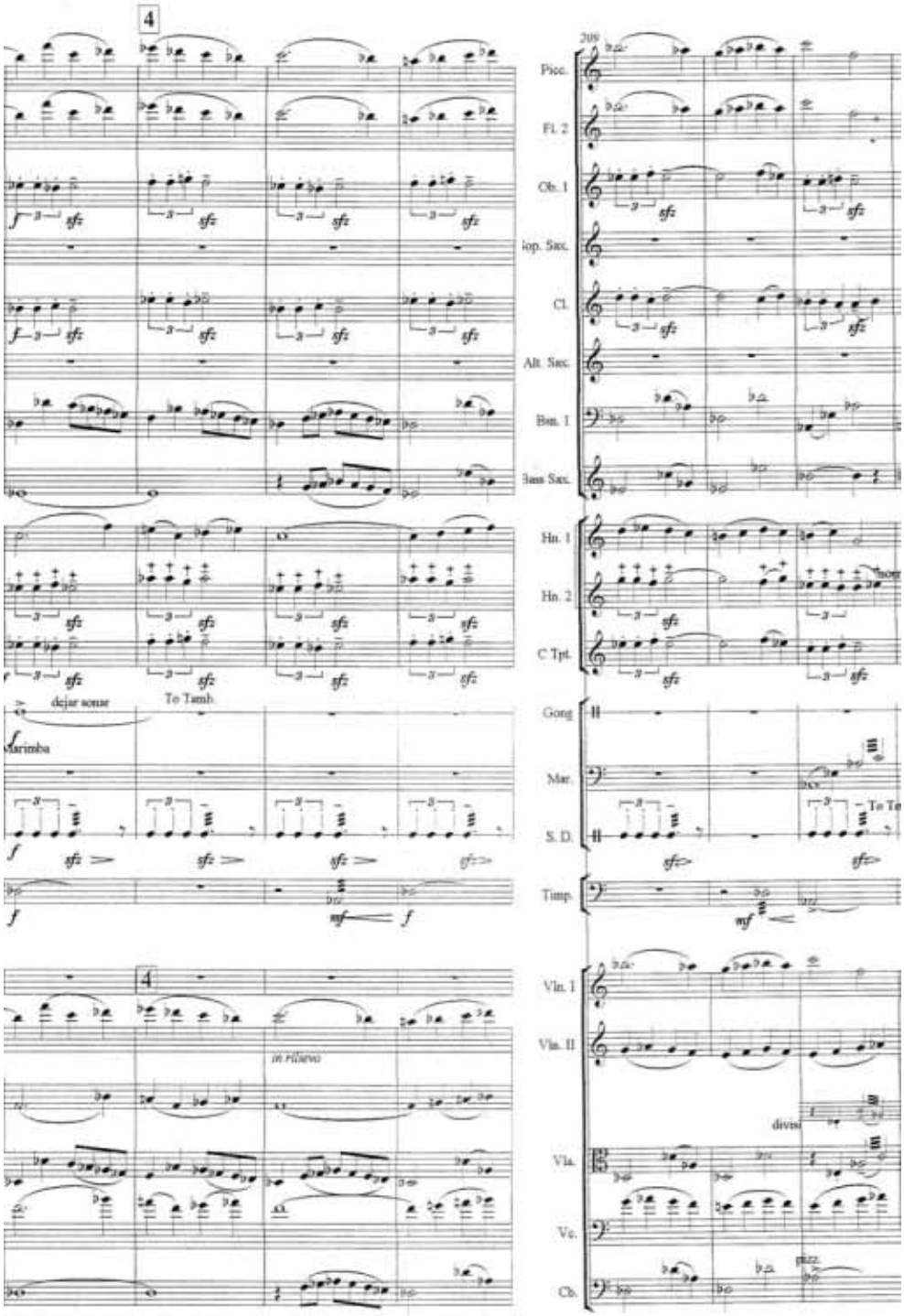
marcada por la propia melodía popular catalana, típica de Navidad, que será presentada en dos ocasiones al inicio de la pieza (compases 1-19).





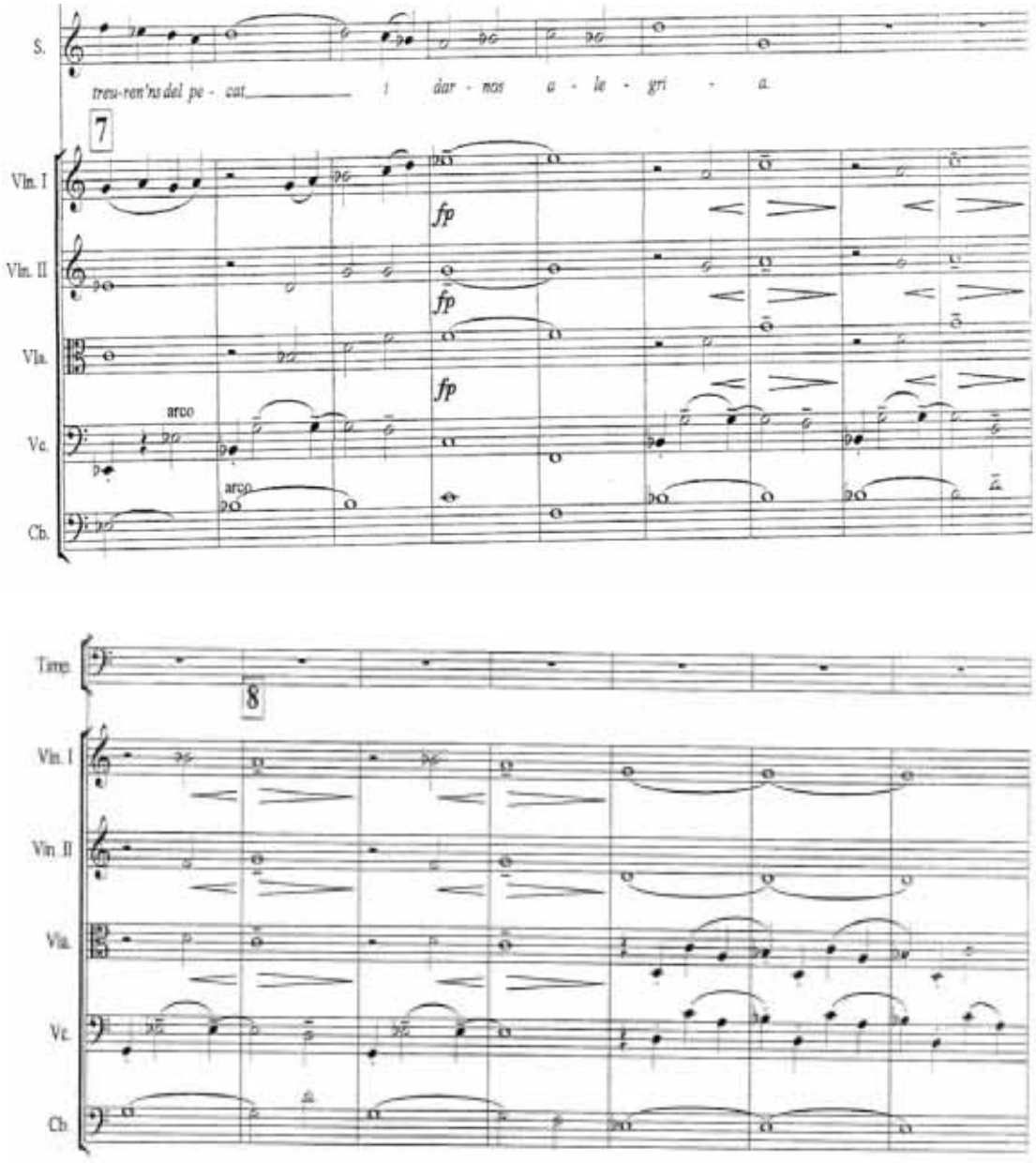
Si us plau! (2009) II movimiento (compases 1-20)

Después se producirá un breve desarrollo orquestal en el que el motivo construido a base de tresillos (compases 40 y siguientes) se combinará con algunos giros extraídos del canto inicial (compases 44 y siguientes).



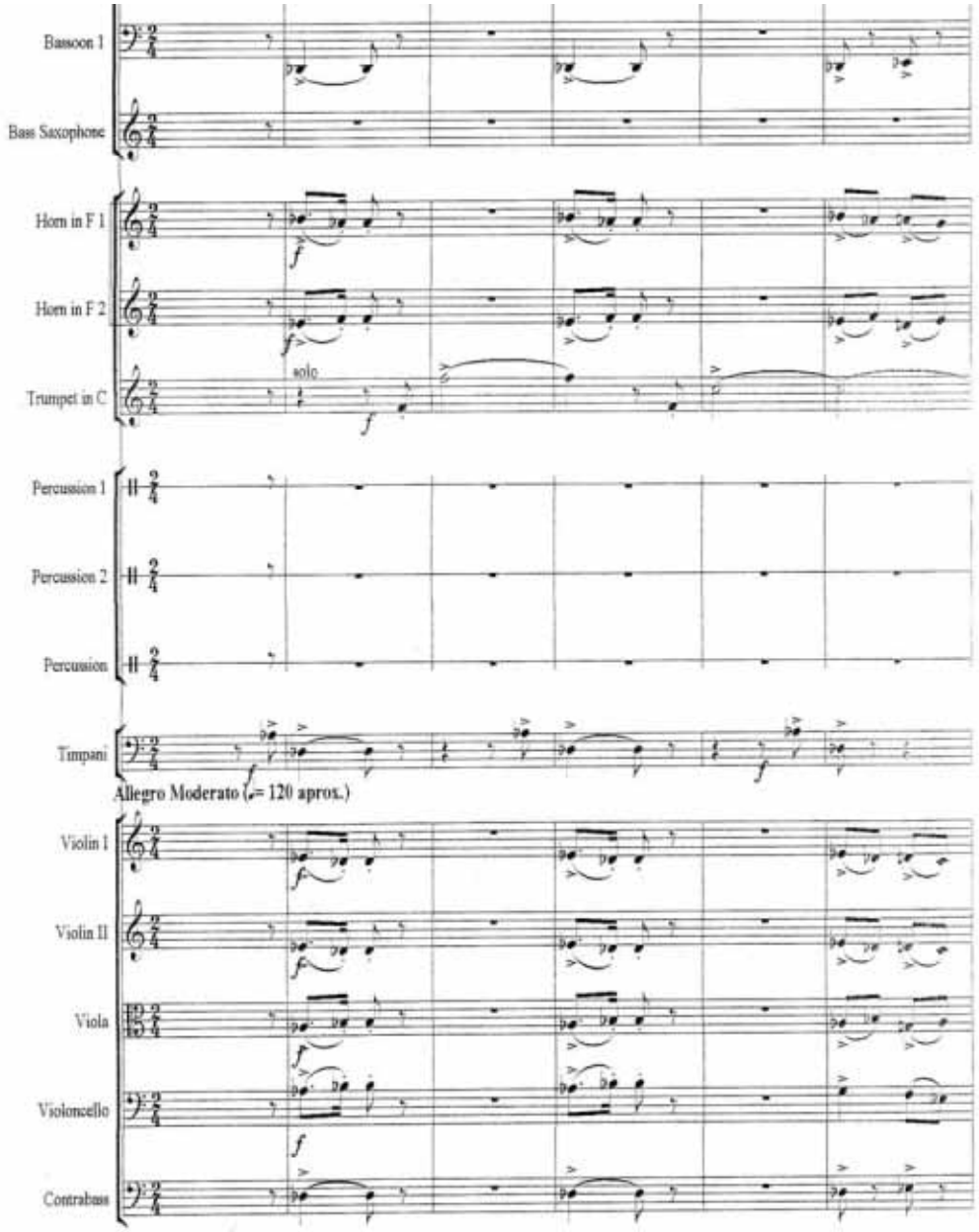
Si us plau! (2009) II movimiento (compases 40-46)

A partir del compas 64 una nueva exposición de la melodía dará por concluida esta estructura de arco (A-B-A) donde el tema popular sirve de motivo conductor del segundo tiempo y realiza un original contraste con los otros dos movimientos desde un punto de vista de la concepción de los mismos. Finalizará la obra con un pequeño segmento codal del que se encarga la sección de cuerdas (compases 78 y siguientes).

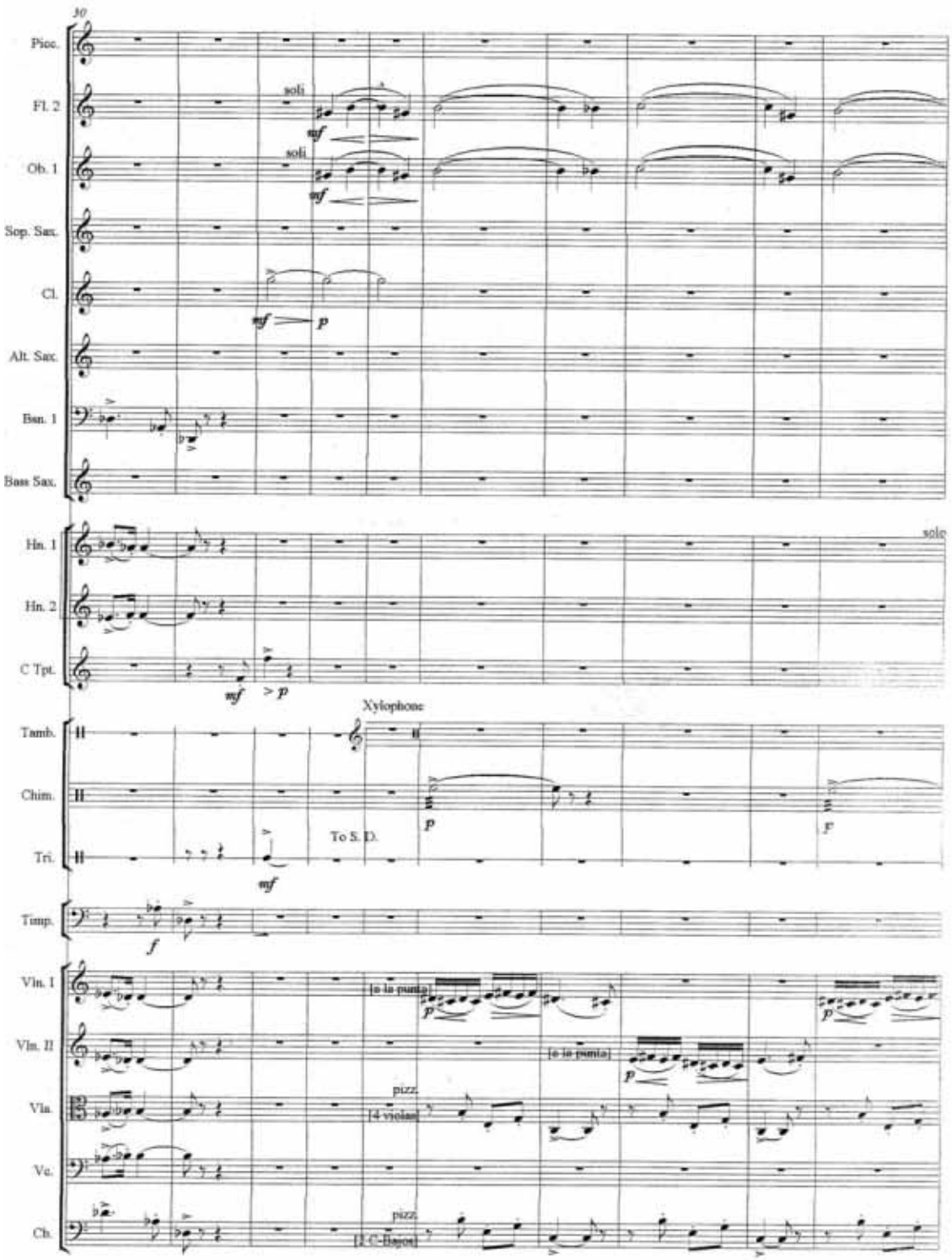


Si us plau! (2009) II movimiento (compases 71-86 sección de cuerdas)

El tercer movimiento comienza con un contundente motivo rítmico (compases 2 y siguientes) en compás de 2/4 con un tempo allegro moderato. Rápidamente la orquestación se intensifica para desembocar en un segundo motivo de semicorcheas (compases 33 y siguientes) sobre el que oboe y flauta comienzan siendo los protagonistas.

