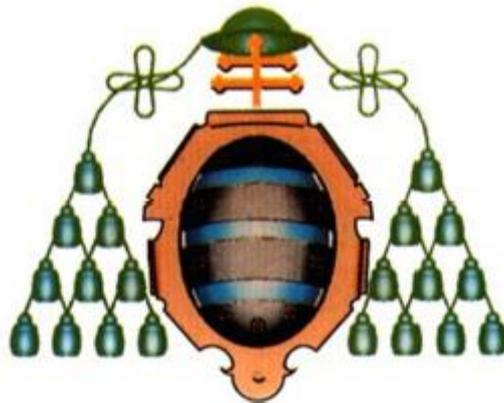


UNIVERSIDAD DE OVIEDO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TRABAJO FIN DE MÁSTER

El cuarteto de cuerda español en el cambio de siglo (1982-2013).

El caso de Jesús Rueda

Realizado por Miguel Rodríguez Fernández-Bustillo

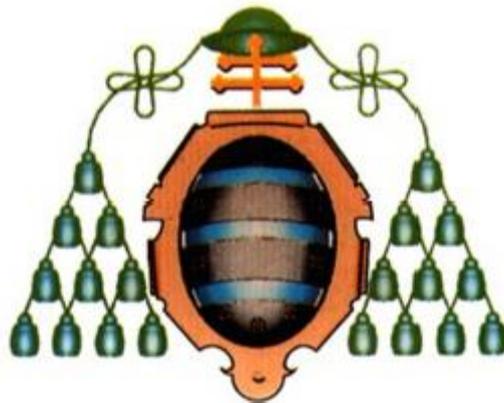
Tutor: Julio Raúl Ogas Jofre

Máster Interuniversitario en *Patrimonio Musical*
por las Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía

Curso 2013/2014

Oviedo, Julio 2014

UNIVERSIDAD DE OVIEDO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



TRABAJO FIN DE MÁSTER

El cuarteto de cuerda español en el cambio de siglo (1982-2013).

El caso de Jesús Rueda

Realizado por Miguel Rodríguez Fernández-Bustillo

Tutor: Julio Raúl Ogas Jofre

Fdo. Julio Raúl Ogas

Fdo. Miguel Rodríguez

Agradecimientos

Gracias a Jesús Rueda

Gracias a Julio Ogas

Gracias a mis padres y a Marina

ÍNDICE

Introducción.....	7
Justificación y objetivos.....	7
Estado de la cuestión.....	7
Metodologías y fuentes	9
1. El auge del cuarteto de cuerda (1982-2013).....	11
1.1. Interés por el pasado y las formaciones clásicas	13
1.2. El impulso de los intérpretes	14
1.3. Grabaciones y ediciones.....	18
1.4. La programación de cuartetos	19
2. La generación de los nacidos en las décadas de 1950 y 1960: un reencuentro con el oyente	24
2.1. Intertextualidad	27
2.2. Recursos de clarificación	32
3. El caso de Jesús Rueda	35
3.1. Jesús Rueda en la generación de los nacidos en las décadas de 1950 y 1960	35
3.2. Las conexiones de Jesús Rueda con el Romanticismo	36
3.3. Los cuartetos de cuerda.....	41
3.3.1. Intertextualidad y recursos de clarificación	44
3.3.2. El estímulo extramusical y la captación de lo inefable	50
4. Conclusiones.....	62
5. Bibliografía.....	65
ANEXOS	68
I Catálogo de cuartetos de cuerda 1982-2013.....	69
II Intérpretes de cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013.....	131
III Grabaciones de cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013 ..	135

IV Cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013 programados en festivales especializados en música contemporánea.....	139
V Fundación Juan March. Cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013	143
VI Manuscritos y milimetrados de los cuartetos <i>Desde las sombras e Islas</i>	147
VII Análisis formal del <i>Cuarteto de cuerda n° 2</i> de Jesús Rueda	153
VIII Análisis formal del <i>Cuarteto de cuerda n° 3</i> de Jesús Rueda	157
IX Entrevista a Jesús Rueda.....	161

Introducción

Justificación y objetivos

El presente trabajo tiene un doble objetivo. En primer lugar, pretende estudiar la situación actual del cuarteto de cuerda español, delimitando un marco temporal de estudio que se inicia en 1982 con la consolidación de la democracia y finaliza en 2013. En segundo lugar, tiene como objetivo analizar el corpus de cuartetos del compositor madrileño Jesús Rueda, uno de los corpus más interesantes de una línea compositiva que se consolida con el cambio de siglo.

El repertorio para cuarteto de cuerda es uno de los más representativos del repertorio camerístico. El género posee una larga tradición histórica pero a la vez goza de la atención de los compositores actuales que continúan enriqueciendo el inmenso catálogo iniciado por Joseph Haydn en el siglo XVIII. En España, el repertorio para la formación ha tenido una suerte desigual en función de la época pero en conjunto, los cuartetos son una aportación muy valiosa al patrimonio musical. Nuestro trabajo se muestra pertinente puesto que no existen estudios específicos sobre el cuarteto de cuerda español de las tres últimas décadas, un periodo especialmente fructífero, ni mucho menos sobre el corpus para este repertorio del compositor Jesús Rueda.

Estado de la cuestión

Las investigaciones sobre la situación actual del cuarteto de cuerda español son escasas. Puesto que no existe ninguna publicación específica sobre el tema, hay que rastrear la información en publicaciones más generales. Entre las primeras iniciativas que incluyen alguna mención al cuarteto de cuerda de las últimas décadas hay que mencionar el libro “Cambio de tercio. Música española para cuarteto de cuerda”, elaborado a raíz de un ciclo de conciertos celebrado en Asturias en 1995 en el que se programaron cuartetos que databan desde finales del siglo XVIII hasta la década de 1990. Especialmente valiosas son las monografías de compositores en donde se abordan los cuartetos particulares de cada autor. De la misma forma, el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* documenta los cuartetos de cuerda compuestos desde 1982, aunque

los últimos tomos fueron publicados en 2002 y desde esa fecha el catálogo de obras ha aumentado considerablemente.

La labor de entidades como la Fundación Juan March es muy importante no solo en la programación de cuartetos de cuerda contemporáneos sino también en la creación de toda una documentación que acompaña esos conciertos: programas de mano, grabaciones de conciertos, vídeos, partituras, fotografías o conferencias. Por otro lado, en el País Vasco se presta mucha atención al género gracias a la labor del *Eresbil* (archivo vasco de la música) mediante el *Proyecto Garat*, un proyecto destinado a la recuperación y enriquecimiento de este repertorio. Además, en el año 2012 tuvo lugar el curso “El Cuarteto de Cuerda en la actualidad: Nuevas aportaciones al repertorio en el País Vasco” dirigido por el compositor Gabriel Erkoreka.

Para acabar, hay que señalar una iniciativa a la que pudimos asistir y que tuvo lugar recientemente. Se trata del Congreso “El cuarteto de cuerda en España de fines del siglo XVIII hasta la actualidad” organizado por la Universidad de Granada mediante el Proyecto de Investigación I+D+iHAR2011-24295 *Música de cámara instrumental y vocal en España en los siglos XIX y XX: recuperación, recepción, análisis crítico y estudio comparativo del género en el contexto europeo*. En el congreso, celebrado en la ciudad de Granada, la situación del género en la segunda mitad del siglo XX fue desarrollada en una ponencia de Germán Gan Quesada y en una comunicación de Carlos Villar Toboada.

Respecto al compositor Jesús Rueda, la bibliografía es muy limitada y como en el caso del cuarteto de cuerda actual no existe ninguna publicación específica. En cambio, los recursos estilísticos de los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960 se encuentran más documentados gracias a los artículos de Pérez Castillo e Israel López Estelche publicados en la *Revista de Musicología* y en *Musiker* respectivamente. En cualquier caso, sobre Jesús Rueda hay que citar la voz que escribe Belén Pérez Castillo en el *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* y un trabajo inédito de Ana Fonteche sobre el grupo *Música Presente* en el que se analiza la obra temprana del compositor. También mencionamos las entrevistas incluidas en “Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI” realizadas a los miembros de este grupo por José Luis Téllez. Dada esta escasez bibliográfica, los textos que acompañan los programas de mano, las grabaciones y las partituras adquieren aún mayor importancia.

Los autores que han escrito estos textos sobre Jesús Rueda son Javier Arias Bal, Belén Pérez Castillo y Domingo del Campo.

Metodologías y fuentes

El trabajo se inició en marzo del año 2014 con la asistencia al Congreso “El cuarteto de cuerda en España de fines del siglo XVIII hasta la actualidad” en el cual pudimos tomar contacto con las últimas investigaciones musicológicas sobre el cuarteto de cuerda en el siglo XX, a través de las presentaciones de Christiane Heine, Germán Gan Quesada, Gabrielle Kaufman o Beatriz Hernández Polo entre otros. En el congreso, pudimos constatar la gran diversidad de propuestas estéticas que confluyen en el cuarteto de cuerda actual, así como la inexistencia de estudios y de un catálogo de las últimas décadas sobre el género. Tampoco encontramos referencias al corpus de Jesús Rueda en los trabajos realizados.

Partiendo de esta situación se emprendió la elaboración de un catálogo de los cuartetos españoles compuestos desde 1982, en donde se recogieron las relaciones intertextuales siguiendo la clasificación de las diferentes tipologías propuesta por Julio Ogas a partir de los estudios de Gérard Genette. En esta tarea, resultaron fundamentales las fuentes consultadas en internet, desde las páginas web de los compositores hasta las referencias en prensa. Tras la realización de este catálogo se recopilaron las partituras y grabaciones de todos los cuartetos posibles. Finalmente se decidió estudiar en detalle la obra de Jesús Rueda para lo que para fue necesario recurrir a las fuentes, es decir, se adquirieron las partituras editadas por Tritó y la grabación del grupo KNM Berlin. Además, en junio del año 2014 nos reunimos con el compositor, lo que nos permitió profundizar en sus cuartetos. La metodología llevada a cabo en el análisis de los cuartetos de Jesús Rueda parte de las lecturas de varios artículos de análisis musical de autores como Julio Ogas, Yvan Nommick o Robert Hatten.

El trabajo se divide en tres capítulos. En el primero se pretende estudiar la situación actual del cuarteto de cuerda español incluyendo aquellos cuartetos de músicos extranjeros asentados en España y aquellos compuestos por españoles fuera del país. Los resultados del catálogo de cuartetos de cuerda realizado nos permiten afirmar que el género se encuentra en el mejor momento desde su aparición en España en el último

tercio del siglo XVIII por lo que la finalidad del primer capítulo es definir los factores que contribuyen a este auge. En el segundo capítulo, se analiza la música de los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960, que con el cambio de siglo consolidan una línea compositiva basada en el reencuentro con el oyente a partir de la utilización de relaciones intertextuales y de recursos de clarificación. El objetivo del último capítulo del trabajo es analizar el corpus de cuartetos de Jesús Rueda centrándonos en el *Cuarteto de cuerda n° 2, Desde las sombras*, y en el *Cuarteto de cuerda n° 3, Islas*. Partiendo de unos recursos estilísticos que coinciden con los de su generación, estos dos cuartetos presentan unas particularidades que son consecuencia de las estrategias empleadas por el compositor.

1. El auge del cuarteto de cuerda (1982-2013)

Antes de abordar la situación actual del cuarteto de cuerda español es necesario recordar sus antecedentes a través de un breve recorrido que repase la suerte del género desde su aparición hasta 1982. El cuarteto de cuerda adquirió importancia en España desde el último tercio del siglo XVIII impulsado por las cortes nobiliarias y reales. Han sido documentados decenas de cuartetos compuestos en Madrid entre 1769 y 1806 de los cuales más de la mitad son obra de dos compositores de origen italiano: Gaetano Brunetti y Luigi Boccherini. La situación cambia durante el siglo XIX, siglo en el que los ejemplos se vuelven escasísimos. Hay que citar, no obstante, los cuartetos de Federico Olmeda, Francisco Laporta Mercader, Federico Manrique de Lara o los hermanos Paéz (Agustín y Juan Paéz Cuervo). En contra de lo que se pueda pensar, la Sociedad de Cuartetos de Madrid no supuso un impulso en la creación de cuartetos españoles porque su interés era la difusión del repertorio europeo. Por otro lado, el corpus más importante del siglo XIX, que es el de Juan Crisostomo Arriaga, fue editado en París en 1824 y no se estrenó en España hasta 1884.

Una serie de circunstancias motivaron el resurgimiento del género a comienzos del siglo XX que fue cultivado, entre otros muchos, por Ruperto Chapí, Tomás Bretón o por compositores más jóvenes como Salvador Bacarisse. Tras la Guerra Civil existen algunos ejemplos como lo demuestran el *Cuarteto de cuerda n° 2* de Jesús Guridi o los seis últimos de Conrado del Campo. Finalmente desde 1950 hasta 1982, encontramos diversas propuestas de Joaquim Homs, Robert Gerhard, Ángel Martín Pompey, Gerardo Gombau o de varios compositores nacidos en torno a 1930 como Josep Soler, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Ramón Barce.

A partir de 1982, con la consolidación de la democracia y los cambios que esto trajo para la cultura del país, la música española va a vivir una etapa fructífera en la que el cuarteto de cuerdas tiene una destacada presencia. Aunque, como mencionamos más arriba, las composiciones para esta formación han estado muy presentes a lo largo de todo el siglo XX en la música de cámara española, en las últimas tres décadas el repertorio ha aumentado de manera considerable. Para este trabajo, hemos catalogado un total de 467 cuartetos compuestos por 221 compositores entre 1982 y 2013, lo que nos permite afirmar que el género vive en la actualidad un verdadero auge.

Pero la riqueza del cuarteto de cuerdas no es solo cuantitativa, ya que también la calidad que se puede apreciar en estas composiciones está íntimamente relacionada con la confluencia de varias generaciones de compositores que aportan una interesante diversidad de propuestas estéticas. Así encontramos en primer lugar a la autollamada Generación del 51, donde compositores como Ramón Barce, Cristóbal Halffter o Josep Soler dedican un lugar significativo en su catálogo al cuarteto de cuerdas. Además, en algunos casos se puede apreciar cómo desde 1982, la relación con este género se ha intensificado. Así por ejemplo, Luis de Pablo ha compuesto seis obras para cuarteto desde 1985. Otros compositores han iniciado en los últimos años la composición para esta formación como Joan Guinjoan o Jordi Cervelló, autor, este último, de cuatro cuartetos todos ellos estrenados en el siglo XXI. Excepcional es el caso de Josep María Mestres Quadreny que escribió cinco en el año 2006¹.

También algunos de los compositores nacidos a finales de los 30 y en los 40 parecen haber prestado una atención creciente a este repertorio. *Espejo desierto* (1987), *Anatomía fractal de los ángeles* (1993), *Los desastres de la Guerra* (1996) y *Memorial del olvido* (2009) son los cuartetos 2, 3, 4 y 5 de Tomás Marco. En los últimos años Jesús Villa Rojo ha estrenado su segundo y tercer cuarteto y entre 1994 y 2002 Carlos Cruz de Castro compuso tres de sus cinco obras para esta formación. Otros se han incorporado recientemente como Anna Bofill o Andres Lewin-Richter.

La generación de los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960 será analizada con más detenimiento en el segundo capítulo del trabajo aunque adelantamos que los cuartetos de Benet Casablanca, Mauricio Sotelo, José María Sánchez-Verdú, Jesús Rueda o Alberto Posadas² se encuentran entre las aportaciones más valiosas al catálogo de las últimas décadas. Por último, los compositores nacidos en los años setenta como José Zárate, Demián Luna o Héctor Parra se han interesado por el cuarteto de cuerda al igual que algunos de los más jóvenes entre los que figuran Mario Carro y a Joan Magrané Figueres.

Queda expuesto un panorama musical en el que la convivencia de varias generaciones da lugar a un catálogo abundante y muy rico. No obstante, si nuestro deseo es analizar la presencia del cuarteto de cuerda en la creación de los últimos años es obligado estudiar

¹ RUIZ TARAZONA, Andrés, “Los cuartetos de Mestres Quadreny”, Reseña de la *Quinta de Mahler*.

² El ciclo *Liturgia fractal* de Alberto Posadas es uno de los cuartetos que mayor impacto ha tenido en las últimas décadas.

la repercusión de estas obras y las razones que explican esta abundancia. Como veremos, es la combinación de una serie de factores³ lo que contribuye a la buena salud del repertorio.

1.1. Interés por el pasado y las formaciones clásicas

De variada índole son las causas del auge o la intensificación en la composición de obras para cuartetos de cuerda. El primero de estos factores es el deseo de una buena parte de compositores por retomar el pasado y las formaciones clásicas. No es difícil apreciar que las inquietudes estéticas de la época presente invitan a ello más que las épocas precedentes. Varios compositores nacidos en la década de 1930 y 1940 como Tomás Marco⁴, Cristóbal Halffter⁵ o Antón García Abril⁶ han expresado su interés por una formación tan consolidada como es el cuarteto de cuerda. En la música de los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960 el reencuentro con el pasado es importante. Por ejemplo, Benet Casablancas, Premio Nacional de Música del año 2013, considera que el cuarteto de cuerda es la forma musical más grande que existe y en la que "los compositores han dado lo mejor de sí mismos"⁷. Por su parte, Jesús Rueda explica su relación con las formaciones históricas de la siguiente forma:

Pienso que es un buen método para evitar el encasillamiento: al siglo XX le ha tocado crear agrupaciones no históricas pero luego han acabado por producir una ortodoxia: el ejemplo paradigmático es el que podríamos llamar "el conjunto *Dérive*", en referencia a la obra de Boulez, que a su vez "deriva" del *ensemble* del *Pierrot lunaire* de Schönberg. Casi todos los grupos actuales se han formado con relación a ese *organicum* (...). Creo que es muy vivificante el hecho de retomar el pasado, y no sólo por razones prácticas (hay actualmente un gran número de formaciones clásicas de óptimo nivel), sino por el oficio que te da escribir para las formaciones históricas (...). Por eso me remito al cuarteto: sus modos de expresión son los de toda su historia, desde los primeros momentos de su creación. Las formaciones históricas

³ Además de los que desarrollaremos habrá que tener en cuenta otros como el Concurso de Composición Pablo Sorozábal (País Vasco) que todos los años premia los mejores cuartetos de jóvenes compositores.

⁴ *El Cultural*, "Las guerras olvidadas inspiran a Tomás Marco su quinto cuarteto", 2009. Disponible en http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/504790/Las_guerras_olvidadas_inspiran_a_Tomas_Marco_su_quinto_cuarteto [Consultado el 9-VI-2014].

⁵ PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis, "Cristóbal Halffter, 80 años" (entrevista), *El mundo de la fonografía, Radio Clásica*, 2010. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-mundo-de-la-fonografia/mundo-fonografia-cristobal-halffter-80-anos-segunda-hora-18-04-10/744891/> [Consultado el 11-VI-2014].

⁶ RODRÍGUEZ CERDÁN, David: "Entrevista a Antón García Abril", *Scherzo*, 271, 2012. Disponible en <http://www.scherzo.es/revista/2012/febrero/entrevista/anton-garcia-abril> [Consultado el 9-VI-2014].

⁷ MORGANES, Lourdes, "Entrevista a Benet Casablancas", *El País*, 2009. Disponible en http://elpais.com/diario/2009/07/31/catalunya/1249002452_850215.html [Consultado el 9-VI-2014].

perviven porque el tiempo las ha salvado y las ha salvado porque funcionan extraordinariamente⁸.

1.2. *El impulso de los intérpretes*

La cantidad y la calidad de las agrupaciones que en la actualidad coexisten es uno de los factores que más repercute en la buena marcha del género. Ocurre además que a las formaciones nacionales, en mejor estado que nunca, se suman algunas formaciones extranjeras de prestigio que han ido estableciendo lazos con compositores españoles. Estos grupos han favorecido el estreno, la grabación y la difusión de una gran cantidad de música durante estos últimos años. Otras veces han sido causa directa de la creación de ciertas obras, motivando al compositor o directamente encargándole el cuarteto.

A continuación, se exponen algunos ejemplos ilustrativos de esta situación. Para empezar, los encargos por parte de intérpretes son habituales, por ejemplo, el cuarteto Henschel encargó una obra a Montserrat Torras Salvador que fue titulada *Two tangos for Henschel*. Una de las agrupaciones más conocidas, el cuarteto Tokio, encargó a José Luis Turina en coproducción con varias organizaciones su cuarteto nº 4, *Clémisos y sústalos*, dedicado y estrenado por dicha formación en el año 2001 en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música de Madrid. Por su parte, Cristóbal Halffter, en una entrevista de 2010, reconocía que tanto el Cuarteto Leipzig como el Cuarteto Arditti le habían pedido nuevos cuartetos: “en este momento lo que piden siempre es un estreno (...). Eso te incita a seguir escribiendo”⁹. Las palabras de Cristóbal Halffter, autor de uno de los corpus de cuartetos de mayor repercusión, son representativas de la importancia que tienen los intérpretes en la creación de nuevas obras.

Por otro lado, encontramos varios cuartetos dedicados a intérpretes: *Figura ante el espejo* de Alfredo Aracil está dedicado al Cuarteto Bretón, el *Cuarteto de cuerda nº 2, Desde las sombras* de Jesús Rueda al Cuarteto Casals, *Memoria* de Luis de Pablo al Cuarteto Arditti, el *Cuarteto San Petersburgo* de Jordi Cervelló al Cuarteto Atrium. Un ejemplo más llamativo es el segundo cuarteto de Mauricio Sotelo de 2004 titulado

⁸ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid: Fundación Autor, 2006, p. 168.

⁹ PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis, “Cristóbal Halffter, 80 años” (entrevista), *El mundo de la fonografía*, Radio Clásica, 2010. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-mundo-de-la-fonografia/mundo-fonografia-cristobal-halffter-80-anos-segunda-hora-18-04-10/744891/> [Consultado el 11-VI-2014].

Artemis en honor al célebre conjunto alemán del mismo nombre que había estrenado en 2002 *Degli eroici furori* de Sotelo¹⁰.

Otras veces los grupos son el estímulo de nuevas composiciones como ocurre con el primer cuarteto de Antón García Abril, *Cuarteto para el nuevo milenio*, motivado por la creación del Cuarteto García Abril¹¹. La estrecha relación de Benet Casablanca con el Cuarteto Arditti determina incluso la música de su *Encore for Arditti* del año 2004: “se trata de un “homenaje... a la calidad, virtuosismo, precisión rítmica y brillante idiosincrasia que distinguen sus interpretaciones” (...) El compositor elabora un *soggetto cavatto* de tres alturas [La-Re-Si (ArDitti)]”¹².

Comprobada la incidencia de los intérpretes en la creación de nuevo repertorio, conviene hacer un breve comentario de algunas de las formaciones más relevantes, comenzando por las extranjeras. El cuarteto Arditti es el cuarteto de cuerda especializado en música contemporánea más importante a nivel mundial. Fue fundado en 1974 por Irvine Arditti, Lennox Mackenzie (violines), Levine Andrade (viola) y John Senter (violoncello) y desde entonces, siempre con el inglés Irvine Arditti en el primer violín, el cuarteto ha sufrido numerosos cambios. En la actualidad completan el cuarteto Ashot Sarkissjan (violín), Ralf Ehlers (viola) y Lucas Fels (violoncello). La labor llevada a cabo por esta formación durante 40 años es esencial para comprender la música de cámara europea de las últimas décadas:

Centenares de cuartetos de cuerdas y otras obras de cámara se han escrito expresamente para ellos. Estas obras han dejado una huella permanente en el repertorio musical del siglo XX y han convertido el Arditti Quartet en un referente dentro de la historia de la música. Sus estrenos mundiales de cuartetos de compositores como Adès, Andriessen, Aperghis, Bertrand, Birtwistle, Britten, Gábia, Carter (...), Guerrero, Harvey, Hosokawa, Kagel, Kurtág, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Nancarrow, Reynolds, Rihm, Scelsi, Scirriano, Stockausen y Xenakis, entre otros muchos, muestran el amplio abanico de su repertorio musical¹³.

Como se puede comprobar, la importancia del Cuarteto Arditti en la dinamización de la creación para cuarteto va mucho más allá de nuestras fronteras. En total, posee más de

¹⁰ SOTELO, Mauricio, *Memoriae*. Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=336 [Consultado el 10-VI-2014].

¹¹ *Quinta de Mahler*, reseña al disco Antón García Abril. *Música de Cámara*. Disponible en <http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63075> [Consultado el 10-VI-2014].

¹² GAN QUESADA, Germán. Notas al disco Benet Casablanca, *complete string quartets and trio*. Tritó. Fundación autor y SGAE, 2009, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

190 discos grabados¹⁴ y lo que es más notorio: en torno a 600 cuartetos escritos para su agrupación¹⁵. En una entrevista realizada este año con motivo del 40 aniversario de la agrupación, Irvine Arditti comentaba: “Hemos inspirado a los grandes maestros a componer (...), cuando empezamos (en 1974) ya no se escribía mucho para cuarteto, el género casi estaba muriendo; los compositores lo veían como una forma clásica muy conservadora”¹⁶. Efectivamente aunque la sentencia de Pierre Boulez “el cuarteto está muerto” es de la década de 1970, desde entonces la aparición del Cuarteto Arditti (1974) en Europa y del Kronos (1973) en América (cuarteto americano con un repertorio diferente al del Arditti y en cierto modo complementario) junto con otros¹⁷, parecen haber revitalizado el género. Irvine Arditti ha reflexionado sobre el papel de los intérpretes en este proceso:

Yo creo, que de alguna manera, la tradición tocó fondo después de la II Guerra. En el s. XX no había demasiados grupos encargando nuevas composiciones; había algunos, unos pocos, pero no demasiados. (...). Entonces, sin siquiera saberlo realmente, nosotros, en la 2ª mitad del s. XX cambiamos un poco la escritura del Cuarteto de Cuerdas. (...) pienso que nosotros somos el potencial, nosotros somos la visión y grupos como nosotros lo son también, para la continuación de la música¹⁸.

El Cuarteto Arditti en España ha sido protagonista en la difusión del repertorio estimulando la creación de obras, estrenándolas o grabándolas. El Arditti ha estrenado, entre otros muchos, el *Cuarteto de cuerda n° 2, Wave (Onada)*, de Agustín Charles Soler, el *Cuarteto de cuerda n° 3, Flessuoso*, de Luis de Pablo, *Blick in die Wirrnis* de Miguel Gálvez-Taroncher, el *Cuarteto n° 1* de José Manuel López López o los cuartetos de Héctor Parra.

Además del Cuarteto Arditti, hay que citar otras formaciones extranjeras muy presentes en el panorama español. El cuarteto Diotima nacido en 1997 está formado por Yun-Peng Zhao, Guillaume Latour (violines), Franck Chevalier (viola) y Pierre Morlet

¹⁴ Página web del Cuarteto Arditti. Disponible en <http://www.ardittiquartet.co.uk/biography.htm> [Consultado el 10-VI-2014].

¹⁵ Según cálculos de Irvine Arditti. SEVILLA, María Eugenia, “Cuarteto Arditti: 40 años inspirando grandes maestros” (entrevista a Irvine Arditti), *El Cultural*, 2014. Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/cuarteto-arditti-40-anos-inspirando-a-grandes-maestros.html> [Consultado el 10-VI-2014].

¹⁶ SEVILLA, María Eugenia, “Cuarteto Arditti: 40 años inspirando grandes maestros” (entrevista a Irvine Arditti), *El Cultural*, 2014. Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/cuarteto-arditti-40-anos-inspirando-a-grandes-maestros.html> [Consultado el 10-VI-2014].

¹⁷ SHATZ, Adam, “MUSIC; Quartets Changing With the Times They Changed”, *The New York Times*, 2004. Disponible en <http://www.nytimes.com/2004/01/11/arts/music-quartets-changing-with-the-times-they-changed.html> [Consultado el 10-VI-2014].

¹⁸ HUET, Dulce, “Clásica México entrevista a Irvine Arditti”, *Clásica México*. Disponible en http://www.clasicamexico.com/view_archivo.php?id=3&article=1 [Consultado el 11-VII-2014].

(violoncello). Además de la grabación de los cuartetos de Alberto Posadas, el conjunto francés ha participado en la difusión de diversos cuartetos como *Lurralde* de Ramón Lazkano, el *Cuarteto de cuerda* de Jesús Torres o *Musik mit Gesualdo* de Joan Magrané. Otros cuartetos extranjeros con actividad en España son el Cuarteto Parisii, conjunto francés nacido en 1981, y el conocido Cuarteto Leipzig formación comprometida con la obra de Cristóbal Halffter, Benet Casablanca o Fabián Panisello¹⁹.

En España han surgido en las dos últimas décadas varios cuartetos de altísimo nivel. En este florecimiento han resultado determinantes las clases impartidas en la Escuela Reina Sofía por grandes músicos como Walter Levin (Cuarteto LaSalle), Rainer Schmidt (Cuarteto Hagen), Valentin Erben (Cuarteto Alban Berg) o Günter Pichler (Cuarteto Alban Berg). Para la violinista Vera Martínez Mehner, antigua alumna de la escuela y actual violinista del Cuarteto Casals, la Escuela Reina Sofía, formada en 1991, “ha sido un antes y un después. (...) Han hecho muchísimo por subir el nivel de la cuerda en España”²⁰.

Precisamente el Cuarteto Casals se ha convertido desde su creación en 1997 en el cuarteto de cuerda español más internacional y relevante de nuestra historia. Está formado por Vera Martínez, Abel Tomàs (violines), Jonathan Brown (viola) y Arnàu Thomas (violonchelo)²¹. Por su antigüedad y su repercusión, el Casals es un referente tal y como explica Vera Martínez Mehner: “pienso que abrimos un camino que no existía para otros músicos españoles. En España no había cuartetos estables, y que ahora vayan apareciendo algunos es muy importante y muy sano”²². El cuarteto ha estrenado *Etuden nach kreutzer* de Jordi Cervelló, el *Cuarteto de cuerda* de David del Puerto o *Desde las sombras* de Jesús Rueda. Junto al Casals, el Cuarteto Quiroga formado por Aitor Hevia, Cibrán Sierra (violines), Josep Puchades (viola) y Helena Poggio (violonchelo), es el cuarteto español más notable. La agrupación también se

¹⁹ Página web del Cuarteto Leipzig. Disponible en <http://www.leipzigquartet.com/index.php/quartet/repertoire> [Consultado el 11-VI-2014].

²⁰ VAYÓN SEVILLA, Pablo J., “Entrevista a Vera Martínez Mehner”, *Diario de Sevilla*, 2014. Disponible en <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1751777/vivir/cuarteto/cuerdas/no/es/una/quimera.html> [Consultado el 11-VI-2014].

²¹ Página web del Cuarteto Casals. Disponible en <http://www.cuarteto-casals.com/the-quartet.html> [Consultado el 11-VI-2014].

²² VAYÓN SEVILLA, Pablo J., op. cit.

encuentra concienciada con la música del presente y en su repertorio figuran el *II Cuarteto* de Jesús Villa Rojo y *Sueños de una realidad* de Antonio Jesús Flores.

El Cuarteto Bretón, en activo desde el año 2003, se ha preocupado por el repertorio español desde el siglo XVIII hasta el más reciente, interpretando obras de Sánchez-Verdú, Juan Alfonso García, Agustín Charles, Tomás Marco o Cristóbal Halffter²³. Además, “el cuarteto Bretón ha protagonizado los estrenos absolutos de cuartetos dedicados a ellos por José Luis Greco, Alfredo Aracil, Juanjo Colomer o Mario Carro”²⁴. Por su parte, el Cuarteto Leonor ha contribuido desde 2001 a la buena salud del género gracias a “su dedicación e interés por el estreno y difusión del repertorio cuartetístico español gracias al cual ha trabajado estrechamente con compositores como Ramón Paus, Alejandro Román y Antón García Abril”²⁵.

1.3. Grabaciones y ediciones

Las ediciones y grabaciones permiten ampliar el alcance de la música, por lo que se perfilan como factores que repercuten directamente en el estado del cuarteto de cuerda.

En lo que respecta a las ediciones, multitud de editoriales de todos los tipos han publicado cuartetos como Breitkopf&Härtel, OUP, Brotons, La mà de Guido o Universal Edition. Especial atención merece la Editorial Tritó, especializada en música contemporánea y con más de 85000 partituras “algunas de las cuales son encargos realizados por la misma editorial”²⁶. Tritó ha editado los cuartetos de Jesús Rueda, David del Puerto o Jesús Torres entre otros muchos compositores.

En el caso de las grabaciones, el aumento de publicaciones en los últimos años es digno de mención²⁷. El catálogo de grabaciones que adjuntamos en el anexo nos permite observar el aumento de grabaciones desde el año 2009: de los veintitrés discos recogidos, doce son de los últimos cinco años. A ello se suma la calidad de las

²³ Programa de mano del XIX Ciclo de Cámara de la Universidad de Granada. Concierto celebrado el día 20 de marzo de 2014.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ Página web del Cuarteto Leonor. Disponible en <http://www.cuartetoleonor.es/> [Consultado el 11-VI-2014].

²⁶ Página web de la Editorial Tritó. Disponible en http://www.trito.es/trito_edicions/es/ [Consultado el 23-VI-2014].

²⁷ Otros factores que antes esbozamos, como el interés y repercusión de las agrupaciones, han sido claves en este incremento.

publicaciones y la repercusión de las discográficas. Merece la pena reflexionar sobre este fenómeno que coincide con la creación y participación activa de algunos sellos.

En torno al año 2008 se pusieron en marcha tres iniciativas discográficas que explican que el catálogo de grabaciones sea tan abundante en los últimos años. En primer lugar, en 2008 surge la colaboración de Caja Madrid con Kairos²⁸, una colaboración que se extiende hasta 2010. En ese tiempo se produjeron 15 CD's de los cuales dos estuvieron destinados a los cuartetos de cuerda de Alberto Posadas y Jesús Rueda. Una segunda iniciativa es la creación en 2009 de *Anemos*²⁹, un sello que durante dos años³⁰ publicó en dos tandas un total de once discos de autores nacidos en la década de 1950 y 1960 con la excepción de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Francisco Guerrero. El terreno que nos ocupa quedó representado en *Anemos* por la integral de los cuartetos de Halffter a cargo del Arditti. Por último, también en el año 2008 se inició una fructífera relación entre la Fundación BBVA y el sello Verso. Desde entonces se han editado cuatro discos con cuartetos de Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Ramón Barce y Alfredo Aracil. A diferencia de las anteriores, esta colección continúa añadiendo títulos a su catálogo.

1.4. La programación de cuartetos

La programación es un factor que favorece la creación de cuartetos y que incide directamente, como es lógico, en la repercusión que puedan tener estas obras. Para analizar la programación de cuartetos de cuerda españoles compuestos desde 1982, examinaremos primero su presencia en festivales, temporadas, ciclos, jornadas y encuentros. Después será necesario conocer las propuestas de instituciones públicas

²⁸ También participó el festival *Musica dhoy*. Página web de la Fundación Caja Madrid. Disponible en http://www.fundacioncajamadrid.es/Fundacion/Comunes/fun_cruce/0,0,72076_2018801_72018,00.html [Consultado el 7-VII-2014]

²⁹ “ANEMOS responde al feliz encuentro entre la parte pública el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas), el esmero editorial del sello Glossa y la cobertura indudable que proporciona una distribuidora y comercio discográfico como Diverdi”. GUNKIAN, Mikel, “ANEMOS: apuesta por la difusión de la música contemporánea española”, *Revista on-line Sulponticello*, 3, 2009. Disponible en <http://2epoca.sulponticello.com/anemos-apuesta-por-la-difusion-de-la-musica-contemporanea-espanola/> [Consultado el 13-VII-2014].