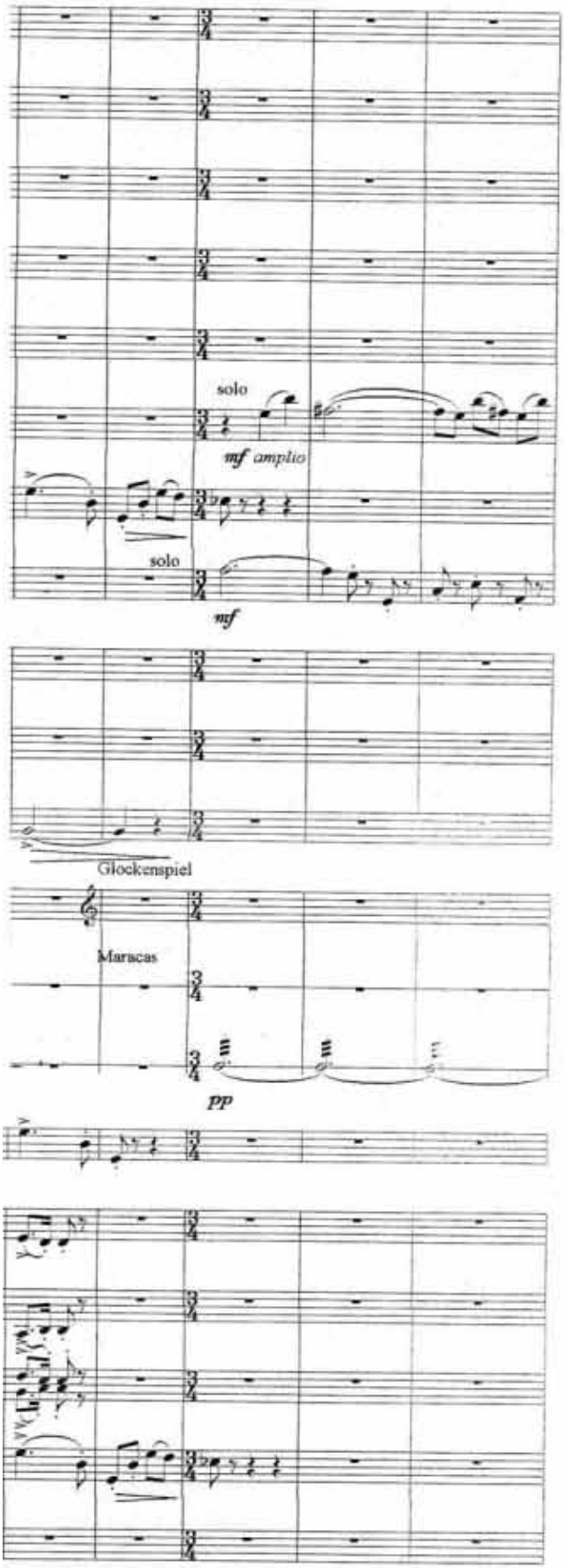


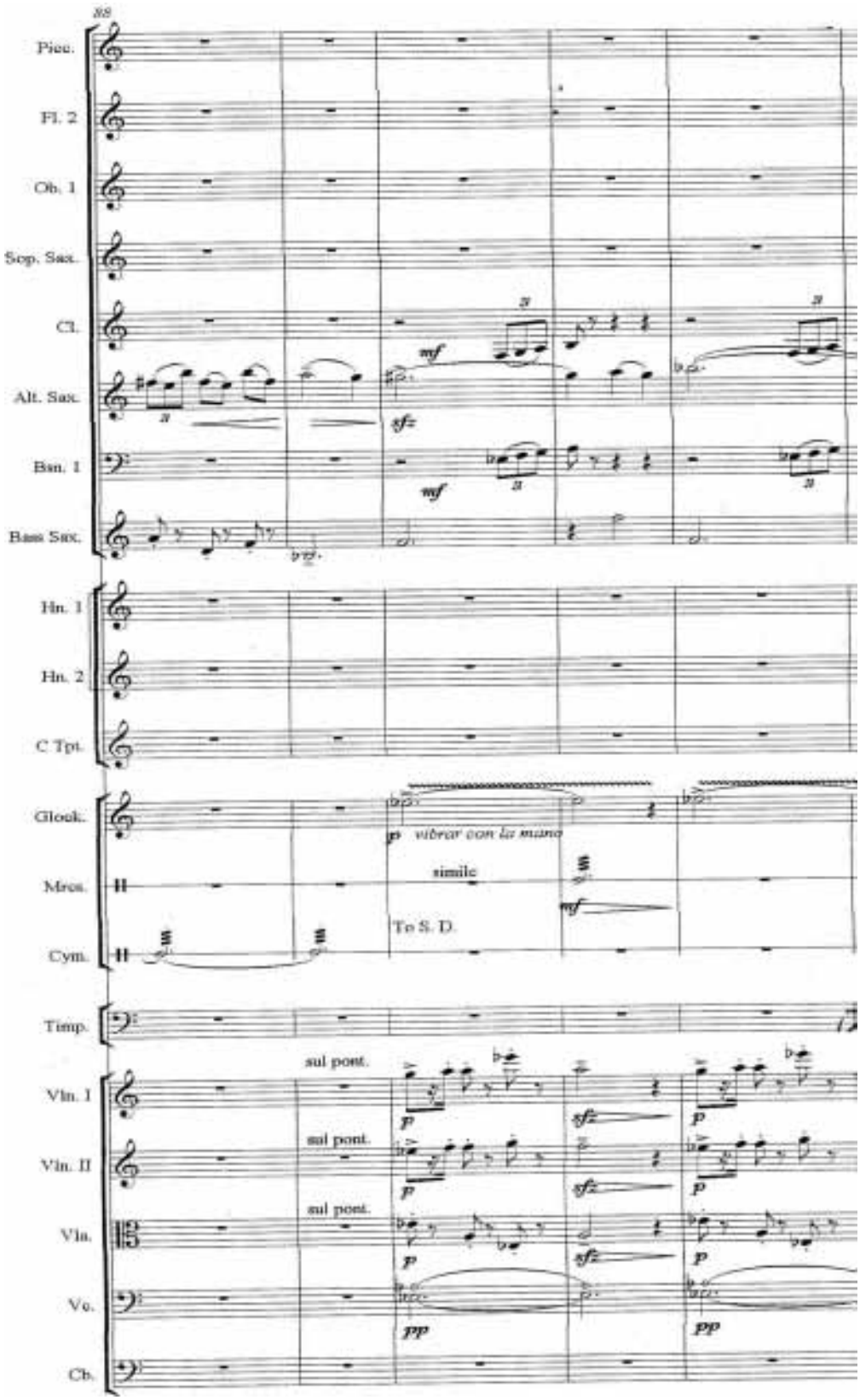
Si us plau! (2009) III movimiento (compases 1-6)



Si us plau! (2009) III movimiento (compases 30-39)

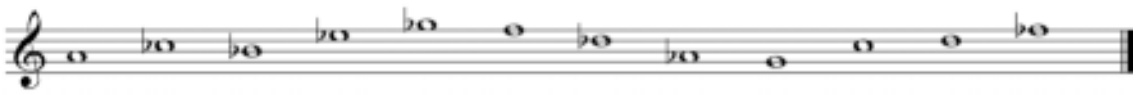
El motivo del inicio volverá a hacer acto de presencia como conexión hasta que el saxofón alto y el bajo inician una melodía que solamente será apoyada por u pincelas rítmicas de la cuerda primero y algunos vientos después (compases 87 y siguientes).


solo
mf amplio
solo
mf
Glockenspiel
Maracas
pp

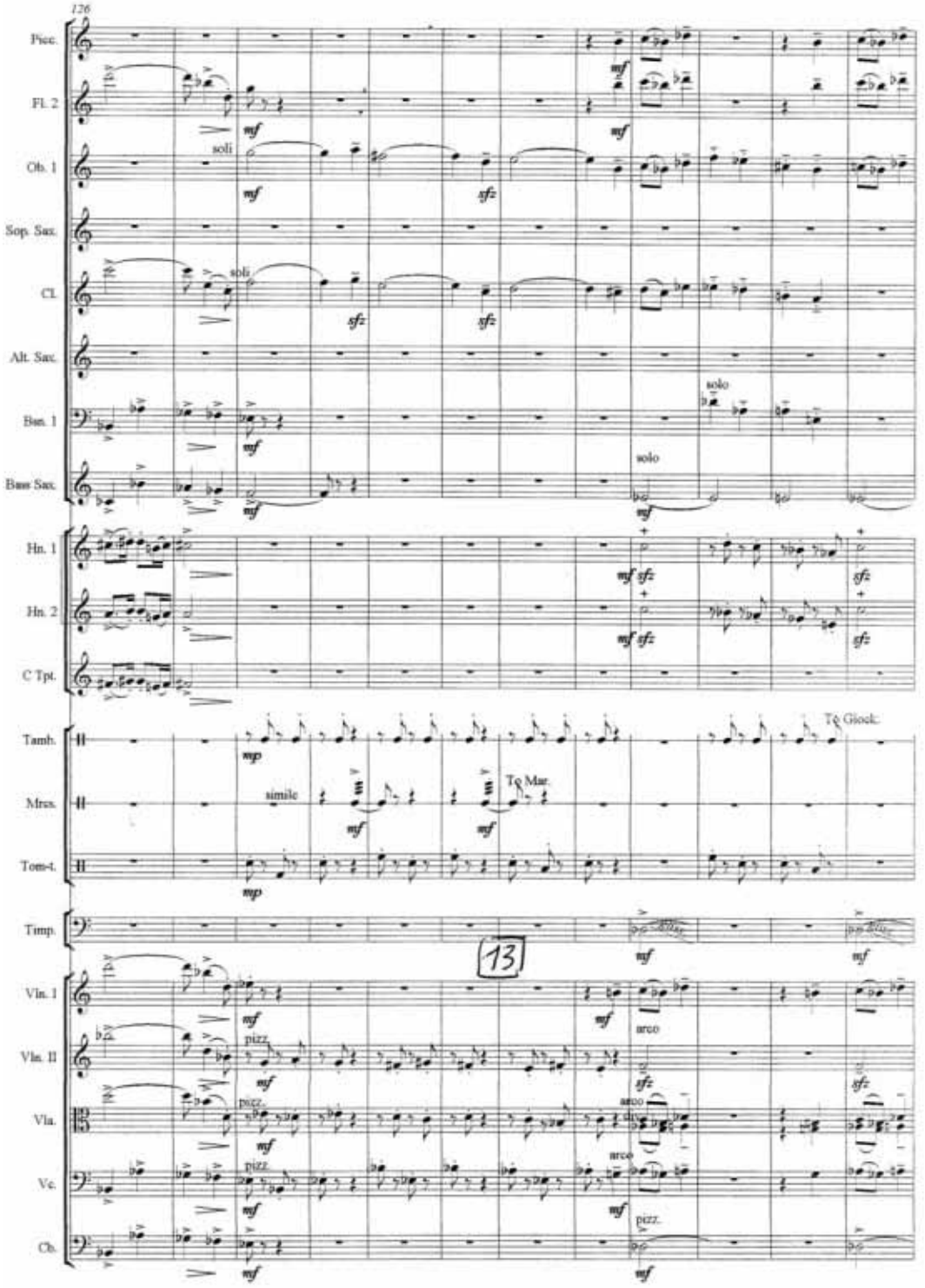


Si us plau! (2009) III movimiento (compases 83-92)

Estas intervenciones solistas serán continuadas por la flauta a partir del compás 110. A demás e el flautín interpretará una nueva serie a partir del mencionado compás 110.

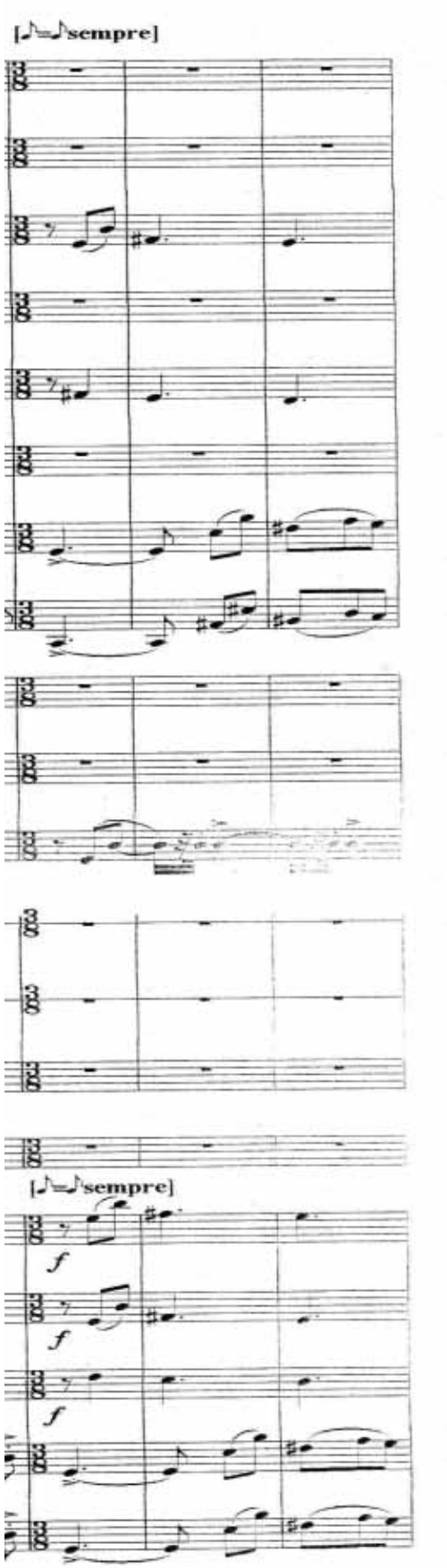


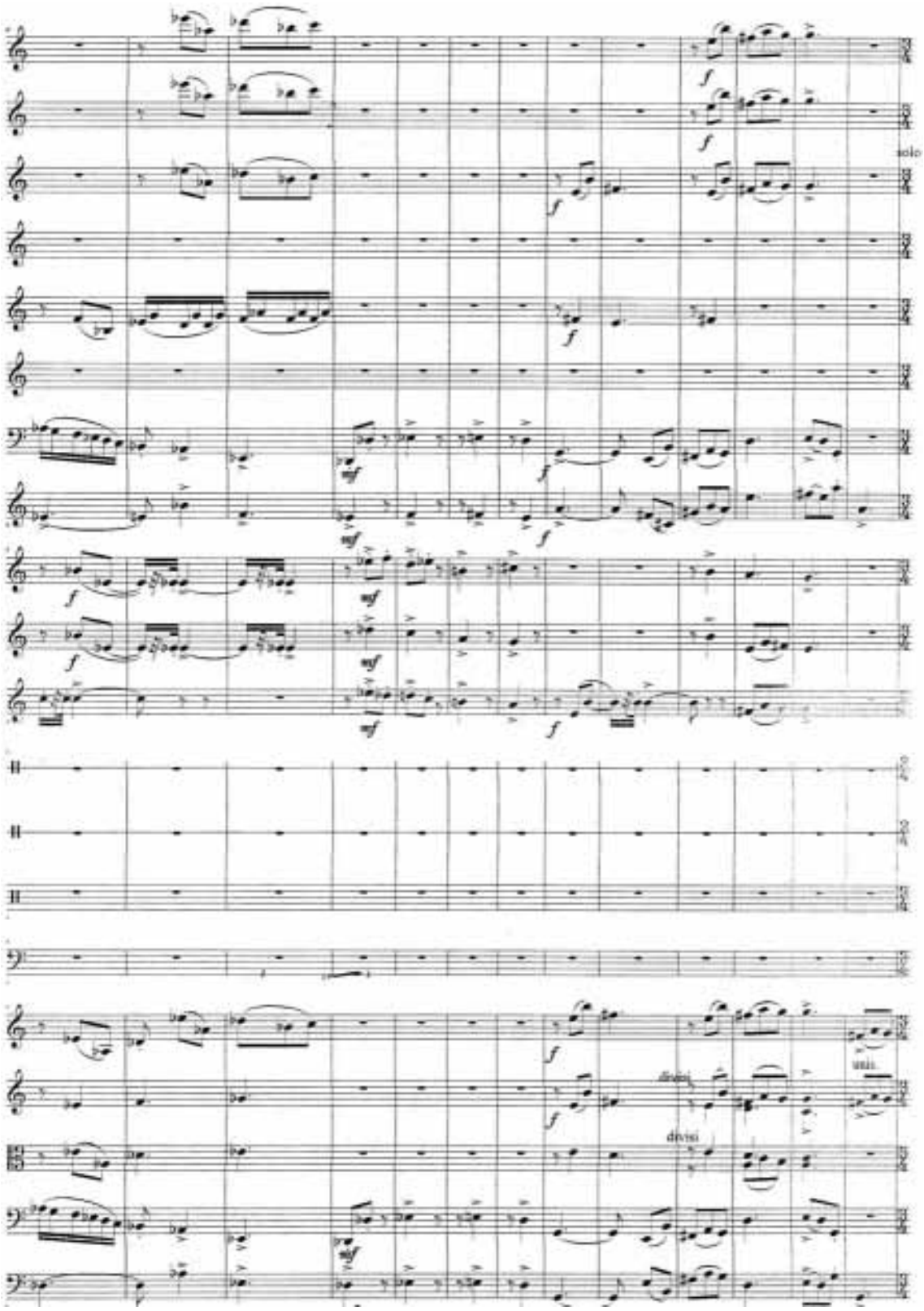
La orquesta al completo realizará un último segmento sobre la cuerda en pizzicato como coda de esta primera sección (compases 126 y siguientes).



Si us plau! (2009) III movimiento (compases 126-137)

La segunda sección dará comienzo en un nuevo compás, esta vez en 3/8, con elementos rítmicos más vivos y con la utilización de una nueva serie (compases 146 y siguientes). Además a esto hay que añadir que el motivo de los tresillos es recuperado a partir del compás 162 durante la intervención de las cuerdas.


[♪=♪sempre]
[♪=♪sempre]
f
f
f



Si us plau! (2009) III movimiento (compases 146-161)

Este tercer movimiento es el más rítmico de todos y al igual que pasa en muchos pasajes de los dos anteriores la orquesta tiene pocos momentos de descanso ya que en la práctica totalidad de los segmentos su intervención es constante y esto puede verse,

sobre todo a partir del compás 208, inicio de la tercera sección, donde los motivos rítmicos se suceden a gran velocidad y todos los miembros de la orquesta interviene de forma activa.

Sobre el ritmo de tresillos en la cuerda y en los instrumentos de viento madera, además de una base de negras en el resto de la instrumentación se construye una coda de gran tensión que desemboca en un acorde sobre Sol, que viene precedido de varios cambios de compás que ayudan a crear cierta anarquía en los acentos que favorecerá el proceso de agitación de la música.

Una obra orquestal ligera y breve llena de inspiración y en la que se mezclan perfectamente elementos procedentes de la tradición con otros más vanguardistas como lo es la utilización de series.

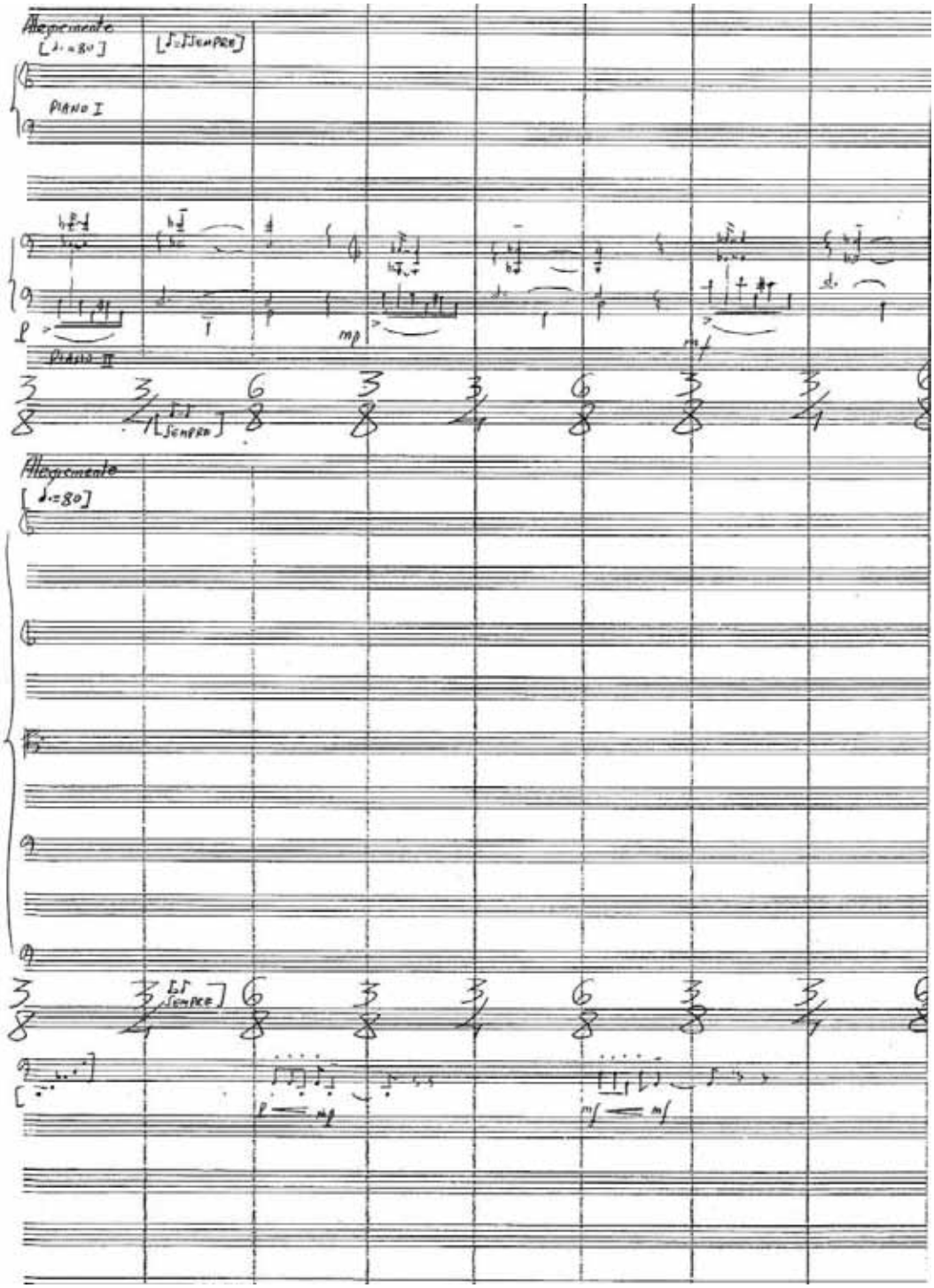
La entrada del grupo de saxofones potencia la virtuosa utilización que de la tímbrica orquestal se hace, así como la cantidad y variedad e elementos de percusión, algo ya muy habitual en la música de Ruiz López.

Una vez más la férrea disciplina formal está presente, y una vez más se está a hablar de una obra orquestal. En este caso se diferencia de obras orquestales anteriores por las dimensiones, algo más modestas en esta ocasión, pero no cambia por ello la concepción de la pieza desde el punto de vista estético, que es el mismo que Ruiz viene desarrollando en los últimos años de su carrera.

III.2.5.6. Trabajos recientes.

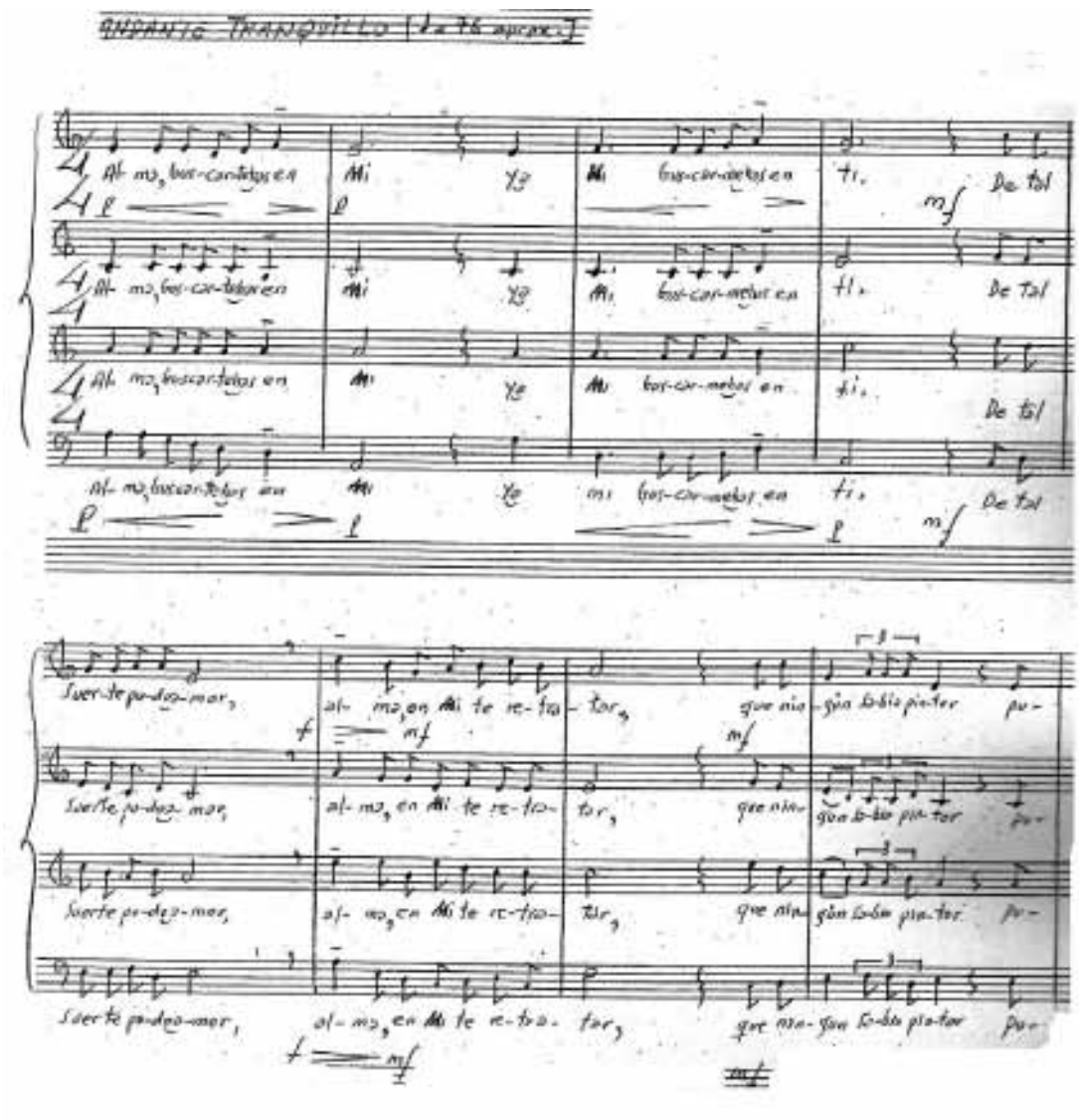
La ópera será el germen de una nueva obra para piano que en 2010 será escrita por Ruiz para aumentar la sección de su catálogo dedicada a este instrumento solo. En esta ocasión será una suite que cuenta con un total de 13 números.

En el 2011 será un nuevo concierto para piano, esta vez para dos pianos el encargado de cerrar este apartado orquestal, hasta el momento su catálogo, bajo el título de *Cum Laude Ex aequo*. La para orquestal realmente corresponde a un quinteto de cuerda a la que se suma la percusión. La pieza presenta algunas secciones de virtuosismo extremo. Presenta una estructura de tres movimientos que superan los doscientos compases bajo la secuencia clásica de rápido-lento-rápido.



Cum Laude ex aequo (2011). I movimiento (compases 1-8)

La última pieza compuesta hasta el momento de redactar esta investigación es una nueva pieza vocal, esta vez un motete para coro a capella. Esta formación y había sido utilizada por el compositor en varias ocasiones.



Motete Búscate en mi (2011). Compases 1-8

III.2.5.7. Consideraciones finales.

Si hay algo que debe quedar claro en esta, de momento, última etapa de la carrera de Ruiz, es que el nivel de refinamiento en la escritura de sus obras es muy superior a lo que había sucedido en todos los trabajos anteriores.

El número de obras escritas en estos años ha descendido sin embargo las dimensiones de las mismas han aumentado considerablemente. Ahora la música orquestal, la ópera que ya ha sido sometida a varias revisiones, serán las protagonistas absolutas de estos años.

A un nivel estructural las obras pensadas en varios movimientos son más habituales que en etapas anteriores. La utilización de serie es común a varias de las piezas de este

período y la conjunción de motivos melódico rítmicos para crear estructuras temáticas de mayores proporciones está cada vez más elaborada. Esto responde sin duda a la evolución del lenguaje del compositor y sobre todo al proceso de creación al que somete sus obras. Éste está cada vez más asimilado responde a una mezcla entre la intuición y la experiencia que aporta el propio creador y el nivel de organización que se consigue a través de la utilización de diversas herramientas técnicas, muchas veces inconexas, pero que dentro de una férrea estructura responden a las necesidades de Ruiz en cada uno de los momentos del proceso creativo.

Conclusiones.

Existen muchas formas de afrontar el proceso de composición de una obra y, lógicamente, muchas formas de entenderlo, de abordar su estudio y análisis. A esta circunstancia deberíamos añadir, como afirma Lachenmann, que *componer* no quiere decir poner juntos, sino poner en relación[440], lo cual es un matiz sin duda importante que Ruiz ha tenido siempre en cuenta a lo largo de larga trayectoria como creador. Una posibilidad podría venir representada por concebir este proceso como una confrontación, en el sentido de lucha entre un plan previo establecido y el resultado final. Esta lucha crea ciertas tensiones que serán resueltas de una manera u otra dependiendo de las necesidades de cada momento y además provocará que el propio resultado final sea uno u otro.

En la música de Ruiz, al igual que ya apuntaba Beethoven en sus *Variaciones Diabelli*, se produce lo que podría denominarse "emancipación de lo secundario"[441]. Ciertos elementos, que en otras circunstancias pasarían desapercibidos, aquí se ponen de relieve y llegan a posicionarse en plano de igualdad e incluso a cuestionar los elementos principales de la pieza. Esto no es un procedimiento que haya surgido a partir de una obra en concreto o que se pueda situar cronológicamente de forma puntual, sino que es el resultado de una compleja tarea de evolución que ha llevado al compositor Valentín Ruiz a construir una serie de partituras que tienen personalidad propia y son fácilmente identificables con la línea estética y conceptual que este autor viene desarrollando desde los años sesenta del siglo pasado.

En dicho proceso, las vivencias personales del propio compositor y la intuición musical que se encuentra tras ellas, y que reside en el subconsciente del mismo, jugarán un importante papel. El propio Valentín Ruiz ha manifestado en más de una ocasión que el desarrollo musical de un compositor no depende solamente de esta o aquella estética imperante en un momento cronológico concreto, de esta o aquella herramienta técnica más o menos atractiva, sino que el cómo, el cuándo, el dónde, el por qué… una persona se haya acercado al hecho musical marcará profundamente, muchas veces de manera inconsciente y por lo tanto no intencionada, el desarrollo de sus composiciones futuras, que se verán salpicadas por pequeños retazos o reminiscencias de esas vivencias anteriores.

[440] Helmut Lachenmann. (1979). "Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical". Revista digital Espacio Sonoro nº 7 octubre 2005. Obtenido desde:
http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/07/index.htm (Trad. Alberto C. Bernal).
[441] Alberto C. Bernal: "Variaciones Diabelli de Beethoven"; *op. cit.* p. 48.

En el caso de Ruiz sus primeros contactos con la música en el ambiente de las bandas son ciertamente habituales, a pesar de la temprana edad; lo que ya no es tan frecuente es su constante, y a veces frenética, actividad como intérprete de música de jazz y otros géneros próximos a lo que hoy se denominan *músicas populares urbanas*. Además, se da la circunstancia de que, a diferencia de otros compositores coetáneos en sus años de estudio, Valentín Ruiz no completó su formación en países como Alemania, Francia o Italia, como era habitual en los años cincuenta y sesenta, sino que vivió varios años en Sudáfrica, previo paso por Portugal y Angola. Todo ello sin haber culminado definitivamente aún la formación académica iniciada en Madrid. Sus primeros años como intérprete y compositor han sido, sin lugar a dudas, algo fuera de lo común, algo que marcaría la personalidad del que por aquel entonces era apenas un adolescente.

Cómo puede afectar ese constante contacto con la música de géneros diversos a una persona que desde el punto de vista académico aun no había terminado de formarse completamente es una pregunta difícil de contestar con precisión, sin embargo cómo esta circunstancia pudo afectar a las composiciones desarrolladas por esa persona es algo que se puede apreciar –con mayor o menor claridad y tal como ya hemos visto a lo largo de este trabajo- en sus composiciones.

Además de la cuestión de sus inicios musicales se da la circunstancia de que, por las circunstancias ya descritas, no convive académicamente con sus compañeros de "generación" (compañeros de promoción cronológica), sino que termina regresando a Madrid para dar por finalizados sus estudios de composición, siendo desarrollados estos junto a músicos más jóvenes que él.

Las circunstancias sociales, económicas y políticas también eran muy diferentes cuando Ruiz abandona España, a principios de los años sesenta, de las que se encuentra a su regreso en pleno proceso de transición democrática.

Todas estas circunstancias podrían interpretarse como simples y sencillas anécdotas tomadas de forma aislada, sin embargo todas ellas constituyen lo que él mismo denomina "bagaje musical", que no es otra cosa que las experiencias acumuladas por una persona a lo largo de un período de tiempo concreto.

Si se analiza la música compuesta por Ruiz los últimos treinta años serán visibles una serie de elementos que, tras la labor de investigación y análisis llevada a cabo para el desarrollo del presente trabajo, se pude exponer de la siguiente manera.

Primeramente resulta necesario realizar un pequeño repaso a la evolución desarrollada por el compositor desde el punto de vista formal. En un primer momento la mayor parte de las piezas, sobre todo las piezas orquestales como *Sinfonía Jaén* o *Concierto Astur*, estaban concebidas en un solo movimiento a través del cual se pueden detectar diversas secciones que hacen las funciones de grandes pilares sobre los que se asientan los principios fundamentales del trabajo. Paralelamente a este rasgo se puede observar cómo algunas de las partituras creadas a lo largo de varios movimientos, responden en realidad a un concepto global, pues éstos han sido pensados de forma conjunta, es decir, unidos a través de una pequeños nexos, como es el caso de *Quinteto de viento* o algunos números de *Cantata Asturiana*.

Ambos procederes no hacen más que mostrar la intención del autor de crear la pieza como un todo, un gran arco en el que la música discurre sin las barreras que crean las pausas que separan o compartimentan, muchas veces de forma demasiado artificial, ciertas obras.

Este tipo de comportamiento estructural, e incluso la intención que detrás de él se esconde, se completa con una premeditación cíclica que preside la creación de muchas de estas piezas. Dicho recurso se presenta de dos formas, dependiendo de las dimensiones de la pieza y de la cantidad de material sonoro que en ella haya sido expuesto, y tomando en consideración si la obra realmente ha sido concebida en un solo tiempo o en varios.

El primer procedimiento se basa en la simple repetición de algunos elementos –en ocasiones literales- al final de la composición, independientemente del número de movimientos de ésta. Un ejemplo extremo de esta actitud puede observarse, tal y como ya hemos visto, en *Doce piezas del zodíaco*, donde la primera y la última de las piezas son iguales.

La segunda opción consiste en la presentación de un motivo que aparece en varios momentos de una misma obra. Desde un punto puramente académico esto es lo que se

entiende por cíclico: *Suite del amor de amores* o *Tres danzas para un cangrejo* son buenos ejemplos de ello.

Un estadio intermedio entre ambas opciones será el que se plantea, por ejemplo, en la obra *Sonata de las soleares*, donde uno de los segmentos del primer tiempo es repetido literalmente en el último movimiento.

En lo que respecta al segundo procedimiento, la obra *El leño verde* servirá como clímax de este desarrollo, ya que ciertos elementos corales (con texto incluido) y algunos motivos rítmicos son presentados en diversas ocasiones con la intención de cubrir con un manto de unidad una pieza de tan vastas dimensiones.

Poco a poco este nivel macro estructural de un solo movimiento, y en ocasiones varios conectados entre sí, irá dejando paso a grandes obras en varios tiempos, generalmente tres. La pauta vendrá establecida por dos de las grandes obras para solista y orquesta compuestas por Ruiz: *Concierto de Bellver* y *Concierto de Olivos.*

Como norma general, en las piezas escritas en varios movimientos, los segundos son más ligeros y suele establecerse un pequeño motivo que sirve de unión entre ambos. El *Concierto de Olivos* y *Quinteto de viento* son buenos ejemplos de ello.

Otra cuestión diferente será la referencia estructural dentro de las pequeñas piezas. Aquí se plantea una cuestión completamente opuesta a lo que sucederá con las grandes obras orquestales, circunstancia que, sin embargo, exige ciertas matizaciones.

En el caso de las obras que cuentan con un texto o toman el mismo como punto de partida, éste influye decisivamente en la manera de estructurar la pieza: la mayor parte de ellas son piezas desarrolladas en un solo tiempo. En el caso del resto de las obras, y en términos generales, el compositor adopta tanto estructuras de varios movimientos como de uno solo, siendo hacia el final de su catálogo cuando comienzan a ser habituales las obras de cámara concentradas en un solo tiempo, como es el caso de *Fantasía Ludovico* o *Cuarteto para el fin de las razas*. Esto es justo lo contrario que sucede con las grandes obras orquestales.

En un nivel inferior, y como se ha podido constatar a partir de los esquemas presentados en el tercer capítulo a propósito del análisis de las obras más destacadas en el contexto del catálogo de Ruiz, se presentan varias posibilidades, sin embargo todas

ellas pueden ser explicadas desde una sola estructura: A-B-A´, incluso algunos movimientos que inicialmente responden al esquema A-B-A-B-A.

Antes de detallar los procedimientos estructurales en un nivel de organización menor, hay que destacar que la estructura ternaria que se propone en el párrafo anterior responde a la intención inicial del autor de dotar de coherencia a toda la pieza. Hacia este sentido apuntaban ya los elementos cíclicos antes mencionados.

La primera de las secciones (A), independientemente de que cuente con un segmento de introducción –ciertamente frecuente en muchas obras-, establece dos vías de desarrollo habituales. Por un lado la de presentar todos los elementos temáticos que formarán parte de la pieza; en ese caso la siguiente sección (B) servirá de zona de desarrollo de los mismos. Por otro lado puede suceder que en la primera sección se presenten unos elementos temáticos determinados, así como el desarrollo de los mismos, y en la segunda sección se presenten otros elementos temáticos diferentes y de alguna forma contrastantes. En este punto es necesario puntualizar que, aunque los hipotéticos elementos de las dos secciones sean contrastantes, resulta de vital importancia para el compositor que éstos se encuentren de alguna manera relacionados, ya que de otra forma se rompería el principio de unidad que está presente en toda la pieza.

En algunas ocasiones, son las menos, se puede observar cómo una sección C se abre paso entre la segunda (B) y la ahora cuarta sección (A´). Cuando esto sucede los elementos mostrados en ella no suelen tener la misma entidad temática que los desarrollados en las dos primeras. Además, muchas zonas denominadas "secciones" no son más que puntos de unión entre otras zonas que sí merecen el trato de sección tanto a nivel estructural como a nivel de contenido temático a desarrollar en las mismas.