³⁰ No tenemos constancia de que el sello haya seguido en activo a partir de 2011. Parece que desapareció tras la retirada del INAEM tal y como se apunta en el texto que firma Pablo J. Vayón: VAYÓN SEVILLA, Pablo J., “El año que grabamos compulsivamente”, *Diario de Sevilla*, 2011. Disponible en <http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/870701/ano/grabamos/compulsivamente.html> [Consultado el 11-VI-2014]. Por otro lado, Diverdi desapareció en 2013 pero en su lugar ha aparecido una distribuidora llamada Sémele que pertenece a un proyecto que incluye una revista online, *El arte de la fuga*, una tienda, *La Quinta de Mahler* y un sello, *Ediciones Singulares*.

como el CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical) y las iniciativas llevadas a cabo por distintas entidades privadas.

A la hora de estudiar la incidencia del cuarteto de cuerda español en la programación de festivales, temporadas, ciclos, jornadas y encuentros, ha resultado muy valioso el estudio de Amparo Civera Sáez titulado *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural*³¹. En este trabajo se determinan en el año 2010 un total de 28 festivales de música contemporánea en España de todo tipo³²:

Los Festivales de Música Contemporánea en España suponen el principal canal de promoción de la música contemporánea debido a su descentralización territorial, y con ella posibilita el acceso a un público nuevo. En algunos casos están organizados por entidades privadas (...). En la mayoría de los casos se tratan de festivales soportados económicamente por los gobiernos regionales. (...) Desde la creación del festival *Ensems*, que se inicia 1977 en Valencia, la tendencia hasta hoy muestra una evolución ascendente en la creación de al menos un festival o muestra por comunidad autónoma³³.

Hemos realizado una búsqueda de los cuartetos interpretados en estos festivales especializados en música contemporánea. Tras la elaboración de un catálogo con los resultados que adjuntamos en el anexo, podemos concluir que el género no es prioritario en la mayoría de estos festivales. En muchos casos no hemos encontrado nuestro repertorio programado y aunque esto se puede deber sin duda a una falta de profundidad en nuestro vaciado, es muestra de la baja incidencia que el repertorio tiene en estos eventos³⁴. En contra de lo que pueda pasar con otros repertorios, los festivales especializados no parecen el canal de promoción principal del cuarteto de cuerda actual.

³¹ CIVERA SÁEZ, Amparo, *La promoción de la música contemporánea desde la Administración Pública. Aproximación al estudio de una política cultural*, Valencia: Universitat de València. Trabajo Fin de Máster, 2010.

³² En realidad, las temporadas, ciclos, jornadas y encuentros son agrupados por Amparo Civera con la misma denominación de festival.

³³ CIVERA SÁEZ, Amparo, op. cit., pp. 44-45.

³⁴ Las limitaciones en la búsqueda provienen de la escasa información en internet de ciertos festivales. Los festivales, ciclos y encuentros en los que no encontramos referencias son: *Mostra sonora de Sueca*, *Nits d'Aielo i Art*, *Festival Smash*, *MeloRitmos*, *Ciclo de Música Contemporánea de Valladolid* (participó el Cuarteto Granados), *Encuentros de Música Contemporánea de Gijón* (participó el Cuarteto Diotima), *Avui Música*, *Cicle de Música del segle XX i XXI*, *LEM Experimental Music Meeting*, *Ciclo de Música Contemporánea-Festival Carmelo Bernaola*, *Ciclo de Música Contemporánea José Guerrero*, *Ciclo de Música Contemporánea Museo Vostell Malpartida*, *Ciclo de Música Contemporánea de Badajoz*, *Ciclo de Música Contemporánea de CajaCanarias en Tenerife* (participó el Cuarteto Arditti), *Encontre Internacional de Compositors* (Mallorca), *Festival Internacional la Música Contemporánea de la Fundación Laxeiro*. Tampoco en el *Festival Internacional de Música Electroacústica "Punto de Encuentro"* o en el joven *Encuentro de Música Electroacústica de Gijón*.

Sin embargo, la presencia del género en festivales no especializados es notoria. Algunos ejemplos son el Festival Ars Música de Bruselas, Festival de Música de Estrasburgo, Festival Internacional de Música de Granollers o el Festival de Músiques de Torroella de Montgri. También se ha apoyado este repertorio desde la Quincena Musical de San Sebastián, el Ciclo de cámara de la ORCAM, la Schubertiada en el auditorio Winterthur o la Sociedad filarmónica de Bilbao.

La relación de Santander con el cuarteto es especialmente intensa a través de su Festival Internacional. En este veterano festival iniciado en 1948, hemos localizado numerosos cuartetos estrenados en los últimos años, tal es el caso de obras de Joan Guinjoan, Tomás Marco Israel David Martínez, Juan Alfonso García o Enrique Igoa Mateos entre otros. En 1998 el Cuarteto Parisii, un cuarteto muy vinculado al festival, estrenó una obra de Carlos Cruz de Castro con un título significativo, *Cuevas de Altamira*. A la región también hace referencia el *Cuarteto cántabro* de Agustín Bertomeu estrenado en 2004 por la misma agrupación en Santillana del Mar.

En lo que respecta a la labor de las instituciones públicas nos detendremos en la programación del CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical), centro dependiente del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). El CNDM, creado en 2010, asumió las tareas del CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), un centro cuya actividad se remontaba a 1985. Con la creación del CNDM se produjeron algunos cambios empezando por la dirección, Antonio Moral sustituyó a Jorge Fernández Guerra. Por otro lado, la política del CNDM parece perseguir la colaboración con otras instituciones así como la "descentralización y la integración de recursos"³⁵. A día de hoy, en la difusión de la música contemporánea, *Alicante Actual*³⁶ y las *Xornadas Contemporáneas* se suman a las Series 20/21, una serie de conciertos que vienen a sustituir la temporada en la capital del CDMC.

El CNDM como antes el CDMC han tenido como finalidad el fomento y la difusión de la música contemporánea a través de encargos, estrenos y programaciones. El nuevo centro, acorde al buen estado del cuarteto de cuerda, ha aumentado el encargo y estreno

³⁵ Palabras de Félix Palomero, director general del INAEM, recogidas en: G. ROSADO, Benjamín, "Primera temporada del CNDM", *El Cultural*, 2011. Disponible en http://www.elcultural.es/noticias/MUSICA/1661/Primera_temporada_del_CNDM [Consultado el 12-VI-2014].

³⁶ *Alicante Actual*, sustituyó en 2013 al *Festival de Música Contemporánea de Alicante* con otro formato.

de este repertorio. En total, seis cuartetos en cuatro años: *III Cuarteto de cuerda* de Jesús Villa Rojo, *Cuarteto de cuerda nº 4*, *Memoria*, de Luis de Pablo, *Cuarteto nº 2*, *La misteriosa forma del tiempo*, de Antón García Abril, *Cuarteto 4*, *Figura ante el espejo*, de Alfredo Aracil, *Cuarteto de cuerda nº 8*, *Ausencias*, de Cristóbal Halffter y *Cuarteto de cuerda* de Jesús Torres estrenado en marzo de 2014. Además, en diciembre de 2013 y durante el *Ciclo Alicante Actual* el Cuarteto Bretón estrenó el Cuarteto nº 3 de Gabriel Loidi. El cuarteto de cuerda ocupa un lugar importante en la programación del centro si pensamos en otras iniciativas como *Contrapunto Verano*, el ciclo de cuartetos de cuerda que organiza el Centro Nacional de Difusión Musical³⁷.

Además del CNDM, existen otras instituciones públicas que contribuyen a la difusión del cuarteto de cuerda. Uno de los proyectos más curiosos es el que a través del Instituto Cervantes llevó al Cuarteto de Cuerdas Teobaldo Power por numerosas ciudades del mundo con un programa conformado por autores canarios³⁸. El cuarteto, formado por profesores de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, no parece haber tenido mucha difusión ni antes ni después, pero entre los años 2009 y 2010 recorrió los Institutos Cervantes de Tokio, Pekín, Casablanca, Chicago o Toulouse³⁹.

Por último, hay que tratar las iniciativas llevadas a cabo por distintas entidades privadas⁴⁰. Uno de los pilares en la difusión de la música de cámara contemporánea y un lugar indispensable para nuestro estudio es la Fundación Juan March. Además de la programación de conciertos, la fundación pone a disposición documentos muy valiosos como los programas de mano, grabaciones de conciertos, vídeos, partituras, fotografías o conferencias. Además, muchos de estos documentos están digitalizados a través de Clamor, la colección digital de música española creada en 2011. Desde el inicio de su actividad musical en 1975, la fundación ha programado una gran cantidad de cuartetos españoles que adjuntamos en el anexo del trabajo⁴¹.

³⁷ Este año encargado al Cuarteto Quiroga.

³⁸ Organizado por el Gobierno de Canarias (Septenio Canarias: Cultura, ciencia e innovación).

³⁹ También en el Instituto de Estudios Dominicanos del City University (Nueva York).

⁴⁰ Siguiendo la clasificación de Amparo Civera podemos hablar del tercer sector compuesto por “aquellas entidades privadas sin ánimo de lucro (...), con capacidad de autocontrol y que cuentan con participación de voluntariado. En cultura suelen ser fundaciones y asociaciones”. CIVERA SÁEZ, Amparo, op. cit., p. 34.

⁴¹ Por otro lado, a cuartetos del siglo XX no españoles se han dedicado varios programas: *El cuarteto iberoamericano* (Cuarteto de La Habana), *Nacionalismo musical del siglo XX* (Cuarteto de La Habana), *Shostakovich: Integral de los cuartetos de cuerda* (Cuarteto Concertino, Cuarteto Glinka, Cuarteto Picasso) o *“Brahms el progresista”: un programa de Schoenberg* (Cuarteto Quiroga).

Desde la capital, la Fundación Caja Madrid organiza y coproduce distintos eventos musicales. En lo que atañe a la música contemporánea, además de la colección discográfica⁴² antes citada, hay que destacar el *Liceo de Cámara* al que han acudido los mejores cuartetos europeos. Este ciclo fue dirigido por Antonio Moral⁴³ desde sus inicios en 1992 hasta 2005, año en el cual tomó el relevo Luis Gago. En 2012 la fundación en medio de la crisis de la entidad decidió prescindir del Liceo aunque durante las temporadas 2012-2013 y 2013-2014 el ciclo consiguió mantenerse coproducido por la fundación y el INAEM. Finalmente la temporada 2014-2015 será la primera en la que el CNDM asuma completamente la producción del ciclo que pasará a denominarse *Liceo de Cámara XXI*. Desde el punto de vista de la música contemporánea parece una buena noticia si atendemos a sus pretensiones⁴⁴: “la música de nuestro tiempo tendrá una presencia determinante junta a la de otros compositores de los siglos XIX y XX”⁴⁵. Por lo pronto, en la Temporada 2014-2015 se espera el estreno del *Cuarteto de cuerda n° 10* de José María Sánchez-Verdú a cargo del Cuarteto norteamericano Pacifica.

Hay que hacer mención de nuevo a la Fundación BBVA y sus Ciclos de Música Contemporánea organizados tanto en Madrid como en Bilbao. El IV Ciclo de la fundación en Bilbao (Temporada 2013-2014) se cerró con un concierto del Cuarteto Diotima con partituras de Ramón Lazkano, Jesús Torres y Gabriel Erkoreka.

⁴² La fundación también edita pero no repertorio contemporáneo.

⁴³ Antonio Moral fue el responsable del Programa de Música de la Fundación Caja Madrid desde su fundación hasta 2005 dirigiendo además del Liceo de Cámara el Ciclo *Sinfónico* y el de *Lied*. En 2010 fue nombrado director del CNDM y entre medias ocupó el puesto de director artístico del Teatro Real (Entre 2001 y 2006 lo había sido de la Semana de Música Religiosa de Cuenca).

⁴⁴ En el *Liceo de Cámara* la atención a la música contemporánea española no ha sido siempre constante aunque hemos catalogado el estreno de cuartetos de Jorge Fernández Guerra, Alfredo Aracil o David del Puerto en 2002.

⁴⁵ Página web del CNDM. Disponible en http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/cndm_temporada1415.pdf [Consultado el 14-VI-2014].

2. La generación de los nacidos en las décadas de 1950 y 1960: un reencuentro con el oyente

En un artículo de 2005, Belén Pérez Castillo advertía lo siguiente:

Es evidente que, desde los inicios de la década del 2000, se ha hecho más acusada una tendencia –concretada en la obra de buena parte de los compositores nacidos en torno a los sesenta- hacia una mayor transparencia y perceptibilidad de los acontecimientos musicales. La clarificación interválica y el uso de procedimientos armónicos determinan la mayoría de estos catálogos, en los cuales la recurrencia de determinados elementos ofrece puntos de referencia para la escucha⁴⁶.

Una buena manera de acercarse a la generación de los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960 es a través de “Música Presente”, una de las iniciativas más interesantes y documentadas que data precisamente de los inicios de la década del 2000. *Música Presente* lo formaron compositores nacidos entre 1952 y 1964: Santiago Lanchares (1952), José Manuel López López (1956), Polo Vallejo (1959), Jesús Rueda (1961), Fabián Panisello (1963), David del Puerto (1964) y Javier Arias Bal (1964). Además, el grupo se completaba con tres intérpretes⁴⁷: Ananda Sukarlan (pianista), Miquel Bernat (percusionista) y Ángel Luis Castañón (acordeonista). Estos intérpretes impulsaron la creación en estrecha colaboración con los compositores favoreciendo la composición de nuevas obras.

Las particularidades de los compositores que formaron “Música Presente” son trasladables a otros músicos españoles lo que nos permite hablar de una serie de autores nacidos en las décadas de 1950 y 1960 que, con sus diferencias, podemos agrupar para su estudio. Es el caso de otros compositores como César Camarero y Jesús Torres o de dos autores catalanes como Agustín Charles Soler y Benet Casablanca. En esta generación hay que añadir nombres como Mauricio Sotelo o José María Sánchez-Verdú con una música muy atraída por “el flamenco y *lo árabe*”⁴⁸ respectivamente.

Sin duda, uno de los condicionantes de estos compositores es la formación recibida. En concreto, en el área madrileña hay que hablar del peso importante de dos maestros, Luis de Pablo y Francisco Guerrero Marín. Los alumnos de estos dos profesores son en

⁴⁶ PÉREZ CASTILLO, Belén, “Tradición y comunicabilidad: el *Concierto de cámara* (2005) de Fabián Panisello”, *Musiker*, 18 (2011), p. 142.

⁴⁷ También habría que añadir a esto el *Plural Ensemble* dirigido por Fabián Panisello

⁴⁸ ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro, *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Granada: Universidad de Granada, Tesis doctoral, 2011, pp. 439. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/19966738.pdf> [Consultado el 18-VI-2014].

buena medida los que hoy conforman una generación consolidada⁴⁹. Las clases de Luis de Pablo resultaron fundamentales en buena parte de los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960: Jorge Fernández Guerra, David del Puerto, César Camarero, Jesús Rueda, Jesús Torres, Santiago Lanchares, Fabián Panisello, Polo Vallejo o José Manuel López López. Luis de Pablo impartía clase sobre técnicas contemporáneas y músicas extraeuropeas⁵⁰ en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM). A partir de su conocimiento de otras culturas adoptó una postura de apertura a otras músicas no occidentales que supo transmitir a sus alumnos: “Su impresionante bagaje cultural le permite crear puentes entre mundos aparentemente muy distantes, de un modo fluido y desprejuiciado”⁵¹.

Junto a Luis de Pablo, Francisco Guerrero es el otro gran profesor del área madrileña al que acudieron numerosos alumnos como David del Puerto:

Puede parecer paradójico, pero lo más enriquecedor de mi período de aprendizaje con Guerrero ha venido dado por la gran diferencia, por la inmensa distancia entre su concepción de la música y la que he ido descubriendo con el tiempo como la mía propia (...) Guerrero, hijo aún de la vanguardia histórica y, como tal, tan radicalmente opuesto a ella en algunas cosas como heredero de otras, sabía imponer y, mejor aún, transmitir un rigor en la realización característico de toda su producción, y lo hacía con una convicción que excluía toda duda. Su apetito de precisión en la creación era enorme, su necesidad de dotar de un sentido a cada paso del proceso, constante⁵².

Al igual que David del Puerto, con el tiempo la mayor parte de los alumnos de Francisco Guerrero se alejaron de las líneas complejas de su maestro⁵³, es el caso de César Camarero, Jesús Torres, Jesús Rueda o Canco López. En estos compositores surge la necesidad de separarse de “una técnica compositiva centrada en la abstracción matemática y las texturas abigarradas de referencia xenakiana”⁵⁴ para buscar otros lenguajes. En cualquier caso, en ellos permanece la técnica rigurosa aprendida durante las clases de Francisco Guerrero adecuada a los caminos que cada uno ha seguido⁵⁵.

⁴⁹ Nos centraremos en Francisco Guerrero y Luis de Pablo pero naturalmente hay que nombrar otros profesores en la formación de esta generación: Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola, Josep Soler o Antón García Abril.

⁵⁰ Polo Vallejo en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 188.

⁵¹ Fabián Panisello en Íbid., p. 136.

⁵² Notas al programa del concierto *Generación Guerrero*. In memoriam celebrado el 5 de octubre de 2011 en la Fundación Juan March, pp. 15. Disponible en http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC690.pdf. [Consultado el 13-VII-2014].

⁵³ Hay excepciones como Alberto Posadas.

⁵⁴ LÓPEZ ESTELCHE, Israel, “Ecléctico en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto, como paradigma compositivo”. *Musiker*, 20 (2013), p. 126.

⁵⁵ César Camarero habla de “una primera experiencia de rigor y de seriedad”. Notas al programa del concierto *Generación Guerrero*. In memoriam celebrado el 5 de octubre de 2011 en la Fundación Juan March, p. 15. Disponible en

Más allá de la formación común de varios compositores nacidos en la década de 1950 y 1960, lo que nos permite hablar de una generación es la posibilidad de delimitar una serie de características comunes. Las características de esta generación parten de la voluntad comunicativa de estos músicos, sirvan de ejemplo las palabras de Fabián Panisello que podemos hacer extensibles a otros compañeros: “Personalmente, me interesa mucho que la música funcione bien, que a los músicos les guste interpretarla en directo y que el público pueda disfrutar escuchándola”⁵⁶.

El deseo de reencontrarse con el oyente se refleja en dos de las características principales de la generación, por un lado, la utilización de recursos de clarificación como los denomina Belén Pérez Castillo⁵⁷ y por otro, la apertura desprejuiciada a todo tipo de fuentes para la creación. Estos compositores recurren a una serie de procesos de clarificación que afectan a la organización de alturas, al ritmo, a los motivos, a las estructuras verticales, a la forma musical y a la textura. Respecto a la segunda característica, estos músicos se vinculan con la corriente posmoderna, “toman, introducen y asimilan elementos de diferentes fuentes para crear una obra original”⁵⁸ y se distinguen de la tradición centroeuropea precedente. Por ejemplo, Pierre Boulez “ve la pluralidad como un peligro (...) [y] reclama una idea de homogeneización estilística, a través de la cual, desarrollar un discurso evolutivo dentro de la línea creativa del compositor”⁵⁹. Las diferencias entre generaciones quedan reflejadas en el siguiente comentario de David del Puerto:

Si nos remitimos a la Generación del 51, hay músicos que me resultan imprescindibles por el peso de su obra, aunque no todos hayan ejercido como maestros: además de Luis de Pablo, yo citaría a Joan Guinjoan, Gonzalos de Olavide y Cristóbal Halffter, que me parecen los cuatro nombres que marcan la música española reciente, al margen de la difusión de que goce cada uno. Pero la vanguardia ya no es el único caldo de cultivo. Hoy se puede admirar igualmente a Britten, a Henze o a Boulez, aunque en cierto momento parecieran militar en campos opuestos (...). En lo que atañe a nuestra generación, era nuestro deber y nuestra necesidad rebelarnos contra la vanguardia, que era justamente la generación anterior, para mirar más allá. Ello implicaba volver a tomar en consideración la melodía,

http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC690.pdf. [Consultado el 13-VII-2014]. Jesús Torres de su “extremo rigor y la profunda honestidad” (Íbid., pp. 23), David del Puerto de la “formación técnica muy precisa” que aprendió (TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 150).

⁵⁶ DEL OLMO, Carolina, “Música para todos. Entrevista con Fabián Panisello”, *Minerva*, 2006. Disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=82> [Consultado el 18-VI-2014]. Citado en PÉREZ CASTILLO, Belén (2011), op. cit., p. 167.

⁵⁷ PÉREZ CASTILLO, Belén, “Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa”, *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010), pp. 427-446.

⁵⁸ LÓPEZ ESTELCHE, Israel, op. cit., p. 117.

⁵⁹ Íbid., p. 117.

la modalidad, el ritmo, la memoria, la capacidad de la música para crear elementos formales reconocibles. Podríamos hablar de un “reencuentro”⁶⁰ con la tradición⁶¹.

En resumen, la apertura desprejuiciada a otros estilos, a otras culturas, a otras artes, a otras épocas así como el interés por los recursos de clarificación⁶² son dos características principales de esta generación que surgen de la necesidad de comunicarse con la sociedad, de reencontrarse con el oyente. Estas características, se establecen en relación de oposición a las de la música centroeuropea de la segunda vanguardia y por extensión a las de la española que siguió esta corriente. Las palabras de Casablancas ilustran las experiencias de la generación:

En un plano personal –y por adscripción generacional- he tenido que enfrentarme a una situación nada fácil, equidistante en alguna medida tanto de la experimentación a ultranza y el autismo de determinadas vanguardias, que ha pagado un fuerte precio en comprensión social y han generado poderosos anticuerpos –pagando justos por pecadores- reluctantes a la música de nuestro tiempo, como de los retornos ingenuos, cuya eventual beligerancia recuerda a veces la reacción del converso, que también la hay, como si fuera posible negar los avances y técnicos de los últimos lustros! No sé si llamarle algo así como una tercera vía. (...) Por fin las cosas vuelven a estar en el punto de donde no tenían nunca que haber salido: Se trata sólo (¡sólo!) de hacer la mejor música posible, con pasión, honestidad, ambición y vocación de interpelar y dialogar con nuestros conciudadanos⁶³.

2.1. Intertextualidad

Los elementos intertextuales permiten establecer un diálogo con el oyente que coincide a la perfección con la voluntad comunicativa de los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960. Sin embargo, esta apertura no es propia sino que es consecuencia de un proceso que se inicia en la década de 1960⁶⁴ “en que culmina [...] una manera de concebir la música desde el más extremos formalismo, al tiempo que se extienden prácticas compositivas o poéticas de muy distinta significación o encarnación”⁶⁵. En este sentido, con respecto a la generación anterior, de la que recibió magisterio, se establecen relaciones de continuidad más que de oposición:

⁶⁰ Nosotros añadimos un “reencuentro” con el espectador.

⁶¹ David del Puerto en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 149.

⁶² PÉREZ CASTILLO, Belén (2010), op. cit., p. 427.

⁶³ *Taller Sonoro*, “Benet Casablancas” (entrevista). Disponible en <http://www.tallersonoro.com/antioresES/17/Entrevista.htm> [Consultado el 19-VI-2014].

⁶⁴ Como señala López Estelche el “cambio definitivo es provocado en la década de 1970”. Antes tenemos ejemplos que, no obstante, no abandonan “la orientación estructuralista y el enfoque eurocentrista de la música de vanguardia”. LÓPEZ ESTELCHE, Israel, op. cit., p. 124.

⁶⁵ BARBER CABALLERO, Llorenç, “Música española de los años setenta”, en: *Los setenta. Una década multicolor*. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Marcelino Botín, del 7 de junio al 15 de julio de 2001. Santander: Fundación Marcelino Botín, p. 179. Incluido en LÓPEZ ESTELCHE, Israel, op. cit., p. 124.

Toman como precedente –a nivel nacional- las incursiones de compositores de generaciones anteriores, como Luis de Pablo (1930), Cristóbal Halffter (1930) o Carmelo Bernaola (1929-2002) que, en la década de 1960, practicaron una vanguardia de corte europeo, utilizando la música ajena para promover un cambio estético⁶⁶.

En la actualidad, este proceso de apertura ha propiciado un enriquecimiento de la práctica intertextual. Ciertamente la introducción de otros textos la encontramos ya en obras como *Heterogéneo* (1968) o *Elephants ivres I, II, III y IV* (1972-1973) de Luis de Pablo⁶⁷, sin embargo, la abundancia sí parece característica de esta época en la que no solamente existen “gran cantidad de visiones del fenómeno intertextual [sino también] diversas maneras de integrarlo”⁶⁸. Repasando la inclusión de otros textos en los cuartetos españoles de las últimas décadas se observa que la práctica intertextual es empleado por los compositores de todas las generaciones, no solamente por los nacidos en torno a 1950 o 1960. Entre los autores nacidos durante la década de 1930 tenemos los ejemplos de Luis de Pablo y Cristóbal Halffter pero también de Jordi Cervelló (*A Bach, Etuden nach Kreutzer*), Josep Soler (*Cuarteto n° 4, Seis corales*) o Ramón Barce (*Cuarteto n° XI*). Los ejercicios intertextuales están generalizados en los cuartetos de compositores nacidos en la década de 1940 como Tomás Marco (*Anatomía fractal de los ángeles*), Carlos Cruz de Castro (*Cuarteto de cuerda n° 5, Compostelano*) o José María García Laborda (*Post Iucundam Juventutem*) y también forman parte de los procesos compositivos de las generaciones más jóvenes, la obra de Joan Magrané Figuera es un ejemplo:

El impulso inicial siempre viene dado por algún estímulo externo a mi trabajo, ya sea otra música (Josquin, Lassus, Monteverdi, Schubert, Wagner...) o, sobre todo, la poesía (Gimferrer y Valente, pero también Dino Campana, Paul Valéry o Eliot); también la pintura (Barceló, Piero della Francesca, Duccio, Dürer...) o la escultura (Michelangelo y Juan Muñoz son los primeros que me vienen a la mente). Bebo de distintas fuentes para poder encender la llama de las ideas musicales⁶⁹.

Hemos comprobado que los recursos intertextuales existen en la música y por ende en los cuartetos de todas las generaciones. Pero conviene analizar cómo se manifiesta específicamente esta práctica en el cuarteto de cuerda español porque su integración

⁶⁶ LÓPEZ ESTELCHE, Israel, op. cit., p. 126.

⁶⁷ MARCO, Tomás, *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza Música, 1989, pp. 221-222. También en obras de Cristóbal Halffter.

⁶⁸ LÓPEZ ESTELCHE, Israel, op. cit., p. 133.

⁶⁹ Joan Magrané Figuera en PRIETO, Ruth, “Joan Magrané. Premio Reina Sofía de Composición Musical”, *El Compositor habla*, 2014. Disponible en http://www.elcompositorhabla.com/es/noticias.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=176&arg_pagina=0 [Consultado el 20-VI-2014].

varía de una obra a otra⁷⁰. Para comprobar esto nos basaremos en la clasificación de las tipologías intertextuales propuestas por Julio Ogas a partir de los estudios de Gérard Genette⁷¹.

Hay algunos cuartetos en los que se recurre a citas, un tipo de relaciones de copresencia explícita. Por ejemplo, en su cuarteto nº 6, *Plaine de dueil*, José María Sánchez Verdú cita “de manera discontinua”⁷² la *chanson* homónima de Josquin Desprez. David del Puerto, en su único cuarteto, cita el *Cuarteto de cuerda nº 15* de Dimitri Shostakovich, y Joan Magrané el madrigal *Moro lasso al mio duolo* de Carlo Gesualdo en su cuarteto *Madrigal (Musik mit Gesualdo)*. Esta tipología aparece igualmente en *Espacio de silencio*, obra en la que Cristóbal Halffter utiliza motetes de Adam von Fulda y Gioseffo Zarlino⁷³. Por otro lado, Alfredo Aracil, Tomás Marco o Jacobo Durán-Loriga ofrecen ejemplos de “autocita” en sus cuartetos.

El otro tipo de intertextualidad de copresencia explícita de la que existen innumerables casos es la referencia. Se manifiesta sobre todo a través de los títulos abriendo “espacios textuales muy diversos”⁷⁴. Siguiendo a Julio Ogas encontramos desde referencias a formas musicales (*Three movement for string quartet* de Fabián Panisello, *Rondó para cuarteto de cuerda* de Xavier Zoghbi) o a danzas (*Canco y danza* de Xavier Turull, *Preludi i sis dances del Penedès* de Josep Soler), hasta “homenajes o recuerdos a compositores donde la referencia genera expectativas sobre las posibles presencias de recursos estilísticos del músico mencionado”⁷⁵ (*In memoriam G. Ives* de Andrés Valero-Castells, *Variaciones sobre un tema de Mompou para cuarteto de cuerda*⁷⁶ de Manuel Castillo). También referencias a artistas de otros campos (*Cuatro esculturas de Venancio Blanco* de Eduardo Armenteros, *Munch Light* de Enrique Igoa Mateos,

⁷⁰ Israel López Estelche al hablar del elemento intertextual diferencia entre *eclecticismo, poliestilismo y borrowing* (LÓPEZ ESTELCHE, Israel, op. cit., p. 118). Nosotros en este epígrafe no atenderemos a estos tipos que exigen un análisis más minucioso de las obras sino que simplemente observaremos las relaciones intertextuales de los cuartetos catalogados.

⁷¹ OGAS, Julio, “El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura” en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2011, pp. 233-251.

⁷² Página web de José María Sánchez-Verdú. Disponible en http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas_limite.pdf [Consultado el 19-VI-2014].

⁷³ Notas al programa del concierto *Carta blanca a Cristóbal Halffter* celebrado el 16 y 18 de noviembre de 2009 en la Fundación Juan March. Disponible en <http://digital.march.es/clamor/en/fedora/repository/atm%3A5219/PDF/download/Program%20for%20Aula%20de%2028Re%29estrenos%20%2875%29%20Carta%20Blanca%20a%20Crist%C3%B3bal%20Halffter.pdf> [Consultado el 19-VI-2014].

⁷⁴ OGAS, Julio, op. cit. p. 240.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 240.

⁷⁶ Se han escrito multitud de obras en homenaje a Federico Mompou (1893-1987).

Prometeo Quartet de Manuel Seco de Arpe) o a los intérpretes (*Encore for Arditti* de Benet Casablanca). Por otro lado, hemos catalogado cuartetos cuyo título hace referencia a regiones (*Cuarteto cántabro* de Agustín Bertomeu, *String quartet Hartford* de Moisés Bertrán Ventejo), a otras épocas (*Nueva visión del minotauro* de Miguel Franco, *Lux nova* de Orió Graus) y a otros sugerentes textos (*Zapping* de Emilio Calandín, *Transfiguración* de Demián Luna, *El increíble cuarteto menguante* de Juan José Talavera).

Dentro de las modalidades intertextuales de copresencia implícita hay que tratar la alusión, la tipología “más utilizada dentro de la música, ya que son incontables los ejemplos (...) en la música española del siglo XX”⁷⁷. Podemos hablar de dos tipos de alusión según se realice en “el plano estilístico o en la relación con sonidos asociados a seres, objetos, actividades (...)”⁷⁸. En el primer caso, el más frecuente, hablamos de alusión estilística o índice indexical, empleada por Alfredo Aracil cuando construye su *Cuarteto de cuerda n° 2* a partir de la *Cavatina* de Beethoven y por Jordi Cervelló en *Etuden nach Kreutzer*, un cuarteto que parte de los estudios 2, 4, 9, 29 y 30 de Rodolphe Kreutzer. También el ritmo yambo que se relaciona con la Escuela de Notre Dame en el *Cuarteto n° XI* de Ramón Barce responde a este tipo de alusión.

En el caso de asociaciones con seres, objetos o actividades, estamos ante una alusión icónica o icono indexical, tipología que encontramos en el *Cuarteto Lusitano* de Domènec González de la Rubia en donde “la textura de los violines nos recuerda el sonido de las tardes de verano, con las cigarras y otros insectos moviéndose en las ramas”⁷⁹. Otro ejemplo se observa en *Magma* donde Emilio Calandín recurre a la alusión icónica si atendemos a su explicación de la obra⁸⁰:

Una masa ígnea se desplaza en el espacio – tiempo, conformándose, deformándose, transformándose. En su interior, sus elementos se comportan de las más diversas maneras (...). Sus combinaciones nos hacen avanzar arrastrados por un pulso constante, obsesivo, aunque a veces oculto y que, después de todo, desaparecerá, quedándonos tan sólo su resonancia, la misma que nos avisó de su llegada.

⁷⁷ OGAS, Julio, op. cit. p. 242.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 242.

⁷⁹ Página web de la Associació Catalana de Compositors. Disponible en <http://www.accompositors.com> [Consultado el 19-VI-2014].

⁸⁰ Página web de Emilio Calandín. Disponible en <http://www.ecalandin.com/pdf/magmanotas.pdf> [Consultado el 19-VI-2014].

En cuanto a las relaciones de derivación por transformación, hipertextuales, son más escasas pero citaremos un ejemplo de parodia, *Parodia para cuarteto de cuerda* de Luis de Pablo.

Para acabar, una vez repasados las diferentes tipologías intertextuales que aparecen en los cuartetos de cuerda, nos proponemos atender a la recurrencia de ciertos textos en el repertorio catalogado. Algunas ya se apuntaban al tratar las diferentes tipologías: lugares, danzas, homenajes, artistas, intérpretes o ciertas formas musicales. Por otro lado, se puede decir que la literatura tiene un peso importante en una parte de los cuartetos entre los que se incluyen referencias a la obra de Baudelaire (*Les fleurs du mal* de Mario Carro), W. B. Yeats (*Cuarteto de cuerda nº 3 ...raging in the dark - the night's remorse* de Benet Casablancas), Gerardo Diego (*Voluntad de flores para cuarteto de arcos* de Luis de Pablo), Pessoa (*...me condenase eternamente, Cuarteto de cuerda nº 2* de Carlos Eroles), Julio Cortázar (*Y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable* de César Camarero y *Clémisis y sústalos* de José Luis Turina) u Octavio Paz (*Sueños fluviales* de Enrique Igoa Mateos).

El reencuentro con la música de otros periodos lo demuestra la presencia de relaciones intertextuales con la Edad Media, el Clasicismo, el Romanticismo o el siglo XX. Varios compositores recurren al Renacimiento (Miguel Franci, Juan García Pistolesi, Joan Magrané) y al Barroco con especial atención a Bach (Jordi Cervelló, Jorge Fernández Guerra). Una serie de obras se relacionan con el cambio de siglo o el *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Olivier Messiaen: *Fin del Milenio* (Zulema de la Cruz), *Cuarteto para el nuevo milenio* (Antón García Abril), *El sueño del milenio* (Antonio Narejos), *Cuarteto para el fin de las razas* (Valentín Ruíz). En contra de lo que se pudiera pensar, la presencia de lo hispánico no es abundante en el catálogo aunque hay ejemplos como *Noches andaluzas para cuarteto de cuerda* de Miquel Ortega y destaca el ritmo de habanera que utilizan en sus cuartetos Eduardo Diago, Carles Eroles y Miguel Ángel Samperio.

A la vista de lo expuesto, una vez analizado el fenómeno tanto desde el punto de vista de las tipologías como desde el punto de vista de la recurrencia, concluimos que actualmente las relaciones intertextuales son abundantes en los cuartetos de cuerda. La apertura desprejuiciada a todo tipo de textos dificulta la agrupación y clasificación de este recurso.