La última sección tiene encomendadas dos funciones básicas, independientemente de lo que haya sucedido con anterioridad a ella. Por un lado es habitual, como ya se ha comentado, que se produzca algún tipo de recapitulación, bien literal, bien modificada. Ésta no siempre se desarrolla a través de los primeros motivos presentados, aunque muchas veces sucede así.

Por otro lado la sección final (A´) en su último segmento hace las funciones de parte codal sobre la que se dará por finalizada la pieza. Esta coda se crea, en la mayor parte de las ocasiones a través de elementos contrastantes que se van sucediendo a gran

velocidad, ya que muchas veces son realmente breves. Esta tercera sección suele ser la más breve de todas en cuanto al número de compases, aunque existen notables excepciones a esta afirmación como es el caso de *Variaciones Auringea.*

Bajando un peldaño más, y situados en un nivel estructural *micro* se pueden observar las verdaderas intenciones del compositor y cómo consigue desarrollar sus ideas contando con una bien definida estructura sobre la que vierte pequeños elementos que deben ser unidos por pequeñas costuras.

Este es el procedimiento que Ruiz va desarrollando a lo largo de su carrera, siendo posible observar cómo a través de numerosos motivos rítmico – melódicos se consiguen estructuras de mayor tamaño y procurando al mismo tiempo que el equilibrio unidad – variedad no se vea comprometido.

Como ya se apuntaba al principio de estas conclusiones, el gesto de poner de relieve fragmentos que en un principio no deberían tener más protagonismo que el que otorga el hecho de sucederse unos a otros, ayuda a esta concepción global de la obra. Este hecho por sí mismo no tendría ninguna transcendencia, e incluso es posible que no lograra su objetivo. Sin embargo, la fijación de ciertos procedimientos derivados o tomados de su música para guitarra ayudará a la consecución de este objetivo.

Por un lado, y como se desprende de varios de los epígrafes de esta investigación, la música para guitarra está muy presente en el catálogo de Ruiz, sobre todo en su tercera etapa, cuando han sido compuestas la mayoría de las obras para guitarra sola y los dos conciertos para el instrumento. Por otro, la relación con el guitarrista Gabriel Estarellas será definitiva en este acercamiento al instrumento y en el posterior desarrollo estético y técnico destinado a este medio.

Ruiz extrae la esencia de la música compuesta para guitarra y la utiliza en otros contextos como el pianístico o el orquestal. En ese sentido su planteamiento se corresponde con la diferenciación que en la guitarra se hace entre la melodía y el acompañamiento de esta.

En muchas ocasiones, y debido a cuestiones técnicas, el acompañamiento no está presente a lo largo de toda la pieza; sin embargo, éste surge en determinados momentos en los que es necesario que se vuelva a recordar y desaparece cuando la parte melódica necesita ser desarrollada de una manera más compleja que no permitiría el libre

discurrir de la célula rítmica del acompañamiento vigente en ese momento. Todo esto se produce sin que en ningún momento dicho acompañamiento se eche de menos, ya que reaparece sabiamente en los puntos en los que debe hacerlo, de tal manera que siempre está presente en el subconsciente del que escucha, que a su vez nunca llega a perderlo del todo de vista (auditivamente hablando) ya que no está ausente el tiempo suficiente para que eso ocurra.

Dos son las posibilidades de desarrollar este procedimiento. Por un lado el recuerdo constante de las células principales de acompañamiento de manera literal; y por otro, siendo más sutil, solamente se muestra la esencia de dicho acompañamiento incluso en el ámbito de la propia melodía.

Estos procedimientos serán incorporados por Ruiz a sus obras y le permitirán una mayor flexibilidad tanto en el tratamiento de los elementos temáticos, que no se verán coartados por la utilización constante de un motivo rítmico más o menos genérico, como en la presentación de los propios acompañamientos que se podrán disponer o plantear de una forma más elástica.

Todo ello está directamente relacionado con la disposición de los instrumentos en la partitura, cuando éstos son varios, independientemente de que se haga referencia a música de cámara o a música orquestal, donde las posibilidades instrumentales son mayores, situación muy bien rentabilizada por Ruiz en el contexto de esa multiplicidad.

No necesariamente conectado con el proceso estructural, en este caso, está la tipología genérica de las obras diseñadas por Ruiz; así, en su catálogo se pueden contemplar piezas que van desde danzas, fantasías, sinfonías, sonatas, sonatinas, sinfoniettas, tema y variaciones, conciertos, misas e incluso una ópera, así como otras muchas piezas, sobre todo vocales, en cuyo título no se hace referencia a una posible tipología formal, la cual, en todo caso, no es garantía de representación de una u otra estructura.

Desde este punto de vista, en la orquestación y distribución de los instrumentos existen una serie de características habituales que ayudan a definir el estilo de la música de Valentín Ruiz. Por un lado, y como elemento muy llamativo, es necesario señalar que desde el principio de su carrera como compositor es habitual la presencia de grandes plantillas orquestales. Además, el compositor no se conforma sólo con una orquesta a tres, o con una gran cantidad de instrumentos de cuerda , o incluso con el planteamiento

de tres grupos de percusión, sino que en múltiples ocasiones introduce tanto el piano como el arpa como unos instrumentos orquestales más. *Concierto de Olivos* o *Sinfonía Jaén* son buenos ejemplos de ello. Además, en la obra *Si us plau!* hacen acto de presencia la familia de los saxofones, aunque estos pueden ser sustituidos por otros efectivos.

La utilización de unos y otros instrumentos, sobre todo en las obras para solista y orquesta está marcada por la igualdad existente entre todos los grupos instrumentales, ya que son utilizados todos ellos en igualdad de condiciones. Asimismo, tanto solista como orquesta se encuentran en el mismo plano y ésta no se dedica a ejercer como subordinada del solista sino que participa del desarrollo habitual de la obra. Tanto solista como orquesta (en sus diversas intervenciones) forman un todo que se complementa a la perfección para crear las secciones de contraste adecuadas, así como las zonas de tensión y distensión de la música adecuadas a cada uno de los segmentos desarrollados en cada momento. Esto puede verse de una forma muy clara en obras como *Cantata Asturiana* donde solistas, coro y orquesta se integran a la perfección.

En relación tanto con la estructura como con la instrumentación se observa cómo poco a poco las dimensiones de las piezas de Ruiz van siendo reducidas. Esto se produce en dos direcciones. Por un lado en el sentido de unidad general, como es el caso de la sinfonietta *Si us plau!*, en la que toda la obra se ve afectada por la reducción de dimensiones. Y en el mismo sentido se produce una reducción desde el punto de vista de los movimientos, ya que antes un solo movimiento de vastas dimensiones ocupaba toda la pieza (como norma general) y ahora serán dos, o generalmente tres, sobre los que se construya la música por lo que, aunque la pieza pueda tener unas dimensiones mayores, el hecho de incluir un fraccionamiento interno a gran escala (distintos movimientos) provocará que ésta se perciba de forma diferente.

Una de las consecuencias que inmediatamente se observa en este proceso reductor iniciado a partir de la pieza *Honoris Causa* (2003), es que el número de cadencias de los solistas se reduce, y en muchas ocasiones éstas actúan como segmento cadencial o de unión con el siguiente movimiento.

Desde el punto de vista armónico son varias las características que sobresalen sobre los demás elementos constructivos en la música de Ruiz. Por un lado destaca la evolución que la construcción de acordes va sufriendo a lo largo de su carrera, comenzando con la

utilización de acordes creados por terceras sobre los que se presentan ciertas disonancias añadidas, y que poco a poco irá desembocando en una creación de acordes mucho más libres que dan como resultado construcciones poco ortodoxas, si bien desde el punto de vista sonoro cumplen su función a la perfección.

Para comprobar esto basta con echar un vistazo a la forma que Ruiz tiene de establecer las cadencias. Por un lado es habitual la utilización de pequeñas notas pedal antes de la finalización de las obras como sucede en *Temblor de estío*. Esto aporta un centro sobre el que puede comenzar girando la cadencia, simplemente como punto de referencia.

En el caso de las obras orquestales también es muy habitual que sobre un acorde tenido, que soporta parte de la orquesta, el resto desarrolle el motivo cadencial con el que se va a dar por concluida la pieza. Este tipo de acordes que sirven para finalizar las piezas se construyen en base a sus propiedades sonoras y se dispone de forma que satisfagan la sensación de final plenamente.

En ese sentido no existe ninguna intención de conservar la funcionalidad armónica en ningún momento ya que la base de la que Ruiz parte es la pantonalidad pregonada por Rudolph Reti en su estudio tantas veces mencionado a lo largo de esta investigación. Ruiz se sirve de todos los elementos posibles, o dicho de otro modo, de todos los elementos que le son útiles en ese momento para crear la atmósfera pertinente.

Ruiz genera una atmósfera de necesidad antes de concluir sus obras y aunque estás tarden más o menos compases en finalizar, las expectativas creadas (muy altas) para con la cadencia final siempre se cumplen, y en ninguna de las piezas se puede hablar de que esa sensación de final se vea comprometida por los diseños tanto melódicos como armónicos empleados por el compositor.

No parece preciso puntualizar que el término “pantonalidad” fue acuñado por Schoenberg[442], autor al que Ruiz hace muchas referencias a lo largo de las diferentes entrevistas mantenidas con él.

Al igual que sucede en el funcionamiento de la tonalidad donde a un acorde de referencia (tónica) se le opone otro (principalmente la dominante), en la música de Valentín la construcción armónica sigue ese principio pero ciertamente flexibilizado. Sobre todo en lo que se refiere al acorde o acordes de referencia. De este modo, las

[442] “Nuevo sistema armónico” p. 19. Ramón Barce. *Revista Sonda* nº 4 pp. 17-31. Madrid: octubre 1968.

distintas fuerzas tonales van luchando entre ellas hasta alcanzar cada uno de los puntos de tensión preparados por el autor para posteriormente volver a reflejar el punto de referencia correspondiente. Así, tal como explica Ramón Barce en el prólogo del libro de Reger[443], se van creando los conceptos de modulación, frase o sección disonantes para ampliar el ya existente de intervalo disonante, que no son más que oposiciones temporales al sistema establecido como principal.

A la música de Valentín Ruiz se puede aplicar el concepto de centralidad que Hàba[444] utiliza a la hora de referirse a cómo se organizan los sonidos dentro de un sistema determinado.

Muchos de los elementos armónicos utilizados, sobre todo a partir de la obra *Suite del amor de amores*, responden a una utilización de elementos modales e incluso atonales, pero no son tomados como un método, como una fórmula de composición, sino como un elemento ornamental al que se puede recurrir sin ningún tipo de prejuicio armónico. La acumulación armónica será una de las señas de identidad de estos procedimientos verticales empleados.

No obstante, el elemento tonal debe ser la referencia en cada una de las obras. Existe una presentación de la tónica (centro tonal) y una lucha de ésta con los distintos elementos discordantes. Esto siempre tendrá el mismo desenlace: la tónica termina imponiéndose. Esta preocupación por establecer un "centro" sobre el que girar (armónicamente hablando) ya había estado presente de forma continuada en autores como Hindemith[445], entre otros.

Otro aspecto a destacar de la música de Valentín Ruiz es que en innumerables ocasiones la tonalidad sólo está presente en los puntos de delimitación estructural, es decir, en aquellos momentos donde se antoja necesaria para conseguir el ansiado centro (tonal) sobre el que gravita esta o aquella pieza.

[443] Max Reger. (1903/1978). *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical. (Trad. Ramón Barce).
[444] Alois Hába:*Nuevo Tratado de Armonía*; *op. cit.*
[445] Teresa Catalán:*Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*; *op. cit.* p. 42.

Esto no hace más que confirmar lo que la compositora Teresa Catalán explica[446], que no es más que el paso a la atonalidad exigió de pasos intermedios, y es en este terreno donde Valentín Ruiz se mueve con mayor soltura.

Desde el punto de vista de las relaciones consonancia-disonancia, éstas no se consiguen únicamente con la simultaneidad de varios sonidos, sino que el discurrir melódico también es capaz de producir sus puntos de tensión y de relajación. Por lo que la horizontalidad melódica puede ayudar a establecer definiciones de consonancia-disonancia. Si a esto se le suma el proceso de "emancipación de la disonancia", o dicho de otro modo, la no obligatoriedad de resolución de la misma promulgada por Schoenberg[447], el resultado es que cualquier combinación es aceptable. Sin embargo en la música de Valentín Ruiz no se produce ese abandono de la concepción armónica básica de cadencia, de descarga de la tensión, sino que esa dicotomía sigue existiendo en su música pero planteada de una forma diferente.

Directamente conectado con este hecho está el sentido melódico que se desarrolla en las obras. Aquí resulta necesario establecer una doble catalogación de las mismas, ya que las dedicadas al medio vocal parten fundamentalmente de la tradición melódica, donde priman los motivos breves, más o menos estables, y donde las repeticiones de notas son habituales.

En la música instrumental el procedimiento melódico es más *agresivo*, sobre todo con el transcurso de los años. Esto se debe, en parte, al conocimiento que Ruiz tiene sobre los instrumentos, lo que le permite utilizar todas las posibilidades técnicas al alcance y la adecuada combinación de las mismas.

También en este extremo existe una contraposición entre los elementos más tradicionales del contrapunto como son, por un lado, las múltiples imitaciones que aparecen en varias ocasiones, y con la utilización de serie por otro. Esto último a partir, sobre todo, de *Concierto Cum Laude*, aunque no es la primera pieza de Ruiz en la que aparece una serie. De todas maneras la utilización de la serie y la de ciertas herramientas del contrapunto riguroso no representan dos realidades tan dispares. En el sentido más serial hay que aclarar que Valentín Ruiz toma el concepto serie como algo más libre de lo que buena parte de la vanguardia serial europea de la segunda mitad del siglo XX lo

[446] *Ibid.* p. 67.
[447] Arnold Schoenberg: *Armonía*; *op. cit.*

hacía. Y se trata más de la utilización de un procedimientos que puede facilitar la concepción melódica de la pieza en un momento concreto, que de la intrincada construcción de toda un obra a través del concepto serial.

Estas series de sonidos que son utilizadas en algunas piezas responden a la necesidad de que, a través de ellas, resulta más sencillo crear estructuras unitarias y, en caso de ser necesarias, pueden ser propuestas como acordes y –aunque resulte paradójico- ayudan al sentido tonal. Dichas series también resultan muy versátiles, ya que a través de ellas se pueden plantear contextos tonales, atonales, bitonales e incluso pantonales.

En algunas ocasiones dentro de la serie en cuestión una de las notas está repetida, con lo que son trece y no doce los sonidos formantes de la misma. Esto simplemente responde a necesidades melódicas, ya que el hecho de recurrir a la serialización de los sonidos es una cuestión de orden y no responde a la adscripción a una u otra tendencia más o menos de vanguardia.

A partir de estos presupuestos se pueden a preciar dos contextos diferentes en los que Ruiz emplea las series. Por un lado en el contexto de la música vocal, y por otro en un ámbito instrumental. En el primer caso, cuando se atiende a obras vocales es habitual el empleo de varias series: sirva como ejemplo tanto *Requiem Pro Nobis* como *El Leño Verde*. En el segundo de los casos lo normal es que todo el material derive de la misma serie.

A la hora de plantearse la utilización de esta herramienta dentro del medio vocal, Ruiz lee atentamente el texto y deja que sean la métrica y el contenido los que marquen las pautas a seguir a la hora de crear la serie. Por otro lado, a la hora de hablar de música instrumental será la idiosincrasia propia del instrumento la que determine el devenir de la serie, ya que no será lo mismo construir una serie para un clarinete que para un piano. Aquí estriba uno de los principales motivos de por qué en la música instrumental sólo necesita una serie y en cambio en las piezas vocales suele haber más de una, y es que el medio vocal tiene mayor complejidad y mayores necesidades expresivas, razón por la que con una sola serie de la que se derive todo el material no es posible atender a tan diversas necesidades.

Estas series se presentan de manera clara y una vez que han sido asimiladas por el propio transcurrir de la música comienzan a ser variadas para que no resulten demasiado

reiterativas. En este aspecto es donde los conocimientos que sobre contrapunto posee Ruiz tienen una mayor incidencia y se revelan de gran utilidad.

Como norma general las melodías de Ruiz son claras y breves, aunque esto último está directamente enlazado con la explicación de cómo el compositor crea estructuras más grandes a través de la unión de elementos temáticos más pequeños, por lo que es normal que las melodías sean de tamaño reducido ya que parte de su función es unirse con otras para crear una estructura melódica superior.

Algunas de estas melodías son extraídas directamente de material de tipo popular como sucede en piezas como *Suite de Navidad*, o la pieza para guitarra *Suite del amor de amores*. Sin embargo este no es el único procedimiento que el compositor adopta para el empleo de material folklórico, ya que en la más pura línea de Falla y otros maestros, se sirve de las esencias (herramientas) precisas sin necesidad de acudir a citas directas ni a otros elementos más trillados, sino que serán las hondas necesidades viscerales las que le guíen en ese camino, como sucede en piezas como *Concierto de Olivos*, donde Ruiz deja clara sus intenciones estéticas sin necesidad de acudir a material preexistente.

El ritmo será uno de los protagonistas de las piezas de Ruiz de las primeras obras. La variedad y el contraste serán los signos definitorios de su lenguaje rítmico. La utilización de gran variedad de compases proporciona a cada uno de los segmentos constitutivos de las obras una fuerza rítmica y una identidad propia. Además de esto los cambios de compás también sirven para diferenciar unas secciones de otras, ya que asimismo las individualiza al no repetir patrones rítmicos idénticos en segmentos diferentes. Corelli y Beethoven son buenos ejemplos históricos de numerosos cambios de compases en sus sonatas[448], siendo el procedimiento algo absolutamente habitual en la música de numerosos compositores de la segunda mitad del siglo pasado.

En lo relativo a los matices agógicos, que también son abundantes en las piezas de Ruiz desde un primer momento, estos además de realizar las mismas funciones que en los párrafos anteriores se citan para los cambios de compás, está claro que realizan una importante labor estructuradora. Basta echar un vistazo a las expresiones presentes en algunas obras y observar cómo estos se repiten con la aparición de unos u otros elementos.

[448] Clemens Kühn: *Tratado de la forma musical*; *op. cit*. p. 128.

Esto se debe a que el ritmo, es sus diferentes versiones (compases, matices, motivos…) es una parte clave de la música de Ruiz y como tal debe ser tenida en cuenta a la hora de estructurar todas sus piezas, es decir es un elemento primario en el sentido de principal y en el sentido de creador. Además hay que destacar la gran variedad de motivos rítmicos que se presentan a lo largo de algunas de sus piezas y esto sin que por ello exista una merma en el sentido de unidad. Otra de las funciones de los compases y de las combinaciones que de ellos se realizan es la de crear zonas de contraste unas con respecto a las otras basándose en el ritmo.

Desde el punto de vista rítmico también resulta curioso ver cómo ciertos motivos como los tresillos son utilizados en una gran cantidad de obras pertenecientes a diferentes géneros, convirtiéndose en una recurrencia habitual.

Además, cuando se hablaba de unidad y de coherencia en los párrafos referentes a la estructura, hay que tener en cuenta que el elemento rítmico juega un papel muy importante al respecto, ya que el hecho de repetir en los momentos clave de una pieza unos u otros motivos rítmicos implica dotar de cierta personalidad a cada uno de los segmentos sobre los que se desarrollan dichos motivos rítmicos.

Todos estos argumentos y especificaciones sobre la música de Ruiz tienen un solo camino que es el de la búsqueda de la expresividad. Esta búsqueda es casi una obsesión para Ruiz, que a lo largo de su carrera somete sus obras a un proceso de revisión constante. Esto trae como consecuencia dos hechos: por un lado provoca que muchas de estas piezas, sobre todo las primeras, se encuentren actualmente fuera del catálogo, retiradas por el propio compositor, en el olvido, o algunas incluso han sido destruidas. Esto no dejaría de ser algo habitual en muchos compositores si no fuera porque esta actitud afecta a algunas obras más o menos recientes como *Concierto de piano* de 1997, y no sólo a los trabajos que se incluyen en su primera etapa, bajo el epígrafe de "etapa de formación". Al mismo tiempo, y conectado con esta circunstancia, se encuentra la revisión constante a las que dichas obras son sometidas, no solo durante e inmediatamente después del proceso compositivo, sino que en algunos casos, y viendo que el resultado final no había sido el esperado por el compositor, éste ha dejado transcurrir un tiempo prudencial, y tras varios años ha vuelto a poner la mirada en algunas de estas partituras como es el caso de *Misa a Santa Teresa* o *Sinfonía Jaén*. Al

respecto de la primera apreciación, una obra de las características de *El leño verde* ha sido revisada en varias ocasiones desde su finalización en el año 2007.

En estos momentos la pregunta a platear sería por qué Ruiz es tan crítico con su propia obra y qué trata de buscar a través de esa revisión constante. La respuesta no es sencilla, pero después de haber analizado su música en profundidad es posible contestar con cierta precisión.

Quedando claro que la búsqueda de la expresividad es una meta fundamental durante el proceso creador, la cuestión es dilucidar cómo se llega a esa expresividad, o mejor dicho, qué medios se ponen al servicio de dicha expresividad. A este respecto es necesario hablar del ya mencionado principio de unidad – variedad. Esto es lo que mueve toda la música de Ruiz. Así, no es difícil ver piezas en las que alguna de las secciones se presenta a través de una sobrecarga de elementos diferentes, mientras en otras un solo motivo recorre toda la sección.

Este principio responde a la necesidad de establecer una coherencia entre todas las secciones, movimientos, segmentos… que forman una obra, de tal manera que no se produzcan desajustes entre ellos y que no se produzca un exceso de unidad que convierta la pieza en monótona, ni un exceso de variedad que la convierta en algo demasiado fragmentado. Esta intención inicial lleva a Ruiz a desarrollar un proceso de verificación a la hora de incluir cada uno de los elementos que forman una obra, tratando de esta manera de dilucidar cómo afectará éste o aquel motivo al resultado final de la misma.

Además, esta búsqueda se ve favorecida, aunque pueda parecer lo contrario, por la utilización de diversas “herramientas” (como él las llama) técnicas dentro de la misma obra. Es decir, no existe ningún tipo de problema por utilizar conceptos tan diferentes como el de “serie” o el de “modalidad” dentro de la misma pieza, pues para Ruiz sólo son posibilidades que están disponibles para el compositor y que para nada deben ser excluyentes. Como se apuntaba, esto, lejos de implicar desorden y un exceso de variedad, ayuda y favorece la creación de piezas más coherentes y donde el mencionado principio se mantiene estable, ya que el compositor dispone de más medios para que esto así resulte.

Finalmente, es necesario realizar una breve reflexión al respecto de las diferentes etapas en las que se ha divido el catálogo de Ruiz. Así se puede comprobar cómo la obra *El leño verde*, se erige como una especie de recopilación de todas las características técnicas y estéticas desarrolladas en las épocas anteriores.

Hay que puntualizar al respecto que tanto la música vocal como la música para orquesta están presentes en todas las épocas señaladas, de una forma u otra. Además, la guitarra y el piano han sido sendos protagonistas de su tercera y cuarta etapa respectivamente. Teniendo eso en cuenta no queda más que apuntar que la ópera es, en su caso, un compendio de su música vocal (coro y solistas) y de su música instrumental; incluso en esta obra Ruiz no renuncia a una gran plantilla orquestal en la que, cómo no, se incluye el piano, que para el jienense es ya a estas alturas como un instrumento más de la orquesta. Y en el caso de la guitarra lo que se toma de ella es el aspecto de distribución de los elementos temáticos y las fórmulas del acompañamiento, tal y como se explicó en las páginas anteriores.

No resulta difícil, por tanto, llegar a la conclusión de que *El leño verde*, además de ser una de las obras cumbre del catálogo del compositor, representa una síntesis de todo aquello en lo que el compositor ha estado trabajando a lo largo de las últimas décadas: música coral, solistas vocales, música instrumental, o el piano en especial, obteniendo de este modo unos brillantes resultados producto de una labor autocrítica que ha sido desarrollada sobre la escritura previa de muchas partituras que Valentín Ruiz López somete a su estricto criterio y sutil intuición musical.

Catálogo de obras.

a. Catálogo de obras por géneros.

Música escénica

I. Ópera

El Leño verde (2007) Textos de Ángel Alcalá. 2h 30´.

P: Solistas, Coro mixto, Ballet de cámara y orquesta: 2+1.2+1.2+1.2+1. – 3.4.3+1.1 – Tim - 3 perc – arp – p – 14.12.10.8.6.

II. Zarzuela

San Isidro Labrador (1986) 90’ Textos refundidos de Lope de Vega.

P: Soprano, contralto, mezzosoprano, 7 tenores, tenor bufo, 6 barítonos, barítono bufo, 4 bajos, coro mixto y orquesta: 2(1).2(1).2(1).2(1) – 3.4.3.1 – Tim – 2 perc – arp – 12.10.8.6.4.

Galardonada con un accésit de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero a la Mejor Obra de Teatro Lírico en 1986.

III. Teatro musical

El gato con botas. (1985) 48’ Texto de Juan Pedro de Aguilar.

P: Grupo orquestal y solistas.

E: Recinto Ferial de la Casa de Campo. Madrid. 1985.

Obras orquestales

I. Orquesta sola

Concierto Astur (1982) 20’.

P: Orquesta: 2(1).2(1).2.2 – 2.2.0.0 - perc – p – 10.8.6.4.2.

E: Entrega de "Premios Príncipe de Asturias" en el Teatro Campoamor (Oviedo) 2.10.1982. Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

Ed. Arambol (Madrid).

Premio Orquesta Sinfónica de Asturias en 1982.

Sinfonía Jaén (1989) 25'.

P: Orquesta: 2+1.2+1.2+1.2+1 – 3.6.3+1.1 – Tim – 3 perc – arp – p – 16.14.12.10.8.

E: "VII Festival internacional de Música Ciudad de Úbeda" Hospital de Santiago en Úbeda (Jaén) 5.5.1995. Orquesta Sinfónica de Sevilla. Dir: Juan Luis Pérez.

(Pendiente de revisión)

¡Si us plau! (Sinfonietta clásica) (2009) 11'18''

P: Orquesta: 2+1.1.1+1.0.3 – 1.2.0.0 – Tim – 3 perc - 12.10.8.6.4.

E: Palacio de Congresos. Badajoz 27.11.2009. Orquesta Sinfónica de Conservatorio Superior de Badajoz.

Dedicada a Santiago Serrate.

II. Orquesta de cámara

In memoriam Bartók (II). Divertimento (1981) 15'.

P: Orquesta: 2.2.2.2 – 0.2.0.0 – 10.8.6.4.2.

Dedicada a Béla Bartók en el centenario de su nacimiento.

Forma parte de un tríptico: *In memoriam Bartók (I)* y *In memoriam Bartók (III).*

(Actualmente fuera de catálogo)

III. Instrumento solista y orquesta

Fantasía para castañuelas y orquesta (1975) 15'.

P: Castañuelas solistas y orquesta: 2(1).2(1).2.2 – 2.4.0.0 – Tim – 12.10.8.6.4.

E: Temporada Oficial de la Cape-Town Simphony Orchestra. City-Hall de Cape-Town (Suráfrica) 5.9.1976. Deanna Blacher (castañuelas). Cape-Town Simphony Orchestra. Dir: Enrique García Asensio.

Dedicada a Deanna Blacher.

(Actualmente fuera de catálogo)

Tema con variaciones para piano y orquesta (1975) 15'.

P: Piano solista y orquesta: 2(1).2(1).2(1).2(1) – 0.2.0.1 – Tim – 2 perc – 12.10.8.6.4.

E: Concierto de alumnos de la Clase de Composición del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 1976. Alberto Gómez (piano). Orquesta del Real Conservatorio Superior de Música. Dir: Enrique García Asensio.

(Actualmente fuera de catálogo)

Concierto para violonchelo y orquesta (1977) 20'.

P: Violonchelo solista y orquesta: 2(1).2(1).2.2 – 3.4.3.1 – Tim – perc – 12.10.8.6.4.

E: Teatro Lope de Vega de Sevilla. 12.2.1979. José María Redondo (violonchelo). Orquesta Bética. Dir: Luis izquierdo.

Premio de Honor Fin de Carrera en Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1977.

(Actualmente fuera de catálogo)

Concierto para piano y orquesta (1980) 20'.

P: Piano solista y orquesta: 2(1).2(1).2.2 – 2.4.0.0 – Tim – 12.10.8.6.4.

(Actualmente fuera de catálogo)

In memoriam Bartók (III) (1981) 15'.

P: Violín solista y orquesta: 2.2.2.2 – 2.4.0.0 – Tim – perc – arp – p - 12.10.8.6.4.(versión para violín y piano).

G: RNE.

Dedicada a Béla Bartók en el centenario de su nacimiento.

Forma parte de un tríptico: *In memoriam Bartók (I)* y *In memoriam Bartók (II).*

(Actualmente fuera de catálogo)

Concierto Bellver (1990) 30'.

P: Guitarra solista y orquesta: 2(1).2(1).2(1).2(1) – 2.4.0.0 – Tim – 2 perc – 12.10.8.6.4.

E: Temporada oficial de la Orquesta Nacional de España (ONE) en el Auditorio Nacional de Música (Madrid). 9.2.1992. Gabriel Estarellas (guitarra). Orquesta Nacional de España. Dir: Juan Pablo Izquierdo.

G: Radio Nacional de España.

Ed. Ópera Tres (Madrid)

Encargo de la Orquesta Nacional de España.

Dedicada a Gabriel Estarellas.

Concierto de olivos (1992) 25'.

P: Violín solista y orquesta: 2(1).2(1).2(1).2(1) – 2.4.0.0 – Tim – 2 perc – p - arp – 12.10.8.6.4.

E: "I Semana de Música Contemporánea Andaluza". Teatro Cervantes (Málaga). 4.3.1995. Ángel Jesús García (violín). Orquesta Ciudad de Málaga. Dir: Francisco Gálvez.

Ed. Arambol (Madrid).

Dedicada a Ángel Jesús García.

Suite del amor de amores (1992) 25'.

P: Guitarra solista y orquesta: 2(1).2(1).2(1).2(1) – 2.4.0.0 – Tim – 2 perc – 12.10.8.6.4.

Ed. Arambol (Madrid)

Dedicada a Gabriel Estarellas.

Concierto para piano y orquesta (1997) 12'.

P: Piano solista y orquesta.

(Actualmente fuera de catálogo)

Cum Laude.(2000)39'

P: Piano solista y orquesta: 2(1).2(1).2(1).1+1 – 0.4.0.0 – 3 perc – 14.12.10.8.6.

E: 16.04.2002. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dir: Pedro Halffter.

Dedicado a Sebastián Mariné.

Honoris Causa (2003) 28'.

P: Piano solista y orquesta: 2+1.2+1.2+1.2 – 2.4.0.0 – 3 perc – 14.12.10.8.4.

Dedicado a Daniel M. Kharatian.

Concierto Azul Celeste (2005) 35'.

P: Clarinete solista y orquesta: 2+1.2+1.0.2 – 0.4.3(1).1 – Tim -1 perc – arp – p (celesta) - 14.12.10.8.4.

E: "Ciclo de Jóvenes Intérpretes". 12.04.2006. Mónica Campillo (clarinete). Teatro Monumental. Madrid.

IV. Orquesta de cuerdas y solista.

In memoriam Albéniz. (1996) 7´.

P: piano y orquesta de cuerdas.

Encargo del Festival de Perelada.

Cum Laude Ex aequo (2011)

P: Dos pianos, percusión y quinteto de cuerda

Dedicada a Sebastián Mariné y su esposa Helena Aguado.

V. Grupo instrumental y orquesta de cuerda.

Concertino (1975) 10'.

P: Trompa, timbales, 3 percusionistas, piano, celesta y cuerda (8.6.4.2.1.)

(Actualmente fuera de catálogo)

Obras para banda sinfónica

Concierto para banda (1977) 15'.

E: "Temporada de Conciertos de la Banda Municipal". Centro Cultural de la Villa (Madrid). 1981. Banda Municipal de Madrid. Dir: Moisés Davia.

Premio Villa de Madrid en la edición de 1977.

(Actualmente fuera de catálogo)

Suite sinfónica (1980) 20'.

(Actualmente fuera de catálogo)

Himno a Rotglá-Corberá (1992) 4'. Melodía de Vicente Martínez López. Texto de Vicente Martínez López. (armonización)

P: banda sinfónica.

E: "Homenaje al músico Vicente Martínez". Plaza de la Constitución en Rotglá-Corberá (Valencia). 17.7.1993. Sociedad Unión Musical de Rotglá-Corberá. Dir: Vicente Martínez López.

Obras para coro

I. Coro a capella

Ludus Popularis. Sinfonietta para coro (19??) 10´40´´.

El viejo pescador (1988) 6'. Texto de Ángel Sopeña.

E: "XXI Certamen de la canción marinera". Iglesia de San Vicente de la Barquera (Cantabria). 8.9.1988.

Fue la obra obligada de dicho certamen. Suela programarse bajo el título de *El viejo pescador barquereño*.

Atraca marinero (1995) 45’’. Texto popular cántabro.

Dedicada a José Luis Ocejo y a la Coral Salve de Laredo.

Estrella de los mares (1995) 1’50’’. Texto popular cántabro marinero.

Dedicada a José Luis Ocejo y a la Coral Salve de Laredo.

Folía para la Pascua de Resurrección (1995) 1’. Texto popular cántabro marinero.

Dedicada a José Luis Ocejo y a la Coral Salve de Laredo.

Himno a la Virgen de la Barquera (1995) 1’50’’. Texto popular cántabro marinero.

Dedicada a José Luis Ocejo y a la Coral Salve de Laredo.

Motete Búscate en mi (2011).

II. Instrumento solista y coro

Misa a Santa Teresa (1982) 20’.

P: Coro mixto, asamblea y órgano.

E: Catedral de Ávila. 19.5.1983. Antonio Bernaldo de Quirós (órgano). Coro Parroquial. Dir: Antonio Bernaldo de Quirós.

Premio del Concurso Nacional de Composición IV Centenario de la muerte de Santa Teresa de Jesús en Ávila en la edición de 1982.

(Actualmente fuera de catálogo)

Himno de Navarra (1987) 1’40’’. Texto de Manuel Iribarren.

P: Coro mixto y piano u órgano. (Otras versiones: Coro mixto y orquesta con percusión; Coro mixto y orquesta de cuerda).

E: Orquesta de Cámara de Navarra. Teatro Gayarre. 1987.

Adaptación del *Himno para la entrada del Reino.*

III. Voz y/o coro y orquesta

Paxarín parleru (1982) 2’47’’. Texto popular asturiano.

P: Tenor solista y orquesta: 2.2(1).2.2 – 2.2.0.0 – Tim – 2 perc – p – 12.10.8.6.4.

E: “Premios Príncipe de Asturias”. Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias).2.10.1982. Joaquín Pixán (tenor). Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

Asturias, patria querida (1982) 2’50’’. Himno del Principado de Asturias. Texto popular. (armonización)

P: Coro mixto y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – 2 perc – 10.8.6.4.2.

E: “Premios Príncipe de Asturias”. Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 2.10.1982. Coro Príncipe de Asturias. Dir: Luis Vila. Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

Duérmete né (1982) 3’18’’. Melodía recogida en el Cancionero de V. de Fernández. Texto popular asturiano. (armonización)

P: Tenor solista y orquesta: 2.2(1).2.2 – 2.2.0.0 – Tim – perc – p – 12.10.8.6.4.

E: "Premios Príncipe de Asturias. Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 2.10.1982. Joaquín Pixán (tenor). Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

Se programa bajo el nombre de *Anadas* junto a la pieza*A los campos del rey vas, Irene.*

A los campos del rey vas, Irene (1982) 2'20''. Melodía recogida en el cancionero musical de la lírica popular asturiana de Eduardo Martínez Torner. Texto popular asturiano. (armonización)

P: Tenor solista y orquesta: 2.2(1).2.2 – 2.2.0.0 – Tim – perc – p – 12.10.8.6.4.

E: "Premios Príncipe de Asturias". Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 2.10.1982. Joaquín Pixán (tenor). Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

Se programa bajo el nombre de *Anadas*junto a la pieza *Duermete né.*

El baile (1982) 2'36''. Composición original de Eduardo Martínez Torner. Texto popular. (armonización)

P: Tenor solista, coro mixto y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – 2 perc – 10.8.6.4.2.

E: "Premios Príncipe de Asturias". Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 2.10.1982. Joaquín Pixán (tenor). Coro Príncipe de Asturias. Dir: Luis Vila. Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

Ya no hay quien baile (1982) 4'33''. Composición original de Salvador Ruiz de Luna. Texto popular. (armonización)

P: Tenor solista y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – 2 perc – 10.8.6.4.2.

E: “Premios Príncipe de Asturias”. Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 2.10.1982. Joaquín Pixán (tenor). Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

La mina y el mar (1982) 3’31’’. Composición original de B. Casanova y León Delestal.

Texto popular. (armonización)

P: Tenor solista y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – 2 perc – 10.8.6.4.2.

E: “Premios Príncipe de Asturias”. Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 2.10.1982. Joaquín Pixán (tenor). Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

Soy de Mieres (1982) 2’32’’. Melodía recogida en el Cancionero musical de la lírica popular asturiana de Eduardo Martínez Torner. Texto popular. (armonización)

P: Tenor solista y orquesta: 2.2(1).2.2 – 2.2.0.0 – Tim – perc – p – 12.10.8.6.4.