2.2. Recursos de clarificación

En la música de los compositores cuya carrera musical se ha desarrollado en las tres últimas décadas se han consolidado una serie de recursos de clarificación que potencian el aspecto comunicativo de sus obras y que afectan a varios parámetros como el ritmo, los motivos, la forma musical, la organización de alturas y la textura. Las palabras de Benet Casablanca sobre su música pueden reflejar las inquietudes de estos compositores:

Me gustaría pensar que mi producción reciente se beneficia de esta libertad, duramente conseguida, del abandono de viejos prejuicios. Sin negar sus raíces va en busca de una mayor claridad, tanto formal como expresiva, pero también en el plano armónico, más luminoso y perfilando un nuevo vocabulario, más dúctil y contrastado, sin abandonar el juego motívico, la viveza rítmica, que puede derivar en una notable complejidad, y el desarrollo de texturas altamente diferenciadas, donde el tratamiento instrumental, que no rehúye eventualmente el virtuosismo, adquiere una nueva dimensión. (...) Añadamos a ello la voluntad expresiva (...), la vocación, no por modesta menos sentida, de conmover e inquietar a mis contemporáneos.⁸¹

La manera en la que estos procesos de clarificación se llevan a cabo es distinta en cada compositor, no obstante, se pueden encontrar puntos de encuentro entre ellos. En concreto, la repetición se presenta como un elemento fundamental para lograr que el discurso sea coherente, permitiendo que el oyente perciba el ritmo, los motivos o la forma de la obra. Como ha comentado Javier Arias Bal, “se quiera o no, la memoria existe, y en música es además esencial toda vez que se desarrolla en el tiempo: es un elemento del que, aunque quieras liberarte, nunca se consigue enteramente. (...) Musicalmente hablando, el reconocimiento de las cosas es esencial”⁸². Precisamente en la música de Arias Bal se encuentran “elementos que se repiten de un modo perfectamente legible: células, núcleos melódicos y, por supuesto, ritmos perfectamente identificables”⁸³. Por su parte, Fabián Panisello ha explicado la función que cumple el ritmo en su música:

Siempre ha sido para mí de una importancia determinante, ya que es el vehículo principal en la definición de la Gestalt de la obra. Actualmente la pulsación, la micropulsación, la utilización de *patterns*, la acentuación selectiva en campos homogéneos, etcétera, son recursos predominantes en mi música⁸⁴.

David del Puerto ha hablado sobre la melodía como un elemento al que recurre sobre todo a partir de su *Concierto para oboe* de 1993:

⁸¹ *Taller Sonoro*, “Benet Casablanca” (entrevista). Disponible en <http://www.tallersonoro.com/antioresES/17/Entrevista.htm> [Consultado el 19-VI-2014].

⁸² Javier Arias Bal en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 73.

⁸³ Javier Arias Bal en *Íbid.*, p. 73.

⁸⁴ Fabián Panisello en *Íbid.*, p. 144.

La necesidad de la melodía y la armonía estaba en obras anteriores, pero no encontraba un modo de hacerlo “sin disimular”. Creo que buena parte de la vanguardia ha trabajado en la línea de lo que, cariñosamente, podríamos denominar “estética del disimulo”: que haya elementos que articulen la obra, pero que no se noten. Una característica común a la mayor parte de la música a solo de las últimas décadas es la concepción de la línea como alternancia de notas muy largas con grupos muy rápidos (...) lo que a mí me parece una forma de eludir el problema mediante la deformación de lo melódico⁸⁵.

La apertura desprejuiciada de esta generación a otras músicas así como el reencuentro con la tradición también implica un tratamiento la organización de alturas particular que se plasma en una música que no renuncia a las relaciones funcionales de la tonalidad o a las armonías del jazz. Por su parte, Belén Pérez Castillo ha llamado la atención sobre la presencia de procedimientos modales y texturas heterofónicas en la música de César Camarero, Santiago Lanchares o David del Puerto⁸⁶.

En la textura han reparado algunos de los músicos de la generación como uno de los parámetros que puede contribuir a la clarificación de la obra. Para Javier Arias Bal, uno de los compositores que más ha reflexionado sobre el tema⁸⁷, “es fundamental el contraste de texturas. Son las texturas las que conducen la audición musical”⁸⁸. En el caso del cuarteto de cuerda, se da la circunstancia de que las características homogéneas de la formación favorecen la indagación en las texturas como se puede observar en *La sombra contra el muro*, el único cuarteto de Arias Bal:

El cuarteto fue muy importante porque me sirvió para plantearme ciertos problemas concretos en relación con las texturas, si era posible lograr un avance, un sentido formal, únicamente mediante cambios de textura. La obra permitió que me situara en una perspectiva de esa naturaleza precisamente por la gran homogeneidad instrumental del cuarteto⁸⁹.

En el *Cuarteto de cuerda* de David del Puerto del año 2002 también se observa un interés por diversos recursos de clarificación entre los que la textura juega un papel importante tal y como comenta José Luis Téllez:

En muchos momentos (...) hay un claro predominio de lo horizontal, pero no parece (...) especialmente interesado por desarrollar un tipo específico de contrapunto sino éste parece ser, más bien, una forma de textura cuya importancia está, sobre todo, en su aptitud para oponerse o

⁸⁵ David del Puerto en *Íbid.*, p. 152.

⁸⁶ PÉREZ CASTILLO, Belén, (2010), op. cit. p. 427. Pérez Castillo también comenta la presencia de modalismos en la obra de Jesús Torres y Polo Vallejo.

⁸⁷ Es autor del trabajo ARIAS BAL, Javier, *Reflexiones sobre la textura y los procedimientos formales ejemplificadas en música de compositores españoles nacidos en torno a 1960*, DEA de la Universidad Complutense de Madrid, 2002.

⁸⁸ Javier Arias Bal en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 73.

⁸⁹ Javier Arias Bal en *Íbid.*, p. 73.

contrastar con otro tipo de texturas, y creo que esto es muy evidente en obras como el *Cuarteto de cuerda*⁹⁰.

El propio compositor ha explicado en las notas introductorias a la partitura editada por Tritó que su cuarteto es,

una suerte de resumen de mis principales preocupaciones de estos últimos años: la concisión extrema del material armónico, la transparencia del material rítmico, el uso de la textura como parámetro de articulación y diferenciación y, finalmente, la claridad formal, potenciada por el uso de la reiteración de elementos y la reaparición de materiales⁹¹.

En los primeros compases de la obra se aprecian algunos de estos recursos como la perceptibilidad rítmica o la repetición continua de un motivo basado en una fusa acentuada y luego la misma nota tenida. En cuanto a la textura podemos hablar de una homofonía dos a dos primero entre violines y bajos y a partir del compás tres entre las voces extremas y las voces intermedias.

Ejemplo 2.1. David del Puerto. *Cuarteto de cuerda*. Comp. 1-4.

Los compositores nacidos en la década de 1950 y 1960 recurren a una serie de recursos de clarificación que derivan de la tradición musical y que surgen del deseo de reencontrarse con el oyente. La repetición de motivos, la percepción del ritmo y la forma musical, la presencia de modos, el trabajo armónico o la preocupación por la textura como elemento articulador del discurso musical, son algunos de los recursos empleados por estos compositores cuya obra, no obstante, exige ser tratada de forma individual para observar las particularidades de cada caso.

⁹⁰ José Luis Téllez en José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 154.

⁹¹ DEL PUERTO, David, *Cuarteto de cuerda*, Barcelona: Tritó, 2003.

3. El caso de Jesús Rueda

3.1. Jesús Rueda en la generación de los nacidos en las décadas de 1950 y 1960

El compositor Jesús Rueda Azcuaga (1961) es uno de los compositores más notables de su generación. Premio Nacional de Música en el año 2004, hasta el momento ha compuesto tres cuartetos que constituyen una de las aportaciones más valiosas al género de las tres últimas décadas.

Jesús Rueda es, como buena parte de su generación, alumno de Luis de Pablo y de Francisco Guerrero. Su relación con Luis de Pablo se inició en el año 1980 como alumno de técnicas contemporáneas y músicas extraeuropeas en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: “era un caudal informativo enorme, y no ya solo en lo musical sino en todas las disciplinas artísticas, por su conocimiento y su modo de relacionarlas. (...) [Tras conocerlo] decidí dedicarme a la música de modo profesional”⁹². En 1985 Rueda concluyó su etapa formativa con Luis de Pablo y comenzó sus estudios con Francisco Guerrero. Ese mismo año en los cursos de Granada tomó contacto directo con la obra de Luigi Nono⁹³:

A Nono le conocí en el año 1985, el mismo año en que conocí a Guerrero: un año crucial, porque salía de la enseñanza de Luis de Pablo. Nono me hizo entrar en un mundo absolutamente espiritual: Nono vivía en algo que podríamos llamar el “plano sublime” de la realidad; lo cierto es que me reveló un mundo desconocido (...) Nono me transformó profundamente⁹⁴.

Entre 1985 y 1988, Jesús Rueda recibió magisterio de Francisco Guerrero. Aunque progresivamente su música se ha alejado de las búsquedas de Guerrero, su huella sigue muy presente en la música del compositor:

Posiblemente fuera –en mi caso– la forma general, el arco del discurso en el tiempo, lo que me haya influido con mayor intensidad de sus enseñanzas. (...) Ese extremo control del material mínimo me ayudó a mantener un control general de la forma, que ha sido fundamental para el desarrollo posterior de mi lenguaje musical⁹⁵.

⁹² Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 159.

⁹³ Además en 1985 conoció a Horacio Vaggione en el Gabinete de Música Electrónica de Cuenca PÉREZ CASTILLO, Belén, “Rueda Azcuaga, Jesús”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. IX, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2000, p. 459.

⁹⁴ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 163.

⁹⁵ Comentario de Jesús Rueda en Notas al programa del concierto *Generación Guerrero. In memoriam* celebrado el 5 de octubre de 2011 en la Fundación Juan March, p. 15. Disponible en http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC690.pdf. [Consultado el 13-VII-2014].

Jesús Rueda todavía conserva hoy en día la manera de trabajar aprendida durante la etapa de formación con Francisco Guerrero en lo que se refiere a los bocetos en papel milimetrado:

Efectivamente, parto de un croquis sobre papel milimetrado, sistema que aprendí de Guerrero. Este modo de trabajo relaciona muy bien el tiempo y el espacio: supone congelar una gran cantidad de tiempo en una hoja de papel, de este modo la tensión de los materiales, su imbricación, sus puntos de sujeción están controlados⁹⁶.

Como ocurre con sus compañeros de generación, en la música de Jesús Rueda es importante la intertextualidad, así como los recursos de clarificación. En el interés por otros textos, las clases de Luis de Pablo resultaron decisivas aunque Rueda se interesa sobre todo por las manifestaciones populares que le rodean: “sea el jazz, o sea el rock o el pop. (...) todas estas tradiciones estaban dentro de mi médula. (...) El jazz posiblemente sea lo más evidente.”⁹⁷ Además, Rueda vuelve la mirada a la tradición lo que genera nuevas relaciones intertextuales. En cuanto a los recursos de clarificación son habituales la repetición y transformación de motivos (“imitaciones, cánones, inversiones, palíndromos, fugatos”⁹⁸), la perceptibilidad del ritmo y la forma o la articulación del discurso a través de la textura, sin renunciar a la funcionalidad de la armonía.

3.2. Las conexiones de Jesús Rueda con el Romanticismo

Por sus características, la música de Jesús Rueda se relaciona con la de sus compañeros de generación, por lo que podemos hablar de su pertenencia a un estilo, entendiendo estilo como “la competencia que en cuestión de funcionamiento simbólico una obra musical presupone”⁹⁹. En este marco, Jesús Rueda ha desarrollado una serie de estrategias, es decir, “manifestaciones (...) [que] afirman la individualidad de una obra al mismo tiempo que dependen de un estilo para su inteligibilidad”¹⁰⁰. Buena parte de estas estrategias nacen del vínculo que une al compositor con el Romanticismo.

⁹⁶ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, pp. 171. Hemos adjuntado en el anexo una muestra de los manuscritos y de los milimetrados de los cuartetos n° 2 y n° 3 que muy amablemente nos ha facilitado el compositor.

⁹⁷ Entrevista realizada al compositor por el autor de este trabajo el 6-VI-2014 en Mestas (Valle de Ardisana, Llanes). De aquí en adelante Entrevista realizada el 6-VI-2014.

⁹⁸ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, pp. 171-172.

⁹⁹ HATTEN, Robert, “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. *Criterios*, 32 (1994), pp. 212.

¹⁰⁰ *Ibid.* p.212.

Jesús Rueda se encuentra muy ligado al Romanticismo y siente una gran admiración por las obras artísticas del siglo XIX, aunque es cierto que otros periodos de la Historia como el Renacimiento o la Grecia Clásica también son una fuente de inspiración importantes en su música. Sin embargo, el Romanticismo resulta especialmente importante en la obra de Jesús Rueda puesto que se manifiesta a un nivel profundo articulando la mayor parte de sus estrategias. El compositor se ha definido como un romántico¹⁰¹: “tiene que ver con un modo de entender el mundo: como punto de partida, me mueve más una emoción que una idea intelectual”¹⁰². La faceta romántica de Jesús Rueda se revela tanto en el tratamiento de los estímulos, lo que motiva la obra, como en las búsquedas, lo que persigue el compositor con su música. Ambos conceptos se encuentran interrelacionados.

La plástica y la literatura son los dos estímulos principales en la música de Jesús Rueda. En la entrevista realizada por José Luis Téllez para el libro *Música Presente*, el compositor comentaba lo siguiente:

Me interesan todas las disciplinas plásticas, sobre todo el dibujo: yo mismo he dibujado bastante de niño, más tarde lo continué en arquitectura técnica, y es algo que sigo haciendo, casi como un trabajo manual. Muchos de mis bocetos previos a la composición de una obra parten de dibujos en los que plasmo una representación de lo que “veo” como un hecho sonoro. Me interesa la pintura de todos los tiempos, su aplicación del color, y, por supuesto, me interesa mucho la literatura. Es ésta un mundo inabarcable de estímulos e ideas¹⁰³.

La manera en la que estos estímulos extramusicales, ya sea la plástica o la literatura, son transformados por Jesús Rueda en música se emparenta con las prácticas seguidas por los artistas románticos. Si el estímulo es la plástica, encontramos algo parecido a la sinestesia en su música. El estímulo de una sensación asociada a otra fruto de una experiencia subjetiva, tal y como ocurre en Rueda, es habitual en las obras de artistas del siglo XIX y comienzos del XX. Como señala Timothy Bayrd Layden en su tesis “Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea”:

La época en que la sinestesia y los conceptos relacionados con ella fueron más populares en el ámbito artístico, científico y filosófico, abarca la segunda mitad del siglo XIX hasta los años

¹⁰¹ En relación al periodo del siglo XIX. RUEDA, Jesús, “Conferencia”, VIII Jornadas de Música Contemporánea de Granada. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Mk3XB3xJ76w> [Consultado el 11-VII-2014].

¹⁰² PÉREZ CASTILLO, Belén, “Notas al programa del estreno de *Islas*, concierto celebrado el 23 de febrero de 2009 dentro de la Temporada del CDMC 2008-2009”.

<http://www.docenotas.com/?mediateca=islas-parte-1-jesus-rueda> [Consultado el 26-VI-2014].

¹⁰³ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit. p. 162.

treinta del siglo XX. Su popularidad decayó por muchas razones. Resaltaré dos de ellas por su efecto particularmente importante. La primera fue el estallido de las dos Guerras Mundiales. La segunda, lo inexplicable del fenómeno de la sinestesia y la poca consideración que merecían las experiencias subjetivas¹⁰⁴.

Si por el contrario el estímulo musical es la literatura, muchas veces los procedimientos compositivos se parecen a los de la música programática, aunque en cualquier caso lo que prevalece más que la palabra es la traducción que Jesús Rueda hace de la literatura en el plano de la imagen. El propio compositor explica que la relación entre literatura y música “no es directa, no va siguiendo al pie de la letra el texto, no es en ese sentido operístico donde tienes que ir ilustrando con la música lo que hay en el texto”¹⁰⁵. En resumen, es la imagen, sea plástica o literaria (si se genera a partir de la literatura), lo que representa el estímulo compositivo para Jesús Rueda¹⁰⁶. En una conferencia celebrada durante las “VII Jornadas de Música Contemporánea de Granada”, el compositor explicaba que las imágenes no solamente alientan la creación de la obra sino que también condicionan la manera de componerla y la percepción final del oyente.

Me ocurre algo, no es propiamente la sinestesia, la sinestesia es una traducción de la frecuencia musical en color¹⁰⁷, hay gente que lo sufre o lo disfruta dependiendo del caso. (...) Le pasaba a Messiaen o a Scriabin que hace una traducción en color cromática. En mi caso (...) no es propiamente una sinestesia, le llamamos sinestesia gráfica. (...) las formas que veo, que contemplo de la realidad se transforman automáticamente en cuestión musical. Y ha ocurrido desde siempre. (...) Mi música parece como que representa. La gente cuando escucha mi música me viene con ideas gráficas: “he visto”... Yo también al hablar de mi música pongo el verbo “ver”¹⁰⁸.

En el catálogo de Jesús Rueda tenemos muchos ejemplos de imágenes, formas o volúmenes que han provocado la creación de nuevas obras. En el capítulo de imágenes plásticas el compositor ha reconocido la importancia que para él tienen, entre otras muchas, las obras de artistas como Joachim Patinir (1480-1524) o de M. C. Escher (1898-1972). Por otro lado, las imágenes literarias aproximan al compositor a la música programática. En el caso de “Hacia la luz”, el último movimiento de la *Sinfonía nº 3, Luz*, se acerca a relatos como *Un descenso al Maelström* de Edgar Allan Poe. El

¹⁰⁴ BAYRD LAYDEN, Timothy, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*, Tesis de la Universidad de Barcelona, 2004, pp. 14. Disponible en <http://www.tdx.cat/handle/10803/1261> [Consultado el 10-VII-2014]

¹⁰⁵ Entrevista realizada el 6-VI-2014.

¹⁰⁶ El propio compositor nos ha comentado que “hay mucho de la imagen visual trasladada a música y también textual”. Entrevista realizada el 6-VI-2014.

¹⁰⁷ Silvia Molina define sinestesia como la “sensación asociada a otra sensación, procedente de un estímulo físico distinto, gracias a la percepción y cuya presencia es simultánea” (MOLINA MURO, Sylvia, *Sinestesia y multifónicos: procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*, Tesis de la Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 10/I).

¹⁰⁸ Conferencia de Jesús Rueda en las VIII Jornadas de Música Contemporánea de Granada. <https://www.youtube.com/watch?v=Mk3XB3xJ76w> [Consultado el 26-VI-2014].

quinteto *Jardín Mecánico* está basado en la novela *Locus Solus* de Raymond Roussel pero también en las imágenes que acompañan el texto.

Hemos comprobado cómo las imágenes plásticas y literarias vividas subjetivamente sirven de motivación a Jesús Rueda mediante unos procedimientos (la representación de imágenes y la música programática) que son abundantes en obras del siglo XIX y de inicios del XX. Pero la vinculación de Rueda con el Romanticismo se hace especialmente evidente si se observa que la elección de estas imágenes es coherente con las búsquedas del compositor.

Lo que persigue Jesús Rueda en su música es la expresión de lo inefable tal y como ha comentado en alguna ocasión: “Mi concepción es que la música es la prolongación de algo inefable, algo que no se corresponde con la realidad. Si tuviera que definir mi propia música en una única frase hablaría de <búsqueda de la intensidad>”¹⁰⁹. Como señala Antonio Garrido Domínguez, esta búsqueda es un propósito del hombre romántico: “(...) es, además de la mística, en la reflexión y creación románticas y posrománticas donde las referencias a lo inefable son más abundantes y sin duda pertinentes”¹¹⁰.

Para abordar el tema de lo inefable seguiremos el artículo “Lo inefable o la experiencia del límite” de Antonio Garrido Domínguez en el cual se trata el concepto y su manifestación en “diferentes sistemas sgnicos”¹¹¹ a través de varios autores. Así, tomando como referencia a Fiedrich Schlegel entre otros, a lo inefable, entendido como aquello que es “inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir”¹¹², no se puede “acceder por otro camino que no sea el artístico”¹¹³. Por su parte Wolfgang Iser destaca la importancia de la ficción como “una puerta de acceso a lo inefable”¹¹⁴, pero Vladimir Jankélévitch, entre otros, apunta que “cuando la palabra ficcional encuentra sus límites; quedaría únicamente (...) la música”¹¹⁵. El concepto de

¹⁰⁹ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 162.

¹¹⁰ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, “Lo inefable o la experiencia del límite”. *UNED. Revista Signa*, 22 (2013), p. 318.

¹¹¹ El autor se centra en la literatura.

¹¹² GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 318.

¹¹³ *Íbid.*, p. 319.

¹¹⁴ *Íbid.*, p. 319.

¹¹⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La música y lo inefable*, Barcelona: Alfa Decay, 2005, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 320. Precisamente Garrido señala que “fueron los románticos – específicamente, Tieck, Novalis, Wackenrode, Hoffman, etc.- quienes mejor captaron la afinidad entre

límite que emplea Garrido al hablar de Jankélévitch está muy unido a lo inefable en tanto que “funciona como frontera con lo que está más allá”¹¹⁶. En la obra de Jesús Rueda se aprecia una preocupación constante por acercarse al límite:

Me atrae mucho el Liszt místico que mira *al di là* de su tiempo... Pero lo mismo me ocurre con Messiaen en *Éclairs sur l’Au-delà*, son obras que van hasta el límite, como bañadas por un éxtasis. Es una música que nos conduce a ciertos aspectos del Romanticismo: el de Edgar Allan Poe en *Un descenso al Maelström*, donde los personajes ascienden durante horas, en una suerte de trayecto iniciático, a una montaña desde la que se divisa el abismo, un remolino inmenso en el océano que lo devora todo. O el caminante de Caspar David Friedrich, un personaje que mira hacia el infinito, hacia un horizonte que está más allá de lo visible. Estos aspectos son muy atrayentes porque suponen la ruptura de las fronteras. Cuando leo los escritos de Stephen Hawking, el concepto es el mismo: el “agujero negro”, que también lo devora todo. No veo que haya ninguna diferencia entre esta contemplación y la del paseante del XVIII: se trata de seguir observando el límite, y yo siento la misma atracción hacia el abismo que expresaron aquellos artistas, de modo que, si me dicen que soy un romántico, pienso: pues sí, lo soy. Pero entonces Hawking también es romántico. Lo que me interesa es la captación subjetiva del infinito: mi interés no es hacer una música terrestre, aunque es inevitable que, en último término, lo sea¹¹⁷.

Teniendo en cuenta lo anterior, al analizar las creaciones de Jesús Rueda se hace necesario determinar primeramente de qué manera se expresa lo inefable en cada obra. Como apunta Antonio Garrido en su artículo, “es inseparable en unos casos de (...) lo sublime –la mística religiosa o laica es un buen ejemplo- y en otros de las preguntas rodeadas de misterio que desde siempre acucian al ser humano y tienen que ver fundamentalmente con su origen, destino y el papel sobre la tierra, además del amor”¹¹⁸.

Podemos concluir que la conexión de Jesús Rueda con el Romanticismo se refleja en una música que pretende captar lo inefable, una búsqueda que en cualquier caso es fruto de una experiencia subjetiva¹¹⁹. En ocasiones la obra viene estimulada por imágenes que son representadas por el compositor¹²⁰ y cuya elección confirma la importancia en la música de Rueda de conceptos como el infinito, el límite o el abismo¹²¹. No obstante, si queremos comprender los procedimientos con los que el compositor alcanza sus objetivos, es necesario, obviamente, el análisis concreto de cada obra.

música y literatura (y la subordinación de la segunda a la primera)”. GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 326.

¹¹⁶ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 327.

¹¹⁷ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 166.

¹¹⁸ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 328.

¹¹⁹ Rueda se refiere a lo inefable al hablar del infinito: “Para mí el Romanticismo consiste en la captación del infinito, que es algo que tampoco se puede describir de un modo racional, por lo subjetivo que es el concepto”. Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 170.

¹²⁰ La representación de imágenes mediante música también es algo subjetivo.

¹²¹ Jesús Rueda ha comentado que “los desafíos son los mismos que buscaban los románticos (y los de otras épocas), pero en diferentes escalas: el límite, el infinito, lo absoluto...”. Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 170.

3.3. Los cuartetos de cuerda

Los tres cuartetos de cuerda compuestos hasta el momento por Jesús Rueda datan de 1990 (*Cuarteto de cuerda n° 1*), 2002 (*Cuarteto de cuerda n° 2, Desde las sombras*) y 2002-2004 (*Cuarteto de cuerda n° 3, Islas*). Las tres obras han sido editadas en partitura por la editorial Tritó y han gozado de una buena difusión discográfica gracias a las dos integrales grabadas por los cuartetos Arditti y KNM Berlin en 2006 y 2010 respectivamente. Además, los tres cuartetos ocupan un lugar importante en el catálogo de Jesús Rueda lo que resulta excepcional si tenemos en cuenta que el compositor se siente más atraído por el repertorio sinfónico que por la música de cámara:

Lo sinfónico es como un terreno en el que me encuentro muy cómodo porque es como la paleta de todos los colores (...), a mí el espacio me sugiere, me resulta muy sugerente. Y en la orquesta puedes crear espacio sonoro. (...) En la cámara me encuentro más limitado. De hecho, durante muchos años, desde los noventa hasta mediados los 2000, me sentía inútil para escribir música de cámara (...). Pero en el cuarteto sí que me siento más cómodo posiblemente por el timbre homogéneo (...). Es una formación muy sólida históricamente y me parece que funciona muy bien¹²².

Como comenta el violinista Irvine Arditti, un buen conocedor de los cuartetos de Jesús Rueda, “estos tres cuartetos podrían haber sido escritos por tres personas diferentes”¹²³. La diferencia temporal de más de una década que separa al primer cuarteto de cuerda de los otros dos explica la existencia de estilos diferentes. Ciertamente el *Cuarteto de cuerda n° 1* está separado del siguiente en más de diez años y presenta unas características que no se ajustan a las del estilo de la generación de los nacidos en 1950 y 1960 tal y como la hemos definido en cuanto a la búsqueda de la comunicación a través del empleo de ciertos recursos de clarificación o de la explotación del recurso intertextual. Sobre este cuarteto, el compositor ha explicado que “está escrito inmediatamente después de finalizar mi etapa de estudio con Guerrero y está muy ligado a su mundo sonoro: no hay tanto ese rechazo (...) como la continuación de una determinada escuela (...) aunque creo que con ideas propias”¹²⁴. Estas ideas propias se advierten en la utilización de elementos que luego veremos repetidos en los cuartetos posteriores como son los vectores. Sin embargo, puesto que el *Cuarteto de cuerda n° 1* no se ajusta al estilo de los otros dos, hemos decidido centrarnos únicamente en la comparación de los cuartetos *Desde las sombras* e *Islas* por ser obras que partiendo de un estilo común desarrollan estrategias diferentes.

¹²² Entrevista realizada el 6-VI-2014.

¹²³ ARIAS BAL, Javier, op. cit., p. 3.

¹²⁴ TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 169.

Desde las sombras, compuesto en 2002, es el segundo cuarteto de cuerda del compositor Jesús Rueda. La obra es un encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca y fue pensada para interpretarse a continuación de *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* de Haydn en la versión para cuarteto¹²⁵. Finalmente, una serie de problemas impidieron su interpretación en la SMRC¹²⁶ y el cuarteto fue estrenado en Kuhmo (Finlandia) por el Cuarteto Casals¹²⁷.

Curiosamente la obra de Haydn se relaciona con otro cuarteto de cuerda de un compositor español. Se trata de una obra homónima, *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*, de José Luis Turina, cuarteto encargado por la Fundación Caja Madrid y estrenado dentro del ciclo “Haydn en Cádiz” en el año 2004 por el Cuarteto Brodsky con motivo de la restauración de la Iglesia del Rosario de Cádiz, lugar para el que compuso su música Haydn¹²⁸. Al igual que Jesús Rueda, José Luis Turina no plantea en su obra la recreación del estilo de Joseph Haydn: “No se encontrará en mi cuarteto ni la más pequeña cita, ni el más mínimo guiño estilístico al cuarteto original pero no por eso la obra de Haydn deja de estar presente, si bien desde un punto de vista más conceptual, de pretexto si se quiere, que formal o constructivo”¹²⁹.

En el caso del cuarteto de Jesús Rueda, encontramos algunas relaciones con la obra de Haydn, por ejemplo en los tempos, dado que los movimientos son *adagio*. Sin embargo, más que en el terreno musical, la obra del siglo XVIII resulta decisiva en la concepción de *Desde las sombras*:

Tras las últimas exclamaciones, Cristo expira y va a yacer en las ataduras de la muerte (...). El Nuevo Testamento es muy parco en este punto. Su principal fuente es la Epístola I de Pedro 3,

¹²⁵ Esta obra de 1787 es un encargo de la Iglesia de Cádiz para acompañar el particular ritual que se celebraba en la catedral durante la Cuaresma. El propio compositor explicaba en 1801 en una edición de la obra que “tras un prelude apropiado, el obispo subía al púlpito, pronunciaba una de las siete frases y hacía sobre ellas una meditación, (...). Esta pausa era colmada por la música (...). Mi composición debía adaptarse a este ritual. No era tarea fácil ejecutar siete adagios, uno tras otro, y cada uno de diez minutos de duración, sin fatigar a los oyentes (...)” (Texto reproducido en ROS BRES, Paula, Notas al concierto de la Orquesta de Cámara de Cartagena *Las Siete Palabras del Redentor en la Cruz* celebrado el 31 de marzo de 2011 en Cartagena. Disponible en <http://www.santaagonia.es/ProgSietepalabras2011.pdf> [Consultado el 28-VI-2014]).

¹²⁶ El estreno estaba previsto en la iglesia de San Miguel de Cuenca el 15 de abril de 2003. Domingo del Campo (DEL CAMPO, Domingo, *Notas a la edición del Cuarteto nº 2 “Desde las sombras” de Jesús Rueda*, Barcelona: Tritó, 2008, p. 6.) sitúa el estreno en la iglesia de San Miguel de Valladolid.

¹²⁷ “Y luego lo hicieron en un curso en Andalucía y luego en un sitio más que no recuerdo”. Entrevista realizada el 6-VI-2014.

¹²⁸ CARREIRA, Xoán M., “Reseña al concierto celebrado el 17 de marzo de 2008 en el Museo de las Ciencias de Cuenca”, *Mundoclásico*, 2008. Disponible en

<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=9e59f8cb-ff24-4adc-af7d-901c7f83ee23> [Consultado el 28-VI-2014].

¹²⁹ *Ibid.*

18-20: “Porque también Cristo murió una vez por los pecados, el justo por los injustos... fue a predicar a los espíritus que estaban en prisión”. El descenso a los infiernos aparece como una consecuencia de la muerte. Pero en épocas anteriores fue frecuentemente interpretado en el sentido de que Cristo había ido a rescatar del infierno a las almas de los justos del Antiguo Testamento, de lo que la teología occidental llamó el *Limbo patrum*. Dada la ausencia de un sustrato literario equiparable al que nutre las “siete últimas palabras”, *Desde las sombras* evoca esa estancia en el mundo de ultratumba, recurriendo a tres textos clásicos que lo contemplan de la manera más descarnada e impresionante.¹³⁰

Según esto, el mundo de ultratumba evocado no es el cristiano; como comenta el compositor “el viaje es el descenso de Cristo al mundo de los muertos, no al cielo del Dios cristiano, sino al precristiano”¹³¹. Esto queda reflejado en los textos que acompañan el cuarteto¹³²: *Poema de Gilgamesh* (Anónimo), Canto XI de la *Odisea* (Homero) y Libro VI de la *Eneida* (Virgilio). Jesús Rueda escogió un texto para cada uno de los tres días que Cristo está en el mundo de los muertos, lo que determina también la estructura de la composición en tres movimientos o jornadas.

En cuanto al *Cuarteto de cuerda nº 3, Islas*, fue compuesto entre 2002 y 2004¹³³ y estrenado por el Cuarteto Arditti en el Teatro Arniches de Alicante en septiembre de 2004 durante la XX edición del “Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante”¹³⁴. Existe un arreglo de esta obra para orquesta de cuerda que el compositor compuso con motivo del XX aniversario de la Orquesta de Cámara Reina Sofía¹³⁵ y que no se estrenó hasta el año 2009 durante la Temporada del CDMC en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía¹³⁶. Al igual que en el segundo cuarteto, en *Islas* existe una división en tres movimientos (“Isla de los unicornios”, “Isla de las sirenas”, “Isla de los confines”) que es excepcional en la obra de cámara de Jesús Rueda: “En ellos he practicado algo que nunca había hecho en música de cámara: dividir en movimientos una pieza. Tenía pánico atávico a la fragmentación de la forma total, y aquí me libero de ese condicionante”¹³⁷.

¹³⁰ DEL CAMPO, Domingo, *Notas a la edición del Cuarteto nº 2 “Desde las sombras” de Jesús Rueda*, Barcelona: Tritó, 2008.

¹³¹ ARIAS BAL, Javier, op. cit., p. 6.

¹³² “(...) tres textos que tenían que ser leídos en el concierto antes de cada *adagio*. Pero son textos un poquito largos”. Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹³³ Su composición se dejó de lado un tiempo tras el encargo de *Desde las sombras*.

¹³⁴ Tritó, “El cuarteto Arditti interpreta un monográfico de Jesús Rueda”. Disponible en <http://blog.trito.es/2004/10/el-quartet-arditti-interpreta-un-monografic-de-jesus-rueda/> [Consultado el 3-VII-2014].

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ PÉREZ CASTILLO, Belén, “Notas al programa del estreno de *Islas*, concierto celebrado el 23 de febrero de 2009 dentro de la Temporada del CDMC 2008-2009”. Disponible en <http://www.docenotas.com/?mediateca=islas-parte-1-jesus-rueda> [Consultado el 3-VII-2014].

¹³⁷ Jesús Rueda en TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 169.

3.3.1. Intertextualidad y recursos de clarificación

En los cuartetos *Desde las sombras* e *Islas* de Jesús Rueda se pueden determinar una serie de recursos que permiten establecer un diálogo con el oyente, que coincide a la perfección con el interés comunicativo del resto de su generación. En este epígrafe nos centraremos en el análisis de la intertextualidad y de los recursos de clarificación.

La práctica intertextual es un recurso abundante en los dos cuartetos de Jesús Rueda con un predominio de las tipologías de referencia y de alusión estilística, al igual que ocurría en la mayoría de los cuartetos catalogados desde 1982. De hecho, entre los dos cuartetos solo encontramos ejemplos de otra tipología, la alusión icónica. Esta tipología se observa en el compás 38 del primer movimiento de *Desde las sombras* cuando entre viola y violonchelo se produce un juego que remite al sonido del reloj de cuerda.

La referencia, tipología de copresencia explícita, aparece en el título y en los movimientos de cada uno de los dos cuartetos. Además, en la primera y la última jornada de *Desde las sombras* la indicación “Religioso” responde a esta tipología. En el segundo movimiento de este cuarteto existe una referencia al serialismo dodecafónico, una preocupación por alcanzar el total cromático mediante una serie en la sección central y también entre los compases 5 y 11. Por último, podemos determinar una última referencia a partir del compás 29 de este movimiento. En este caso, el aumento de la tensión que viene dado por la búsqueda del registro agudo, la aceleración rítmica y el cambio textura, junto a los *sf* y los *pizzicati*, puede recordar a los procesos climáticos de algunas obras de Shostakovich.

Más abundante que la referencia es la alusión estilística o índice indexical, una tipología de copresencia implícita. Por ejemplo, en la “Jornada primera” del *Cuarteto de cuerda n.º 2* existe un movimiento en paralelo de las voces a menudo a distancia de 5ª o 4ª que podemos emparentar con la búsqueda de una sonoridad cercana al *órganum* (Comp. 6).

Ejemplo 3.1. Jesús Rueda. Cuarteto *Desde las sombras*. “Jornada primera”, comp. 6-10.

También Domingo del Campo hace mención a las técnicas isorrítmicas de “la parte media”¹³⁸ del movimiento si bien es cierto que no existe ni tala ni color. Por otra parte, en el plano armónico las alusiones estilísticas a los corales y a las armonías del *jazz* son constantes como se puede comprobar especialmente en la “Jornada tercera”. El propio compositor comentaba en referencia al *jazz* que “realmente lo que más me fascinaba en aquel tiempo y posiblemente ahora todavía, es que hay ciertos acordes que ya no sabes muy bien cómo analizarlos. (...) cuando los escuchas dices: «aquí hay claramente una relación funcional pero tampoco sé muy bien qué es esto». Es muy del *jazz*”¹³⁹.