E: “Premios Príncipe de Asturias”. Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 2.10.1982. Joaquín Pixán (tenor). Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir: Víctor Pablo Pérez.

G: RNE. *Homenaje a Eduardo M. Torner en el centenario de su nacimiento.* 1988.

Cantata asturiana (1983) 40’. Texto popular asturiano.

P: Soprano, mezzosoprano, tenor, barítono, bajo, coro mixto y orquesta: 2(1).2(1).2(1).2(1) – 2.4.3.1 – Tim – 2 perc – p – 12.10.8.6.4.

Encargo de la Fundación Principado de Asturias.

Dedicada a Pedro Masaveu.

Ed. Existe una edición en cd.

Himno de Navarra (1987) 1’40’’. Texto de Manuel Iribarren.

P: Coro mixto y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.2(1).0 – Tim – 2 perc – 12.10.8.6.4.(Otras versiones: Coro mixto y orquesta de cuerda; Coro mixto y piano u órgano).

E: (primera versión) Día de Navarra en el Teatro Gayarra de Pamplona (Navarra). 3.12.1987. Orfeón Pamplonés. Dir: José Antonio Huarte. Orquesta Santa Cecilia. Dir: Máximo Oloriz.

“Premio de la Comunidad Foral de Navarra”. 1987.

Adaptación del *Himno para la entrada del Reino.*

Campanas de Belén (1989) 3’. Texto popular.

P: Mezzosoprano, tenor, coro mixto y orquesta: 2(1).2(1).2.2 – 2.4.3.1 – Tim – perc – p – 12.10.8.6.4.

E: “Navidad en el Mundo”. Centro de Bellas Artes de Puerto Rico. 22.12.1990. Madja Moreno (mezzosoprano), Eduardo Valdés (tenor). Coral Filarmónica de San Juan y la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. Dir: Odón Alonso.

Los peces en el río (1989) 3’. Texto popular.

P: Mezzosoprano, tenor, coro mixto y orquesta: 2(1).2(1).2.2 – 2.4.3.1 – Tim – perc – p – 12.10.8.6.4.

E: “Navidad en el Mundo”. Centro de Bellas Artes de Puerto Rico. 22.12.1990. Madja Moreno (mezzosoprano), Eduardo Valdés (tenor). Coral Filarmónica de San Juan y la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. Dir: Odón Alonso.

Suite Navidad (1989) 15'. Texto popular.

P: Mezzosoprano solista, coro mixto y orquesta: 2(1).2(1).2(1).2 – 2.4.3.1 – Tim – perc – p – 12.10.8.6.4.

E: "Navidad en el Mundo". Centro de Bellas Artes de Puerto Rico. 22.12.1990. Madja Moreno (mezzosoprano). Coral Filarmónica de San Juan y la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. Dir: Odón Alonso.

Encargo del Coro y Orquesta de Puerto Rico.

Canción Báquica (1990) 15'. Texto de José de Espronceda.

P: Soprano, contralto, tenor, barítono, bajo, coro mixto y orquesta: 2.0.0.0 – 0.2.0.0 – clv – 12.10.8.6.4.

E: Auditorio Nacional de Música de Madrid. 4.4.1990. Patricia González (soprano), Soraya Chaves (contralto), Luis Poblete (tenor), Carmelo Cordón (barítono), Pedro Adarraga (bajo). Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Dir: Miguel Groba.

G: RNE.

Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC).

(Actualmente fuera de catálogo)

Como una flor (1992) 4'57''. Texto popular asturiano.

P: Mezzosoprano, tenor, coro mixto y orquesta: 2(1).2.2.2 – 0.4.0.1 – Tim – perc – arp – 12.10.8.4.2.

E: "Concierto Extraordinario". Teatro Campoamor de Oviedo (Asturias). 16.11.1993. Montserrat Obeso (mezzosoprano), Joaquín Pixán (tenor). Coro Fundación Príncipe de Asturias. Dir: José Esteban García Miranda. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Dir: Jesse Levine.

G: RNE.

Atardecer. 1993.

P: Tenor solista y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – 2 perc – 10.8.6.4.2.

Dedicada a Joaquín Pixán.

Requiem Pro Nobis (1999). Texto de Rafael Lizcano sobre versos de *El recreo de las brujas.*

P: Orquesta, solistas y coro.

E: Catalina Moncloa (soprano), Mabel Perelstein (contralto), Alejandro Roy (tenor), Iñaki Fresan (barítono). Orquesta Sinfónica de Euskadi. Coro Nacional de España. Dir: Enrique García Asensio.

Encargo de la XXXVIII Semana de la Música Religiosa de Cuenca.

IV. Coro y orquesta de cuerdas

Himno de Navarra (1987) 1'40''. Texto de Manuel Iribarren.

P: Coro mixto y orquesta de cuerda. (Otras versiones: Coro mixto y orquesta con percusión; Coro mixto y piano u órgano). 12.10.8.6.4.

E: "Premio de la Comunidad Foral de Navarra". 1987.

Adaptación del *Himno para la entrada del Reino.*

<u>Obras para voz e instrumento acompañante</u>

I. Voz y un instrumento

Desirs (19??) 3´. Texto de Antonio Areta.

P: voz y piano.

Nana para Aida (2000) 2´40´´.

P: soprano y piano.

E: Casa de Cataluña. Madrid. Sebastián Mariné (piano) y María José Sánchez (soprano).

Temblor de estío (1993) 5'.

P: Mezzosoprano y guitarra (otra versión: Mezzosoprano y piano)

E: Santuario de La Bien aparecida. 1993.

Encargo del Festival Internacional de Música de Santander (Cantabria).

Dedicada a María Folco y Eugenio Tobalina.

Temblor de estío (1993) 5'.

P: Mezzosoprano y piano (otra versión: Mezzosoprano y guitarra)

Encargo del Festival Internacional de Música de Santander (Cantabria).

Dedicada a María Folco y Eugenio Tobalina.

Tres gacelas de amor (1994) 15'.

P: Mezzosoprano y piano.

Encargo del Festival Internacional de Música de Santander (Cantabria).

Dedicada a María Folco.

Jarchas de sombra y gozo (1995) 12'. Texto popular antiguo tomado del Romancero.

P: Mezzosoprano y piano.

Encargo del Festival Internacional de Música de Santander (Cantabria).

Dedicada a María Folco.

La niña morena.(2001) Texto de Lope de Vega.

P: Soprano y piano.

E: Sala Zuloaga. Segovia. 27.10.2002. María José Sánchez (soprano) y Sebastián Mariné (piano).

La dama enamorada. (2001) Texto de Antonio de Villegas.

P: Soprano y piano.

E: Sala Zuloaga. Segovia. 27.10.2002. María José Sánchez (soprano) y Sebastián Mariné (piano).

Guindillas. (2001) 5´. Texto popular.

P: Soprano y piano.

E: Sala Zuloaga.Segovia. 27.10.2002. María José Sánchez (soprano) y Sebastián Mariné (piano).

Dedicada a María José Sánchez.

II. Voz y varios instrumentos

Alegrías y afectos (1992) 5'. Texto popular.

P: cuarteto vocal, piano, violín y violonchelo.

E: "Homenaje de músicos españoles a Tomás Marco en su 50º Aniversario". Teatro Monumental de Madrid. 6.12.1992. Victoria Marchante Serra, María José Suárez Calvo, Luis Amaya López, Rodrigo Sergio Jacobina Estévez y el Trío Manon (Andreu Riera, Víctor Ambroa, Amparo la Cruz)

G: RNE.

Obras para conjunto instrumental

I. Dos instrumentos

In memoriam Bartók (III) (1981) 15'.

P: Violín y piano. (versión para violín y orquesta)

G: RNE. Bladimiro Martín (violín) y Sebastián Mariné (piano)

Dedicada a Béla Bartók en el centenario de su nacimiento.

Forma parte de un tríptico: *In memoriam Bartók (I)* y *In memoriam Bartók (II).*

(Actualmente fuera de catálogo)

Sonatina para viola y piano (1983) 12'30''.

P: Viola y piano.

G: RNE. Solista Sinfónica de Madrid (viola) y Sebastián Mariné (piano).

(Actualmente fuera de catálogo)

Terral de Amor. (1983)

P: Viola y piano.

E: Ateneo de Madrid. 30.9.2001. Marisa Accivas (Viola) y Carlos López Cuevas (Piano). (Adaptación del segundo movimiento de *Sonatina para viola y piano*).

Tres danzas para un cangrejo (1989) 7'.

P: Flauta y guitarra.

E: “Festival Internacional de Música Contemporánea de León”. Conservatorio Profesional de Música de León. 17.11.1989. Dúo Versus (Ian Smith & Daniel Sanz).

Dedicada al Dúo Versus.

Sonatina Ritual (1994) 12’ 30’’.

P: Oboe y guitarra. (Es una versión de *Sonatina Ritual* para guitarra sola).

E: “Homenaje a Valentín Ruiz López”. Conservatorio Teresa Berganza. 2005. (Sólo I & II movimientos).

Dedicada a Gabriel Estarellas.

Presagios (1997) 7’.

P: dos pianos.

E: “Ciclo de Conciertos”. Conservatorio Teresa Berganza. Madrid. 09.06.2001. Pilar Redondo Abollado y Marcelino López Domínguez.

G: RNE.

Dedicada a Federico Mayor Zaragoza.

II. Tres instrumentos

Trío a la memoria de un héroe (1989) 18’.

P: Piano, violín y violonchelo.

E: “Festival Internacional de Música de Santander”. Cine Cotska de Santander (Cantabria). 9.8.1990. Trío Hohensalzburg de Austria (Alexander Preda, Hermann Kienzl, Ivone Timoiau)

Encargo del Festival Internacional de Música de Santander.

Divertimento para un Adams (1993) 7'.

P: dos flautas y piano.

E: Ateneo de Madrid. 27.01.1996. Vicente Martínez padre (flauta), Vicente Martínez hijo (flauta), Juan Ignacio Martínez Ruiz (piano).

Dedicada al Trío Cimarosa.

III. Cuatro instrumentos

Cuarteto de cuerda (1977) 20'.

P: cuarteto de cuerdas.

E: "Entrega de premios Manuel de Falla". Ayuntamiento de Cádiz. 1.9. 1978. Cuarteto Numen (Gerard Claret, José Ramón Hevia, Juan José Pamies, José María Redondo)

Premio Manuel de Falla de Música de Cámara en la edición de 1977.

(Actualmente fuera de catálogo)

In memoriam Bartók (I) (1981) 14'.

P: Cuarteto de laudes. (otras versiones: cuarteto de cuerda; orquesta de laudes).

E: Ateneo de Madrid el día 27 de noviembre de 1982 por la Orquesta de Laudes Españoles Roberto Grandío dirigida por Miguel Groba.

G: RNE. Estreno patrocinado por el Ministerio de Cultura.

Dedicada a Béla Bartók en el centenario de su nacimiento.

Forma parte de un tríptico: *In memoriam Bartók (II)* y *In memoriam Bartók (III).*

(Actualmente fuera de catálogo)

In memoriam Bartók (I) (1981) 14'.

P: Cuarteto de cuerda. (Otras versiones: cuartetos de laudes; orquesta de laudes)

G: RNE. Estreno patrocinado por el Ministerio de Cultura.

Dedicada a Béla Bartók en el centenario de su nacimiento.

Forma parte de un tríptico: *In memoriam Bartók (II)* y *In memoriam Bartók (III).*

(Actualmente fuera de catálogo)

Liberaciones (1993) 16'18''.

P: Cuarteto de cuerda.

E: "XVI Ciclo de Cámara y Polifonía". Auditorio Nacional de Madrid. 14.4.1994. Cuarteto Stamitz de Praga (Bohuslav Matousek, Josef Kekula, Ian Peruska, Vladimir Leixner).

G: RNE.

Encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)

Cuarteto para el fin de las razas (2005).

P: cuarteto de cuerda.

E: Iglesia de San Julián y Santa Basilisa, Santander. 08.08.2006. Cuarteto Ars Hispanica (Alejandro Sainz, María Sainz, José Manuel Sainz, Laura Oliver).

Encargo del Festival de Música de Santander

IV. Cinco o más instrumentos

Quinteto para viento (1976) 10'.

P: Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

Matrícula de Honor de 3º.

(Actualmente fuera de catálogo)

Sonata de las soleares (1995) 12'.

P: Tres trompetas, tres trombones, timbales, percusión y órgano.

E: "Texas Music Festival". Houston. 15.06.1995.

Versión de una composición para guitarra sola con el mismo título.

Encargo del Festival Musical de Texas, en Houston (USA).

Fantasía Ludovico (2002).

P: Arpa, flauta y cuarteto de cuerda.

E: Teatro Cervantes. Alcalá de Henares. 29.10.2002.

Obras para instrumento solo

I. Guitarra

Fantasía española (1989) 10'.

E: "Música Espanyola Contemporánea Per a Guitarra". Auditorio de Cámara de la Sala Mozart (Palma de Mallorca). 19.11.1989. Gabriel Estarellas.

Ed. Berben Edizioni Musicali (Ancona) en 1990.

Dedicada a Gabriel Estarellas.

Sonata de las Soleares (1990) 12'.

E: "Concierto Nuevas Sonatas para Guitarra". Fundación Juan March de Madrid. 30.1.1991. Gabriel Estarellas.

Ed. Arambol de Madrid 1991.

G: RNE. Arambol. *La guitarra española 1991 "Sonatas"*. 1991. Gabriel Estarellas.

Dedicada a Gabriel Estarellas.

Doce piezas del zodiaco (1992) 30'.

Dedicada a Gabriel Estarellas.

Tema con variaciones (1992).

E: "XV Ciclo de Cámara y Polifonía". Auditorio Nacional de Música de Madrid. 1.4.1993. Pablo de la Cruz.

G: RNE.

Dedicada a Pablo de la Cruz.

Sonatina Ritual (1993) 12'30''.

E: "Concierto Nuevas Sonatinas para guitara". Fundación Juan March de Madrid. 24.2.1993. Gabriel Estarellas.

G: RNE. EMEC. *Seis sonatinas para guitarra*. 2000. Gabriel Estarellas.

Ed. EMEC. *Seis Sonatinas para guitarra.* (2002)

Dedicada a Gabriel Estarellas.

Rimas (1994) 7'.

Dedicada a Miguel Ángel Girollet.

Rapsodia in plus (2001) 6'.

E: "Seis Rapsodias para guitarra". Fundación Juan March (Madrid) 20.2.2002. Gabriel Estarellas.

Encargo de Gabriel Estarellas con el patrocinio de la Fundación Juan March de Madrid.

II. Piano

Sonata para piano (1975) 12'.

E: Concierto de Alumnos de la Clase de Composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. 1977. Sebastián Mariné

G: RNE.

(Actualmente fuera de catálogo)

Variaciones Auringia (1995) 9'.

E: Jaén. 1996.

Encargo del XXXVIII Concurso Internacional de Piano, Premio Jaén 1996.

Dedicada a su hija Eva.

Anhelos (1997) 3'.

Suite nº 1 (2010)

Sobre temas de *El Leño Verde*.

III. Clave

Quo vadis, vate? (1995) 3'.

E: Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Guadalajara. 14.11.1996. Genoveva Gálvez.

Encargo de Genoveva Gálvez.

Dedicada a Rafael Lizcano.

IV. Órgano

Cinco apuntes para un génesis (1980) 10'.

V. Tuba

Tuba mirrum Tuba mirror (19??) 6´ 30´´.

E: Sala Pradillo. Madrid.

Encargo de Marisa Manchado.

b. Catálogo de obras por orden cronológico.

1975

Fantasía para castañuelas y orquesta. *

Tema con variaciones para piano y orquesta. *

Concertino. (grupo instrumental) *

Sonata para piano. (piano) *

1976

Quinteto para viento. (Flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot)*

1977

Concierto para violonchelo y orquesta. *

Concierto para banda. (banda sinfónica) *

Cuarteto de cuerda. (cuarteto de cuerdas) *

1980

Cinco apuntes para un génesis. (órgano)

Concierto para piano y orquesta. *

Suite sinfónica. (banda sinfónica) *

1981

In memoriam Bartók (I). (Cuarteto de laudes) (cuarteto de cuerda) (orquesta de laudes)*

In memoriam Bartók (II). (orquesta de cámara) *

In memoriam Bartók (III). (violín y orquesta) (violín y piano) *

1982

Concierto Astur. (orquesta)

Misa a Santa Teresa. (coro, asamblea, órgano) *

Paxarín parleru. (tenor y orquesta)

Asturias, patria querida. (coro y orquesta)

Duérmete né. (tenor y orquesta)

A los campos del rey vas, Irene. (tenor y orquesta)

El baile. (coro y orquesta)

Ya no hay quien baile. (tenor y orquesta)

La mina y el mar. (tenor y orquesta)

Soy de Mieres. (tenor y orquesta)

1983

Cantata asturiana. (solistas, coro y orquesta)

Sonatina para viola y piano. (viola y piano) *

Terral de Amor. (viola y piano)

1985

El gato con botas. (teatro musical)

1986

San Isidro Labrador. (zarzuela)

1987

Himno de Navarra. (coro y piano) (coro y orquesta de cuerdas)

(coro y orquesta)

1988

El viejo pescador. (coro)

1989

Sinfonía Jaén. (orquesta)

Campanas de Belén. (solistas, coro y orquesta)

Los peces en el río. (solistas, coro y orquesta)

Suite Navidad. (solistas, coro y orquesta)

Tres danzas para un cangrejo. (flauta y guitarra)

Trío a la memoria de un héroe. (Piano, violín y violonchelo)

Fantasía española. (guitarra)

1990

Concierto Bellver. (guitarra y orquesta)

Canción Báquica. (solistas, coro y orquesta) *

Sonata de las Soleares. (guitarra)

1992

Concierto de olivos. (violín y orquesta)

Suite del amor de amores. (guitarra y orquesta)

Como una flor. (solistas, coro y orquesta)

Alegrías y afectos. (cuarteto vocal, piano, violín y violonchelo)

Doce piezas del zodiaco. (guitarra)

Tema con variaciones. (guitarra)

1993

Temblor de estío. (mezzosoprano y guitarra) (mezzosoprano y piano)

Divertimento para un Adams. (dos flautas y piano)

Liberaciones. (cuarteto de cuerda)

Sonatina Ritual. (guitarra)

Atardecer. (tenor y orquesta)

1994

Tres gacelas de amor. (mezzosoprano y piano)

Sonatina Ritual. (oboe y guitarra)

Rimas. (guitarra)

1995

Quo vadis, vate? (clave)

Atraca marinero. (coro)

Pascua de Resurrección. (coro)

Estrella de los mares. (coro)

Himno a la Virgen de la Barquera. (coro)

Jarchas de sombra y gozo. (mezzosoprano y piano)

Sonata de las soleares. (Tres trompetas, tres trombones, timbales, percusión y órgano)

Variaciones Auringia. (piano)

1996

In memoriam Albéniz. (orquesta de cuerdas y piano)

1997

Concierto para piano y orquesta. *

Presagios. (dos pianos)

Anhelos. (piano)

1999

Requiem Pro Nobis. (solistas, coro y orquesta)

2000

Cum Laude. (piano y orquesta)

Nana para Aida (soprano y piano)

2001

Rapsodia in plus. (guitarra)

La niña morena. (soprano y piano)

La dama enamorada. (soprano y piano)

Guindillas. (soprano y piano)

2002

Fantasía Ludovico. (Arpa, flauta y cuarteto de cuerda)

2003

Honoris Causa. (piano y orquesta)

2005

Concierto Azul Celeste. (clarinete y orquesta)

Cuarteto para el fin de las razas. (cuarteto de cuerda)

2007

El Leño verde (2007) Textos de Ángel Alcalá. (ópera)

2009

¡Si us plaus! (Sinfonietta clásica). (orquesta)

2010

Suite nº I para piano sobre temas de El Leño Verde. (piano)

2011

Cum Laude Ex aequo. (quinteto de cuerda, percusión, dos pianos)

Motete búscate en mi. (coro a capella)

Sin fecha:

- *Tuba mirrum Tuba mirror* (19??) tuba.
- *Ludus Popularis* (19??) coro a capella.
- *Desirs* (19??) voz y piano.

c. Catálogo de obras por orden alfabético.