El índice estilístico está presente igualmente en el Cuarteto de cuerda n° 3. En la “Isla de los unicornios” identificamos una alusión a la *Rapsodia española* de Ravel desde los primeros compases, tal y como ha comentado el propio compositor¹⁴⁰. Se trata de un motivo de cuatro notas (#Sol-La-Si-Do) que aparece primero verticalmente¹⁴¹ y más tarde, desde el compás 20, se trabaja horizontalmente, ya sea en su altura original o traspuesto. Entre los compases 55 y 68 vuelve a aparecer. Este motivo que remite a lo hispano es excepcional en la obra de Jesús Rueda: “Siempre me pareció que tenía un cierto aspecto nocturno, la magia de la noche, que posiblemente aquí sí que está, el comienzo es muy nocturno hasta que se va animando”¹⁴².

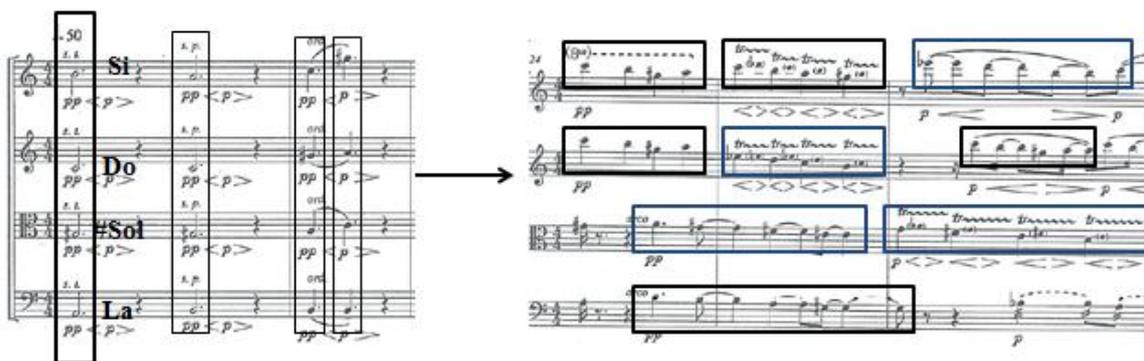
¹³⁸ DEL CAMPO, Domingo, op. cit., p. 3.

¹³⁹ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁴⁰ *Íbid.*

¹⁴¹ Las cuatro notas determinan todas las estructuras verticales aunque desde el compás 4 se van añadiendo notas diferentes a las del motivo. Con la aparición del *bMi* en el compás 15 se completa la aparición de los doce sonidos.

¹⁴² Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.



Ejemplo 3.2. Jesús Rueda. Cuarteto *Islas*. “Isla de los unicornios”, comp. 1-3, 24-26.

Otro ejemplo lo encontramos en el segundo movimiento cuando, entre los compases 22 y 25, se perfila una melodía fragmentada entre las cuatro voces que alude al contrapunto del siglo XVII.

Además del fenómeno intertextual, en los cuartetos de Jesús Rueda encontramos una serie de recursos de clarificación. En primer lugar, el ritmo es perceptible y la repetición es utilizada como un elemento que favorece la identificación de los motivos y de la forma musical. También la recurrencia y transformación de motivos es continua en los dos cuartetos. Además, hay que citar la repetición literal de secciones en el último movimiento de los dos cuartetos.

Por otro lado, Rueda no huye de la tonalidad¹⁴³ ni de las tríadas como se puede observar en la “Jornada tercera” del segundo cuarteto. El compositor no organiza las alturas a través de modos pero la primera sección de *Islas* se basa en un motivo de cuatro notas como queda dicho.

¹⁴³ “No huyo de la tonalidad como debería haber hecho según la escuela”. Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system, labeled 'Religioso' and 'Do m', features a vocal line with lyrics and four instrumental staves. Dynamics include *p*, *ff*, and *pp*. The second system continues the instrumental parts with dynamics *ff* and *pp*. A box labeled 'Repetición' with an arrow points to the right at the end of the second system.

Ejemplo 3.3. Jesús Rueda. Cuarteto *Desde las sombras*. “Jornada tercera”, comp. 57-65.

Respecto a la textura, se trata de un parámetro en el que han reparado tanto Jesús Rueda como otros compositores nacidos en la década de 1950 y 1960 y en el que merece la pena detenerse. Como queda dicho en el capítulo anterior, en una formación tan homogénea como es el cuarteto de cuerda la textura puede convertirse en un elemento fundamental para la articulación de la obra. En *Desde las sombras*, la textura contrapuntística es la que predomina, pero se puede presentar de varias formas. Por ejemplo, en la *Jornada primera* el contrapunto es protagonista a través de las imitaciones y variaciones de los motivos ascendentes claramente identificables. Otras veces, el contrapunto deriva de una textura homofónica dos a dos¹⁴⁴ a la que se recurre a lo largo de todo el cuarteto como en el “Religioso” de la “Jornada tercera”.

The image shows a system of musical notation for a string quartet. It features four staves with various musical notations. Several groups of notes are circled in black, highlighting specific motifs or imitations across the different parts.

Ejemplo 3.4. Jesús Rueda. Cuarteto *Desde las sombras*. “Jornada primera”, comp. 28-30.

¹⁴⁴ La homofonía dos a dos se presenta generalmente como una homofonía de movimiento paralelo con los violines por un lado y los bajos por otro.

A diferencia de la primera y última jornada, en las cuales la homofonía en las cuatro voces a la vez solo aparece como contraste, la textura homofónica es la dominante en la “Jornada segunda”, presentada en forma de gran unísono al comienzo del movimiento. Otras veces aparece combinada con la heterofonía, como en la sección central de la jornada que se construye a partir de una serie.

Ejemplo 3.5. Jesús Rueda. Cuarteto *Desde las sombras*. “Jornada segunda”, comp. 23-28.

En el *Cuarteto de cuerda n° 3*, el compositor recurre a la homofonía en el inicio y en el final de la “Isla de los unicornios”, en los primeros compases de la “Isla de las sirenas” o en varios momentos del último movimiento, sin embargo, al igual que en *Desde las sombras*, no es la textura principal. Predomina una textura contrapuntística que en muchas ocasiones viene dada de nuevo por la homofonía dos más dos (violines por un lado y bajos por otro), a la que se le otorga una gran importancia, sobre todo en el primer movimiento.

Por último, especial atención merecen otros recursos que podemos incluir entre los procesos de clarificación como son las entradas sucesivas, abundantes a lo largo de todo el segundo cuarteto, y sobre todo en las dos últimas jornadas. Hay que mencionar la importancia del canon, empleado tres veces en la “Jornada tercera”, a partir de los compases 1, 11 y 54.

Canon rítmico

Entradas sucesivas

Canon rítmico

Ejemplo 3.6. Jesús Rueda. Cuarteto *Desde las sombras*. “Jornada tercera”, comp.52-56.

Las imitaciones constituyen la base del tercer cuarteto, aunque los cánones, tan habituales en *Desde las sombras*, solo aparecen en el segundo movimiento.

Melodía fragmentada

Tema

Tema traspuesto a la 4ª

Canon

Canon rítmico

Tema por movimiento contrario

Ejemplo 3.7. Jesús Rueda. Cuarteto *Islas*. “Isla de las sirenas”, comp.23-30

3.3.2. *El estímulo extramusical y la captación de lo inefable*

Para comprender las conexiones de Jesús Rueda con el Romanticismo se hace necesario analizar los procedimientos con los que el compositor persigue la concreción sonora de lo inefable. Hemos comentado anteriormente que en esta búsqueda, el impulso inicial puede venir dado por una imagen, ya sea plástica o literaria, que el compositor representa con música dando lugar a nuevas relaciones intertextuales. Este estímulo extramusical será el que analicemos en primer lugar.

En el caso del *Cuarteto de cuerda n° 2, Desde las sombras*,¹⁴⁵ el estímulo viene dado por una imagen literaria, pues las obras literarias escogidas por el compositor acompañan cada movimiento¹⁴⁶. La “Jornada primera”, basada en el *Poema de Gilgamesh*, es la jornada que mejor refleja esa transformación en música y la que más se acerca a lo programático. Los primeros compases (C. 1-26) presentan un tratamiento homogéneo que junto a la utilización de *glissandi*¹⁴⁷ y de la nota pedal nos remiten a un infierno inmenso y poblado de seres. Es la descripción del Infierno en el que han caído el *pukku* y el *mikku* de Gilgamesh. Los *glissandi* no se limitan a esta sección sino que los encontramos en todo el movimiento y en el resto del cuarteto. Aún más, este recurso parece ser característico del compositor escuchando otras obras como el *Cuarteto de cuerda n° 1, Islas* o el quinteto de cuerda *Jardín Mecánico*. Aquí los *glissandi* los ligamos a la idea de infierno (criaturas, furias). Para Domingo del Campo se presentan “a la manera de los antiguos polifonistas del *planctus*, secciones de notas descendentes que pueden evocar el arte de Dufay o Josquin y efectos de voces fantásticas o de seres míticos”¹⁴⁸.

La textura cambia a partir del compás 27 por la existencia de una individualidad en las voces, generalmente asociada a motivos ascendentes de corta duración. El carácter expresivo (*expr.*) del *vln I* en una textura cercana a la de melodía acompañada (aunque rápidamente surgen imitaciones en las otras voces) indica la aparición del personaje, Enkidu. Los motivos representan el ascenso por el Infierno de Enkidu: “Yo, hoy, te

¹⁴⁵ El título del cuarteto así como el de sus movimientos es una referencia, al igual que ocurre en *Islas*.

¹⁴⁶ Recordemos: *Poema de Gilgamesh* (Anónimo), Canto XI de la *Odisea* (Homero) y Libro VI de la *Eneida* (Virgilio).

¹⁴⁷ Los *glissandis* a los que recurre Jesús Rueda son, como los trinos, “la huida de la línea, del tono claro, exacto, sintético. Como la búsqueda de algo orgánico, de algo que no es estable, de algo que se mueve constantemente”. Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁴⁸ DEL CAMPO, Domingo, op. cit., p. 6. Se podría hablar de una alusión icónica en este caso.

remontaré tu *pukku* del Infierno, yo te remontaré tu *mikku* del Infierno”¹⁴⁹. El propio compositor comenta que “esa especie de descenso que está presente en los *pianti*, los *planctus* clásicos, se convierte aquí en gestos ascendentes porque Enkidu sube al mundo de los vivos”¹⁵⁰. Como apunta Jesús Rueda, “Gilgamesh va a buscar a su amigo Enkidu al mundo de los muertos, no es una *Catábasis*, es decir un descenso, sino más bien una *Anábasis* de Enkidu que asciende al mundo de los vivos para contarle a Gilgamesh qué hay allí”. La Anábasis¹⁵¹ del personaje se refleja en dos motivos:

- Un gesto ascendente de dos, tres o cuatro notas por saltos. Es el motivo principal de toda la sección del desarrollo. Deriva en otro motivo ascendente de semifusas por intervalos conjuntos o de tercera a partir del compás 49. Este otro gesto es transformado entre los compases 52 y 57 en un acompañamiento que se repite y que puede recordar lejanamente a los procedimientos que encontramos en los motetes isorrítmicos o en algunas obras de Messiaen (alusión estilística).
- Un gesto que nace del salto ascendente de 7ª de una nota breve (a partir del compás 43) y que luego se completa con un salto descendente. Puede aparecer por inversión interválica.

¹⁴⁹ *Poema de Gilgamesh incluido en la edición del Cuarteto n° 2 “Desde las sombras” de Jesús Rueda*, Barcelona: Tritó, 2008

¹⁵⁰ ARIAS BAL, Javier, op. cit., p. 6.

¹⁵¹ *Íbid.*, p. 6.

Ejemplo 3.8. Jesús Rueda. Cuarteto *Desde las sombras*. “Jornada primera”, comp. 52-55.

Tras un desarrollo, el “Irreal” (Comp. 67) es la vuelta al estado inicial homogéneo sin la presencia de Enkidu, donde el contrapunto viene determinado nuevamente por el escalonamiento de *glissandi* descendentes.

En el *Cuarteto de cuerda n° 3, Islas*, una vez más el estímulo principal vuelve a ser la imagen pero no solo la imagen literaria como en el segundo cuarteto sino también la imagen plástica. Jesús Rueda ha compartido en su cuenta de *youtube*¹⁵² una interpretación del Cuarteto Arditti acompañada en cada movimiento por una imagen: un unicornio del bestiario de Rochester (s. XIII), un jarrón griego de Ulises con las sirenas como aves canoras y un grabado que ilustra las primeras expediciones de John Franklin al ártico.

¹⁵² Cuenta de Jesús Rueda en *youtube*: <https://www.youtube.com/user/fromnowon61> [Consultado el 1-VII-2014].



Ejemplo 3.8. Imágenes que acompañan el *Cuarteto de cuerda n° 3, Islas* de Jesús Rueda.

La relación de estas imágenes con la música no es siempre la misma. Por ejemplo, en el caso del primer movimiento el incentivo fue efectivamente una postal que poseía Jesús Rueda en la que aparecía en el borde de un acantilado una doncella con varios unicornios¹⁵³. Sin embargo, en “Isla de las sirenas” la elección de la imagen fue posterior. En este caso las indicaciones de la partitura, “la marea lejana” y “llega como un canto”, son imágenes literarias que vinculan al movimiento con la música programática. La idea de este movimiento es representar el canto de las sirenas:

Lo pensé más como algo orgánico, como en el primer cuarteto. La idea es que un cuerpo, al estar vivo, está latiendo y también se desplaza. No había pensado en algo cultural. ¿Cómo me lo podría imaginar? Ni los animales, ni nosotros, podemos mantener una altura de sonido constantemente, siempre hay un “decay”¹⁵⁴.

Para reflejar el canto de las sirenas el compositor propone un tema en canon que aprovecha las posibilidades técnicas de los instrumentos de cuerda: *glissandi*, armónicos, arco *sul tasto*, arco *sul ponticello*.

En el tercer movimiento, “Isla de los confines”, la relación con el grabado es “mucho más abstracta (...). Me gustó ese grabado porque no era especialmente dionisiaco que podría llevarnos a una especie de idea de algo destructivo sino que es la idea de un cierto orden, cuando la música es casi una turbina, (...) no para”¹⁵⁵. Pese a esto, en la primera sección (Comp. 1-26) se puede encontrar una vinculación clara entre la música y la imagen:

¹⁵³ Esa postal fue extraviada y por esa razón en el vídeo de *youtube* la imagen es otra. Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁵⁴ ARIAS BAL, Javier, op. cit., p. 7.

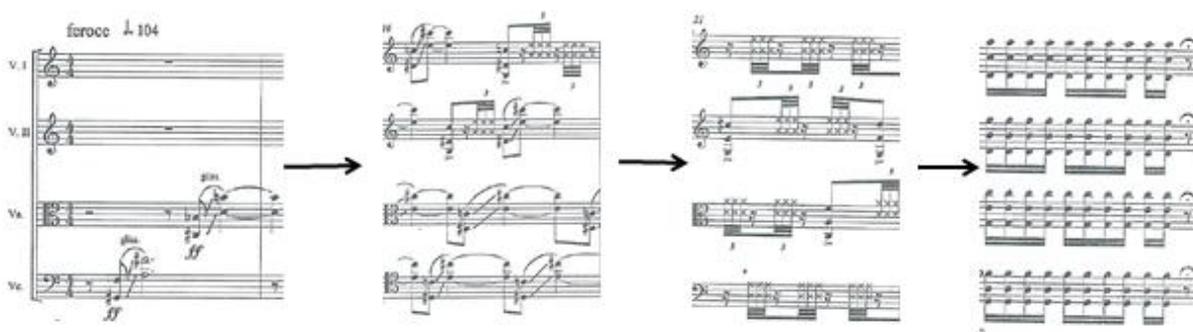
¹⁵⁵ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

(...) en el fondo es como algo gráfico. Son momentos de transiciones como Escher. Escher tiene un grabado muy bonito que se llama *Metamorfosis*¹⁵⁶ y son cosas muy diferentes que no tienen que ver una con otra pero que al final están unidas por transiciones. Y es una transición de elementos tan disímiles que uno dice: “pero qué tiene que ver ese glissando a dobles cuerdas con la chicharra, con el acorde”¹⁵⁷.

Jesús Rueda recurre una vez más a los *glissandi* en el inicio del movimiento, un efecto muy llamativo que parte del glissando de la trompa tal y como comenta el compositor:

(...) es muy poderoso, siempre me gustó mucho, en la orquesta lo he empleado. Yo creo que por imitación de aquello pues busqué un elemento. De hecho pensé que se hiciera también con la voz, al mismo tiempo que hicieran el glissando acompañarlo con la voz, pero al final lo debí quitar por miedo”¹⁵⁸.

A medida que pasan los compases los *glissandi* van generando una mayor tensión que viene dada por un estrechamiento de los acontecimientos y una subida de registro¹⁵⁹. Finalmente con la aparición de los acordes y de la chicharra¹⁶⁰ se inicia una transformación progresiva, al igual que ocurre en *Metamorfosis I* de M.C. Escher.



Ejemplo 3.9. Jesús Rueda. Cuarteto *Islas*. “Isla de los confines”, comp. 1-26.

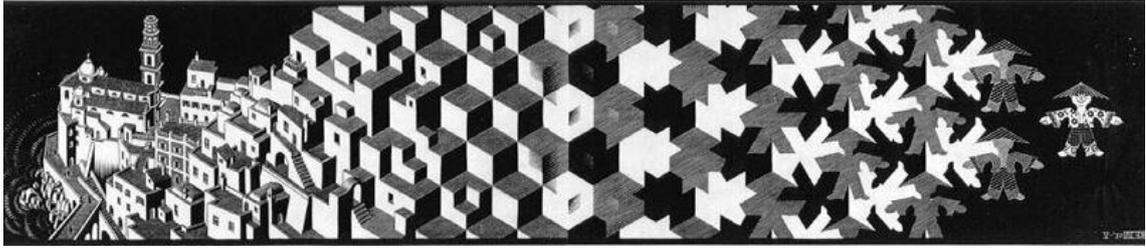
¹⁵⁶ “Dentro de la variada creación gráfica de Escher, a partir de 1937 hay un periodo en particular de sus producciones en donde las metamorfosis incursionan de manera significativa en su horizonte creativo. En esa etapa encuentran su despliegue obras como *Metamorfosis I* (1937), *Evolución I* (1937), (...) *Metamorfosis II* (1939-1940), *Verbum* (1942), (...) *Metamorfosis III* (1967-1968)”. GÓMEZ GOYENECHÉ, María Antonieta, “Cortázar y Escher ante el recurso literario y gráfico de la metamorfosis de identidades”, *Revista.unam.mx. Revista Digital Universitaria*, 10, 5 (2009). Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art28/art28.pdf> [Consultado el 11-VII-2014].

¹⁵⁷ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Un procedimiento que se puede observar en otras obras del compositor.

¹⁶⁰ La chicharra consiste en “pasar” el arco en vez de entre el diapasón y el puente, entre el puente y el cordal, lo que produce un sonido característico.



Ejemplo 3.10. M. C. Escher. *Metamorfosis I* (1937).

Más allá de la representación musical de las imágenes que podemos determinar en los dos cuartetos, la elección de estas imágenes es coherente con la aspiración del compositor de captar lo inefable. La búsqueda de lo inefable es diferente en *Desde las sombras* que en *Islas*, mientras que en uno la aspiración es la expresión de lo inefable a través de lo místico, en otro lo inefable se persigue mediante la expresión del infinito. Este hecho determina que las estrategias seguidas también difieren en ambas obras.

Como se ha indicado previamente, en el caso del *Cuarteto de cuerda n° 2* el acercamiento a lo inefable se realiza a través de la mística. Señala Antonio Garrido que muchas veces lo inefable “es inseparable (...) [de] lo sublime –la mística religiosa o laica es un buen ejemplo”¹⁶¹. Si bien lo sublime es un concepto muy amplio, aquí va ligado a lo místico, una búsqueda que se remonta probablemente al encargo de la obra. La necesidad de escribir un cuarteto para ser interpretado tras *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* de Haydn y la elección de utilizar los tres días que Cristo viaja entre las sombras definieron la composición. Además, como es habitual en la música de Jesús Rueda la búsqueda de lo inefable se hace a través de un viaje, en este caso, de tres jornadas.

Musicalmente el compositor se vale de varios procedimientos para conseguir lo que se propone. Tienen que ver con dos parámetros principalmente: ritmo y armonía¹⁶². Desde el punto de vista del ritmo a lo largo de la “Jornada primera” hemos comprobado que existen dos motivos de avance que representan la Anábasis de Enkidu, su viaje al mundo de los vivos. La misma sensación de movimiento existe en el pasaje de los compases 35 a 38 del primer movimiento (un pasaje homofónico contrastante en registro grave) o en el cierre de la “Jornada segunda”. Sin embargo, no es la

¹⁶¹ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 328.

¹⁶² Otros parámetros como la textura también son importantes.

direccionabilidad lo que predomina en el cuarteto sino el estatismo que encontramos en el inicio o en el final del primer movimiento y a lo largo de toda la “Jornada tercera”:

Creo que un uso particular del tiempo en música conduce al éxtasis, siendo éste una parte significativa del límite: Wagner buscaba esa detención subjetiva del tiempo, el oyente deja de percibir el tiempo métrico para entrar en otro proceso de percepción que nos transporta al tiempo mítico, un tiempo que no existe, detenido¹⁶³.

La detención del tiempo se aprecia en la última jornada donde, por ejemplo, Jesús Rueda recurre al calderón en el “Religioso” y en el “Mesto” o directamente al silencio en el pasaje homofónico del compás 47. Como concluye Antonio Garrido, “el silencio, más que un vacío que hay que llenar, es el gran aliado de la literatura en aquellas esferas o aspectos en los que su lenguaje se manifiesta claramente insuficiente, esto es, cuando ingresa en el ámbito de lo inefable”¹⁶⁴.

El acercamiento a la mística se produce a través de otros parámetros, singularmente la armonía. El compositor tiene una sensibilidad¹⁶⁵ especial hacia este parámetro:

Hay ciertas relaciones armónicas que por lo que sea producen un efecto especial en el oyente y no en todos los oyentes sino en un determinado tipo de oyente, aquel que tiene una cierta sensibilidad hacia eso. (...) Creo que tiene que ver con lo del éxtasis, elementos de euforia. A mí eso me atrae mucho porque me afecta¹⁶⁶.

Hemos mencionado anteriormente las relaciones armónicas del cuarteto y su vinculación a las armonías del jazz. Es en la “Jornada tercera”, el movimiento más largo, donde se hace más visible la aproximación a lo inefable a través del estatismo armónico: “tiene una extraña intensidad que viene dada de la armonía (...). El juego polifónico (...) me llevó muchísimo trabajo y puede parecer muy sencillo en la escucha (...). Pero sin embargo, yo creo que fue un trabajo de interiorización de la armonía”¹⁶⁷. En la misma línea se encuentra el final “Religioso” de la “Jornada primera”, “emparentado con el último movimiento (...). Aquí sí hay un claro estatismo, oscuro, *sotto voce*”¹⁶⁸.

Por otro lado, existe un elemento que rompe el estatismo en el tercer movimiento que es el salto interválico ascendente. El salto interválico es un elemento muy frecuente en la obra de Jesús Rueda:

¹⁶³ TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit. p. 166.

¹⁶⁴ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, op. cit., p. 329.

¹⁶⁵ “Hay gente que tiene una sensibilidad más rítmica, más tímbrica, más armónica. Posiblemente la mía vaya más por la armonía”. Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁶⁶ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁶⁷ *Íbid.*

¹⁶⁸ *Íbid.*

Debe de venir de muy atrás, no sé cuándo. Pero por ejemplo cuando escucho el *Don Giovanni* y escucho a Doña Elvira cuando está cabreada y tiene su solo y pega esos saltos interválicos tan fuertes, de repente me siento atraído por aquello. Es un elemento muy propio, muy personal, y que insisto en él. Es verdad que en los cuartetos están ahí¹⁶⁹.

En cualquier caso, este salto también lo podemos asociar a la expresión de lo místico como idea de elevación: “Me pasa con la música de Messiaen, que consigue una elevación. Posiblemente esos saltos interválicos que están en los cuartetos, hay como un impulso, un elemento hacia arriba que creo que a mí me funciona así”¹⁷⁰.

En resumen, en el *Cuarteto de cuerda nº 2* Jesús Rueda intenta expresar musicalmente lo inefable a través de la mística, como se puede comprobar en los movimientos extremos de la obra (el segundo movimiento que no alcanza los 3´ de duración se presenta como un contraste). Especialmente notable resulta la “Jornada tercera”, en la cual la búsqueda iniciada en el primer movimiento adquiere todo el protagonismo, “es una idea muy mística”¹⁷¹ como apunta el propio compositor. Las estrategias empleadas afectan a todos los parámetros pero en concreto dos, el ritmo y la armonía, juegan un papel fundamental. *Desde las sombras* tiende al estatismo, aunque existen elementos como el salto interválico ascendente de la “Jornada tercera”¹⁷² que funcionan como idea de elevación y que coinciden perfectamente con el deseo de acercarse a lo inefable. El estatismo rítmico y armónico como una manera de alcanzar el éxtasis implica una restricción de los acontecimientos, un *adelgazamiento* que Jesús Rueda relaciona con lo apolíneo:

(...) lo apolíneo es como el punto de adelgazamiento absoluto de todos los elementos para reducirlo a una mínima expresión contenida que puede ser mucho más poderosa que lo otro. (...), no hay nada más que eso pero si además está adelgazado al límite es muchísimo más poderoso. Y algo de eso podría tener el tercer movimiento del segundo [cuarteto]¹⁷³.

Al igual que en el *Cuarteto de cuerda nº 2*, la expresión de lo inefable merece ser estudiada de manera particular en el *Cuarteto de cuerda nº 3, Islas*. En este caso, el acercamiento a lo inefable nace del deseo de contener todo un universo en la obra a través de la captación del infinito, de lo absoluto. Se trata de una aspiración plenamente romántica pero que también se observa en la obra de autores de otras épocas. El ejemplo, antes citado, del pintor flamenco Joachim Patinir ilustra estas preocupaciones

¹⁶⁹ Íbid.

¹⁷⁰ Íbid.

¹⁷¹ ARIAS BAL, Javier, op. cit., p. 7.

¹⁷² O los gestos ascendentes del primer movimiento que representan el ascenso de Enkidu.

¹⁷³ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

con claridad¹⁷⁴. En un cuadro como *Paisaje con san Jerónimo* (1516-1517) encontramos el interés por abarcar en una obra todo un mundo:

Tiene una idea espacial gigantesca. (...) Uno tiene un magnetismo (...), una necesidad de introducirse dentro del cuadro (...).

Lo que me llama la atención de estas pinturas es su representación del infinito o de la profundidad. También del absoluto, la necesidad de contener dentro de un cuadro todo un universo. En una función matemática sería la función del límite, cuando x tiende a infinito o tiende a 0. Algo que (...) intenta aproximarse pero que nunca llega¹⁷⁵.



3.10. Joachim Patinir. *Paisaje con san Jerónimo* (1516-1517)

En el caso del *Cuarteto de cuerda n° 3*, la aproximación a lo inefable se lleva a cabo mediante una serie de estrategias que conviene analizar. En primer lugar hay que destacar los procesos de proliferación a los que se somete el material musical en el primer y tercer movimiento. En la proliferación, un recurso habitual de Jesús Rueda, se parte de un material que es atomizado y que luego se somete a una multiplicación continua. El resultado es una música en la que existe una acumulación¹⁷⁶ y un impulso

¹⁷⁴ Jesús Rueda cita la obra de este pintor para ejemplificar sus búsquedas.

¹⁷⁵ RUEDA, Jesús, "Conferencia", VIII Jornadas de Música Contemporánea de Granada. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Mk3XB3xJ76w> [Consultado el 11-VII-2014].

¹⁷⁶ "Suele ocurrir en mi música y en las sinfonías y aquí en los cuartetos en los que te encuentras movimientos en los que solo hay una cosa, un determinado material, un elemento... Y otros movimientos en los que pasan mil millones de cosas por segundo, una acumulación, cómo decir, cómo se llama en

constante, “una proliferación de todos los elementos para ir como empujando a la música. (...) En el fondo puede que trabaje demasiado con la variación, pero no es la variación clásica, temática, sino la variación cinética. Las variaciones son tan rápidas como la propia música”¹⁷⁷. Los procesos de proliferación van muy unidos a la idea vectorial que el compositor tiene de la música:

[La idea vectorial] es la dirección. Pero la dirección también como impulso. O sea, vas de un punto *A* a un punto *B* pero con una cierta energía cinética. Eso es el vector, la direccionalidad (...). Está muy presente, incluso en el salto interválico. Al final, en el fondo, yo creo que esa es la idea principal, el vector. Lo que pasa es que lo vistes de muchos modos, con muchos modistos diferentes¹⁷⁸.

El hecho de que el cuarteto se desarrolle mediante procesos de proliferación determina una forma musical que no se ajusta a las estructuras tradicionales sino que es definida por el material proliferado:

Con respecto al proceso evolutivo, suele haber una forma previa, aunque tampoco es muy definida: sitúas un punto, y a partir de ese punto es la propia flexibilidad, la maleabilidad del material lo que genera el discurso. Hay una conversación con ese material, un diálogo. El material también sugiere algo, y así se va llegando a un cierto estado y se establecen unos cimientos sobre los que partir. Tradicionalmente, desde Aristóteles en su *Poética*, se da por sentado que el discurso tiene que tener una exposición, un nudo y un desenlace. Personalmente no comparto esa tesis, me encuentro más cercano a procedimientos como los de Paul Auster, cuyas novelas comienzan en un punto pero nunca sabes dónde van a concluir. El material se transforma de acuerdo a sus propias reglas, tiene su propia vida, puedes acabar en algo que no tiene nada que ver con el planteamiento inicial: la música es un viaje¹⁷⁹.

Así por ejemplo, la transformación del material genera la estructura en el tercer movimiento de *Islas*. La multiplicación y acumulación de elementos a partir del compás 57 supone un aumento de la tensión que resuelve con la aparición de una fuga a partir del compás 81. Algo parecido provoca que el proceso derive en una *toccata* a partir del compás 134 que enlaza con lo anterior: “necesito que las cosas se muevan, pero también que estén ligadas unas a otras, por lo que intento, en principio, no crear un discurso excesivamente contrastado entre diferentes secciones. Las ideas están variando continuamente, no vuelven hacia atrás, pero en la misma variación está la unidad”¹⁸⁰. En

términos geológicos, como de deyección o aluvión, o sea que es como basura”. Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁷⁹ TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 171.

¹⁸⁰ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

este tercer movimiento, “Isla de los confines”¹⁸¹, el material atomizado que varía continuamente parte de un tema del violonchelo (Comp. 59)¹⁸².

3.11. Jesús Rueda. Cuarteto *Islas*. “Isla de los confines”, comp. 59-65.

La dificultad técnica del cuarteto *Islas* para los intérpretes se puede entender como un resultado de estos procesos complejos de proliferación. En cualquier caso el virtuosismo es un recurso frecuentemente empleado por Jesús Rueda que podemos asociar con su gusto por la exploración del límite¹⁸³: “Llevar al intérprete hasta sus límites confiere a la música una tensión particular: un compositor como Ferneyhough (pero también Guerrero) crea un incuestionable *pathos* en el intérprete que se refleja en la propia música”¹⁸⁴. La indagación del límite del virtuosismo acerca a *Islas* a lo dionisiaco¹⁸⁵.

¹⁸¹ El título del movimiento es elocuente. Las dos acepciones dadas por la Real Academia Española (RAE) de confín son: “1. Término o raya que divide las poblaciones, provincias, territorios, etc., y señala los límites de cada uno. 2. Último término a que alcanza la vista”. Disponible en: <http://www.rae.es/> [Consultado el 2-VII-2014].

¹⁸² Por otro lado, el ritmo es perceptible como se puede comprobar. Como comenta el compositor “más que de ritmo hablaría de *pulsación*: un ser vivo es algo pulsante, y necesito sentir que la música está viva”. TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 169.

¹⁸³ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

¹⁸⁴ TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew, op. cit., p. 165.

¹⁸⁵ “Dioniso estaría más en ese límite virtuoso”. Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

En resumen, en el *Cuarteto de cuerda n° 3* Jesús Rueda intenta expresar musicalmente lo inefable a través de unas estrategias destinadas a contener todo un universo en la obra, es decir, a captar el infinito. Esta búsqueda se concentra en los movimientos extremos de la obra (el segundo movimiento, el de menor duración, se presenta como un contraste al igual que en *Desde las sombras*¹⁸⁶). El principal procedimiento utilizado por el compositor para captar el infinito es el de la proliferación, un proceso muy unido a la idea de impulso y de direccionalidad (vector) que determina las características de la obra, inclusive su forma musical. La tendencia es al dinamismo, al avance, a la saturación de acontecimientos, al absoluto. Es significativa, por ejemplo en la “Isla de los confines” a partir del compás 64, la introducción de *pizzicati* que persiguen acabar con los vacíos: “Yo tiendo siempre al *tutti*, a llenar la música”¹⁸⁷. Junto al proceso de proliferación, Jesús Rueda emplea otras estrategias como son la percepción rítmica (pulsación) y la exigencia técnica a los intérpretes (virtuosismo).

¹⁸⁶ La “Isla de las sirenas” se puede emparentar con las aspiraciones de *Desde las sombras*.

¹⁸⁷ Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014.

4. Conclusiones

Desde la consolidación de la democracia la música española ha vivido una época fructífera en la que el cuarteto de cuerda ha tenido una presencia destacada. En la actualidad podemos afirmar que el género se encuentra en el mejor momento desde su aparición a finales del siglo XVIII. Esta situación viene dada por la cantidad de cuartetos compuestos (hemos catalogado 467 entre 1982 y 2013), por la repercusión de algunas de estas obras y también por la gran diversidad de propuestas estéticas que surgen de la convivencia de varias generaciones.

Es la combinación de una serie de factores lo que contribuye a la buena salud del repertorio para cuarteto. En primer lugar, el reencuentro de los compositores con el pasado y, en concreto con las formaciones clásicas, favorece la creación de cuartetos de cuerda. Por otro lado, el impulso de los intérpretes ha propiciado en Europa y América el resurgimiento del género a partir de la década de 1970. Los compositores españoles han tenido la fortuna de contar con el compromiso del Cuarteto Arditti al que se han sumado otras agrupaciones de gran nivel tanto extranjeras como españolas. Otros factores que hemos determinado son la multiplicación de ediciones y grabaciones de cuartetos en los últimos años así como la presencia del género en diferentes programaciones. Si bien es cierto que en los festivales de música contemporánea no es el repertorio más atendido, el cuarteto de cuerda es cuidado por otros festivales como el de Santander, por instituciones públicas como el CNDM y por entidades privadas como la Fundación Juan March.

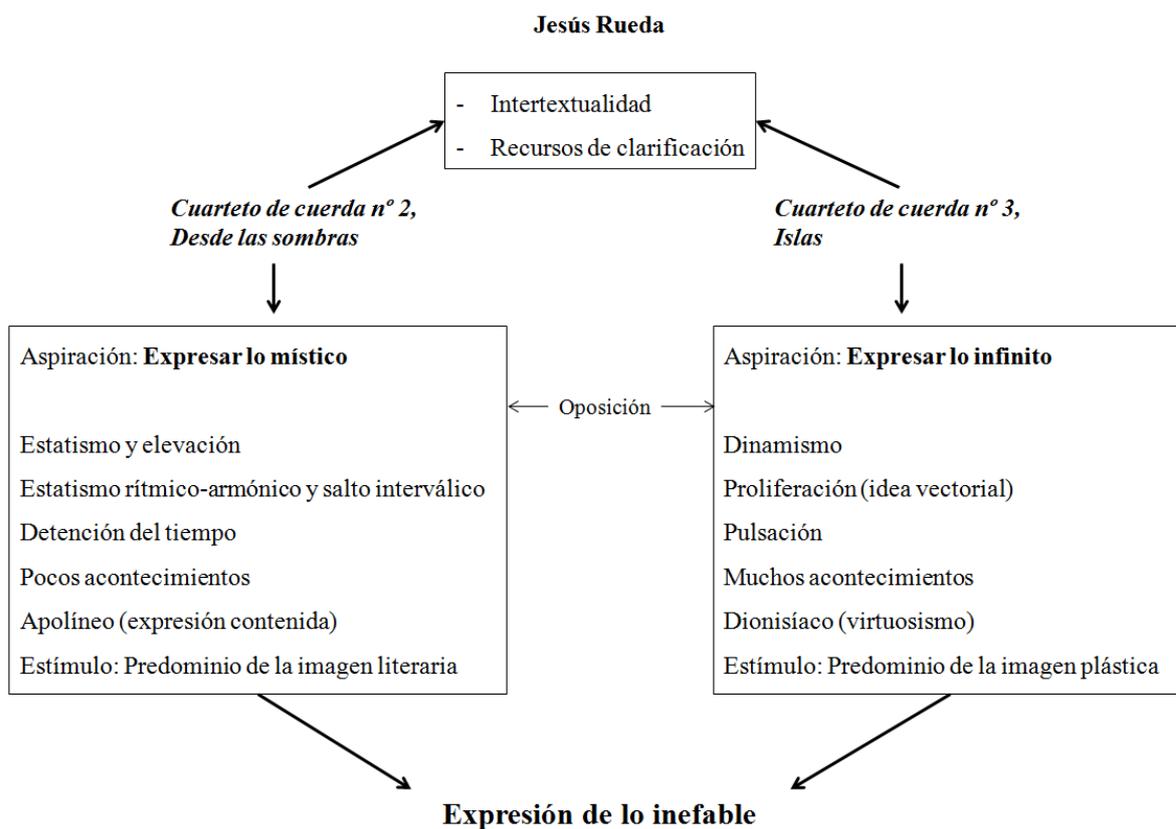
Una de las aportaciones más interesantes al catálogo de cuartetos de las tres últimas décadas, tanto en número como en impacto, es la de un conjunto de compositores nacidos en la década de 1950 y 1960 con características comunes. En el área madrileña, en la que situamos autores como David del Puerto, César Camarero o Jesús Torres, la formación correspondió principalmente a dos maestros, Luis de Pablo y Francisco Guerrero. En cuanto al primero, a partir de su bagaje cultural adoptó una postura de apertura a otras músicas que supo transmitir a sus alumnos. En lo que respecta a Francisco Guerrero, muchos de sus alumnos se distanciaron con el tiempo de sus líneas musicales complejas pero han conservado en su obra la rigurosidad compositiva del maestro. De las enseñanzas de Luis de Pablo y Francisco Guerrero surgen los dos elementos fundamentales de estos compositores que desarrollan su carrera musical

durante las tres últimas décadas, la intertextualidad y los recursos de clarificación. Estos elementos se consolidan con el cambio de siglo a través de una línea compositiva basada en la necesidad de reencontrarse con el oyente. Por un lado, la introducción de elementos intertextuales es una práctica que ya utilizaba Luis de Pablo a finales de la década de 1960, y sin embargo, a diferencia de lo que hacían los vanguardistas (*borrowing* o música sobre músicas) los compositores como Jesús Rueda o David del Puerto emplean el recurso intertextual de manera completamente natural y con una mirada desprejuiciada a todo tipo de textos. El otro elemento que destacamos en la obra de estos autores es la clarificación del discurso musical logrado a través de una serie de recursos que surgen como oposición al lenguaje hermético de Francisco Guerrero y de los compositores de la segunda vanguardia centroeuropea como Pierre Boulez. En cuanto al cuarteto de cuerda español, hemos comprobado la presencia de la práctica intertextual con un predominio de las tipologías alusión estilística y referencia. La intertextualidad aparece combinada con recursos de clarificación que derivan de la tradición musical tales como la repetición de motivos, la percepción del ritmo y la forma musical, la presencia de modos, el trabajo armónico o la preocupación de la textura como elemento articulador de la obra.

Jesús Rueda, uno de los autores más notables de su generación, es un compositor madrileño nacido en 1961. Rueda cuenta con un total de tres cuartetos (todos editados por la Editorial Tritó y grabados en dos ocasiones) que tienen un peso significativo en su catálogo. La diferencia temporal de más de una década que separa al primer cuarteto de los otros explica la existencia de dos estilos diferentes, mientras que el estilo del *Cuarteto de cuerda n° 1* (1990) sigue la línea guerreriana, en *Desde las sombras* (2002) e *Islas* (2002-2004) el mundo sonoro del compositor se corresponde al estilo de sus compañeros de generación tanto en la introducción de elementos intertextuales como en la utilización de recursos de clarificación. No obstante, aun partiendo de estos recursos estilísticos, los dos cuartetos son diferentes a las obras de otros autores coetáneos como consecuencia de las estrategias empleadas por el compositor.

Las estrategias adoptadas en el *Cuarteto de cuerda n° 2*, *Desde las sombras* y en el *Cuarteto de cuerda n° 3*, *Islas* parten de las conexiones de Jesús Rueda con el Romanticismo. La faceta romántica del compositor se observa en el deseo de expresar en su música lo inefable por lo que ha sido necesario analizar los procedimientos con los que el compositor persigue esta concreción sonora. Además, esta búsqueda se inicia

con estímulos extramusicales ya sean producidos por imágenes plásticas o literarias. El estudio llevado a cabo revela que la expresión de lo inefable es diferente en los dos cuartetos, aunque naturalmente las dos obras guardan entre sí algunas similitudes en sus estrategias, por ejemplo, la utilización de ciertos elementos recurrentes en el compositor como los *glissandi*. La diferente expresión de lo inefable determina unas estrategias hasta cierto punto opuestas, y unos resultados sonoros muy distintos. En *Desde las sombras* la aspiración es la captación de lo inefable a través de lo místico mientras que en *Islas* lo inefable se persigue mediante la expresión de lo infinito, de la idea de absoluto. La expresión de lo místico y de lo infinito se manifiesta en *Desde las sombras* e *Islas* en los movimientos extremos, mientras que los segundos movimientos actúan a modo de contraste. En ambos cuartetos el último movimiento resume las aspiraciones de toda la obra.



4.1. Cuadro resumen de los cuartetos *Desde las sombras* e *Islas* de Jesús Rueda.

5. Bibliografía

- ARIAS BAL, Javier (2010), *Notas al CD Cuartetos de cuerda de Jesús Rueda grabado por el cuarteto KNM Berlin*, Barcelona: Tritó.
- BAYRD LAYDEN, Timothy (2004), *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*, Barcelona: Universidad de Barcelona, Tesis doctoral.
- DEL CAMPO, Domingo (2008), *Notas a la edición del Cuarteto de cuerda nº 2 "Desde las sombras" de Jesús Rueda*, Barcelona: Tritó.
- DEL PUERTO, David (2003), *Notas a la edición del Cuarteto de cuerda de David del Puerto*, Barcelona: Tritó.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2013), "Lo inefable o la experiencia del límite". *UNED. Revista Signa*, 22, pp. 317-331.
- GAN QUESADA, Germán (2009), *Notas al programa del concierto Carta blanca a Cristóbal Halffter*. Concierto celebrado el 16 y 18 de noviembre de 2009 en la Fundación Juan March. Disponible en <http://digital.march.es/clamor/en/fedora/repository/atm%3A5219/PDF/download/Program%20for%20Aula%20de%2028Re%29estrenos%20%2875%29%20Carta%20Blanca%20a%20Crist%C3%B3bal%20Halffter.pdf> [Consultado el 19-VI-2014].
- GÓMEZ GOYENECHÉ, María Antonieta (2009), "Cortázar y Escher ante el recurso literario y gráfico de la metamorfosis de identidades", *Revista.unam.mx. Revista Digital Universitaria*, 10, nº 5. Disponible en <http://www.revista.unam.mx/vol.10/num5/art28/art28.pdf> [Consultado el 11-VII-2014].
- HATTEN, Robert (1994), "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales", *Criterios*, 32, pp. 211-219.
- LÓPEZ ESTELCHE, Israel (2013), "Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto, como paradigma compositivo", *Musiker*, 20 pp. 115-142.
- MARCO, Tomás (1989), *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza Música.
- MOLINA MURO, Sylvia (2003), *Sinestesia y multifónicos: procesos creativos en el mundo sonoro-visual del computador*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral.
- OGAS, Julio (2011), "El texto inacabado: Tipologías intertextuales, música española y cultura" en *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), pp. 233-251.
- ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro (2011), *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: Convergencia interdisciplinar a comienzos del siglo XXI*, Granada: Universidad de Granada, Tesis doctoral. Disponible en <http://hera.ugr.es/tesisugr/19966738.pdf> [Consultado el 18-VI-2014].
- PÉREZ CASTILLO, Belén (2009), *Notas al programa del estreno de Islas*. Concierto celebrado el 23 de febrero de 2009 dentro de la Temporada del CDMC 2008-2009. Disponible en <http://www.docenotas.com/?mediateca=islas-parte-1-jesus-rueda> [Consultado el 3-VII-2014].
- PÉREZ CASTILLO, Belén (2010), "Modalismos y heterofonías como recursos de clarificación en la música española desde los años noventa", *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2, pp. 427-446.
- PÉREZ CASTILLO, Belén (2000), "Rueda Azcuaga, Jesús", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. IX, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), pp. 459-462.
- PÉREZ CASTILLO, Belén (2011), "Tradición y comunicabilidad: el *Concierto de cámara* (2005) de Fabián Panisello", *Musiker*, 18, pp. 141-169.
- ROS BRES, Paula (2011), *Notas al concierto de la Orquesta de Cámara de Cartagena, Las Siete Palabras del Redentor en la Cruz*. Concierto celebrado el 31 de marzo de 2011 en Cartagena. Disponible en <http://www.santaagonia.es/ProgSietepalabras2011.pdf> [Consultado el 28-VI-2014].
- RUIZ TARAZONA, Andrés (2012), *Notas al CD Integral de los cuartetos de cuerda de Ramón Barce grabados por el Cuarteto Leonor*, Madrid: Fundación BBVA-Verso.
- RUSSOMANNO, Stefano (2011), *Notas al programa del concierto Generación Guerrero. In memoriam*. Concierto celebrado el 5 de octubre de 2011 en la Fundación Juan March. Disponible en http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC690.pdf. [Consultado el 13-VII-2014].
- TÉLLEZ, José Luis y FORD, Andrew (2006), *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid: Fundación Autor.
- (2014), *Notas al programa de mano del XIX Ciclo de Cámara de la Universidad de Granada*. Concierto celebrado el día 20 de marzo de 2014.

Partituras

- DEL PUERTO, David (2003), *Cuarteto de cuerda*, Barcelona: Tritó.
RUEDA, Jesús (2008), *Cuarteto de cuerda nº 1*, Barcelona: Tritó.
RUEDA, Jesús (2008), *Cuarteto de cuerda nº 2, Desde las sombras*, Barcelona: Tritó.
RUEDA, Jesús (2011), *Cuarteto de cuerda nº 3, Islas*, Barcelona: Tritó.

Grabaciones

- RUEDA, Jesús (2004), *Cuarteto de cuerda nº 3, Islas*. Interpretación del Cuarteto Arditti. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=o-z23dyRP4E> [Consultado el 11-VII-2014].
RUEDA, Jesús (2006), *Jesús Rueda. Arditti Quartet*, Madrid: Fundación Autor.
RUEDA, Jesús (2010), *Jesús Rueda. String quartets*, Berlín: Fundación Caja Madrid-Kairos.

Webgrafía

- CARREIRA, Xoán M. (2008), “Reseña al concierto celebrado el 17 de marzo de 2008 en el Museo de las Ciencias de Cuenca”, *Mundoclásico*. Disponible en <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=9e59f8cb-ff24-4adc-af7d-901c7f83ee23> [Consultado el 28-VI-2014].
DEL OLMO, Carolina (2006), “Música para todos. Entrevista con Fabián Panisello”, *Minerva*. Disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=82> [Consultado el 18-VI-2014].
G. ROSADO, Benjamín (2011), “Primera temporada del CNDM”, *El Cultural*. Disponible en [http://www.elcultural.es/noticias/MUSICA/1661/Primera temporada del CNDM](http://www.elcultural.es/noticias/MUSICA/1661/Primera_temporada_del_CNDM) [Consultado el 12-VI-2014].
GUNKIAN, Mikel (2009), “ANEMOS: apuesta por la difusión de la música contemporánea española”, *Revista on-line Sulponticello*, 3. Disponible en <http://2epoca.sulponticello.com/anemos-apuesta-por-la-difusion-de-la-musica-contemporanea-espanola/> [Consultado el 13-VII-2014].
MORGADES, Lourdes (2009), “Entrevista a Benet Casablanca”, *El País*. Disponible en http://elpais.com/diario/2009/07/31/catalunya/1249002452_850215.html [Consultado el 9-VI-2014].
PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis (2010), “Cristóbal Halffter, 80 años”, *El mundo de la fonografía, Radio Clásica*. Disponible en <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-mundo-de-la-fonografia/mundo-fonografia-cristobal-halffter-80-anos-segunda-hora-18-04-10/744891/> [Consultado el 11-VI-2014].
PRIETO, Ruth (2014), “Joan Magrané. Premio Reina Sofía de Composición Musical” (entrevista), *El Compositor habla*. Disponible en http://www.elcompositorhabla.com/es/noticias.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=176&arg_pagina=0 [Consultado el 20-VI-2014].
RODRÍGUEZ CERDÁN, David (2012), “Entrevista a Antón García Abril”, *Scherzo*, 271. Disponible en <http://www.scherzo.es/revista/2012/febrero/entrevista/anton-garcia-abril> [Consultado el 9-VI-2014].
RUEDA, Jesús, “Conferencia”, VIII Jornadas de Música Contemporánea de Granada. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Mk3XB3xJ76w> [Consultado el 11-VII-2014].
RUIZ TARAZONA, Andrés, “Los cuartetos de Mestres Quadreny”, Reseña de la *Quinta de Mahler*. Disponible en <http://laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=102520> [Consultado el 7-VII-2014].
SEVILLA, María Eugenia (2014), “Cuarteto Arditti: 40 años inspirando grandes maestros” (entrevista a Irvine Arditti), *El Cultural*. Disponible en <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/cuarteto-arditti-40-anos-inspirando-a-grandes-maestros.html> [Consultado el 10-VI-2014].
SHATZ, Adam (2004), “MUSIC; Quartets Changing With the Times They Changed”, *The New York Times*. Disponible en <http://www.nytimes.com/2004/01/11/arts/music-quartets-changing-with-the-times-they-changed.html>
SOTELO, Mauricio, *Memoriae*. Disponible en http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=336 [Consultado el 10-VI-2014].
VAYÓN SEVILLA, Pablo J. (2014), “Entrevista a Vera Martínez Mehner”, *Diario de Sevilla*. Disponible en <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1751777/vivir/cuarteto/cuerdas/no/es/una/quimera.html> [Consultado el 11-VI-2014].
VAYÓN SEVILLA, Pablo J. (2011), “El año que grabamos compulsivamente”, *Diario de Sevilla*. Disponible en <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/870701/ano/grabamos/compulsivamente.html> [Consultado el 11-VI-2014].
El Cultural (2009), “Las guerras olvidadas inspiran a Tomás Marco su quinto cuarteto”. Disponible en

http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/504790/Las_guerras_olvidadas_inspiran_a_Tomas_Marco_su_quinto_cuarteto [Consultado el 9-VI-2014].

Quinta de Mahler, Reseña al disco *Antón García Abril. Música de Cámara*. Disponible en <http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63075> [Consultado el 10-VI-2014].

Taller Sonoro, “Benet Casablanca”. Disponible en <http://www.tallersonoro.com/antioresES/17/Entrevista.htm> [Consultado el 19-VI-2014].

Tritó, “El cuarteto Arditti interpreta un monográfico de Jesús Rueda”. Disponible en <http://blog.trito.es/2004/10/el-quartet-arditti-interpreta-un-monografic-de-jesus-rueda/> [Consultado el 3-VII-2014].

Cuenta de Jesús Rueda en *youtube*: <https://www.youtube.com/user/fromnowon61> [Consultado el 1-VII-2014].

Página web de la Associació Catalana de Compositors. Disponible en <http://www.accompositors.com> [Consultado el 19-VI-2014].

Página web del Cuarteto Arditti. Disponible en <http://www.ardittiquartet.co.uk/biography.htm> [Consultado el 10-VI-2014].

Página web del Cuarteto Casals. Disponible en <http://www.cuarteto-casals.com/the-quartet.html> [Consultado el 11-VI-2014].

Página web del Cuarteto Leipzig. Disponible en <http://www.leipzigquartet.com/index.php/quartett/repertoire> [Consultado el 11-VI-2014].

Página web del Cuarteto Leonor. Disponible en <http://www.cuartetoleonor.es/> [Consultado el 11-VI-2014].

Página web de la Editorial Tritó. Disponible en http://www.trito.es/trito_edicions.es/ [Consultado el 23-VI-2014].

Página web de Emilio Calandín. Disponible en <http://www.ecalandin.com/pdf/magmanotas.pdf> [Consultado el 19-VI-2014].

Página web de José María Sánchez-Verdú. Disponible en http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas_limite.pdf [Consultado el 19-VI-2014].

Página web de la Fundación Caja Madrid. Disponible en http://www.fundacioncajamadrid.es/Fundacion/Comunes/fun_cruce/0,0,72076_2018801_72018,00.html [Consultado el 7-VII-2014].

Página web del CNDM. Disponible en http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/cndm_temporada1415.pdf [Consultado el 14-VI-2014].

Página web de la Real Academia Española (RAE). Disponible en <http://www.rae.es/> [Consultado el 14-VI-2014].

ANEXOS

I Catálogo de cuartetos de cuerda 1982-2013

Compositor	Cuarteto	Año y duración (estreno y dedicatoria)	Movimientos	Intertextualidad	Enlaces de interés
Alís, Román (1931-2006)	<i>Adagietto, op. 176 para cuarteto de cuerda.</i>	1996.	-	- Referencia título.	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A3691/-/-/4 (Audio cuarteto op. 22 y programa)
	<i>Tierra del alba, op. 133</i>	1996.	-	¿ Referencia título.	
Alejandro Prada, Manuel (¿?)	<i>Cuarteto de cuerdas nº 3, op. 41.</i>	25´.	-	-	http://www.asociaciongalegacompositores.com/web/compositores.asp?var1=Alejandro%20Prada,%20Manuel&nar1=148
Álvarez Valero, Óscar (1979)	<i>La concupiscència del contrasentit</i>	2013. 15´.	Presagi Corrupció Consciència Vox populi Conseqüència	- Referencia título.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=1250
Amadeo Zimbaldo, Daniel (1955)	<i>Vacío y plenitud.</i>	2007.	-	- Referencia título.	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A927
Aracil, Alfredo (1954)	<i>Cuarteto 2</i>	1991. 10´ (Encargo de la Quincena Musical de San Sebastián)	Mov. I , Mov. II.	Sonata “Los reflejos” (Aracil) Cavatina (Beethoven). Procedimientos seriales y modales.	http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/alfredo-aracil.pdf (Artículo) http://cdmyd.bage.es/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=kw&q=alfredo%20aracil&offset=20 (CDMyD)
	<i>Cuarteto 3</i>	2004. 18´ (Fundación Caja Madrid para su Liceo de Cámara. A Alberto Corazón)	Movimiento único.	Procedimientos seriales. Ornamentación (neobarroco). ¿Metamorphoses (Ligeti)?	http://elpais.com/diario/2004/12/23/espectaculos/1103756414_850215.html (Crítica Luis Suñen cuarteto 3)

	<i>Cuarteto 4 (Figura ante el espejo)</i>	2010. 18' (Auditorio del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Encargo del CNDM. Al Cuarteto Bretón).	Mov. I, II, III, IV, V, VI	Cuarteto 3 (Aracil). Título. Juego de memoria propio del autor.	http://www.fbbva.es/TLFU/tlfu/esp/publicaciones/multimedia/fichamulti/index.jsp?codigo=577 (Disco Cuarteto Bretón) https://archive.org/details/ChorroDeLuz70 (Entrevista a Aracil sobre Cuarteto 4)
Aragüés Bernard, Tomás (1935)	<i>Cuarteto modal.</i>	1989.	-	- Referencia título.	http://es.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Arag%C3%BC%C3%A9s http://www.opacmeiga.rbgalicia.org/ResultadoBusqueda.aspx?CodigoBiblioteca=OEK001&Valores=DSEuskal%20musikagileak
Arias Bal, Javier (1964)	<i>La sombra contra el muro.</i>	1996 (Estrenado en el Taller Instrumental del Centro Galego de Arte Contemporánea en el Instituto de Tecnología de Massachussets).	-	- Referencia título.	http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC42.pdf
Armenteros, Eduardo (1956)	<i>Cuatro esculturas de Venancio Bianco.</i>	1982 (Estrenado en 1982 en la Abadía de Fossanova en el Festival Pontino).	-	- Referencia título.	http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC180.pdf
	<i>Un viaje al fondo de la mente.</i>	1985.	-	- Referencia título.	
Arzamendi, Beatriz	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	1990. 6'.	-	-	http://www.musikagileak.com/miembros/

(1961)					miembrosdetalle/article/arzamendi-beatriz/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=10&cHash=851d0e6b8e http://www.elargonauta.com/cds-y-dvds/cuartetos/26353/ (CD en venta).
Beltrán Moner, Rafael (¿?)	<i>Concert per a quartet de corda.</i>	(Estrenado en el año 2000 en el Auditorio Municipal de Vila-real).	-	-	http://www.cosicova.es/qui%C3%A9nes-somos/asociados/beltran-moner-rafael/
Barce, Ramón (1928-2008)	<i>Cuarteto IX</i>	1994. 15´	Movimiento único.	-	http://digibug.ugr.es/handle/10481/21675#.U24EaP1sI (Entrevista a Ramón Barce de Antonio Martín Moreno)
	<i>Cuarteto X</i>	1994. 20´	I, II, III, IV, V.	-	
	<i>Cuarteto XI (Pieza para cuarteto)</i>	1999. 6´. (proyecto de la UER para conmemorar los “Mil años de Polifonía”)	Enérgico.	- Ritmo yambo. Escuela de Notre Dame (Viderunt Omnes de Perotin).	http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/alfredo-aracil.pdf (Barce critica el uso de la cita) http://musica.fnac.es/a803690/Ramon-Barce-Integral-cuartetos-de-cuerda-sin-especificar (Integral cuarteto Leonor). http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63033 (Reseña de Juan Francisco de Dios).
Berdullas del Río, Jorge (1960)	<i>Cuarteto de cuerda nº 2.</i>	1991.	-	-	http://galegos.galiciadigital.com/es/jorge-berdullas-del-rio

Bernaola, Carmelo (1929-2002)	<i>Cuarteto de cuerda n° 3.</i>	1990.	-	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A792
Bertomeu, Agustín (1929)	<i>Cuarteto cántabro.</i>	(Encargo del Festival Internacional de Santander. Estrenado en 2004 por el Quatuor Parisii en Santillana del Mar).	-	- Referencia título.	http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=agenda&idC=W304
Bertrán Ventejo, Moisés (1967)	<i>String quartet Hartford</i>	1992	Movimiento único.	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=12#
	<i>Abstraction</i>	1995	Movimiento único.	-	
	<i>Tu es mon pays String quartet</i>	1997	Movimiento único.	-	
Biveinis, Ricardo (¿?)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	15´.	-	-	http://www.asociaciongalegacompositores.com/web/actividades.asp?var1=Ciclo%20XV%20da%20Asociaci%F3n%20Galega%20de%20Compositores.%20Programa%20C.%20Cuarteto%20de%20corda&nar1=39
Bofill, Anna (1944)	<i>Ritrovo</i>	2007. 7´(Estreno por el Cuarteto Clásico de Pamplona en 1998)	Movimiento único.	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=18
	<i>Strade insospettatte</i>	2011. 12´	Movimiento único.	-	
Bonino Medina, Manuel (1974)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	-	-	-	http://www.elmuseocanario.com/index.php/de/publikationen/rals-projekt/44-la-creacion-musical-en-canarias

Bosch, Marcos (1966)	<i>Moviment per a quartet de corda</i>	2006. 14' (Estreno por el Quartet de Barcelona. A Elvis Costello).	Movimiento único.	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=22%20file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores obras 6581 moviment per a quartet de corda.pdf (Partitura)
Boliart, Xavier (1948)	<i>Divertiment per a quartet de corda.</i>	1997. 8' (Estreno en 1998 Auditori de la S.G.A.E. por el Quartet Tàlia).	Movimiento único.	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=19
Brito López, José (1971)	<i>Cuarteto "Vivencias del 29".</i>	-	-	-	http://www.elmuseocanario.com/index.php/de/publikationen/rals-projekt/44-la-creacion-musical-en-canarias
Buenagu, José (1935)	<i>La rueda.</i>	2009. 2'30''.	-	- Referencia título.	http://josebuenagu.com/catalogo/index.html (Página del compositor).
Burgos Cantos, José (¿?)	<i>Omega=1</i>	(A mi hija Sara).	Allegro moderato.	- Referencia título.	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura) http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/audio/cdma/cuartetocuerdai/index.html (Audio cuarteto) http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1001235
Bussi, Gabriel (1975)	<i>Bagatella.</i>	2008. 5'.	1 movimiento.	-	http://www.asociaciongalegacompositores.com/web/compositores.asp?var1=Bussi%2C+Gabriel&nar1=167
	<i>Bagatella 2.</i>	2010. 5'.	1 movimiento.	-	
	<i>Bagatella 3.</i>	2011. 7'.	1 movimiento.	-	
Calandín, Emilio (1958)	<i>Zapping</i>	8'(Estrenado en 1993)	-	- Referencia título.	

	<i>Magma</i>	10' (Estrenado en 1996 en el Festival Internacional de Música Contemporánea ENSEMS)	I Gélido. II Ostinato. III Preludio. IV Calmo. V Crepitante.	- Alusión icónica Magma.	http://www.ecalandin.com/obras-emilio-calandin/camara-3-4i-magma.html (Extracto de la obra y notas del autor)
	<i>Du.she</i>	1998. 10' (Sin estrenar)	-	-	
Camarero, César (1962)	<i>El silencio va más deprisa al revés.</i>	1988.	-	-	http://www.cesarcamarero.com/indexesp.html (Artículos, catálogo...) https://archive.org/details/ChorroDeLuz50 (Entrevista en Chorro de Luz).
	<i>Y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable.</i>	1994 (Estreno 1995 en la Quincena Musical Donostiarra por Cuarteto Moscú)	-	- Referencia título (J. Cortázar).	http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadorMusica/ficha.aspx?l=1&p0=2&p2=1360&p3=526&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600 ; (Extracto notas al programa F. March).
Cambeiro, Carlos (¿?)	<i>Movimiento para cuarteto de cuerda.</i>	1986. 8'.	-	-	http://www.asociaciongalegacompositores.com/web/actividades.asp?var1=Ciclo%20XV%20da%20Asociaci%F3n%20Galega%20de%20Compositores.%20Programa%20C.%20Cuarteto%20de%20corda&nar1=39
Cano, César (1960)	<i>Cuarteto nº 1 Los perpetuos comienzos.</i>	1986 (Encargo y estreno de la Fundación Juan March por el Cuarteto Arbós en 1986).	-	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1891 (Audio, partitura y programa).

	<i>Cuarteto nº 2</i>	1990, rev. 1994.	-	-	http://www.cesarcano.com/ http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Cano
Carrasquer, Maicas (¿?)	<i>Cuarteto de cuerda nº 2</i>	(Encargo para la asociación Compositores Sinfónicos de la Comunidad Valenciana, COSICOVA).	-	-	http://ivm.gva.es/cms/es/musica-de-camara/1015-cuarteto-de-cuerda-no-2.html (Partitura editada).
Carrillo, Jorge (1981)	<i>Cuarteto de cuerda</i>	2005-2006 (El segundo movimiento se estrenó en el Pforzheimer Hall de Nueva York)	-	-	
Carro, Mario (1985)	<i>Les fleurs du mal</i>	(Estreno Auditorio de la Fundación Canal. Ciclo de Cámara ORCAM por el Cuarteto Bretón)	-	- Referencia título Baudelaire.	http://www.mariocarro.com/
Casablancas, Benet (1956)	<i>Cuarteto nº 2</i>	1991, año Mozart. 16' (12 Festival de Granollers por el	Movimiento único.	4º mov. de la Sinfonía Júpiter (Mozart). Clasicismo.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=29 (Información sobre la cita).

		cuarteto Euridice de Amsterdam)			file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores obras 6866 encore 2a%20(1).pdf (Partitura en venta: Tritó).
	<i>Encore for Arditti</i>	2004 (Estrenado en 2004 en Sevilla por el cuarteto Arditti en Jornadas de Música Contemporánea)	Movimiento único.	Ar-D-Itti: La-Re-Si.	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores obras 6866 encore 2a%20(1).pdf (Partitura Encore for Arditti).
	<i>Cuarteto nº 3</i> “... raging in the dark - the night's remorse”- (W. B. Yeats)	2006-2009. 24´ (Festival de Músiques de Torroella de Montgrí por el cuarteto Arditti. Al cuarteto Arditti, Lourdes Antràs y Virgínia Casablanacas)	(Tres secciones y un epílogo)	W.B. Yeats. Nocturno.	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores obras 6793 quartet de corda num 3 general score.pdf (Partitura cuarteto nº 3). http://www.trito.es/catalog.es/TD00077/Benet-Casablanacas-Obra-Completa-para-Cuarteto-i-Trio-de-Cuerda-Arditti-Quartet.html (Integral por el cuarteto Arditti, también en Tritó).
Castillo, Manuel (1930-2005)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1.</i>	1991.	-	-	
	<i>Variaciones sobre un tema de Mompou para cuarteto de cuerda.</i>	1993.	17 variaciones y un tema.	3º número del 1º Cuaderno de la serie pianística <i>Música callada</i> de Mompou. <i>Jeunes filles au jardin</i> de las <i>Scenes d'enfants</i> de Mompou.	http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?l=1&p0=2&p2=12522&p3=4180&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600 ; (Notas al programa 2005).
Catalán, Teresa (1951)	<i>Cuarteto sin número.</i>	1985.	-	-	http://www.teresacatalan.com/es/galeria01.html
	<i>Las redes de la memoria.</i>	2011.	-	-	
Cavestany, Rafael	<i>Cuarteto nº 1</i>	-	-	-	

(1959)					
	<i>Cuarteto Sbel</i>	-	4 movimientos (Encargo del cuarteto San ostra).	- Referencias: Cadenza (2º mov.) e Intermezzo (3º mov.)	http://www.rafaelcavestany.com/index_es.html (Información y parte de las partituras de Sbel).
Centenera, Javier (1958)	<i>Zétesis, cuatro piezas para cuarteto de cuerda.</i>	-	4 piezas.	-	http://www.trito.es/catalog/es/DD00324/La-creacion-musical-en-Canarias-11-Quartetos-de-cuerda-I.html (Grabación).
Cervelló, Jordi (1935)	<i>Remembrances.</i>	1987-1999 (Estreno en 2001 dentro de la Schubertiada en el Auditorio Winterthur por el David Quartet).	Andante lirico Lento e contemplativo. Scherzo. Molto vivace. Finale.	-	es.facebook.com/Jordi.Cervello/posts/130669886993522 http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?nIdioma=es&idComp=35 (Audio de los mov. II y III por el Atrium String quartet) http://www.trito.es/product/es/DP07616/Remembrances-de-Jordi-Cervello.html (Partitura en Tritó)
	<i>A Bach</i>	2004. 10' (St. Petersburg Philarmonic en 2009 por Atrium String quartet).	Adagio Preludiando.	Bach.	http://www.trito.es/product/es/DP07728/A-Bach-de-Jordi-Cervello.html (Partitura Tritó). https://www.youtube.com/watch?v=tW2pvitgt9w (Adagio vídeo Atrium string quartet) https://www.youtube.com/watch?v=Wj8sKwAD3LU (Preludiando vídeo Atrium)
	<i>Etuden nach Kreutzer</i>	2006 (Estrenado por Cuarteto Casals en la Mozartsaal de Hamburgo)	Studio I: Calmo- Allegro energico Studio II: Poco adagio Studio III: Allegro moderato misterioso Studio IV: Calmo,	Recreación de los studios nº 2, 4, 9, 29 y 30 de Rodolphe Kreutzer.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=35 (Audio studio I y III). http://www.trito.es/product/es/DP07784/Etuden-nach-Kreutzer-de-Jordi-Cervello.html (Partitura Tritó)

			espressivo Studio V: Molto allegro		
	<i>Cuarteto San Petersburgo</i>	2010-2012. (Al Atrium string quartet)	-	-	
Charles Soler, Agustín (1960)	<i>Cuarteto nº 1</i>	1992. 16´	-	-	http://www.trito.es/product/es/TR00423/String-Quartet-num-1.html (Partitura en Tritó)
	<i>Cuarteto nº 2 Wave (Onada)</i>	2007. 14´ (Encargada por el Festival de Nou Sons'08 Barcelona y estrenada por el Arditti en 2008).	-	-	http://www.trito.es/product/es/TR00615/Cuarteto-de-cuerda-num-2.html (Partitura en Tritó)
Cobiella Cuevas, Luis (1925)	<i>Cinco nanas para cuarteto de cuerda.</i>	-	-	- Referencia título nana.	http://www.trito.es/catalog/es/DD00324/La-creacion-musical-en-Canarias-I-Quartetos-de-cuerda-I.html (Grabación en Tritó) http://www.elmuseocanario.com/index.php/de/ultimas-novedades/44-la-creacion-musical-en-canarias (Audio fragmento)
Codera, Luis (1981)	<i>Quartet.</i>	2007 (Estrenado en 2007 en el Auditorio de Barcelona por el Minguet Quartet dentro del festival Mompou 2007).	-	-	http://www.musicadhoy.com/concierto.php?id=203 http://www.coderapuzo.com/coderapuzo/luis_codera_puzo.html
Colomer, Juanjo (1966)	<i>Tiempos.</i>	2003. 22´.	-	- Referencia título.	http://www.juancolomer.com/es/music/catalog/solo-instrument-small-chamber-works/
Cuesta, Gorka (1969)	<i>Mouvement pour quatuor á cordes dans le style d'Arthur</i>	-	-	- Referencia título.	http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/recordlist.xsl?lay=EresbilCastB%C3%BAsqueda&TIT

	<i>Honegger</i>				ULOCALCULADO=quatuor&-lop=and&-find=Buscar&-db=eresbi_lw&-lay.response=EresbilCastFicha&-max=10&-encoding=UTF-8&-grammar=fmresultset
Curbelo Jorge, Ángel-Fernando (1966)	<i>Cuarteto "THOLAR"</i> .	-	-	-	http://www.elmuseocanario.com/index.php/de/publikationen/rals-projekt/44-la-creacion-musical-en-canarias
Cristóbal, Raquel (1973)	<i>Interacciones.</i>	-	-	-	
Cruz de Castro, Carlos (1941)	<i>Cuartetotte (cuarteto de cuerda nº 3)</i>	1994.28´ (Estrenado en Vaasa, Finlandia, por el cuarteto Vaasa. Grabado por RNE, VLE Vaasa. A Totte Mannes).	-	- Referencia título.	http://www.carloscruzdecastro.com/000009e051204001/index.html (Página completa del compositor)
	<i>Cuevas de Altamira (cuarteto de cuerda nº 4)</i>	1998. 21´ (Estreno en Santander, encargo del Festival Internacional de Música en 1998 por el Cuarteto Parissi. Grabado por RNE. A Leopoldo Hontañón).	-	- Referencia título.	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 5: "Compostelano"</i>	2002. 30´ (Estreno en Santiago de Compostela, Música en Compostela, en el año 2003. Grabado por RNE. A Antonio Iglesias).	-	- Referencia título.	
De la Cruz, Zulema (1958)	<i>Cuarteto nº 2 Fin del Milenio.</i>	1999.	-	- Referencia título: Fin del	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A955

				milenio.	
De las Heras Comino, Nicanor (1947)	<i>Cuarteto op. 49.</i>	1998. (A Beatriz de Miguel).	I, II, III.	-	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura). http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/audio/cdma/cuartetocuerdai/index.html (Audio de la obra).
De los Cobos Almaraz, Luis (1927)	<i>Cuarteto de cuerda n° 3 "La nada y el mar".</i>	1988.	-	-	http://www.revalladolid.es/contenido/doc/Luis%20de%20los%20Cobos-lista%20obras.pdf (Catálogo).
	<i>Cuarteto de cuerda n° 4 "De la ausencia".</i>	1993.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 5 "Del ensueño".</i>	1999.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 6 "Juego de la vida y de la muerte".</i>	2000.	-	-	
De Olavide, Gonzalo (1934-2005)	<i>Cuarteto n° 4</i>	2000.	-	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A808 http://www.ricardocapellino.com/archivos/tp_8664135369.pdf
De Pablo, Luis (1930)	<i>Fragmento para cuarteto de cuerda.</i>	1985-1986.	-	-	
	<i>Parodia para cuarteto de cuerda.</i>	1992.	-	-	Referencia título. http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Pablo#Cat.C3.A1logo_de_obras (Catálogo del compositor). http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/12/07/095.html (Concierto en homenaje a T. Marco en donde el Cuarteto Arcana interpreta la obra).
	<i>Caligrafía serena,</i>	1993.	-	-	http://www.auditorionacional.mcu.es/prog

	<i>Cuarteto de cuerda n° 2.</i>			Referencia título. Fuga.	ramacion/contenido/programas/se10_12feb14carditti_0.pdf (Comentario donde se tratan los cuartetos 2, 3, Voluntad de flores y 4).
	<i>Flessuoso Cuarteto de cuerda n° 3</i>	1995-1996 (Encargo de la Sociedad Filarmónica de Bilbao con motivo de su centenario. Estrenado por el Cuarteto Arditti en 1997).	-	- Referencia título.	
	<i>Voluntad de flores para cuarteto de arcos.</i>	2004 (Con motivo de la muerte del primer violín del cuarteto Orfeo).	-	- Referencia título: <i>Manual de espumas</i> de Gerardo Diego. Observaciones: Fase clasicista del compositor.	
	<i>Memoria, 4° cuarteto de cuerda.</i>	2013 (Estreno en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2014 por el Cuarteto Arditti. Encargo del CNDM. Al Cuarteto Arditti)	I Conversación. II Changüí. III Quedo.	- Referencia título: <i>Memoria. Cuasi parlando.</i> Humor en <i>Changüí.</i> Referencia en la partitura: <i>Arcta via est.</i>	
De Paz, Xavier (1963)	<i>Cuarteto de cuerdas n° 2.</i>	1999.	-	-	http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/ERepertorioEstrenos.php
De Roeck, Eduardo (¿?)	<i>Oasi.</i>	2013.	Movimiento único.	- Referencia título.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=1246 file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores_obras_7348_oasi_-_quartet_corda.pdf (Partitura del cuarteto).
Del Puerto, David	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	2002. 24' (Encargo del	Estrofa I.	Cita en las Variaciones el 2°	http://www.daviddelpuerto.com/catalogo .