1. *Alegrías y afectos* (1992) voces, piano, violín y violonchelo.
2. *A los campos del rey vas, Irene* (1982) tenor, percusión y orquesta.
3. *Anhelos* (1997) piano.
4. *Asturias, patria querida* (1982) coro, percusión y orquesta.
5. *Atardecer* (1993) tenor y orquesta.
6. *Atraca marinero* (1995) coro a capella.
7. *Canción Báquica* (1990) solistas, coro y orquesta.*
8. *Campanas de Belén* (1989) solista, coro, percusión y orquesta.
9. *Cantata asturiana* (1983) solistas, coro, percusión y orquesta.
10. *Cinco apuntes para un génesis* (1980) órgano.
11. *Como una flor* (1992) solistas, coro, percusión y orquesta.
12. *Concertino* (1975) Trompa, percusión, piano, celesta y orquesta de cuerda.*
13. *Concierto Astur* (1982) orquesta.
14. *Concierto Azul Celeste* (2005) clarinete solista y orquesta.
15. *Concierto Bellver* (1990) guitarra solista y orquesta.
16. *Concierto de Olivos* (1992) violín solista y orquesta.
17. *Concierto para banda* (1977) banda sinfónica.*
18. *Concierto para piano y orquesta* (1980) solista y orquesta.*
19. *Concierto para piano y orquesta* (1997) solista y orquesta.*
20. *Concierto para violonchelo y orquesta* (1977) solista y orquesta. *
21. *Cuarteto de cuerda* (1977).*
22. *Cuarteto para el fin de las razas* (2005) cuarteto de cuerda.
23. *Cum Laude.* (2000) piano solista y orquesta.
24. *Cum Laude Ex aequo* (2011) dos pianos, percusión y orquesta de cuerdas.
25. *Desirs* (19??) voz y piano.
26. *Divertimento para un Adams* (1993) dos flautas y piano.
27. *Doce piezas del zodiaco* (1992) guitarra.
28. *Duérmete né* (1982) tenor, percusión y orquesta.
29. *El gato con botas* (1985) teatro musical.
30. *El Leño verde* (2007) ópera.
31. *El baile* (1982) tenor, percusión y orquesta.
32. *El viejo pescador* (1988) coro a capella.

33. *Estrella de los mares* (1995) coro a capella.
34. *Fantasía española* (1989) guitarra.
35. *Fantasía Ludovico* (2002)arpa, flauta y cuarteto de cuerda.
36. *Fantasía para castañuelas y orquesta* (1975) solista y orquesta. ∗
37. *Folía para la Pascua de Resurrección* (1995) coro a capella.
38. *Guindillas* (2001) soprano y piano.
39. *Himno de Navarra* (1987) coro y piano/órgano.
40. *Himno de Navarra* (1987) coro, percusión y orquesta.
41. *Himno de Navarra* (1987) coro y orquesta de cuerda.
42. *Himno a la Virgen de la Barquera* (1995) coro a capella.
43. *Himno a Rotglá-Corberá* (1992) banda sinfónica.*
44. *Honoris Causa* (2003) piano solista y orquesta.
45. *In memoriam Albéniz* (1996) piano y orquesta de cuerdas.
46. *In memoriam Bartók (I)* (1981) cuarteto de laudes.*
47. *In memoriam Bartók (I)* (1981) cuarteto de cuerda.*
48. *In memoriam Bartók (I)* (1981) orquesta de cuerda.*
49. *In memoriam Bartók (II). Divertimento* (1981) orquesta de cámara. ∗
50. *In memoriam Bartók (III)* (1981) violín y orquesta.*
51. *In memoriam Bartók (III)* (1981) violin y piano.*
52. *Jarchas de sombra y gozo* (1995) mezzosoprano y piano.
53. *La dama enamorada*. (2001) soprano y piano.
54. *La mina y el mar* (1982) tenor, percusión y orquesta.
55. *La niña morena.* (2001) soprano y piano.
56. *Liberaciones* (1993) cuarteto de cuerda.
57. *Los peces en el río* (1989) solistas, coro, percusión y orquesta.
58. *Ludus Popularis* (19??) coro a capella.
59. *Misa a Santa Teresa* (1982) coro, asamblea y órgano.*
60. *Motete búscate en mi* (2011) coro a capella.
61. *Nana para Aida* (2000) soprano y piano.
62. *Paxarín parleru* (1982) tenor y orquesta.
63. *Presagios* (1997) dos pianos.
64. *Quinteto para viento* (1976) flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.*
65. *Quo vadis, vate?* (1995) clave.
66. *Rapsodia in plus* (2001) guitarra.

67. *Requiem Pro Nobis* (1999) solistas, coro y orquesta.
68. *Rimas* (1994) guitarra.
69. *San Isidro Labrador* (1986) zarzuela.
70. *Sinfonía Jaén* (1989) orquesta.
71. *¡Si us plaus! (Sinfonietta clásica)* (2009) orquesta.
72. *Sonatina para viola y piano* (1983).*
73. *Sonata de las Soleares* (1990) guitarra.
74. *Sonata de las soleares* (1995) tres trompetas, tres trombones, percusión y órgano.
75. *Sonata para piano* (1975).*
76. *Sonatina Ritual* (1994) oboe y guitarra.
77. *Sonatina Ritual* (1994) guitarra.
78. *Soy de Mieres* (1982) tenor, percusión y orquesta.
79. *Suite del amor de amores* (1992) guitarra solista y orquesta.
80. *Suite Navidad* (1989) mezzosoprano, coro, percusión y orquesta.
81. *Suite sinfónica* (1980) banda sinfónica.*
82. *Suite nº 1* (2010) piano.
83. *Tema con variaciones* (1992) guitarra.
84. *Temblor de estío* (1993) mezzosoprano y guitarra.
85. *Temblor de estío* (1993) mezzosoprano y piano.
86. *Tema con variaciones para piano y orquesta* (1975) solista y orquesta. ∗
87. *Terral de Amor* (1983) viola y piano.
88. *Tres danzas para un cangrejo* (1989) flauta y guitarra.
89. *Tres gacelas de amor* (1994) mezzosoprano y piano.
90. *Trío a la memoria de un héroe* (1989) piano, violín y violonchelo.
91. *Tuba mirrum Tuba mirror* (19??) tuba.
92. *Variaciones Auringia* (1995) piano.
93. *Ya no hay quien baile* (1982) tenor, percusión y orquesta.

∗ Actualmente fuera de catálogo.

Bibliografía.

a. Libros.

- Abrahan, G. (1985). *Cien años de la música*. Madrid: Alianza Música.
- Albet, M. (1973). *La música contemporánea*. Barcelona: Salvat.
- Alcalá Galvé, Ángel. (2003). *Vida, Obra y Muerte. La lucha por la libertad de conciencia. Documentos.* Obras CompletasVol. 1. Prensas universitarias de Zaragoza.
- Alcalá Galvé, Ángel. (2003). *Servet y el leño verde. "Posible guión para una película en busca de productor"*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Colección de Estudios.
- Antokoletz, Elliott. (1990/2006). *La música de Béla Bartók. Un estudio de la tonalidad y la progresión en la música del siglo XX.* (*The music of Béla Bartók*). Barcelona: Idea Books. (Trad. José Ángel García corona).
- Austin, W.W. (1985). *La música en el siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky* . Madrid: Taurus.
- Ayala, Francisco. (1947). *Tratado de Sociología. vol. II: Sistema de la sociología.* Buenos Aires: Editorial Losada.
- Barce, Ramón. (1985). *Fronteras de la música*. Madrid: Real Musical.
- Barciela López, Carlos. (2000). *La ayuda americana a España (1953-1963).* Universidad de Alicante.
- Bartók, Béla. (1979/1987). *Escritos sobre música popular*. México D.F. Editorial Melo S.A. (Trad. Roberto V. Raschella). (4ª ed. en español).
- Bauer, M. (1933). *Twentieth Century Music*. Nueva York: Putnam' s.
- Berenguer Moreno, Josep Lluís. (1974). *Introducción a la música electroacústica.* Valencia: Fernando Torres Editores.
- Bonastre Bertrán , F. (1984). *Música y parámetros de especulación*. Madrid: Alpuerto.

- Boulez, Pierre. (1975). *Boulez on Music Today*. London: Faber.
- Boulez, Pierre. (1996). *Puntos de referencia.* Barcelona: Gedisa. (Trad. Eduardo J. Prieto).
- Boyden, D. (1979). *Introducción a la música*. Madrid: Felmar-Fontana.
- Busoni F. (1982). *Pensamiento musical*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caballero Pàmies, Llorenç. (2005). *Xavier Montsalvatge: Homenaje a un compositor*. Madrid: Fundación Autor. SGAE.
- Cabañas Alamán, Francisco. J. (1993/2001). *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. Madrid: I.C.C.M.U. (2º ed.).
- Calés Otero, Francisco. (1997). *Tratado de contrapunto I: contrapunto severo y tablas de realización.* Madrid: Música Didáctica S.L. (Revisión: Daniel Vega Cernuda).
- Casares Rodicio, Emilio. (1980). *Cristóbal Halffter*. Ethos-Música nº 3. Universidad de Oviedo. (Coord. Emilio Casares Rodicio).
- Casella, A; Mortari, V. (1948). *Técnica de la orquesta contemporánea.* Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Catalán, Teresa. (2003). *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Piles Editorial de Música S.A.
- Cattoi, B. (1978). *Apuntes de acústica y escalas exóticas.* Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Charles Soler, Agustí. (2002). *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51*. Valencia: Rivera Editores.
- Collaer, P. (1961). *Orientaciones actuales de la música*. Buenos Aires: Troquel.
- Cook, Nicholas. (1994). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press

- Cooper, Grosvernor y Meyer, Leonard B. (1960/2000). *Estructura rítmica de la música.* Madrid: Idea Books. (Trad. T. Paul Silles).
- Copland, A. (1945). *Música y músicos contemporáneos*. Buenos Aires: Losada.
- Crivillé i Bargalló, Josep. (1983). *Historia de la Música española 7. El folklore musical.* Madrid: Alianza Música.
- Cowell, Henry. (1930). *New Musical Resources*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Cureses de la Vega, Marta. (2007). *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias.* Madrid: I.C.C.M.U.
- Cureses de la Vega, Marta. (1995/2001). *Agustín Acilu. La estética de la tensión.* Madrid: I.C.C.M.U. (2º ed.).
- Cureses de la Vega, Marta. (2008). *Premio de Jaén. Historia del Piano Español Contemporáneo*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- Dahlhaus, Carl. (1997/2003). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. (Trad. Nélida Machain).
- Dahlhaus, Carl. (2009). *Analysis and Value Judgement. New York:* Pendragon Press. (Trad. Siegmund Levarie).
- Darías, Javier. (1986). *La armonía en el ciclo cerrado de cuartas.* Madrid: Editorial Quiroga.
- De Volder, Piet. (1998). *Encuentros con Luis de Pablo*. Madrid: Fundación Autor.
- Díaz Soto, Roberto; Alcaraz Iborra, Mario. (2009) *La Guitarra: Historia, Organología y Repertorio.* Alicante: Editorial Club Universitario.
- Dibelius, Ulrich. (1988/2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal. (Trad. Isabel García Adánez).
- Eimert, H. (1973). *¿Qué es la música electrónica?*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Ewen, D. (1950). *The book of modern Composer*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Falk, J. (1959). *Technique de la musique atonale.* París: Alphonse Leduc.
- Franco, Enrique. (2007) *Escritos musicales.* Madrid: Fundación Albéniz.
- Fernández-Cid, A. (1963). *La música y Músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Fernández-Cid, A. (1973). *La música española en el siglo XX.* Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March.
- Fubini, Enrico. (1973/2004). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Música. (Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda).
- Fubini, Enrico. (1976/1988). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* Madrid: Alianza Música. (Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda).
- Gainza, V.H. (1983). *Improvisación Musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- García Bacca, J.D. (1990). *Filosofía de la música.* Barcelona: Anthropos.
- García del Busto, José Luis. (1979). *Luis de Pablo*. Madrid: Espasa – Calpe.
- García del Busto, José Luis. (1981). *Turina.* Madrid: Espasa-Calpe.
- García del Busto, José Luis. (1986). *Tomás Marco.*Ethos-Música nº 14. Universidad de Oviedo. (Coord. Emilio Casares Rodicio).
- García del Busto, José Luis (2001). *Joan Guinjoan: testimonio de un músico.* Madrid: Fundación Autor.
- García Laborda, José María (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto.
- García Manzano Julia Esther. (2004). *Gerardo Gombau, un músico salmantino para la historia.* Diputación provincial de Salamanca.
- García Martínez, Adolfo. (2009). *Los Vaqueiros de alzada de Asturias*. Oviedo: KRK Ediciones.

- Gasser, Luis. (1983). *La música contemporánea a través de la obra de Josep Mª Mestres – Quadreny.* Universidad de Oviedo.
- Gentilucci, A. (1977). *Guía para escuchar la música contemporánea*. Caracas: Monte Avila. Col. Prisma.
- Goldáraz Gainza, J. Javier (2004). *Afinación y temperamentos históricos.* Madrid: Alianza Música.
- Golea, A. (1967). *La música de nuestro tiempo*. México: Era S.A.
- Gómez Amat, C. (1974). *Tomás Marco*. Madrid: Servicio de publicaciones del MEC.
- Gonsálvez Lara, Carlos. (1995). *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- González Serna, Alfredo. (1996). *Valentín Ruiz. Catálogos de Compositores.* Madrid: SGAE.
- Grier, James. (1996/2008). *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica.* Madrid: Akal. (Trad. Andrea Giráldez).
- Grout, Donald J. & Palisca, Claude V. (1960/1999). *Historia de la Música Occidental.* Madrid: Alianza Música. (Trad. León Mamés).
- Hába, Alois. (1979/1984). *Nuevo Tratado de Armonía*. Madrid: Real Musical. (Trad. Ramón Barce).
- Haerle, Dan. (1980). *The Jazz Languaje*. Florida: Studio 224.
- Hansen, P. (1967). *Twentieth-century Music*. Bostpn: Allyn & Bacon Inc.
- Hernández, Juan Francisco de Dios. (2008). *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy.* Madrid: Fundación Autor.
- Herrera, Francisco. (2002) *Enciclopedia de la guitarra*. Vols. 1-4. Valencia: Piles Música. (2º ed.).

- Herrera, Francisco. y Weber, Mariel. (2003). *Danzas en la música de Laúd, Guitarra y Vihuela*. Valencia: Piles Música.
- Herzfed, F. (1964). *La música del siglo XX*. Barcelona: Labor.
- Hindemith, Paul. (1937/1942). *El arte de la composición musical.* Nueva York: Associated Music Publishers. (Trad. Mendel & Ortmann).
- Homs Fornesa, Pietat. (2007). *Joaquín Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*. Madrid: Fundación Autor. SGAE.
- Homs, Joaquín. (1987). *Roberto Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo.
- Krenek, Ernst. (1965). *Autobiografía y estudios*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Kühn, Clemens. (1989/1998). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Span Press.
- Kühn, Clemens. (1998/2003). *Historia de la composición musical.* Barcelona: Idea Books. (Trad. Francisco Fernández del Pozo).
- Laín Entralgo, Pedro. (1945). *Las Generaciones en la historia.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Lanza, A. (1986). *Historia de la música. Siglo XX*. Madrid: Turner.
- LaRue, Jean. (1970/1998). *Análisis del estilo musical*. Madrid: Span Press.
- Leibowitz, Rene. (1957/1990). *Historia de la ópera.* Madrid: Editorial Taurus. (Trad. Amaia Bárcena).
- Lester, Joel. (1989/2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal. (Trad. Alfredo Brotóns Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth).
- Locatelli de Pérgamo, Ana María. (1973). *La notación de la música contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- López, Julio. (1984). *La música de la modernidad: de Beethoven a Xenakis*. Barcelona: Anthropos.

- López, Julio (1988). *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural.* Barcelona: Editorial Anthropos.
- Machabey, A. (1971). *La Notation Musicales.* París: P.U.F.
- Machlis, Joseph. (1961/1975). *Introducción a la música contemporánea*. Buenos Aires: Marymar. (Trad. León Mames).
- Maderuelo, Javier. (1981). *Una música para los 80.* Madrid: Grasi.
- Mallo del Campo, María Luisa. (1980). *Torner, más allá del folklore.* Ethos-Música nº 2. Universidad de Oviedo.(Coord. Emilio Casares Rodicio).
- Marco Aragón, Tomás. (1970). *Música española de vanguardia.* Madrid: Guadarrama.
- Marco Aragón, Tomás. (1970). *Música de la España contemporánea.* Nº 508 Madrid: Publicaciones españolas.
- Marco Aragón, Tomás. (1971). *Luis de Pablo.* Colección artistas contemporáneos españoles. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Marco Aragón, Tomás. (1972). *Cristóbal Halffter.* Colección artistas contemporáneos españoles. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Marco Aragón, Tomás. (1976). *Carmelo Bernaola.* Colección artistas contemporáneos españoles. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Marco Aragón, Tomás. (1983). *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Marco Aragón, Tomás. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX.* Madrid: Fundación Autor.
- Marco Aragón, Tomás. (2007). *La creación musical en el siglo XXI.* Cátedra Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra.
- Marías, Julián. (1949/1967). *El Método histórico de las Generaciones.* Madrid: Selecta de *Revista de Occidente*. (4ª Ed.).