(1964)		Liceo de Cámara de CajaMadrid para el ciclo. Estrenado por el Cuarteto Casals. A César Camarero).	Interludio I. Estrofa II. Variaciones. Interludio II. Toccata.	mov. del Cuarteto nº 15 de D. Shostakovich. Falla (según Enrique Franco)	htm#Pequeño http://www.elargonauta.com/partituras-y-ediciones-criticas/cuarteto-de-cuerda/979-0-69204-153-5/ http://elpais.com/diario/2002/10/28/espectaculos/1035759608_850215.html (Artículo de E. Franco sobre el estreno).
	<i>Epitafio.</i>	2002. 3´ (A María Teresa del Puerto, in memoriam).	-	- Referencia título.	http://www.trito.es/product.es/TR00196/Epitafio.html
Diago, Eduardo (1959)	<i>Aquello no era yo</i>	1996. 10´ (Grabado en julio del año 1996 en los estudios Alea TV de Barcelona por el Cuarteto Glinka).	-	Referencia título. Vals.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=45 (Audio y notas del autor). Observaciones: Banda sonora del film “Killer berberechos”.
	<i>Subidón</i>	2009. 4´ (Estreno en el Auditorio del MACBA en 2009)	Subidón.	Habanera.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=45 (Grabación en vivo del Espectáculo interdisciplinario “A.P.F.” en Auditori del Museu d’Art Contemporani de Barcelona-MACBA, 2009).
	<i>INTRO + Subidón</i>	2013. 6´(Estreno en Auditori Mompou de Barcelona en 2013 por Arts Quartet)	INTRO + Subidón.	Referencia título. Clint Mansell (Requiem por un sueño). Habanera.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=45 (vídeo completo)
Díaz, Rafael (¿?)	<i>Cuarteto para un amigo.</i>	-	Preludio. Discurso I. Interludio. Discurso II. Postludio.	- Referencia título.	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura). http://www.juntadeandalucia.es/cultura/biblioteca/media/audio/cdma/cuartetocuerdai/index.html (Audio cuarteto).
Díaz Jerez, Dori	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	-	-	-	http://www.elmuseoceanario.com/index.php

(1971)					p/de/publikationen/rals-projekt/44-la-creacion-musical-en-canarias
Díez, Consuelo (1958)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	1983.	-	-	http://mujeresenlamusica.blogspot.com.es/2009/03/consuelo-diez-la-flecha-del-tiempo-1993.html http://mujeresenlamusica.blogspot.com.es/2009/03/consuelo-diez-la-flecha-del-tiempo-1993.html (CD en venta).
	<i>La flecha del tiempo.</i>	1993 (Estrenado en el XV Ciclo de Cámara y Polifonía. Encargo de la OCNE).	-	-	Referencia título: La flecha del tiempo (Stephen Hawking) Microtonalismo.
Durán, Juan (1960)	<i>Variaciones sobre un tema de Pablo Sorozábal.</i>	1990 (Estrenado por el Cuarteto Arcana en el Teatro Rosalía de Castro en 1991).	-	-	http://www.raco.cat/index.php/RecercaMusicolgica/article/viewFile/164524/216499 (Artículo de Rosa M. Fernández).
	<i>Divertimento para cuarteto de cuerda, op. 70.</i>	2005. 10' (Estrenado por Grupo Instrumental siglo XX en Santiago de Compostela en 2005).	5 movimientos.	-	http://www.asociaciongalegacompositores.com/web/compositores.asp?var1=Dur%E1n,%20Juan&nar1=144
	<i>Cuarteto de cuerda op. 75.</i>	2007. 15'.	3 movimientos.	-	
Durán-Loriga Jacobo (1958)	<i>Cuarteto de cuerda</i>	2000. 14' (Estreno en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos. Centro Cultural de Tres Cantos, Madrid, en 2005 por el Cuarteto	-	-	http://jacoboduranloriga.blogspot.com.es/p/catalogo-de-obras.html (Catálogo completo del compositor)

		Lutoslawsky. Grabado por RNE).			
	<i>Cuarteto de cuerda n° 2.</i>	2010-2011. 23´ (Encargo del 60º Festival de Santander 2011. Estreno en el Santuario de la Bien Aparecida por Quatour Parissii. A Leopoldo Hontañón).	-	Cuarteto de cuerda n° 1 (Jacobo Durán-Loriga). Recuerdo de Ramón Barce (Durán-Loriga). Escalas “no octaveantes” (Xenakis) Interés por el tiempo y la memoria.	http://jacoboduranloriga.blogspot.com.es/2011/08/estreno-de-mi-2-cuarteto-de-cuerda.html (Notas del compositor sobre la obra). http://www.yolandasarmiento.com/el-siglo-xxi-jacobo-duran-loriga/ http://jacoboduranloriga.blogspot.com.es/2011/03/proximo-estreno-de-ni-2-cuarteto-en-el.html
Echeverría, Jesús Mª (¿?)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	1988. 13´.	-	-	http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/echeverria-jesus-ma/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=10&cHash=f977c974a2
	<i>Cuarteto de cuerda n° 2, Tétares.</i>	1998. 16´.	-	-	Referencia título.
	<i>Cuarteto de cuerda n° 3, En el interior de la memoria.</i>	2000. 13´.	-	-	Referencia título.
Egea, J. Vicent (1961)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	2002.	-	-	http://musicadanza.es/inaemform/detail_publicacionesismn.php?id=E0003&max=500&start=0&skip=500&grouplabel=coleccion%F3n&groupby=w_coleccion&fieldid=w_id_editorialcoleccion&title=Editoriales%20con%20ISMN&fieldsdetail=fields_editorialesismn_result_publicacionesismn&laydetail=publicacionesismn&page_error=../es/106es_buscar_error.html (Editado. Colección Cosicova)
Erkoreka, Gabriel (1969)	<i>Duduk IV</i>	2002. 9´. (Subvencionada por el	-	-	http://www.erkoreka.com/catalogo.html

		Dpto. de Cultura del Gobierno Vasco y editado por OUP)			
	<i>Dardarak.</i>	(Encargo de la Quincena de Música de San Sebastián para su Ciclo de Música Contemporánea. Estrenado en 2012 por el Cuarteto Arditti).	-	-	http://www.docenotas.com/84422/estreno-de-gabriel-erkoreka-en-la-quincena-donostiarra/
Eroles, Carles (1957)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1.</i>	1998. 18'. (A mi madre, <i>in memoriam</i>).	Introduzione. Attacca Allegretto capriccioso. Andante molto tranquillo (quasi Lento). Attacca Allegro molto. Adagio non molto. Tempo primo.	- Referencia título. Habanera.	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores obras 2138 cuarteto de cuerda %20(1).pdf (Partitura)
	<i>"...me condenase eternamente" Cuarteto de cuerda nº 2</i>	2009. 6' (Auditori del MACBA, en 2009. Mini Cicle Llocs de Pas).	-	Referencia título. Forma parte de la obra "Aproximación a El Primer Fausto" sobre la obra homónima de Pesoa.	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores obras 6782 me condenase 7-4-09%20(2).pdf (Partitura incompleta) http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=47 (Audio y nota del autor)
Evangelista, José (1943)	<i>Spanish Garland.</i>	1993.	-	- Referencia título.	http://www.worldcat.org/title/spanish-garland/oclc/253819251
Fernández, José Manuel (¿?)	<i>Cuarteto de cuerda</i>	-	-	-	https://www.unican.es/NR/rdonlyres/634FCF74-59AF-4447-9E2F-1B0246909A93/0/Creaci%C3%B3nMusicalenCantabria20082009.pdf

Fernández Álvez, Gabriel (1943-2008)	<i>Endecha al músico-poeta.</i>	2001.	-	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1039
Fernández Gerenabarrena, Zuriñe (1965)	<i>Erantzungor.</i>	2009. 14' (Estrenado en la Quincena de San Sebastián por el Quatuor Diotima).	-	-	http://www.tokyo- ws.org/english/creator/g/zurine-f- gerenabarrena.shtml http://zfgerenabarrena.com/zfg/ciclo-de- conciertos-de-musica-contemporanea/
Fernández Guerra, Jorge (1952)	<i>Bach is the name.</i>	2006. (Estreno en Auditorio Nacional de Música, Madrid, en 2006 por el cuarteto Meta4. XV Liceo de Cámara. Encargo de la Fundación Caja Madrid. Ciclo dedicado a Bach).	-	- Referencia título Bach.	http://jorgefernandezguerra.com/catalogo/ http://jorgefernandezguerra.files.wordpress.com/2010/10/bach-is-the- name_impression-1.pdf (Fragmento de la partitura) http://www.elcultural.es/version_papel/M USICA/21884/Jorge_Fernandez_Guerra (Comentario del compositor sobre la obra) http://www.mundoclasico.com/ed/docume ntos/doc-ver.aspx?id=3b7a91cd-a469- 42c0-b450-e84af577dd90
Fernández Languasco, Hugo (¿?)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1, Criollo.</i>	14'	Andante. Fuga. Largo-Andante. Presto.	- Referencia título y movimientos. Fuga. Malambo. "Triste" nº 5 de Julián Aguirre.	http://hugofernandezlanguasco.blogspot.c om.es/search/label/Cuarteto (Grabación por el Cuarteto Vínculos y partituras completas de todos los cuartetos).
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2, Imágenes.</i>	-	Allegro moderato. Allegro. Litoraleña. Fuga.	- Referencia título y movimientos. Malambo. Fuga.	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 3, Litoraleño.</i>	18'(Dedicado al Cuarteto Vínculos)	4 movimientos.	-	

	<i>Cuarteto de cuerda n° 4, Bergidum.</i>	(Dedicado al Cuarteto Vínculos)	Lied A-B Scherzo-trío. Variaciones. Fuga.	- Referencia título y movimientos. Fuga. Melodías bercianas (Bierzo).	
Fernández Medina, Ricardo (1965)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	1997.	-	-	http://www.trito.es/catalog/es/DD00324/La-creacion-musical-en-Canarias-11-Quartetos-de-cuerda-I.html (Grabación en Tritó)
Fleta Polo, Francisco (1931)	<i>Cuarteto op. 69.</i>	-	-	-	http://www.trito.es/catalog/es/DD00989/Compositores-catalanes-del-siglo-XX-vol-1.html (Grabación en Tritó)
Flores, Antonio Jesús (¿?)	<i>Sueños de una realidad.</i>	(Estrenado en 2011 por el Cuarteto Quiroga en el Teatro Cánovas dentro del XVII Ciclo de Música Contemporánea).	-	- Referencia título.	http://www.malagahoy.es/article/ocio/891108/gran/concierto/cuarteto/quiroga.html
Flores Muñoz, Antonio José (1961)	<i>Cuarteto.</i>	1985.	-	-	
Fornet, Antonio (1938)	<i>Cuarteto n° 2: para cuerda.</i>	2012.	-	-	http://musicadanza.es/inaemform/detail_publicacionesismn.php?id=E0003&max=500&start=0&skip=500&groupby=w_coleccion&fieldid=w_id_editorialcoleccion&title=Editoriales%20con%20ISMN&fieldsdetail=fields_editorialesismn_result_publicacionesismn&laydetail=publicacionesismn&page_error=../es/106es_buscar_error.html (Colección Piles).
Franco, Miguel (1962)	<i>Nueva visión del minotauro.</i>	(Estrenado en 2004 por el Cuarteto	-	- Referencia título.	http://www.saravasti.com/es/minotauro http://www.miguelfranco.net/miguelfranc

		Saravasti en Murcia en el Palacio Almudi).			o_036.htm
	<i>El triunfo de la muerte, op. 89.</i>	2007 (Estrenado en 2008 en la Semana de Música Religiosa de Cuenca por el Cuarteto Granados en el Museo Español de Arte Abstracto).	-	- Referencia título.	
	<i>Las voces del Thader, op. 91.</i>	2008 (Estrenado en la Expo-Zaragoza 08 por el Cuarteto Almus en el Pabellón de la Comunidad Autónoma de Murcia).	-	- Referencia título.	
	<i>Diferencias sobre una fantasía de Luis Milán, op. 96.</i>	2009 (Estrenado por el Cuarteto Almus en el Auditorio de la Universidad de Alicante en 2010).	-	- Referencia título.	
	<i>Díptico del Renacimiento, op. 101. Fantasía sobre dos canciones españolas del s. XVI para cuarteto de cuerda con mezzo opcional.</i>	2011 (Sin estrenar).	-	- Referencia título.	
	<i>Tres nuevas sinfonías, op. 105. Sobre una sonata del Padre Soler (1729-1783).</i>	2012 (Sin estrenar).	-	- Referencia título.	
Gálvez-Taroncher,	<i>Blick in die Wirrnis.</i>	2007 (Estrenado en el	-	-	http://reinventarseantelacrisis.wordpress.c

Miguel (1974)		Teatro Talia en 2007 en el marco del Ensemns por el Arditti String quartet).		Referencia título.	om/catalogo-de-obras/musica-de-camara-y-ensemble/ http://ivm.gva.es/cms/es/programacion-ensemns-2007.html
García, Juan Alfonso (1935)	<i>Cuarteto de cuerdas.</i>	2007. 27´ (Estrenado en 2007 encargo del Festival Internacional de Santander a cargo del Cuarteto Parisii).	Secuencias. Diferencias. Finale.	- Referencia título.	http://www.granadafestival.org/fileadmin/2013/Programas_de_Mano/04_Cuarteto_Breton.pdf http://www.unanocheenlaopera.com/viewtopic.php?p=141138
García Abril, Antón (1933)	<i>Cuarteto para el nuevo milenio.</i>	2005. 26´ (Estreno por el García Abril Quartet en la entrega del VII Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, concedido al compositor en 2007).	Con largura. Libero-espirtual. Allegro.	Referencia título (cambio de milenio y Cuarteto para el fin de los tiempos de Messiaen). Libero espirtual.	http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63075 (Información sobre el cuarteto y la grabación del cuarteto Leonor. Extracto de la grabación)
	<i>Cuarteto nº 2 "La misteriosa forma del tiempo".</i>	2012. (Encargo del CNDM, estrenado en 2012 por el García Abril Quartet).	-	- Referencia título.	http://www.museoreinasofia.es/actividades/cuarteto-garcia-abril-e-isabel-rey
García Álvarez, Francisco (1959)	<i>Cuarteto de cuerda nº 2.</i>	1986.	-	-	http://www.musikagileak.com/miembros/miembrosdetalle/article/garcia-alvares-francisco/?tx_ttnews%5BbackPid%5D=10&cHash=0043aab49d file:///E:/TFM%20Cuarteto/Cat%C3%A1logo%20compositores%20c%C3%A1ntabros%20(Fundaci%C3%B3n%20Bot%C3%ADn).pdf
	<i>Cuarteto de cuerda nº 3.</i>	1988. 18´.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda nº</i>	1989. 20´.	-	-	

	4.				
	5.	2001. 22´.	Allegro moderato. Adagio. Allegro.	-	
	6.	2006. 12´.	-	-	
García Demestres, Alberto (1960)	<i>Dämmerungen ohne Dich.</i>	(Encargo y estreno de la Fundación Juan March en 1984 por el Grupo Koan).	Movimiento único.	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1740
García Fernández, Voro (1970)	<i>Imatges d'un Infant</i>	2001.	-	- Referencia título.	http://vorogarcia.blogspot.com.es/2008/07/obras.html
	<i>Stella splendens</i>	2002 (Estrenado en 2003 en el auditorio de Villafranca del Bierzo por el Cuarteto de cuerdas de la Orquesta de Cámara "Andrés Segovia").	-	- Referencia título.	
	<i>Ombra di suono nella memoria.</i>	2007 (Encargado por IVM y estrenado en el Teatro Talía por el Arditti String Quartet).	-	- Referencia título.	
García Laborda, José María (1946)	<i>Post Iucundam Juventutem</i>	12´ (Estreno en 2013 en el Teatro Juan del Encina en Salamanca por el cuarteto Gombau).	3 bloques (rápido-lento-rápido).	Referencia título Gaudeamus igitur (Himno universitario). Nostalgia de lo tonal y temático. Jazz, neotonal, procedimientos seriales.	https://www.youtube.com/watch?v=YCovE15UIMY (Grabación y comentario del compositor).
García Pistolesi, Juan (1960)	<i>Ricercare a quattro.</i>	1981. 11´ (Encargo y estreno de la Fundación Juan March	4 secciones.	- Referencia título.	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1648/PDF/download/Program%20for%20Tribuna%20de%20j%C

		por el Grupo Koan en 1983).			3%B3venes%20compositores%20%28II%29.pdf
García Román, José (1945)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1,</i>	1987.	-	-	
Gil Valencia, Francisco Jesús (¿?)	<i>Tres miniaturas.</i>	-	I De la forma. II De los sentimientos. III Del ritmo.	¿ Referencia título.	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura). http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/audio/cdma/cuartetocuerdai/index.html (Audio cuarteto).
González, Gabriel (¿?)	<i>Hago viento.</i>	-	-	-	http://www.ulpgc.es/hege/almacen/download/7067/7067641/20090316_LP_01.pdf http://www.promuscan.es/index.php/noticias-de-promuscan/132-concierto-de-cuartetos-de-cuerda
González Acilu, Agustín (1929)	<i>Cuarteto nº 3</i>	1992.15' (Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Estreno en el Auditorio Nacional en 1996 por el cuarteto Brodsky. A Irene Esparza Catalán)	Andante. Allegro. Andante-Allegro.	- Referencia título (movimientos).	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A5140/-/-/2 (Audio de los cuartetos 1, 2, 3 y 4 con notas al programa de Marta Cureses. Partituras disponibles en la Fundación pero no digitalizadas). http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18187215.pdf (Catálogo).
	<i>Cuarteto nº 4</i>	1995. 17' (Estreno en el Teatro Real de Madrid en el marco del COMA en 2004 por el Ad libitum Ensemble. A Marta Cureses).	Allegro moderato. Allegro. Adagio.	- Referencia título movimientos.	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A5140/-/-/2 (Audio de los cuartetos 1, 2, 3 y 4 con notas al programa de Marta Cureses. Partituras disponibles en la Fundación pero no digitalizadas).
	<i>Cuarteto nº 5</i>	2008.	-	-	http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/riev/56/56054106.pdf (Artículo de Marta

					Cureses con información de todos los cuartetos).
	<i>Cuarteto nº 6</i>	2009 (Encargo del Festival Internacional de Santander para 2009. Estrenado por el Cuarteto Latinoamericano en el Santuario de la Bien Aparecida.	-	-	http://amco2008.wordpress.com/2009/07/04/programa-del-festival-internacional-de-santander-2009/
González de la Rubia, Domènec (1964)	<i>Cuarteto Lusitano.</i>	2011. 10' (Auditori MOMPOU de la SGAE de Barcelona por el Ars Quartet).	-	Referencia título. Tema popular. Alusión icónica: sol del verano con cigarras y otros insectos.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?nIdioma=es&idComp=64 (Notas del compositor).
Graus Ribas, Oriol (1957)	<i>Miradaclosa IV.</i>	1983.	-	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?nIdioma=es&idComp=65
	<i>Lux nova.</i>	1998. 17'	-	- Referencia título.	
Grèbol Cervera, Armand (1958)	<i>El diaversari.</i>	2006. 7' (Estreno en 2009 en el 24 Cicle de Musica del Segle XX-XXI por el Quartet Kayros).	-	- Referencia título.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=66 (Audio de la obra MIDI).
Greco, José Luis (1953)	<i>Trouble.</i>	1991.	-	- Referencia título.	
	<i>The Trouble with Happiness.</i>	2009.	-	- Referencia título. Cuarteto Trouble de José Luis Greco.	http://www.grecomusica.com/catalogrSPbase.html http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC42.pdf
	<i>Cuarteto nº 3.</i>	2009-2010.	...es que se acaba tan pronto.	- Referencia título.	

			Heart on Hold.		
Gris, Miguel A. (¿?)	<i>Cuarteto nº 1.</i>	1997 (A Juan Luis Mulero Conde y a Rosario Montero Fenollós).	Lento Moderato.	-	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura). http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/audio/cdma/cuartetocuerdai/index.html (Audio de la obra).
Groba, Rogelio (1930)	<i>Cuarteto de cuerda nº 5, Seis cuadros de Rafael Úbeda.</i>	1991. 25´	I.- Cadro 1º - Moderato II.- Cadro 2º - Adaxio III.- Cadro 3º - Allegretto IV.- Cadro 4º - Allegretto-largo-allegretto V.- Cadro 5º - Moderato VI.- Cadro 6º - Allegro	- Referencia título.	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/boletin contenido 446 rogelio groba.pdf http://www.fundacionrgroba.com/index.php?option=com_content&view=article&id=402%3Acuarteto-no-5-seis-cuadros-de-rafael-ubeda&catid=54%3Amusica-de-camara&Itemid=58&lang=es
Guajardo, Pedro (1960)	<i>Anaglyphos.</i>	1981 (Estreno y encargo de la Fundación Juan March en 1982 por Grupo Koan).	Movimiento único.	- Referencia título.	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1572/PDF/download/Program%20for%20Tribuna%20de%20j%C3%B3venes%20compositores%20%28I%29.pdf
Guerrero, Francisco (1951-1997)	<i>Zayín IV</i>	1994. 17´.	-	- Referencia título: Zayín (siete en hebreo).	http://www.almaviva.es/catalogodefault.php?disco=DS%20-%200127 (Comentario e información sobre el disco del Cuarteto Arditti).
	<i>Zayín VII in memoriam.</i>	1996. 6´.	-	- Referencia título: zayín (siete en hebreo).	https://www.youtube.com/watch?v=LGIGYyUqwm4 (Audio del Cuarteto Arditti).
Guijoan, Joan (1931)	<i>Cuarteto nº 1.</i>	2006. (Estrenado en el	-	-	http://www.joanguinjoan.com/web/docs/c

		Santuario de la Bienaparecida, Santander por el Brodsky quartet. Festival Internacional de Santander, 2006. A la villa de Riudoms).			atalogo_guinjoan.pdf http://blog.trito.es/2008/07/arrels-cuarteto-de-cuerda-n%C2%BA-1/ (Partitura en Tritó).
Guimerá Corbella, Enrique (1954)	<i>Variaciones.</i>	-	-	-	http://www.racba.es/index.php/listado-alfabetico/246-guimera-corbella-enrique http://www.gobcan.es/cultura/actividades/musicamaracanennycc/musicamaracanennycc.html
Halffter, Cristóbal (1930)	<i>Con bravura y sentimiento</i>	1991. 2'30'' (En homenaje a Alfred Schlee, responsable de la Universal Edition).	Movimiento único.	En homenaje a Alfred Schlee.	http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=43645 (Información y comentarios sobre los cuartetos 2, 4, 5 y 7) http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=58ebe7c4-921d-41c8-b323-6dd18d84547a (Artículo de Paco Yáñez en donde se habla de los cuartetos 2, 4, 5 y 7).
	<i>Zietgestalt</i>	1996. 8'. (En homenaje a Paul Sacher)	Movimiento único.	En homenaje a Paul Sacher.	
	<i>6 streichquartett</i>	2001-2002. 21'.	Movimiento único.	Bártok.	http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=40066 (Información y comentarios sobre cuartetos 1, 3 y 6) http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=32b753e0-dd43-436f-bfbd-5572353562e0 (Artículo de Paco Yáñez en donde se habla de los cuartetos 1, 3 y 6).

	<i>Cuarteto de cuerdas n° 7 “Espacio de silencio”.</i>	2007.	I. Espacio de silencio II. Deciso. III. Espacio de silencio. IV. Molto Rubato. V. Espacio de silencio. VI. Lento – Deciso. VII. Espacio de silencio.	Referencia título y título de los movimientos. Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique. Motetes siglos XV y XVI. Arco al modo Barroco. Procesos fugados. Microtonalidad.	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 8 “Ausencias”.</i>	2013 (Encargo del CNDM, estrenado en Auditorio 400 del Museo Reina Sofía por el Cuarteto Leipzig en 2013).	-	- Referencia título.	http://mitoconcerts.com/uncategorized/el-cuarteto-de-leipzig-estrena-el-cuarteto-n-8-de-cristobal-halffter.html
Hernández, Constancio (1956)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	2013.	-	-	http://constanciohernaezmarco.blogspot.com.es/
Herrero, Sixto Manuel (1965)	<i>Zupias.</i>	-	-	-	http://www.ayto-cartagena.es/frontend/genericas/detalle_agenda/tOEtI9NmTbx8gsXacEZxDmXlu6DyUNAmf4WR-qvd98 (Interpretado en el <i>In Actu</i> por el Diotima). https://myspace.com/sixtomanuelherrero/music/albums (Audio Cuarteto Diotima).
	<i>Ignotalías.</i>	(Grabado por el Cuarteto Molinari con el sello ATMA Classique).	-	- Referencia título.	http://www.orquestaciudadorihuela.es/oco/sixto.html

	<i>Quera.</i>				
Hidalgo, Manuel (1956)	<i>Cuarteto de cuerda n° 2.</i>	1993-1994. 12´ (Dedicado a Helmut Lachenmann).	Movimiento único.	Sinfonía n° 5 de Beethoven. Tonalidad.	http://www.chorodeluz.net/2010/02/manuel-hidalgo-hacia-streichquartett.html (Audio e información sobre el cuarteto n° 2).
Ibarrondo Ugarte, Félix (1943)	<i>Quatuor à cordes n° 2</i>	1998	-	-	http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/browserecord.xsl?lay=EresbilCastFicha&-recid=406711&-find=-find
Iglesias, Alberto (1965)	<i>Cuarteto Breve.</i>	2010 (Encargo del Liceo de Cámara en conmemoración del 40 Aniversario del Tokyo String Quartet, formación responsable de su estreno).	Movimiento único.	-	http://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Iglesias_(compositor) http://www.albertoiglesias.net/base.htm
Igoa Mateos, Enrique (1958)	<i>Cuarteto n° 1 op. 30 "Sueños fluviales".</i>	1996. (Encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea para el Festival Internacional de Música de Santander 1997. Estrenado por el Quatuor Parisii y grabado por Radio Clásica de RNE).	-	- Referencia título. Poema Arcos de Octavio Paz.	http://www.enriqueigoa.net/14701.html
	<i>Munch Light, op. 36.</i>	1999. Estrenado en versión de orquesta de cuerda en Música Contemporánea de	-	- Referencia título. El grito y La danza de la vida de Edvard Munch.	

		Madrid COMA'01 por la Orquesta de Cámara SIC).			
	<i>Cuarteto nº 2 op. 37, "La frontera de la lluvia".</i>	2000.	-	-	Referencia título.
Jacinto, Javier (1968)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1</i>	1997.	-	-	http://www.javierjacinto.com/0000009fe710e6001/catalogo/catalogocamara/index.html
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2 "Alguien juega con mi tiempo".</i>	2000.	-	-	Referencia título.
Jurado, Pilar (1968)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1</i>	-	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2</i>	1996. (Estrenado por la Fundación Juan March en 1997 por el Cuarteto Arcana. A Antonio Gallego)	I Presto. II Lentamente. III Veloce.	Pizzicato Bartók.	http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?l=1&p0=2&p2=1502&p3=665&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600; (Información sobre el cuarteto)
L. Someso, Rubén (1978)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	-	-	-	http://www.promuscan.es/index.php/noticias-de-promuscan/132-concierto-de-cuartetos-de-cuerda
Lanchares de la Cruz, Santiago (1952).	<i>Cuarteto de cuerda</i>	- (Encargo de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid ¿?).	-	-	http://www.diariopaleentino.es/noticia/ZD779F679-9677-081C-DAFE37B6B81F2BD1/20120304/afortunadamente/necesidad/crear/no/rigen/mercados (2012)
Landeira, Víctor (1984)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	-	-	-	http://www.promuscan.es/index.php/noticias-de-promuscan/132-concierto-de-cuerda

					cuartetos-de-cuerda
Lauret, Benito (1929-2005)	<i>Versión para cuarteto de la "Suite folklórica sobre temas murcianos"</i> .	(Estrenado en el Museo Reina Sofía en 2001 por el Cuarteto Saravasti).	-	-	http://www.soloclasica.net/cuartetosaravastisp.html
Lazkano, Ramón (1968)	<i>Cuarteto de cuerdas Izotz</i>	1993. 16´ (Estrenado en la Residencia de Estudiantes en 1996).	-	-	http://www.lazkano.info/ES/catES.html
	<i>Cuarteto de cuerda Lurralde</i>	2011. 24´ (Encargo de Eusko Jaurlaritzako Kultur Saila. Estranado por el Quatour Diotima en Bruselas en 2012).	-	Referencia título: Lurralde (territorio).	http://www.divshare.com/download/19676547-b75 (Audio de la obra por el Quatour Diotima). http://ionarts.blogspot.com/2012/04/quatour-diotima-i-contemporary.html https://www.youtube.com/watch?v=NpSB8Eo6wc (Compositor hablando sobre la obra). https://www.youtube.com/watch?v=Ljshz_aFEh_A (Compositor y Pierre Morlet hablando sobre el cuarteto). http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=11e2a059-7c28-416f-ba95-a61c5665d14f (Comentario de José-Luis López López)
Lewin-Richter, Andres (1937)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1</i>	2006. 11´.	-	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=80 http://www.tuttomusik.com/sheet-music/551-string-quartet-n1-9790692243656.html (Partitura en venta)
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2</i>	2010. 11´.	-	-	
Legido, Jesús (1943)	<i>Cuarteto nº 2 "Lluvia otoñal"</i> .	2002. 13´ (Estreno en Auditorio Fundación)	1 Preludio 2 Intermezzo	- Referencia título.	http://www.jesuslegido.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8&I

		Canal de Madrid en 2003 por el cuarteto Aurora. Grabación RNE)	3 Finale		temid=9 http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2003/03/01/065.html (Crítica al estreno de L. Hontañón)
Linares, Miguel Ángel (1961)	<i>Cuarteto de cuerda "Texturas"</i>	-	1 Introducción (moderato) 2 Tema y variaciones (allegretto) 3 Fuga	- Referencia título y movimientos.	http://www.rctfe.com/boletines/docs/Conciertos/MayoMusical16.pdf http://www.trito.es/catalog.es/DD00324/La-creacion-musical-en-Canarias-11-Quartetos-de-cuerda-I.html (Grabación en Tritó)
Llanas Rich, Albert (1957)	<i>Quartet de cordes nº 1.</i>	1983.	-	-	
Loidi, Gabriel (1967)	<i>Cuarteto nº 3.</i>	(Encargo del CNDM, estrenado en Alicante Actual en 2014 por el Cuarteto Bretón).	-	-	http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/avance13_14ok.pdf
López de Rego, Cruz (¿?)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1</i>	1997.	-	- Referencia título.	
	<i>Racheado</i>	2003. 9'.	-	- Referencia título.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=84 (Audio).
	<i>Incomunicación</i>	2009. 3'.	-	- Referencia título.	
López García Picos, Carlos (1929-2009)	<i>27 cuartetos de cuerda.</i>	1982-2006.	-	-	http://anuariobrigantino.betanzos.net/CARLOS%20LOPEZ/CARLOS%20LOPEZ_JAVIER%20ARES.pdf (Catálogo de Javier Ares Espiño)
López López, José Manuel (1956)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1</i>	2007. 20' (Estreno en el Festival de Ensembles XXIX. Valencia, Palau de les Arts. Al cuarteto Arditti).	-	-	http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es/catalogue/cuarteto-de-cuerda-n-1
López Rodríguez,	<i>Le vieux quartet</i>	1997. 14'.	3 movimientos.	-	http://www.asociaciongalegademusica.com

Javier María (1971)				Referencia título.	res.com/web/compositores.asp?var1=L%F3pez%20Rodr%EDguez,%20Javier%20Mar%EDA&nar1=157
	<i>Cuarteto a cinco.</i>	1988. 8´.	1 movimiento.	-	
López Román, Alejandro (1971)	<i>Cuarteto de cuerda op. 12.</i>	(Estrenado en 2010 por el Cuarteto Leonor en el COMA).	-	-	http://madridfree.com/coma-2010-cuarteto-de-cuerda-leonor/
Luc, María Eugenia (1958)	<i>Continuo.</i>	1983.	-	- Referencia título.	
Luna, Demián (1975)	<i>Transfiguración.</i>	2005. 3´ (Estrenado en Sala d´actes del Conservatori del Liceo por el cuarteto Arditti en 2006).	-	- Referencia título.	http://www.accompositors.com/compositor-obras.php?idComp=186 (Partitura extracto).
Luque Vela, Juan José (1970)	<i>Base 4.</i>	-	-	- Referencia título.	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura).
Maicas Carrasquer, Alejandro (1939)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1.</i>	20´.	-	-	http://ivm.gva.es/cms/es/musica-de-camara/1015-cuarteto-de-cuerda-no-2.html http://www.cosicova.org/curriculums/maicas%20carrasquer/curriculum.htm http://www.trito.es/product/es/DP09648/Cuarteto-para-Cuerda-N-2-de-Alejandro-Maicas.html
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2.</i>	2001. 11´ (Encargo de COSICOVA)	-	-	
Magrané Figuera, Joan (1988)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1 Madrigal (Musik mit Gesualdo).</i>	2012. 12´.	3 movimientos (más Sphinx entre el segundo y el tercero).	Referencia título. Io parto, Moro, e mentre sospiro y Moro lasso al mio duolo (Carlos Gesualdo). O magnum mysterium (Tomás	https://www.youtube.com/watch?v=PXRnTd0JmPo (Audio de la interpretación del cuarteto Diotima y comentarios del compositor). http://joanmagrane.com/works_files/Catal

				Luis de Victoria). Sphinxes del Carnaval (R. Schumann).	ogue.pdf http://www.rtve.es/alicarta/audios/musica-viva/musica-viva-entrevista-joan-magrane-luis-codera-09-03-14/2433286/
	<i>Cuarteto de cuerda n° 2 “Alguns cants òrfics”.</i>	2013. 14’.	I. Il viaggio... II. Giardino autunnale (Firenze) III. ...e il ritorno (il canto della tenebra) IV. La notte V. La speranza (sul torrente notturno... la Chimera)	- Referencia título y movimientos. Citas.	https://www.youtube.com/watch?v=63u-OFbFxoM (Audio de la interpretación del cuarteto Gerhard). http://www.docenotas.com/113406/joan-magrane-figuera-gana-el-premio-reina-sofia-de-composicion-musical/
Marco, Tomás (1942)	<i>Cuarteto n° 2, Espejo desierto.</i>	1987 (Fundación Juan March).	-	- Referencia título.	http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC133.pdf
	<i>Anatomía fractal de los ángeles (Cuarteto n° 3)</i>	1993. 13’ (Estrenado en el Almeida Theatre, Londres. Spanish Arts Festival Spring 1994, encargo del INAEM. Por el Brindisi Quartet. A Cristina González Rivero).	Movimiento único.	- Referencia título. Sinfonía 6 (Tomás Marco).	http://www.tomasmarco.com/ http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A4190/-/-/1 (Audio de los cuartetos 1, 2, 3 y 4 y notas al programa de José Luis García del Busto. En la biblioteca de la Fundación se pueden consultar los cuartetos 2 y 4). CURESES, Marta, <i>Tomás Marco. La música española desde las vanguardias</i> . Madrid: ICCMU, 2007, pp. 383.
	<i>Los desastres de la Guerra (Cuarteto n° 4)</i>	1996. 15’ (Estrenado en el monasterio de la Bien Aparecida dentro del 45 Festival Internacional de Santander por el cuarteto Paul Klee. A	Movimiento único.	Referencia título (Goya y guerra de Bosnia en particular). Pizzicato Bartók. Memoria.	CURESES, Marta, op. cit. 383 y 391-394 (partitura extracto).