- Marías, Julián. (1975) *Literatura y Generaciones*. Madrid: Espasa – Calpe.
- Marías, Julián. (1989). *Generaciones y constelaciones.* Madrid: Alianza Universidad.
- Martínez del Fresno, Beatriz. (1999). *Julio Gómez: una época de la música española.* Madrid: I.C.C.M.U.
- Medina, Ángel. (1983). *Ramón Barce en la vanguardia musical española.* Ethos-Música nº 10. Universidad de Oviedo. (Coord. Emilio Casares Rodicio).
- Medina, Ángel. (1998). *Josep Soler: música de la pasión.* Madrid: I.C.C.M.U.
- Mentré, François. (1920). *Les générations sociales.* París: Editorial Bossard.
- Messiaen, Olivier. (1944). *Técnica de mi lenguaje musical.* París: Alphonse Leduc. (Trad. Daniel Bravo López).
- Meyer, Leonard B. (2000). *El estilo en la música. Teoría musical historia e ideología*. Madrid: Pirámide. (Trad. Michel Angstadt).
- Michels, Ulrich. (1977/1998). *Atlas de la música.* Vol. 2. Madrid: Alianza atlas. (Trad. León Mames).
- Mitchell, D. (1972). *EL lenguaje de la música moderna.* Barcelona: Lumen.
- Morgan, Robert. P. (1991/1999). *La música en el siglo XX*. Madrid: Akal Música. (Trad. Patricia Sojo).
- Morgan, Robert P. (1992/2000). *Antología de la música del siglo XX.* Madrid: Akal Música. (Trad. Patricia Sojo).
- Morris, R.O. (1935). *The Structure of Music.* Londres: Oxford University Press.
- Motte, Diether. de la. (1998). *Armonía.* Barcelona: Idea Books. (Trad. Luis Romero Haces).
- Motte, Diether. de la. (1998). *Contrapunto*. Barcelona: Idea Books. (Trad. Miguel Ángel Centenero Gallego).

- Newman, William. S. (1972). *The sonata since Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company.
- Nyman, Michael. (1999/2006). *Música experimental de John Cage en adelante.* Barcelona: Documenta Universitaria. (Trad. Oriol Pontasí-Murlà e Isabel Olid Báez).
- Ordiz, Noelia. (2008). *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso.* Madrid: I.C.C.M.U.
- Ortega y Gasset, José. (1965). *En torno a Galileo. Esquema de las crisis.* Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A. Colección Austral volumen extra.
- Ortega y Gasset, José. (1955). *El tema de nuestro tiempo.* Madrid: Editorial Espasa-Calpe S.A. Colección Austral volumen 11.
- Ortega y Gasset, José. (1987/1998). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Barcelona: Editorial Óptima S.L. Colección Odisea (6ª ed.).
- Pahlen, J.K. (1972). *¿Qué es la música moderna?* Buenos Aires: Columba.
- Perle, George. (1991/1999). *Composición serial y atonalidad*. Barcelona: Idea Books. (Trad. Paul Silles McLaney).
- Persia, Jorge de. (1999). *Joaquín Turina. Notas para un compositor.* Sevilla: Junta de Andalucía - Consejería de cultura.
- Persichetti, Vincent. (1961/1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical. (Trad. Alicia Santos Santos).
- Petersen, Julius. (1946). *Las generaciones literarias, en filosofía de la ciencia literaria.* México: Fondo de Cultura económica.
- Pinder, Wilhelm. (1946). *El problema de las generaciones en la historia del arte en Europa.* Buenos Aires: Editorial Losada. (Trad. D.J. Voglemann).
- Piston, Walter. (1955/1984). *Orquestación*. Madrid: Real Musical. (Trad. Llorenç Barber).
- Piston, Walter. (1962). Harmony. Nueva York: Norton.

- Pliego, Víctor Andrés. (1994). *Claudio Prieto. Música Belleza y comunicación.* Madrid: I.C.C.M.U.
- Pocci, Vincenzo. (2004). *Guitar reference. Modern and contemporary repertoire.* Roma: Michelangeli Editori. (CD-ROM edition).
- Prieto, Laura. (2006). *Claudio Prieto: notas para una vida.* Madrid: Fundación Autor.
- Reger, Max. (1903/1978). *Contribuciones al estudio de la modulación*. Madrid: Real Musical. (Trad. Ramón Barce).
- Reti, Rudolph. (1960/1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad (Tonality, Atonality, Pantonality).* Madrid: Ediciones Rialp. (Trad. Joaquín Homs).
- Riemann, Hugo. (1943). *Armonía y Modulación.* Barcelona: Editorial Labor.
- Rodríguez Picó, Jesús. (2001). *Xavier Benguerel: obra y estilo.* Barcelona: Idea Books.
- Rosen, Charles. (2004). *Formas de sonata.* Barcelona: Idea Música. (Trad. Luis Romano Haces). (2º Ed.).
- Russo, William. (1983). *A new approach composing music.* The University of Chicago Press.
- Salazar, Adolfo. (1944). *La música moderna*. Buenos Aires: Losada.
- Salazar, Adolfo. (1980). *La música orquestal en el siglo XX*. México: Fondo Cultura Económica.
- Salazar, Adolfo. (1982). *La música contemporánea en España.* Ethos-Música nº 7. Universidad de Oviedo. (Coord. Emilio Casares Rodicio).
- Salazar, Adolfo. (1988). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Música.
- Salazar, Adolfo. (2008). *Epistolario 1912-1958.* Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, Fundación Scherzo, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- Salvetti, Guido. (1977/1987). *Historia de la música, 10. El siglo XX*. Madrid: Turner Música.
- Salzer, Félix. & Shachter, Carl. (1999). *El contrapunto en la composición. Estudio de la conducción de las voces*. Barcelona: Idea Books. (Trad. David Aijón Bruno).
- Salzman, E. (1972). *La música del siglo XX*. Buenos Aires: Victor Leru.
- Samuel, C. (1965). *Panorama de la música contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- Schaeffer, Pierre. (1966/1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música. (Trad. Araceli Cabezón de Diego).
- Schoenberg, Arnold. (1967/1989). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical. (Trad. A. Santos).
- Schoenberg, Arnold. (1974/1991). *Armonía*. Madrid: Editorial Real Musical. (Trad. Ramón Barce).
- Schoenberg, Arnold. (2005). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Books. (Trad. Juan Luis Milán Amat).
- Schoenberg, Arnold. (2005). *El estilo y la idea*. Barcelona: Idea Books. (Trad. Idea Books).
- Searle, Humphrey. (1957). *El contrapunto del siglo XX: guía para estudiantes*. Barcelona: Vergara.
- Sessions. Roger. (1950). *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. Princeton University Press.
- Smith Brindle, Reginald. (1986). *Musical Composition*. Oxford University Press.
- Sopeña Ibáñez, Federico. (1988). *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner Publicaciones S.L.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. (1960). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Guadarrama S.A. (Trad. María Calonge y Javier Torrente Malvido)

- Suarez Pajares, Javier. (2005). *Joaquín Rodrigo y la música española en los años 40.* Valladolid: Glares Gestión Musical.
- Suarez Pajares, Javier. (2009). *Joaquín Rodrigo y la música española en los años 50.* Valladolid: Glares Gestión Cultural.
- Temes, José Luis. (1979). *Instrumentos de percusión en la música actual.* Madrid: Digesa.
- Toch, Ernst. (1977/2001). *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma.* Barcelona: Idea Books). (Trad. Paul Silles).
- Valls, Manuel. (1980). *La música actual.* Barcelona: Noguer.
- Vayá Pla, Vicente. (1977). *Joaquín Rodrigo. Su vida y su obra.* Madrid: Real Musical.
- Vergés, Lluis. (2007). *El lenguaje de la armonía*. Barcelona: Boileau.
- Villa Rojo, Jesús. (2003). *Notación y grafía musical en el siglo XX.* Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Vinay, G. (1986). *El siglo XX* . Madrid: Turner.
- Vittorio, Roberto Julio. de. (1996). *Armonía y composición aplicadas a la guitarra*. Madrid: Alpuerto.
- V.V.A.A. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* (6º ed. Vols. 1-20). London: Macmillan Publishers Ltd. (Ed. Stanley Sadie).
- V.V.A.A. (1982). *14 Compositores españoles de hoy*. Ethos-Música nº 9. Universidad de Oviedo. (Coord. Emilio Casares Rodicio).
- V.V.A.A. (1985). LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España. Ethos-Música nº 13. Universidad de Oviedo. (Coord. Emilio Casares Rodicio).
- V.V.A.A. (1986). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Granada: INAEM y Ministerio de Cultura.

- V.V.A.A. (1991 y ss.). *Catálogos de compositores españoles (SGAE).* Madrid: SGAE.
- V.V.A.A. (1996). *LIM 85-95. Una síntesis de la música contemporánea en España (II)*. Madrid: Editorial Alpuerto. (Coord. Marta Cureses de la Vega).
- V.V.A.A. (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. (Dir. Emilio Casares Rodicio).
- V.V.A.A. (1999). *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990).* Barcelona: Editorial Ariel.
- V.V.A.A. (2001). *Història Música Catalana, Valenciana i Balear.* Barcelona: Edicions 62. (Dir. Xosé Aviñoa).
- V.V.A.A. (2002). *El legado musical del siglo XX*. Universidad de Pamplona. (Ed. Enrique Banús).
- V.V.A.A. (2004). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados).* Sevilla: Editorial Doble J S.L. (Ed. José María García Laborda).
- V.V.A.A. (2009) *Sonda: Problema y Panorama de la Música Contemporánea.* Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. Ministerio de Cultura. (Ed. Antonio Álvarez Cañibano).
- V.V.A.A. (2009). *Jesús Villa-Rojo. Perfil y coherencia de un músico.* Guadalajara: Diputación provincial de Guadalajara. Edición de Noelia Ordiz y Carlos Villasol.
- Wagner, Richard. (1995).*Ópera y Drama*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. (Trad. Ángel-Fernando Mayo Antoñanzas).
- Zamacois, Joaquín. (1994). *Tratado de Armonía.* Barcelona: Labor S.A. (14ª ed.).
- Zamacois, Joaquín. (1997). *Curso de formas musicales.* Madrid: Span Press.

b. Tesis doctorales.

- Díaz de la Fuente, Alicia. (2005). *Estructura y significado de la música serial y aleatoria*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filosofía. Departamente de Filosofía y Filosofía Moral y Política. Director: Dr. Simón Marchán Fiz.

- Fernández García, Rosa María. (2001). *La obra del compositor Joan Guinjoan.* Universitat Autònoma de Barcelona. Facultad de Filosofia i Lletres. Departament d´Árt. Director: Dr. Francesc Bonastre.

- Porcaro, Mark David. (2003). *A polyphonic mode of listening: Luciano Berio´s Sequenza XI for Guitar*. Tesis de Maestría. Chapel Hill, North Carolina University.

c. Artículos.

- Álvarez Fernández, Miguel. (2005). "Disonancia y emancipación: comodidad en/de algunas estéticas musicales del siglo XX". Espacio Sonoro nº 04. Obtenido el 6 de abril de 2009 desde: http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/04/index.htm.

- Arana Rodríguez, Bienvenido. (2009). "La teoría de la información como método de análisis musical". Universidad de París.

- Bernal, Alberto C. (2004). "Hacia una ópera postdramática (cinco aspectos de una Nueva Ópera)". Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

- Bernal, Alberto C. (2007). "Variaciones Diabelli de Beethoven". Revista 12 Notas Preliminares nº 19-20 *El análisis musical*. Madrid: 12 Notas. Página 48.

- Catalán, Teresa. (2009). "Ramón Barce y su aportación: el músico pensador". Espacio Sonoro nº 18. Obtenido el 23 de marzo de 2009 desde: http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/18/index.htm.

- Chouvel, Jean-Marc & Bardez, Jean-Michel. (2007). “El análisis musical: una disciplina en mutación”. Revista 12 Notas Preliminares nº 19-20 *El análisis de la música*. Madrid: 12 Notas.

- Cureses de la Vega, Marta. (1999). “El compositor Leonardo Balada: de Barcelona a Pittsburgh”. Cuadernos de Música Iberoamericananº 7. Madrid: I.C.C.M.U.

- Cureses de la Vega, Marta. “Claves de comunicación en la música contemporánea”. Obtenido el 20 de julio de 2010 desde: http://www.carles-santos.com/2textos.html.

- DeVolder, Piet. (2004). Una música de cámara explosiva. Madrid: Fundación Inocencio y Jacinto Guerrero.

- Edler Copês, Aurélio. (2008). “Obras abiertas en los años 50 y 60: una clasificación posible”. Espacio Sonoro nº 17. Obtenido el 23 de marzo de 2009 desde: http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/17/index.htm.

- Fernández Guerra, Jorge. (2004). “Los años cincuenta, la atracción del abismo”. *España años cincuenta. Una década de creación.* Madrid: SEACEX.

- Franco Amador, José M. & Gan Quesada, Germán. (2004). “Flamenco y música contemporánea. Apuntes para un estudio”. Revista digital Espacio Sonoro nº 3 octubre 2004. Desde: http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/03/index.htm.

- García del Busto, José Luis. (2004). “La aportación de Luis de Pablo a través de sus obras concertantes”. Libro de programa X Premio de Música Fundación Guerrero. *Sobre Luis de Pablo.* Madrid: Fundación Inocencio y Jacinto Guerrero.

- Iliescu, Mihu. (2004). “La ópera en Francia: resurgimientos líricos en Manoury, Dusapin y Levinas”. Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

- Kupferblum, Markus. (2004). “Las perspectivas dramáticas de la ópera contemporánea independiente en Europa”. Revista 12 Notas Preliminares nº 14

Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias. Madrid: 12 Notas Preliminares.

- Lachenmann, Helmut. (1979). "Cuatro aspectos fundamentales de la escucha musical". Revista digital Espacio Sonoro nº 7 octubre 2005. Obtenido desde: http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/07/index.htm. (Trad. Alberto C. Bernal).

- Lewin-Richter, Andrés. (2008). "La música electrónica en España". Obtenido el 29 de septiembre de 2010 desde: http://www.musicaelectroacustica.com/amee/enlaces/la-musica-electroacustica-en-espana/

- Madrid, Alejandro L. (1997). "Rafael Adame y el primer concierto para guitarra y orquesta del siglo XX". Obtenido el 12 de febrero de 2009 desde: http://www.guitarandluteissues.com/madrspan.htm.

- Marco Aragón, Tomás. (2001). "Las sociedades y la música contemporánea". Cuadernos de Música Iberoamericana. Madrid: I.C.C.M.U. Nº 8 & 9.

- Marco Aragón, Tomás. (2008). "Introducción". Libro de programa de la Fundación Juan March de Madrid. *Minimalismo: Un método*. Febrero de 2008.

- Marco Aragón, Tomás. (2007). "Generaciones catalanas". Libro de programa de la Fundación Juan March de Madrid. *Aula de (Re)Estrenos (61)*. 25 de abril de 2007.

- Moreno Piñeiro, Ana M. del Valle. (2006). "Andalucismo y vanguardia". Revista digital Espacio Sonoro nº 8 enero 2006. Obtenido desde: http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/08/index.htm.

- Nattiez, Jean-Jacques. (2007). "El solo de corno inglés de *Tristán e Isolda*". Revista 12 Notas Preliminares nº 19-20 *El análisis musical*. Madrid: 12 Notas.

- Nommick, Yvan. (2005). "El Círculo Manuel de Falla". La Opinión de Granada 30-01-2005.

- Pérez Zalduondo, Gemma. (2002). "La música en España durante el franquismo a través de su legislación (1936-1951)". Universidad de Granada.

- Polonio, Eduardo. (2009). "Encuentros de Pamplona II". Libro del programa de CDMC Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. *Los encuentros de Pamplona II.* 10 de noviembre de 2009.

- Ríos, Presentación. (2004). "Ocho óperas para una década. Preludio, ocho actos y un epílogo". Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

- Salinas, Pedro. (1935). "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98". Revista de Occidente núm. CL.

- Sanz Burguete, Enrique. (2006). "Influencias no occidentales en la música de creación contemporánea". Revista digital Espacio Sonoro nº 11 octubre 2006. Obtenido desde: http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/11/index.htm.

- Solare, Juan María. (2007). "Analizando el análisis". Revista 12 Notas Preliminares nº 19-20 *El análisis musical*. Madrid: 12 Notas.

- Stan, Luana. (2004). "Discontinuidades y coherencias. La ópera "reloj de arena" *Últimos días, últimas horas* de Anatole Vieru". Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

- Sylvand, Thomas. (2004). "La ópera contemporánea entre crisis y crecimiento". Revista 12 Notas Preliminares nº 14 *Ópera contemporánea: mutaciones e interferencias*. Madrid: 12 Notas Preliminares.

- Téllez, José Luis. (2004). "Luis de Pablo: Invitación a la memoria". Libro de programa X Premio de Música Fundación Guerrero. *Premio de Música Fundación Guerrero.* Madrid: Fundación Inocencio y Jacinto Guerrero.

- Téllez, José Luis. (2010). "Introducción". Libro del programa de la Fundación Juan March de Madrid. *La desintegración de la tonalidad*. Enero-Febrero 2010.

- Zaldívar, Álvaro. (2003). “In Honorem Antón García Abril”. Revista Aragonesa de Musicología. Zaragoza: Diputación provincial. Vol. 19 nº 1. Páginas 7-85.
- Zubiaur Carreño, Francisco Javier. (2004). “Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. Revista Anales de la Historia del Arte nº 14.

d. Partituras

- Bach, J.S. (1988). *388 vierstimmige Choralgesänge*. Editio Musica Budapest.
- Bartók, Bèla. (1987). *String Quartets.* Viena: Universal Edition.
- Debussy, Claude. (1986). *Prèludes.* München: Herle Verlang.
- Mozart, W.A. (2007). *Violin concertos.* G. Schirmer Editions U.S.A.
- Orff, Carl. (1990). *Carmina Burana.* Mainz: Schott.
- Ruiz López, Valentín. (1993). *Concierto de Bellver*. Madrid: Ópera Tres Ediciones Musicales.
- Ruiz López, Valentín. (1994). *Concierto de Olivos*. Madrid: Editorial Arambol.
- V.V.A.A. (1990). *Iberia 1990.* Ancona: Bèrben.
- V.V.A.A. (1991). *La guitarra española 1991.* Madrid: Editorial Arambol.
- V.V.A.A. (2002). *Seis Sonatinas.* Madrid: EMEC.