		José Luis Ocejo.			
	<i>Memorial del olvido (Cuarteto nº 5).</i>	2009 (Estreno en 2009 en Santander, sala Argenta, dentro del IX Encuentro de Música y Academia. Encargo de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, proyecto “Música para una escuela”).	-	- Referencia título. Memoria.	http://www.eldiariomontanes.es/20090723/cultura/musica/estreno-memorial-olvido-tomas-20090723.html
Marín, Ignacio (1955)	<i>Cuarteto de cuerdas.</i>	1997.	-	-	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura). http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/audio/cdma/cuartetocuerdai/index.html (Audio de la obra).
Mariné, Sebastián (1957)	<i>Cuarteto de cuerda “Jorge González Aguilar”.</i>	1980 (Estrenado en 1986 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por el Cuarteto Slavia. A Anabel).	I Vida al revolucionario. II Desierto... III ...y estrella.	- Referencia título.	http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC452.pdf http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositores/sebastian-marine.html?opcion=obras
Marrero, Juan M. (¿?)	<i>Éloge de la vitesse. Miniaturas para cuarteto de cuerda.</i>	(Estrenado en 2009 por el cuarteto Teobaldo Power en su gira de conciertos).	-	- Referencia título.	http://www.gobcan.es/cultura/actividades/musicamaracanennycc/musicamaracanennycc.html
	<i>Saruq.</i>	-	-	- Referencia título.	http://www.promuscan.es/index.php/noticias-de-promuscan/141-x-aniversario-de-promuscan-concierto-ii
Martínez, Guillermo (1983)	<i>Nadir en los Jardines de Granada</i>	(Estrenado en 2009 por el Cuarteto Vínculos en las XVI	-	- Referencia título.	https://www.codalario.com/vinculos/portada/el-cuarteto-vinculos-estrena-una-obra-de-guillermo-

		Jornadas de Música Contemporánea de Segovia)			martinez_61_2_103_0_1_in.html#http://guillermomartinez1983.blogspot.com.es/p/catalogue_25.html
Martínez, Israel David (1969)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	1987.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 2.</i>	1988. 18´ (Estrenado en 1988 en Barcelona por el Cuarteto Arcana).	-	-	http://www.israeldavidmartinez.com/esp/?page_id=7
	<i>Cuarteto de cuerda n° 3.</i>	1996. 14´ (Estrenado en 1997 en New York por el Elsner String Quartet. Encargo de la Fundación Juan March).	4 movimientos (I, II, III, IV).	- II Movimiento: danza.	http://www.israeldavidmartinez.com/esp/?page_id=13 (Audio cuartetos 1, 3 y 4). http://www.march.es/recursos_web/culturales/conciertos/partituras/45.pdf (Partitura cuarteto n° 3. También está digitalizado el n° 1).
	<i>Cuarteto de cuerda n° 4.</i>	1996. 24´ (Estrenado en 2005 en Santander por el Quatour Parisii).	Movimiento único.	- Tonalidad? (Al final del cuarteto).	http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20060909/cultura/israel-david-martinez-unico_20060909.html (Cosmodalidad en el cuarteto n° 4).
Martínez, J. Miguel (¿?)	<i>Cuarteto.</i>	(Encargo del XXII Encuentro de Compositores COSICOVA. Estrenado en 2010 en el Palau de Música de Valencia por el Cuarteto de cuerda “Joaquín Rodrigo”).	-	-	http://www.fsmev.org/news/cosicova.%20programa%20encuentros%202010.pdf
Martínez Aguilar, Humberto (¿?)	<i>Cuarteto.</i>	(Encargo del XXII Encuentro de Compositores COSICOVA.	-	-	http://www.fsmev.org/news/cosicova.%20programa%20encuentros%202010.pdf

		Estrenado en 2010 en el Palau de Música de Valencia por el Cuarteto de cuerda “Joaquín Rodrigo”).			
Martínez Gallego, Francisco José (1969)	“ <i>Tiempo Pasados</i> ” <i>Tema y variaciones para cuarteto de cuerda.</i>	2007.	-	-	http://www.cosicova.org/curriculums/martinez%20gallego/curriculum.htm
Martínez Izquierdo, Ernest (1962)	<i>Quartet de corda.</i>	(Encargo y estreno de la Fundación Juan March por el Cuarteto en 1984).	Movimiento único.	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1740
Medina, Mario (1908-2000)	<i>Cuarteto nº 4.</i>	(Estrenado en 2008 en Murcia por el Cuarteto Saravasti).	-	-	http://www.soloclasica.net/cuartetosaravastisp.html
Mestres Quadreny, Josep María (1929)	<i>Quartet de corda nº 2.</i>	2006. 25´.	-	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=90 http://laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=102520 (Disco con los cuartetos II, III, V y <i>Laberinto</i> por el Brossa Quartet de corda y comentarios de Andrés Ruiz Tarazona: Guinjoan y Mestres Quadreny, sienten en 2006 la necesidad de aportar al cuarteto de cuerda). https://www.youtube.com/watch?v=IRURhCfzLYM (comentarios del compositor sobre el <i>Quartet de catroc</i> , cuarteto de 1962).
	<i>Quartet de corda nº 3.</i>	2006. 13´.	-	-	
	<i>Quartet de corda nº 4.</i>	2006. 12´.	-	-	
	<i>Quartet de corda nº 5.</i>	2006. 16´.	Andantino quasi	Referencia movimiento:	

			allegretto. Andante comodo. Allegro scherzando. Allegro con moto	Scherzo.	
	<i>Quartet de corda nº 6.</i>	2006. 13´.	Agitato. Allegretto quasi andantino. Allegro vivace. Moderato quasi allegro. Maestoso. Allegro ma non troppo.	-	
	<i>Laberinto para cuarteto de cuerda.</i>	2009. 13´.	-	- Referencia título. <i>Envío a Tapies</i> (Mestres Quadreny). Observaciones: Es una adaptación de la música incidental para la obra del dramaturgo Albert Mestres Otro Wittgenstein, “Si gustais o el Holocausto” (2009).	
Mier, Juan José (1947-1997)	<i>Cuarteto nº 1</i>	-	-	-	http://www.trito.es/catalog.es/DD01097/Anologia-de-compositores-de-Cantabria-vol-VI.html
	<i>Cuarteto nº 2</i>	-	-	-	http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20070822/cultura/cuarteto-chilingirian-actua-catedral_20070822.html Tocado por el cuarteto Chilingirian en el Festival Internacional de Santander en

					2009 dentro del “Memorial Juanjo Mier”.
Mira Fornés, Rafael Mira (¿?)	<i>Caramelos para Zoe.</i>	-	Movimiento único.	-	http://www.discogs.com/Arditti-String-Quartet-The-Cinq-Quatuors-Espagnols/release/3773566
Montero, Julio (¿?)	<i>Un mundo feliz.</i>	2010.	-	-	http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/ERepertorioEstrenos.php
	<i>Fuga a 4.</i>	2010.	-	-	
	<i>Fugit.</i>	2010.	-	-	
Moreno-Buendía, Manuel (1932)	<i>Salzillesca (Música para un belén).</i>	1999 (Encargo del Ayuntamiento de Murcia para el belén de Salzillo. Estrenado por el Cuarteto Almus. Al cuarteto Almus).	14 episodios o “visiones musicales”.	- Referencia título y movimientos.	http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC452.pdf
Mosquera, Manuel (¿?)	<i>Lúdica gráfica.</i>	2000.	-	- Referencia título.	http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/ERepertorioEstrenos.php
Mosquera Ameneiro, Roberto (1957)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	1987.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 2.</i>	1999.	-	-	http://www.robertomosquera.info/biography/index_es.html
	<i>Cuarteto de cuerda n° 3 “La extensión de los horizontal”.</i>	1996-1997 (“In memoriam” a mi amigo y escultor Máximo Trueba).	-	-	http://amcc.es/coma/coma13/cuarteto-cibeles/ (Comentario del autor).
Muneta Martínez de Morentín, Jesús María (1939)	<i>Cuarteto festivo, cuarteto Monástico, Cuarteto conmemorativo V Centenario, Cuarteto n° V del Redoble, Cuarteto n° VI</i>	Todos desde 1990. Uno de ellos estrenado por el Cuarteto Velázquez.	-	- Referencia título.	REY, Emilio, Muneta Martínez de Morentín, Jesús María, en Diccionario de la música española e hispanoamericana, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2000, pp. 871-872.

	<i>Pomposo, Cuarteto VII de Adviento, Cuarteto de Navidad n° VIII, Cuarteto de Pascua n° IX, Cuarteto n° X op. 192. Hasta XVIII cuartetos.</i>				
Muñiz, Jorge (1974)	<i>String quartet n° 2</i>	1995. 12´	-	-	http://www.jorgemuniz.com/composition-type/solo-chamber/
	<i>String quartet n° 3</i>	1999. 12´	-	-	
	<i>String quartet n° 4</i>	2008. 17´	-	-	
Muñoz Rubio, Enrique (1957)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	1987.	-	-	
Narejos, Antonio (1960)	<i>El sueño del milenio.</i>	2005 (Estrenado en la IV Gala de entrega de premio “Fundación Gabarrón”, Teatro Calderón, por el Cuarteto Saravasti. Retransmitido por La 2).	Andante con dolenza. Adagio. Vivo scherzando.	-	http://www.narejos.com/camara.htm
Navarro, Jesús (1980)	<i>Harz.</i>	2006.	-	-	http://www.docenotas.com/pdf/Biograf%C3%ADasFinalistas.pdf
Núñez Pérez, Adolfo (1981)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	1981.	-	-	http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?l=1&p0=1&p4=2918&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600;
Oliver, Ángel (1937-2005)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	1986.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 2.</i>	2003.	-	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A750 http://www.orcam.org/media/docs/26_oliv

					er_pina.pdf
Ordóñez Miyar, Pablo (1961)	<i>Cuarteto DAIS.</i>	1982.	-	-	
Ortega, Miquel (1963)	<i>Noches andaluzas para cuarteto de cuerda.</i>	2000.	-	- Referencia título: Noches andaluzas.	http://miquelortega.com/files/Catalogo%20de%20obras.pdf (Catálogo del compositor. La obra está publicada: Clivis publicaciones).
Otero, Francisco (1940)	<i>Golhke.</i>	1984.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2 "El lirio y el crisantemo".</i>	1991.	-	- Referencia título.	http://digital.march.es/clamor/en/fedora/repository/atm%3A924
	<i>Cuarteto de cuerda nº 3 "Dal segno del Dante disperatamente".</i>	2009. (Encargo de la Comunidad de Madrid para el Festival Clásicos en Verano. Estrenado por el Cuarteto Assai. A Blas Sancho).	-	- Referencia título.	http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application%2Fpdf&blobheadername1=Content-Disposition&blobheadervalue1=filename%3D090705+CL%C3%81SICOS+VERANO.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1220532862500&ssbinary=true
Padrón, Luis (1981)	<i>Suite Iria.</i>	-	-	-	http://www.promuscan.es/index.php/noticias-de-promuscan/132-concierto-de-cuartetos-de-cuerda
Pagán Santamaría, Juan Antonio (1955)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1.</i>	1981.	-	-	
Panadero, Juan Carlos (1961)	<i>Claroescuro.</i>	2002.	I Sombras. II Oscuridad. III Claridad.	- Referencia título: Claroescuro (Pintura).	http://amcc.es/coma/coma13/cuarteto-cibeles/
Panisello, Fabián (1963)	<i>Three movements for string quartet.</i>	2006 (Estrenado en 2006 en el Festival de Takefu de Japón por el	-	-	http://www.fabianpanisello.com/panisello.html http://www.leipzigquartet.com/index.php/

		Cuarteto Arditti).			quartett/repertoire (En el repertorio del Cuarteto Leipzig).
Parra, Héctor (1976)	<i>Stasis-Antigone I</i>	2002. 7' (Estrenado en 2002 en el Centre Acanthes dentro del Festival d'Avignon por el Cuarteto Arditti).	-	- Referencia título.	http://www.hectorparra.net/catalogue/chamber-music (Catálogo y extractos, audio, de los cuartetos del compositor). http://www.trito.es/asearch/es/do?f[]=01020532&autor[]=30813 (Partituras en Tritó de Stasis-Antigone I y Cuarteto nº 1).
	<i>Cuarteto nº 1 Leaves of Reality</i>	2006-2007. 12' (Estrenado en 2007 en el Teatro Talia dentro del Festival Ensem de Valencia por el Cuarteto Arditti).	-	- Referencia título.	
	<i>Cuarteto nº 2 Fragments of fragility</i>	2009. 13' (Wittener Tage für Neue Kammermusik en el año 2009 por el Cuarteto Arditti).	-	- Referencia título. Observaciones: Cuarteto de cuerda y electrónica en vivo.	https://www.youtube.com/watch?v=bVWsCj5yaQ (Audio del cuarteto). http://www.hectorparra.net/recordings/collective-cds/ (disco).
Parramon Peralta, Jordi (1959)	<i>Quartet de corda nº 1.</i>	2011. 20'.	-	-	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores_obras_7396_1q-artet-allegro%20(1).pdf (Fragmento de la partitura) http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=1248
Peris Lacasa, José (1924)	<i>Música grave.</i>	1993 (A la memoria de Severo Ochoa).	-	-	http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Peris_Lacasa www.conservatoriodealcaniz.com/documentos/biografia_peris.doc El documento del Conservatorio "José Peris Lacasa" informa de otras dos obras del compositor: Fuga para cuarteto de

					cuerda y Primer cuarteto en Sol.
Pardo Llungarriu, Miquel (1959)	<i>Quartet dels ideals.</i>	1992. 16´ (Estrenado en 2001 en la Sala Polivalente del Auditori de Barcelona por solistas de l'OBC).	Unitas. Diversitas. Aequalitas. Libertas.	- Referencia título. Series dodecafónica.	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=107 (Comentario del compositor sobre la obra y sobre un nuevo “sistema” musical). file:///C:/Users/Usuario/Downloads/compositores_obras_4258_quartet_dels_ideals.pdf (Fragmento de la partitura).
Paús, Ramón (1959)	<i>Nº 1 Cuarteto Geode.</i>	2003.	-	- Referencia título. Observaciones: Compositor que emplea sonoridades tonales y modales con influencias del jazz.	http://www.elargonauta.com/cds-y-dvds/azul-de-prusia/54457/ (Grabación del Cuarteto Geode por el Cuarteto Boquerini y del Cuarteto de Gregal por el Cuarteto Leonor). http://ramonpaus.com/catalogo.html (Fragmentos de audio y vídeo de los cuartetos 1 y 2).
	<i>Nº 2 Cuarteto de Gregal.</i>	2008.	-	- Referencia título.	
	<i>Nº 3 Cuarteto Volado.</i>	(Estrenado en 2013)	-	- Referencia título.	http://musicacreativa.com/ramon-paus-presenta-su-cuarteto-volado/ (Proyecto de 6 cuartetos).
	<i>Nº 4 Cuarteto Cassiel.</i>	2009.	-	- Referencia título.	
	<i>Nº 5 Cuarteto Desafección.</i>	(Estrenado en 2012 por el Cuarteto Leonor en el Festival de Tres Cantos)	-	-	http://www.festivaltrescantos.com/2012programas.html http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/4185/48101
Pereiro, Paulino (¿?)	<i>Atlante.</i>	2005.	-	- Referencia título.	http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/ERepertorioEstrenos.php
	<i>Melodía gallega para cuarteto de cuerda.</i>	2007.	-	- Referencia título.	
	<i>Cuarteto de cuerda nº</i>	2008.	-	-	

	<i>5, Lalitpur.</i>			Referencia título.	
	<i>Alalá de muxía.</i>	2008.	-	- Referencia título.	
	<i>Pandeirada.</i>	2008.	-	- Referencia título.	
	<i>Melodías para cuarteto de cuerda.</i>	2009.	-	-	
Pérez Ribes, Juan (1931)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	1998.	-	-	http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_P%C3%A9rez_Ribes
	<i>Cuarteto de cuerda n° 2.</i>	2009.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 3.</i>	2010.	-	-	
Perkina, Alla (¿?)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	2009. 17'.	-	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=1236
Perón Cano, Carlos (1976)	<i>Dos piezas para cuarteto de cuerda op. 1.</i>	1997. 7' (Auditorio del Conservatorio Profesional de Música Amanuel)	-	-	http://www.carlosperoncano.com/CatalogoCarlosPeronCano.131229.pdf (Catálogo). http://www.brotonsmercadal.com/cataleg (Catálogo obras del compositor editadas en Brotons). http://www.carlosperoncano.com/audios/1240221152504.mp3 (Tertulia en la que participan Luis de Pablo, Jesús Rueda, David del Puerto, Carlos Perón y Raquel Rodríguez). http://www.neotonales.com/Inicio.htm (Asociación Española de Compositores Neotonales).
	<i>Adagio.</i>	1998. 5' (Estrenado en el II Curso Internacional de	-	-	

		Música de cámara de Sigüenza).			
	<i>Laberyntus.</i>	2005. 2' (Sin estrenar).	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda n° 1, 2, 3, 4 (Paisaje minimal XI), 5, 6 (Islas), 7 (Natura celestis), 8, 9, 10 (Metal quartet).</i>	Todos escritos entre 2005 y 2008. Duración que varía entre los 9' y los 21' (Todos sin estrenar. Todos editados salvo el 10).	-	¿ Referencias títulos.	
	<i>Pocket quartet I, II, III, IV, V, VI, VII, VII.</i>	Todos escritos en 2008. Duración entre 8' y 12' (Todos sin estrenar. Todos editados).	-	- Referencia títulos.	
	<i>Cuartetos 18, 19 y 20.</i>	Todos escritos en 2008. Duración entre 10' y 12' (Todos sin estrenar. Todos editados).	-	-	http://www.carloperoncano.com/partituras/cuart18.pdf (Partitura del cuarteto de cuerda n° 18: Movimientos 1). http://www.carloperoncano.com/partituras/cuart19.pdf (Partitura del cuarteto de cuerda n° 19: Movimiento 1). http://www.carloperoncano.com/partituras/cuart20.pdf (Partitura del cuarteto de cuerda n° 20: Movimiento 3).
	<i>Pocket quartet VIII, IX, X, XI, XII.</i>	Todos escritos entre 2008 y 2009. Duración entre 7' y 13' (Todos sin estrenar. Todos editados).	-	- Referencia títulos.	
	<i>Cuartetos 26, 27, 29, 29 y 30.</i>	Todos escritos entre 2009 y 2010. Duración entre 10' y 13' (Todos sin estrenar. Todos	-	-	

		editados).			
	<i>Instante.</i>	2009. 4' (Sin estrenar y editado. A la compositora asturiana Raquel Rodríguez).	-	-	Referencia título.
	<i>Static line I, III, IV.</i>	Todos entre 2010 y 2011. Duración entre 3' y 5' (Todos sin estrenar y editados. A Antón García Abril, a Maite Romero Ortega).	-	-	Referencia títulos.
	<i>Tango</i>	2011. 2' (Sin estrenar y editado. A cuarteto NeoTonarte).	-	-	Referencia título.
	<i>Post mortem.</i>	2012. 20' (Sin estrenar y sin editar).	-	-	Referencia título.
	<i>Desert.</i>	2012. 10' (Sin estrenar y editado).	-	-	Referencia títulos.
	<i>Humoresque.</i>	2012. 2' (Sin estrenar y editado. Al cuarteto NeoTonarte).	-	-	Referencia títulos.
	<i>Solo, sin ti.</i>	2012. 3' (Sin estrenar y editado. Al cuarteto NeoTonarte).	-	-	Referencia títulos.
	<i>Horizon of sounds III, IV y V.</i>	Todos entre 2012 y 2013. Duración entre 6' y 9' (Sin estrenar y editado).	-	-	Referencia títulos.
	<i>Boogie-woogie</i>	2013. 4' (Sin estrenar y editado. Al cuarteto NeoTonarte).	-	-	Referencia títulos.

	<i>Fratres II</i>	-	-	¿	Interpretado por el cuarteto Lutoswslawsky durante el Festival de MC de Tres Cantos en 2005.
Posadas, Alberto (1967)	<i>Liturgia fractal: I Ondulado tiempo sonoro...</i>	2003. 8' (Estrenado en el Festival Ars Música de Bruselas por el Quatour Diotima).	Movimiento único.	- Referencia título.	http://musica.fnac.es/a342723/Alberto-Posadas-Liturgia-fractal-sin-especificar
	<i>Liturgia fractal: II Modulaciones.</i>	2007. 14' (Estrenado en Casa da Musica de Oporto en 2007 por el Quatour Diotima).	Movimiento único.	- Referencia título.	
	<i>Liturgia fractal: III Órbitas.</i>	2007. 9' (Estrenado en Casa da Musica de Oporto en 2007 por el Quatour Diotima).	Movimiento único.	- Referencia título.	
	<i>Liturgia fractal IV: Arborescencias.</i>	2008. 11' (Estrenado en Festival de Música de Estrasburgo en 2008 por el Quatour Diotima).	Movimiento único.	- Referencia título.	
	<i>Liturgia fractal V: Bifurcaciones.</i>	2008. 9' (Estrenado en el Festival de Música de Estrasburgo en 2008 por el Quatour Diotima).	Movimiento único.	- Referencia título.	
Prieto, Claudio (1934)	<i>Cuarteto de Primavera.</i>	1988. 29' (Estrenado en la sede de la Fundación Juan March en 1988).	Movimiento único.	- Referencia título.	http://www.trito.es/catalog/en/DD00187/Claudio-Prieto-Cuartetos.html (Disco de los cuartetos en Tritó). http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?l=1&p0=1&p4=3073&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600 ; (Catálogo del

					compositor). http://books.google.es/books?id=U6rCUxwUwAAC&pg=PA151&lpg=PA151&dq=cuarteto+alcala+claudio+prieto&source=bl&ots=bCsFt8wZiy&sig=mtav9Nit0t8mGUu2ZVLsw50bV7s&hl=es&sa=X&ei=7dFwU5mUMoLD0QW194CoDg&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=cuarteto%20alcala%20claudio%20prieto&f=false (Libro de Víctor Pliego sobre Claudio Prieto en donde se habla del Cuarteto de Primavera y Cuarteto Alcalá). http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A2449/-/-/1 (Audio y notas al programa del compositor. La partitura se encuentra disponible en la Fundación).
	<i>Cuarteto Alcalá.</i>	1991 (Encargo de la Obra Cultural de Caja de Madrid para X Semana Cisterciense de Alcalá de Henares).	-	- Referencia título.	
Puértolas Gutiérrez, Pere Josep (1949)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1</i>	1990. 22' (Estrenado en 1990 en el Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona por el Quartet Gaudí. Obra encargo de la OBC. Publicado en Clivis).	-	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=115
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2 "Cinquantenari".</i>	1995. 12' (Estrenado en 1995 en el Saló de Cent de l'Ajuntament	-	- Referencia título.	

		de Barcelona. Obra encargo de la OBC. Publicado en Clivis).			
Rincón, Eduardo (1924)	<i>Cuarteto nº 7.</i>	1990 (Estrenado en la Fundación Botín en el año 2002, interpretado por el Cuarteto Ars Hispánica).	-	-	http://eduardorincon00.wordpress.com/obras/ http://www.trito.es/catalog/es/DD01097/Antologia-de-compositores-de-Cantabria-vol-VI.html (Cuarteto nº 7 grabado en Tritó).
	<i>Cuarteto nº 8.</i>	1996 (Estrenado en 1996 en Praga y grabado en la misma ciudad por un cuarteto de jóvenes solistas de la Orquesta Filarmónica de Praga. Existe un CD grabado por Bohemia Música.).	-	-	
	<i>Cuarteto nº 9.</i>	1996 (Estrenado y grabado al mismo tiempo que el cuarteto nº 8 y por los mismos intérpretes).	-	-	
	<i>Cuarteto nº 10.</i>	2005.	-	-	
	<i>Cuarteto nº 11.</i>	2010.	-	-	
Río-Pareja, José (1973)	<i>Tempus fluidom.</i>	2005-2006. 11´ (Estrenado en 2008 por el Cuarteto Arditti en el Festival Nous Sons en el Auditori de Barcelona).	-	- Referencia título.	http://www.rio-pareja.com/obras.htm
Riu Picón, Enric (¿?)	<i>Cuarteto nº 1.</i>	1994.	-	-	http://www.accompositors.com/composito

					res-curriculum.php?nIdioma=ing&idComp=124 http://compositoresfaic.com/test/compositores-obras.php?idComp=124
	<i>Cuarteto nº 2.</i>	1994.	-	-	
	<i>Cuarteto nº 3.</i>	1994.	-	-	
	<i>Cuarteto nº 4. Quartet de regeneracion del caos (¿?)</i>	1995 (Estrenado en el Instituto Cervantes de Viena en 1996).	-	-	
Rivero, Gilberto.	<i>Bluesy.</i>	-	-	-	http://www.promuscan.es/index.php/noticias-de-promuscan/141-x-aniversario-de-promuscan-concierto-ii
Roca Arencibia, Daniel (1968)	<i>Cuarteto de cuerda nº 2.</i>	-	-	-	http://www.elmuseoceanario.com/index.php/de/publikationen/rals-projekt/44-la-creacion-musical-en-canarias
Roger Casamada, Miquel (1954)	<i>Blanca quartet.</i>	1987.	-	-	
	<i>Cuarteto nº 2.</i>	1995 (Estrenado por el Kreutzer Quartet).	-	-	http://ca.wikipedia.org/wiki/Miquel_Roger_Casamada http://www.jfusterclarinet.com/documentacion/Libro%20cdpdf.pdf http://www.accompositors.com/compositores-curriculum.php?idComp=126
	<i>Cuarteto nº 3.</i>	2003 (Estrenado por el Quartet de Barcelona).	-	-	
	<i>Cuarteto nº 4.</i>	2003 (Estrenado por el Quartet de Barcelona).	-	-	
	<i>Cuarteto nº 5</i>	2005.	-	-	
	<i>Cuarteto nº 6.</i>	2009 (Al fotógrafo Robert Capa).	-	-	
Roig Ferrer, María	<i>Tema i sis variacions</i>	1999. 5' (Estrenado en	Tema y seis	Referencia título.	http://www.accompositors.com/composito

Teresa (1952)	<i>per a quartet de corda.</i>	el Auditori de la SGAE en Barcelona dentro de la VII Temporada del Cicle Avuimúsica por el cuarteto de cuerda de la OBC).	variaciones.	Tonalidad, atonalidad, aleatoriedad, 4º modo de Messaien.	res-obras.php?idComp=127 (Audio y explicación de la compositora).
Roig-Francolí, Miguel Ángel (1953)	<i>Diferencias y fugas.</i>	1988 (Encargo F. Juan March. Estrenado en 1988 en la Fundación Juan March por el Cuarteto Arcana).	-	- Referencia título.	http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC180.pdf
Román, Alejandro (1971)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	2001.	-	-	http://en.wikipedia.org/wiki/Alejandro_Rom%C3%A1n http://www.alejandrroman.com/ALEJANDRO_ROMAN_COMPOSITOR.html http://www.smrcuenca.es/portal/rowid_1074988,63903/lang_es/tabid_26494/default.aspx#.U5zWIPI_s_I
Romero, Elena (1907-1996)	<i>Cuarteto en sol menor.</i>	1988.	-	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6140
Romero Asenjo, Alfonso (1957)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1.</i>	-	Allegro Moderato Allegro.	-	http://amcc.es/coma/coma13/cuarteto-cibeles/
Roncero, Vicent (1960)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	2010. 12' (Encargo del Palau de la Música de Valencia. Interpretado por el Cuarteto Valencia).	-	-	http://vroncero.com/catalogo_04.html
Ros Vidal, Mario (1963)	<i>Primer quartet de corda.</i>	1992. 14' (Estrenado por el Cuarteto Picasso en 2000 en la	3 partes.	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=128 (Comentario del compositor).

		Fundación J. March).			http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC42.pdf
	<i>Segon quartet de corda.</i>	1995. 18' (Estrenado en 1996 por el Cuarteto Glinka en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona).	-	-	
Rueda, Jesús (1961)	<i>Cuarteto de cuerda I</i>	1990. 16'.	-	-	http://www.trito.es/audios/es/TR00158/Cuarteto-de-cuerda-Num-1.html (Partitura en Tritó). https://www.youtube.com/watch?v=28eqL1c3xc0 (Audio en la versión del Cuarteto Arditti). http://musica.fnac.es/Jesus-Rueda-Cuarteto-cuerda-nueve-ocasion?PRID=430004&REF=FnacDirect (CD en venta: grabación de los cuartetos por KNM).
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2, Desde la sombra.</i>	2002-2003. 22' (Estreno en Kuhmo en Finlandia por el Cuarteto Casals. Encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca).	Jornada I Jornada II Jornada III	Referencia título. Polifonistas s. XV (Dufay, Josquin...). Coral polifónico. Técnicas isorrítmicas. Retórica (glissando...). Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz de Haydn. Religión. Epopéya de Gilgamesh. Odisea (Canto XI). Eneida (Libro VI).	http://www.trito.es/audios/es/TR00168/Cuarteto-de-cuerda-num-2-Desde-las-sombras.html (Partitura). http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=355eb5fe-d674-43e1-ffa-f2400bf29cdd (Crítica negativa de Paco Yáñez a los cuartetos de Jesús Rueda grabados por KNM).

	<i>Cuarteto de cuerda n° 3, Islas.</i>	2002-2004. 27'. (Estrenado por el Cuarteto Arditti).	Isla de los unicornios. Isla de las sirenas. Isla de los confines.	Referencia título y movimientos. Nocturno. Rapsodia Española de Ravel. Cadencia fría.	http://www.rtve.es/Front_SALA_PRE_NSA/?go=eacaa4148f48af89730076a6669df2169fcb5b71e1aa29dada39509a7978e871e815ac67ffa350a41bb44821f1efae58 http://www.trito.es/audios/es/TR00322/Cuarteto-de-cuerda-N-3-Islas.html (Partitura en Tritó). https://www.youtube.com/watch?v=o-z23dyRP4E (Audio en la versión del Cuarteto Arditti)
Ruiz, Juan Manuel (1968)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1 "Dies Irae".</i>	1998. 14'.	-	- Referencia título.	http://www.racba.es/images/stories/racba/academicos/ruiz_garcia_juan_manuel/juan_manuel_ruiz_catalogo_obras.pdf http://www.trito.es/catalog/es/DD00324/La-creacion-musical-en-Canarias-11-Quartetos-de-cuerda-I.html (Grabación en Tritó).
	<i>Movimiento para cuarteto de cuerda.</i>	1999. 10' (Sin estrenar).	-	-	
Ruiz, Valentín (1939)	<i>Cuarteto para el fin de las razas.</i>	2006 (Estrenado en la Iglesia de San Julián y Santa Basilea de Isla dentro del Festival Internacional de Santander en el año 2006 por el cuarteto Ars Hispánica. Encargo del FIS).	-	- Referencia título (Messiaen).	http://www.eldiariomontanes.es/prensa/20060808/cultura/hispanica-estrena-obra-valentin_20060808.html
Samperio, Miguel Ángel (1936-2000)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	1993.	3 movimientos.	- Habanera (2º movimiento).	file:///C:/Users/Usuario/Downloads/10748.pdf http://biblioteca.fundacionmbotin.org/abs

					ys/abwebp.exe/D?ACC=DIR&EXP=antologia+compositores+cantabria+X.t245 .
Samuel, Julián (¿?)	<i>Fourth letter for Kosovo. A la memoria de una cámara fotográfica.</i>	2000.	-	-	http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/ERepertorioEstrenos.php
Sánchez, Blas (¿?)	<i>6 evocaciones guanches.</i>	-	-	- Referencia título. Los héroes del Atlántico de Pepe Dámaso.	http://blassanchez.org/fundacion/?p=2253
Sánchez Cañas, Sebastián (1944)	<i>Una fuga arcana.</i>	1998.	-	¿ Referencia título: Una fuga arcana.	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A816
Sánchez Lucena, Mercedes (1968)	<i>Momento musical.</i>	1994.	-	- Referencia título.	http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1003650&posicion=1 (Partitura). http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/audio/cdma/cuartetocuerdai/index.html (Audio de la obra).
Sánchez-Verdú, José María (1968)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1.</i>	1989.	3 movimientos.	-	http://www.sanchez-verdu.com/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=58 (Catálogo del compositor). http://www.sanchez-verdu.com/pdf/musicas_limite.pdf (Texto de Germán Gan Quesada sobre el compositor).
	<i>Cuarteto de cuerda nº 2.</i>	1990.	-	-	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 3.</i>	1991.	-	- <i>Scordatura</i> del violoncello.	
	<i>Cuarteto de cuerda nº</i>	1991. 17' (Estrenado	I. Introducción, II.	-	

	4.	en el Conservatorio Superior de Madrid. Solo se estrenaron los movimientos 2 y 3).	Elegía, III. Homenaje (a L. de Narváez).	Referencia título movimientos. Tercera fantasía para vihuela de Luis de Narváez.	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 5 "Nazari"</i> .	1992-1993. 25'.	I. q=60 – II. e=120-132. – III. Lento (e=112 ca./q=56 ca.) – IV. q=138 ca.	¿ Referencia título. Sonoridades modales.	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 6 "Plaine de dueil"</i> .	2000. 12' (Estrenado en Berlin, Philharmonie-Instrumentenmuseum, en 2002 por Aulos-Quartett)	-	¿ Referencia título. Primer Renacimientos (especificado en artículo de Gan Quesada): Chanson <i>Plaine de dueil</i> y <i>Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem</i> (Josquin Desprez).	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 7 "Arquitecturas de la memoria (con recitador ad libitum)</i> .	-	-	- Referencia título.	
	<i>Cuarteto de cuerda nº 8 "Paraíso cerrado"</i> .	2012. 14' (Encargo de la Gesellschaft für Neue Musik Hannover. Estrenado por el Zymanowski Quartett. Editado por Breitkopf & Härtel).	-	- Referencia título.	
	<i>Cuarteto nº 9.</i>	(Estrenado en el extranjero y luego en España POR EL Cuarteto Bretón en 2014 en Alicante	-	-	http://www.cndm.mcu.es/sites/default/files/avance13_14ok.pdf

		dentro de la programación del CNDM)			
Sanz Vélez, Esteban (1960)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	1985.	-	-	
Seco de Arpe, Manuel (1958)	<i>Dalla Fontebranda.</i>	1981 (Estrenado en 1981 en Siena, Accademia Chigiana).	-	- Referencia título.	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1572/PDF/download/Program%20for%20Tribuna%20de%20j%C3%B3venes%20compositores%20%28I%29.pdf
	<i>Volterra quartet.</i>	1983.	-	- Referencia título.	
	<i>Prometeo Quartet (D'après Rafael Seco's Prometeo paintings) op. 111</i>	2000 (Estrenado por el Cuarteto Saravasti en Murcia en el año 2000).	-	- Referencia título. Pintura de Rafael Seco.	http://www.manuelsecodearpe.com/Pagina_Web_Manuel_Seco_de_Arpe/CHAMBER_MUSIC.html (Catálogo del compositor).
					
Sentinella Jasan, Jose Ramón (<i>Quatuor 1983</i>	-	-	-	http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/browserecord.xsl?-lay=EresbilCastFicha&-recid=418459&-find=-find
Soler, Josep (1935)	<i>Cuarteto de cordes nº 4</i>	1988.	-	8ª Sinfonía de Bruckner. César Franck.	http://es.wikipedia.org/wiki/Josep_Soler_i_Sard%C3%A0#Obra_musical
	<i>Cuarteto nº 5 Canzona di regranziamento in modo lidico.</i>	1995. 20' (Edicions La Mà de Guido).	Movimiento único.	- Referencia título.	MEDINA, Ángel, <i>Josep Soler. Música de la pasión</i> , Madrid: Fundación Autor, 2011.
	<i>Preludi y sis danses del Penedès.</i>	1996. 20' (Estrenado en la Escola Municipal de Música de	I Allegro ma non troppo. Molto lento. II Tranquillo, poco	- Referencia título y movimientos.	

		Granollers en 1997 por el Cuarteto Tàlia).	mosso. Grave, ma non troppo. III. Tranquillo, ma non troppo. IV Lento solemne. V Minuetto. VI El Drag. VII Coral final.		
	<i>Seis corales.</i>	1996. 20´.	-	- Referencia título.	
Someso, Rubén (1979)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1</i>	2003 (Estrenado en 2007 en el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña por el Ensemble Contemporáneo).	-	-	http://www.rubensomeso.com/#!obras
Sotelo, Mauricio (1961)	<i>Cuarteto de 1988 retirado del catálogo.</i>	-	-	-	http://www.mauriciosotelo.com/Works.html Apuntes Congreso (Gan Quesada): “Lo que él hace sobre flamenco es un ejercicio de intertextualidad que no tiene modelo en España”.
	<i>Streichquartett n° 1 “Degli eroici furori”.</i>	(Encargo del Internationale Beethovenfeste Bonn. Estrenado en 2002 por el Artemis Quartett. Universal Edition).	-	- Referencia título.	
	<i>Streichquartett n° 2 “Artemis”.</i>	2003-2004. 23´ (Encargo BBC Radio 3. Estreno en	-	- Referencia título. Seguidilla y bolero.	http://vimeo.com/43177882 (Vídeo con la interpretación del Quatour Diotima).

		Bridgewater Hall, Manchester por el Cuarteto Artemis).			
	<i>Streichquartett n° 3 "La mémoire incendie: La guitare".</i>	2007-2009. 18´ (Encargo del CDMC y el Cuarteto Diotima. Estrenado en el Teatro Arniches, Alicante, en 2009. Universal Edition).	-	-	Referencia título.
	<i>Pour trois (en preparación 2013).</i>	-	-	-	
Stéfani, Daniel (1949)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	1995.	-	-	http://danielstefani.net/obras_es.html (Catálogo).
Talavera, Juan José (1966)	<i>El increíble cuarteto menguante.</i>	(Estrenado en 2010 por el Cuarteto Leonor en el COMA).	-	-	http://madridfree.com/coma-2010-cuarteto-de-cuerda-leonor/
Taverna Bech, Francisco (1932)	<i>Suite per a quartet de corda.</i>	1983-1986.	-	-	
Tévar, Manuel (1980)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	2005 (Sin estrenar).	-	-	http://media.wix.com/ugd/ad81e6_7e44566586ef0565f190afada3997185.pdf
Torras Salvador, Montserrat (1973)	<i>String quartet in one movement.</i>	2003. 12´ (Estrenado en Tanglewood Music Center, Ozawa Hall. Lennox, USA. Interpretado por Fromm Players. Obra ganadora del NEC String Quartet Honors Competition).	-	-	http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=179 (Audio del cuarteto).
	<i>Two tangos for Henschel.</i>	2006. 8´ (Estrenado en Múnich a cargo del	I Aires. II Recuerdos.	-	Referencia título: Henschel y

		Henschel Quartett. Encargo del Henschel Quartett).		tango.	
Torre, Joseba (1968)	<i>Quatuor à Cordes</i>	-	-	-	http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/browserecord.xsl?lay=EresbilCastFicha&-recid=419508&-find=-find
Torres, Jesús (1965)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	2013. 18´ (Estreno en 2014 en el Auditorio del Centro de Arte Reina Sofía por el Quatour Diotima. Encargo del CNDM).	-	-	http://www.jesustorres.org/site/es/catalogo_seccion.php?sec=cro (Catálogo del compositor). http://www.trito.es/product.es/TR00973/Cuarteto-de-cuerda.html (Partitura en Tritó. No disponible aparentemente).
Turina, José Luis (1952)	<i>Cuarteto en sol.</i>	1985.	-	-	
	<i>Clémisos y sústalos (4º cuarteto de cuerda)</i>	2001. 18´ (Estreno en la Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música. Encargo del Tokio String Quartet en coproducción con varias organizaciones. Al Tokio String quartet).	I Trimalciato de ergomanina. II Fímulas de cariaconcia.	- Referencia título: Clémisos y sústalos. Capítulo 68 de <i>Rayuela</i> (Julio Cortázar). Cuarteto de Alban Berg.	http://www.joseluisturina.com/cuatro_instrumentos.html http://www.joseluisturina.com/clemisos.html
	<i>Las siete últimas palabras de Jesucristo en la Cruz.</i>	2004. 22´ (Estreno en Cádiz en 2004 por el Cuarteto Brodsky. Grabado por RNE. Encargo de Fundación Caja Madrid, para ser estrenada dentro del ciclo "Haydn en	-	- Referencia título: Las siete últimas palabras de Jesucristo en la Cruz (Haydn).	http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=9e59f8cb-ff24-4adc-af7d-901c7f83ee23 http://www.joseluisturina.com/siete_ultimas.html (Información sobre el cuarteto).

		Cádiz").			
Turull, Xavier (1923-2000)	<i>Cuartetos para cuerdas Canco y danza.</i>	1986.	Díptico.	- Mompou.	http://www.march.es/recursos_web/culturales/documentos/conciertos/CC42.pdf
Valero-Castells, Andrés (1973)	<i>In memoriam G. Ives.</i>	2007. 10´ (Encargo del IVM para Ensembles, estrenado por el Arditti String Quartet).	-	- Referencia título.	http://www.andresvalero.com/camara/cuartetos/in-memoriam-g-ives/ (Partitura, información y audio no completos).
Vázquez, Octavio (1972)	<i>String quartet n° 1.</i>	1993.	-	-	http://www.octaviov.com/catalog.html
	<i>String quartet n° 2.</i>	1994.	-	-	
	<i>String quartet n° 3.</i>	1997.	-	-	
Vázquez Casas, Xoan (¿?)	<i>Leben.</i>	2007.	-	- Referencia título.	http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/ERepertorioEstrenos.php
Vázquez del Fresno, Luis (1948)	<i>Cuarteto Xugal.</i>	2004.	Gardenias. Hortensias (Fuga). Rosa Rosae.	- Referencia título y movimientos.	http://mijaresabogados.es/el-cuarteto-xugal/ (Audio por el Cuarteto Astur).
Vega Santana, Laura (1978)	<i>Cuarteto de cuerda n° 1.</i>	-	-	-	http://www.elmuseocanario.com/index.php/de/publikationen/rals-projekt/44-la-creacion-musical-en-canarias
Viaño, Xoan Alfonso (1960-1991)	<i>Movimientos de cuarteto.</i>	1989.	-	-	http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A911
Vila, Eligio (¿?)	<i>Puer natus est.</i>	2010.	-	-	http://www.grupoinstrumentalsigloxx.com/ERepertorioEstrenos.php
Vilaroig, Pedro (1954)	<i>Cuarteto para cuerda n° 1.</i>	1998.	I Moderato. II Adagio cantabile. III Scherzo. IV Allegro con brio.	- Referencia movimientos: Neotonalidad.	http://www.laquintademahler.com/shop/detalle.aspx?id=63101 (CD en venta: Fragmentos de audio del cuarteto Alexeeva y comentarios de Andrés Ruiz Tarazona).
Villa Rojo, Jesús (1940)	<i>II Cuarteto</i>	2004-2006. 22´ (Estrenado en 2007 en	-	-	http://www.villa-rojo.com/index.php/obras/cat%C3%A1log

		el Museo Guggenheim de Bilbao dentro del Festival BBK por el Cuarteto Parisii. Grabado por RNE. A Gorka Martínez).			o-de-obras.html?showall=&start=6 (Fragmento de la obra en audio y parte de la partitura: <i>Andante</i>).
	<i>III Cuarteto.</i>	2013. 20' (Estrenado en el 2013 en el Centro de Arte Reina Sofía por el Cuarteto Quiroga. Grabado por RNE. Encargo del CNDM).	-	-	http://www.villa-rojo.com/index.php/obras/cat%C3%A1logo-de-obras.html?showall=&start=6 (Fragmento de audio: <i>Allegro impetuoso</i>).
Zalba, Martín (1958)	<i>Cuarteto de cuerda nº 1 "Impresiones de un viaje a Viena".</i>	2002.	-	- Referencia título.	http://www.eresbil.com/fmi/xsl/ERESBIL/esp/browserecord.xsl;jsessionid=27F2290393653ACCB8A9EBD1E2B28FF8?-lay=EresbilCastFicha&-recid=422525&-find=-find (Información sobre la partitura).
Zárate, José (1972)	<i>Cuarteto de cuerda.</i>	1999. 12' (Estrenado en 2000 en el Teatro de la Alhambra dentro del Festival de Música Contemporánea de Granada por el Greenwish String Quartet. Edición realizada por el compositor. Premio Internacional de Composición "Luis de	-	-	http://www.josezarate.es/CO_Mus_Escenica.htm

		Narváez'' de Granada 1999).			
	<i>6 interludios escénicos para cuarteto de cuerda.</i>	(Estrenado en 2008 en el Festival Internacional de Música Toledo por el Cuarteto Saravasti).	-	-	http://www.soloclasica.net/cuartetosaravastisp.html
Zavala, Mercedes (1963)	<i>Intermezzo.</i>	2009. 7' (Encargo de la Comunidad Autónoma de Madrid).	-	- Referencia título.	http://www.elargonauta.com/cds-y-dvds/cuartetos/26353/ (CD a la venta: Grabación por el Cuarteto Diapente). http://mercedeszavala.blogspot.com.es/search/label/OBRAS%20(orden%20cronol%C3%B3gico) (Catálogo de la compositora).
Zamprónha, Edson (1963)	<i>Flying over the depths, String quartet.</i>	2013. 6' (Estreno en el Conservatorio Superior de Música de Oviedo en 2013).	-	- Referencia título.	http://www.zamprónha.com/PaginaIN_Catalogo.html
Zoghbi, Xavier (1954)	<i>Rondó para cuarteto de cuerda.</i>	-	-	- Referencia título: Rondó.	http://www.trito.es/catalog/es/DD00324/La-creacion-musical-en-Canarias-11-Quartetos-de-cuerda-I.html (CD en venta)

II Intérpretes de cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013

Ad libitum Ensemble
Cuarteto Almus
Cuarteto Arbós
Cuarteto Arcana
Cuarteto Arditti
Cuarteto Ars Hispánica
Cuarteto Artemis
Cuarteto Arts
Cuarteto Assai
Cuarteto Atrium
Cuarteto Aulos
Cuarteto Aurora
Cuarteto Boquerini
Cuarteto Bretón
Cuarteto Brindisi
Cuarteto Brodsky
Cuarteto Brossa
Cuarteto Casals
Cuarteto Cassadó
Cuarteto Chilingirian
Cuarteto Cibeles
Cuarteto Clásico de Pamplona
Cuarteto Contemporáneo de Las Palmas
Cuarteto de Barcelona
Cuarteto de cuerda de la OBC
Cuarteto de cuerdas de la Orquesta de Cámara “Andrés Segovia”
Cuarteto de cuerdas de la Orquesta de Cámara “Virtuosos de Moscú”
Cuarteto Diotima
Cuarteto Elsner
Cuarteto Enesco
Cuarteto Español
Cuarteto Euridice
Cuarteto García Abril

Cuarteto Gaudí
Cuarteto Gerhard
Cuarteto Glinka
Cuarteto Gombau
Cuarteto Granados
Cuarteto Greenwish
Cuarteto Henschel
Cuarteto Ibérico
Cuarteto Joaquín Rodrigo
Cuarteto Kayros
Cuarteto Kreutzer
Cuarteto Latinoamericano
Cuarteto Leipzig
Cuarteto Leonor
Cuarteto Lieder
Cuarteto Lutoslawsky
Cuarteto Meta4
Cuarteto Minguet
Cuarteto Molinari
Cuarteto Moscú
Cuarteto Mousike
Cuarteto NeoTonarte
Cuarteto Ornati
Cuarteto Parisii
Cuarteto Paul Klee
Cuarteto Quiroga
Cuarteto Saravasti
Cuarteto Shostakovich
Cuarteto Slavia
Cuarteto Tàlia
Cuarteto Teobaldo Power
Cuarteto Tokio
Cuarteto Vaasa

Cuarteto Velázquez
Cuarteto Vínculos
Cuarteto Zymanowski
Fromm Players
Grupo Instrumental siglo XX
Grupo Koan
KNM Berlin

III Grabaciones de cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013

Año	Compositores y obras	Intérpretes	Edición
1987	Miquel Roger Casamada: <i>Blanca Quartet</i> Josep Soler: Cuarteto de cuerda nº 3 Israel David Martínez: Cuartetos de cuerda nº 1 y 2	Cuarteto Enesco	Ensayo
1989	Israel David Martínez: Cuarteto de cuerda nº 1	Cuarteto Enesco	Àudio Visuals de Sarrià
1990	Luis de Pablo: <i>Fragmento</i> Rafael Ángel Mira Fornes: <i>Caramelos para Zoe</i> Ramón Ramos: <i>Pas Encore</i> Tomás Marco: Cuarteto de cuerda nº 7 Cirstóbal Halffter: Cuarteto de cuerda nº 3	Cuarteto Arditti	Naïve Montaigne
1995	Miquel Roger Casamada: Cuarteto de cuerda nº 2	Cuarteto de Barcelona	¿?
1996	Claudio Prieto: Integral de los cuartetos de cuerda	Cuarteto Cassadó	Tritó
1998	Cuartetos catalanes Miquel Roger Casamada: Cuarteto de cuerda nº 2 Josep Soler: Cuarteto de cuerda nº 5	Cuarteto Kreutzer	Metier
1999	Francisco Guerrero: <i>Zayín</i>	Cuarteto Arditti	Almaviva
2000	Cuartetos de cuerda I Luis Cobiellas Cuevas: <i>Cinco Nanas para cuarteto de cuerda</i> Xavier Zoghbi: <i>Rondó para cuarteto de cuerda</i> Miguel Ángel Linares: Cuarteto de cuerda <i>Texturas</i>	Cuarteto Contemporáneo de Las Palmas	Proyecto RALS

	Javier Centera: <i>Zétesis</i> , cuatro piezas para cuarteto de cuerda Juan Manuel Ruiz: Cuarteto de cuerda nº 1, <i>Dies Irae</i> Ricardo Fernández: Cuarteto de cuerda		
2002	Tomás Marco: Cuartetos de cuerda nº 1, 2, 3 y 4	Cuarteto Arditti	Col Legno
2004	Antología de compositores de Cantabria. Vol. VI Juan José Mier: Cuarteto nº 2 Eduardo Rincón: Cuarteto nº 7	Cuarteto Ars Hispánica	Fundación Marcelino Botín
2005	Cuartetos de cuerda II Daniel Roca Arencibia: Cuarteto de cuerda nº 2 Ángel-Fernando Curbelo Jorge: Cuarteto <i>TOLHAR</i> Laura Vega Santana: Cuarteto de cuerda nº 1 Manuel Bonino Medina: Cuarteto de cuerda nº 1 Dori Díaz-Jerez: Cuarteto de cuerda José Brito López: Cuarteto <i>Vivencias del 29</i>	Cuarteto Contemporáneo de Las Palmas	Proyecto RALS
2006	Jesús Rueda: Integral de los cuartetos de cuerda	Cuarteto Arditti	Iberautor Promociones Culturales
2009	Cristóbal Halffter: Integral cuartetos de cuerda vol. 1 (Cuarteto de cuerda nº 6)	Cuarteto Arditti	Anemos
2009	Ramón Paús: <i>Cuarteto de Gregal y Cuarteto Geode.</i>	Cuarteto Leonor y Cuarteto Boquerini	Autor

2009	Alberto Posadas: <i>Ciclo Liturgia fractal</i>	Cuarteto Diotima	Fundación Caja Madrid-Kairos
2009	Antón García Abril: <i>Cuarteto para el nuevo milenio</i>	Cuarteto Leonor	Fundación BBVA-Verso
2010	Jesús Rueda: Integral de los cuartetos de cuerda	KNM Berlin	Fundación Caja Madrid-Kairos
2010	Alfredo Aracil: Integral de los cuartetos de cuerda	Cuarteto Bretón	Fundación BBVA-Verso
2010	Cristóbal Halffter: Integral cuartetos de cuerda vol. 2 (<i>Con bravura y sentimiento, Zietgestalt, Cuarteto de cuerda n° 7</i>)	Cuarteto Arditti	Anemos
2010	Benet Casablancas: <i>Cinc interludis –quasi variazioni-</i> , cuartetos de cuerda n° 1, 2 y <i>Encore for Arditti</i>	Cuarteto Arditti	Tritó
2010	Cristóbal Halffter: Cuarteto de cuera n° 7	Cuarteto Leipzig	MDG
2012	Ramón Barce: Integral de los cuartetos de cuerda	Cuarteto Leonor	Fundación BBVA-Verso
2013	Cristóbal Halffter: Cuarteto de cuera n° 7	Cuarteto Leipzig	Fundación BBVA-Verso
2014	Josep M. Mestre Quadreny: Cuartetos II, III, V y <i>Laberinto</i>	Cuarteto Brossa	Ars Harmonica

IV Cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013 programados en festivales especializados en música contemporánea

Festival	Año	Compositores y obras	Intérpretes
Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos	2005	Zulema de la Cruz: <i>Fin del Milenio</i> Rafael Díaz: <i>Cuarteto para un amigo</i> Carlos Perón: <i>Fratres II</i> Tomás Marco: <i>Los desastres de la Guerra</i> Jacobo Durán-Loriga: Cuarteto.	Cuarteto Lutoswslawsky
	2012	Tomás Marco: <i>Espejo desierto</i> , Ramón Barce: Cuarteto nº 5) Ramón Paus: Cuarteto nº 5, <i>Desafección</i> (Estreno)	Cuarteto Leonor
Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid, COMA	2010	Ramón Paus: <i>Cuarteto de Gregal</i> Alejandro López Román: Cuarteto de cuerda op. 12 (Estreno) José Talavera: <i>El increíble cuarteto menguante</i> (Estreno) Ramón Barce: Cuarteto de cuerda	Cuarteto Leonor
	2013	Alfonso Romero Asenjo: Cuarteto de cuerda nº 1 Jose Mª Gª Laborda: <i>Post iucundam iuventutem</i> Jacobo Durán-Loriga: Cuarteto nº 2 Roberto Mosquera: <i>La extensión de lo horizontal</i> Juan Carlos Panadero: <i>Claroescuro</i>	Cuarteto Cibeles
Ciclo de Música Contemporánea de la Quincena Musical de San	2009	Zuriñe Fernández Gerenabarrena: <i>Eratzungor</i> (Estreno)	Quatuor Diotima

Sebastián			
<i>In Actu</i> , Festival de Música Contemporánea de Cartagena	2008	Francisco Guerrero: <i>Zayín</i> Sixto Manuel Herrero: <i>Zupias</i>	Quatuor Diotima
Encuentros de Compositores <i>COSICOVA</i>	2010	Miguel Martínez: Cuarteto Humberto Martínez: Cuarteto	Cuarteto de cuerda Joaquín Rodrigo
Ciclo de Música Contemporánea Sevilla	2004	Benet Casablanca; <i>Encore for Arditti</i>	Cuarteto Arditti
Festival Internacional de Música Contemporánea <i>Ensems</i>	1996	Emilio Calandín: <i>Magma</i>	
	2007	José Manuel López López: Cuarteto de cuerda n° 1 (Estreno) Héctor Parra: <i>Leaves of Reality</i> (Estreno) Voro García: <i>Ombra di suono nella memoria</i> (Estreno) Andrés Valero-Castells: <i>In memoriam G. Ives</i> (Estreno) Miguel Gálvez-Taroncher: <i>Blick in die Wirrnis</i> (Estreno)	Cuarteto Arditti
<i>Musicadhoy</i>	1997-1998	Francisco Guerrero: <i>Zayín</i>	Cuarteto Arditti
	1999	Tomás Marco: Cuartetos de cuerda n° 1, 2, 3, 4	Cuarteto Arditti
	2006	Francisco Guerrero: <i>Zayín</i>	Cuarteto Arditti
Festival de Música Contemporánea de Barcelona	2006	<i>Gerhard 2006</i> Benet Casablanca: Cuarteto de cuerda n° 2	Cuarteto Arditti

	2007	<i>Mompou 2007. Los poetas del sonido</i> Lluís Codera: Cuarteto de cuerda (estreno)	Cuarteto Minguet
	2008	<i>Guinjoan 2008</i> Joan Guinjoan: Cuarteto de cuerda	Cuarteto Diotima
Festival Internacional de Música Alicante (Ciclo <i>Alicante Actual</i> desde 2013)	2009	Mauricio Sotelo: Streichquartett n° 3	Cuarteto Diotima
	2013	Gabriel Loidi: Cuarteto de cuerda n° 3	Cuarteto Bretón

V Fundación Juan March. Cuartetos de cuerda españoles compuestos entre 1982 y 2013

Ciclo	Concierto	Año	Compositores y obras	Intérpretes
Aula de reestrenos	Homenaje a Román Alís	1996	Cuarteto de cuerdas op. 22 y <i>Tierra del alba</i> op. 133.	Cuarteto Arcana
	Homenaje a Tomás Marco. 60 años	2002	Cuartetos 1, 2, 3, 4	Cuarteto Arcana
	Homenaje a Agustín González Acilu	2009	Cuartetos 1, 2, 3, 4	Miguel Borrego (violín), Marian Moraru (violín), Sergio Sola (viola), Sergio Sáez (viola), José Miguel Gómez (violoncello), René Camacaro (violonchelo)
	Carta blanca a Cristóbal Halffter	2009	Cuarteto nº 7, <i>Espacio de silencio</i> .	Cuarteto Leipzig.
Ciclo de los Miércoles	Cuartetos españoles del siglo XX	1997	Israel David Martínez Espinosa: Cuarteto de cuerda nº III Manuel Ignacio Martínez Arévalo: Estreno de <i>Mosaico para Castillo: Homenaje al maestro</i> Tomás Marco: Cuarteto nº 2, <i>Espejo desierto</i> Pilar Jurado: Estreno del cuarteto nº 2	Cuarteto Ibérico en Martínez Espinosa Cuarteto Cassadó en Martínez Arévalo Cuarteto Arcana en Marco y Jurado
	Tres nuevos	2000	Xavier Turull: Cuartetos para cuerdas <i>Canco y danza</i>	Cuarteto Arcana en Turull, Rosal y Marco

	quintetos		<p>Zulema de la Cruz: Cuarteto nº 2 <i>Fin del milenio</i></p> <p>Tomás Marco: Cuarteto nº 3 <i>Anatomía fractal de los Ángeles</i></p> <p>Mario Ros Vidal: estreno del Primer Cuarteto de cuerda),</p> <p>Javier Arias Bal: estreno de <i>La sombra contra el muro</i></p> <p>José Luis Greco: <i>Scherzo</i></p> <p>César Camarero: <i>Y era como si cesáramos de estar allí por un segundo interminable</i></p> <p>Jesús Rueda: Estreno en España del Cuarteto nº 1</p>	Cuarteto Picasso en el resto
	Cuatro cuartetos españoles	2005	<p>Manuel Castillo: Variaciones sobre un tema de Mompou para cuarteto de cuerda</p> <p>Carlos Cruz de Castro: Cuarteto de cuerda nº 4 <i>Cuevas de Altamira</i></p> <p>Sebastián Mariné: <i>Cuarteto de cuerda Jorge González Aguilar</i></p> <p>Tomás Marco: Cuarteto de cuerda nº 4, <i>Los desastres de la Guerra</i></p> <p>Manuel Moreno-Buendía: <i>Salzillesca</i></p>	Cuarteto Español
Tribuna de	Tribuna de	1982	Pedro Guajardo: <i>Anaglyphos</i>	Grupo Koan

Jóvenes Compositores	Jóvenes Compositores			
	Tribuna de Jóvenes Compositores	1983	Juan García Pistolesi: <i>Ricercare a quattro</i>	Grupo Koan
	Tercera Tribuna de Jóvenes Compositores	1984	Ernest Martínez Izquierdo: Quartet de corda Alberto García Demestres: <i>Dämmerungen ohne Dich</i>	Grupo Koan
	Quinta Tribuna de Jóvenes Compositores	1986	César Cano: <i>Los perpetuos comienzos</i>	Cuarteto Arbós
	Tribuna de jóvenes compositores VII	1988	Miguel Ángel Roig-Francolí: <i>Diferencias y fugas</i>	Cuarteto Arcana
Conciertos especiales	Concierto especial 22	1988	Claudio Prieto: <i>Cuarteto Primavera</i>	Cuarteto Cassadó
	Concierto especial 40	1994	Cristóbal Halffter: Cuarteto nº 3	Cuarteto Arcana

VI Manuscritos y milimetrados de los cuartetos *Desde las sombras e Islas*

accol - - - - - J:30

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'f' and 'Pizz.'

Handwritten musical score for the second system, including dynamic markings such as 'pp', 'p', 'cresc.', 'arco', and 'Pizz.'

Handwritten musical score for the third system, showing dynamic markings like 'sp', 'f', 'mp', and 'mf'.

Rit - - - - - Più mosso (J:120)

Handwritten musical score for the fourth system, marked 'Rit - - - - - Più mosso (J:120)', with dynamic markings like 'P', 'cresc.', and 'espr.'

Handwritten musical score for a string quartet, measures 1-4. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 5-8. This section includes performance instructions such as *Reesposizione in pp*, *con bat. con accel.*, and *espress.*. It features dense rhythmic textures with triplets and dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, and *f*. A tempo marking of *♩: 90* is present. The section concludes with *cresc. poco* and *pp* markings.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 9-12. This section is marked *Agitato* and features a more active and rhythmic character. It includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, *mp*, and *sf*. The notation is dense with many sixteenth notes and rests.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 13-16. This section includes performance instructions such as *Pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). It features dynamic markings like *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The notation includes many sixteenth notes and rests, with some triplets.

"Desde las sombras"

CUARTETO II

1

Leto

8^o sa-pre
no vib. vib. non vib. vib. n.v. st. vib.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with various dynamics and articulations. The four lower staves are for instruments, with dynamics and performance instructions like 'arco' and 'Pizz.'.

(8^o) ord. n.v. vib. sa-pre

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line. The lower staves show instrumental parts with dynamics and performance instructions.

(8^o) st. loco sord.

8^o vib. st. arco d.t.d. molto pres. arco cresc. loco 2^o sord. 3- 5-

Handwritten musical score for the third system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line. The lower staves show instrumental parts with dynamics and performance instructions like 'arco d.t.d.', 'arco cresc.', and 'loco'.

Quarteto III Op. 47

Handwritten musical score for the first system, featuring three staves (Violin I, Violin II, and Cello) with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp*.

Handwritten musical score for the second system, continuing the three-staff arrangement with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system, including a section labeled "Cacete" and featuring intricate melodic lines across the three staves.

Handwritten musical score for the fourth system, which includes a section with a large number "4" and features a dense texture of notes and rests.

Prigatin, N. N.
C. S. S. S.

Prigatin, N. N.
C. S. S. S.

Claude

VII Análisis formal del *Cuarteto de cuerda n° 2* de Jesús Rueda

Jornada primera

Exposición	Desarrollo	Cierre
<p>1-26</p> <p>El tratamiento homogéneo de esta primera sección junto a la utilización de <i>glissandi</i> y de la nota pedal nos remite a un infierno inmenso y poblado de seres. Es la descripción del infierno en el que han caído el <i>pukku</i> y el <i>mikku</i> de Gilgamesh.</p> <p>27-34</p> <p>Se diferencia de los compases anteriores por la existencia de una individualidad en las voces, asociada a un motivo ascendente de corta duración. El carácter expresivo (<i>expr.</i>) del <i>vln I</i> en una textura cercana a la de melodía acompañada (aunque rápidamente surgen imitaciones en las otras voces) indica la aparición del personaje, Enkidu, cuyo desarrollo ocupa toda la sección central.</p>	<p>39-49</p> <p>Tras un pasaje homofónico contrastante a modo de transición (34-38), comienza una sección central en la que predomina la textura contrapuntística, las imitaciones, los <i>glissandi</i>, las entradas sucesivas y el movimiento paralelo.</p> <p>50-57</p> <p>Tras un proceso de acumulación entre 47-49 y un conector de movimiento paralelo homofónico, se inicia un pasaje que supone un aumento de la direccionalidad por las fusas de la viola y el violoncello. Culmina en el compás 58.</p>	<p>60-66</p> <p>Tras un pasaje contrastante entre 58 y 59 que recuerda al del compás 34, se restablece el motivo ascendente con una textura menos densa similar a la del compás 27 pero con elementos tomados del desarrollo.</p> <p>67-73</p> <p><i>Irreale</i>, es la vuelta al estado inicial homogéneo sin la presencia de Enkidu. El contrapunto viene determinado nuevamente por el escalonamiento de <i>glissandi</i> descendentes.</p> <p>73-80</p> <p>Por último, un gran coral a ocho voces, <i>Religioso, piú lento, pp.</i></p>

Jornada segunda

Sección inicial	Entradas sucesivas	Sección central	Cierre
<p>1-10</p> <p>El movimiento tiene una textura muy distinta a la <i>Jornada primera</i>, ahora abunda la homofonía. El inicio (1-10) es un unísono a cuatro voces (octavas entre violines y <i>vla-vc</i>) al que se llega a través de entradas escalonadas desde el grave. Los <i>pizzicati</i> de la viola y el violonchelo son el único elemento que se escapa del gran unísono.</p>	<p>11-23</p> <p>La última nota de la serie pertenece a una segunda sección de entradas sucesivas en la cual partiendo de una aparente textura de melodía acompañada (a semejanza del compás 27 de la <i>Jornada primera</i>) se van añadiendo otras voces en homofonía paralela aunque ya no en unísono.</p>	<p>24-28</p> <p>El proceso deriva en una sección central en la que las cuatro voces se mueven a la vez y en paralelo. Hay una serie en los violines que es traspuesta en las voces inferiores.</p> <p>En esta sección central se produce una doble relación, por un lado, la heterofonía entre violines y entre viola y violonchelo, por otro, la homofonía a distancia de 3ª entre el violín II y violonchelo y entre el violín I y la viola.</p>	<p>29-41</p> <p>En la última parte de la jornada, las voces se alían dos a dos (violines y bajos). En estos compases se recurre al contrapunto imitativo por primera vez. Desde el compás 29 hay un aumento de la tensión que viene dado por la búsqueda del registro agudo y por la aceleración rítmica a los que se suman luego los <i>sf</i> y los <i>pizzicati</i>. El proceso se alarga y tiene un nuevo impulso similar al de 29 en torno al compás 36 para finalizar en una estructura vertical en <i>pizzicati</i> y <i>fff</i>.</p>

Jornada tercera

Sección inicial	Sección contrapuntística	Contraste homofónico	<i>Religioso y Mesto</i>
<p>1-21</p> <p>El coral agudísimo en armónicos aglutina buena parte de las texturas del cuarteto: Entradas canónicas cada vez más separadas y luego una homofonía de movimientos paralelos cuando se suman las cuatro voces. También un canon rítmico a distancia de 2ª y 3ª entre los violines y un pasaje homofónico dos a dos (homofonía entre violines y entre bajos). Los <i>glissandi</i> juegan un papel importante en esta sección.</p>	<p>21-47</p> <p>Contrapunto por grados salvo en el caso de los saltos interválicos de notas breves. Hay una repetición literal de la frase que se inicia en el compás 27.</p>	<p>47-54</p> <p>Estos compases, 47-53, son los únicos en los que encontramos una textura homofónica. Está entrecortada por silencios de corchea. Posteriormente entre 54 y 59 se desarrolla un doble canon rítmico entre el violín I y la viola y entre el violín II y el violonchelo que da paso al <i>Religioso</i>.</p>	<p>60-77</p> <p>Sigue unos esquemas similares a los de la sección del compás 21 pero el tiempo resulta más indefinido con la introducción de calderones.</p> <p>78-92</p> <p>Tras un aumento del movimiento a partir del compás 72 con algunos elementos que pueden recordar a la <i>Jornada primera</i>, el <i>Mesto</i> restituye el estatismo y el <i>Do m</i> del <i>Religioso</i> hasta la “disolución” final tal y como señala Domingo del Campo. La textura es de homofonía paralela dos a dos al igual que en el <i>Religioso</i>.</p>

VIII Análisis formal del *Cuarteto de cuerda n° 3* de Jesús Rueda

Isla de los unicornios

Sección inicial	Primer proceso de proliferación	Segundo proceso de proliferación	Cierre (<i>Maestoso</i>)
<p>1-17</p> <p>Se trata de un pasaje homofónico donde predomina la estructura vertical a partir de las notas <i>#Sol-La-Si-Do</i>. Poco a poco se van sumando el resto de los sonidos hasta completar el total cromático en el compás 15.</p> <p>18-31</p> <p>A diferencia del anterior, este es un pasaje contrapuntístico donde domina el movimiento horizontal. Se construye igualmente a partir de las notas <i>#Sol-La-Si-Do</i> y sus trasposiciones.</p>	<p>32-54</p> <p>Partiendo de los <i>pizzicati</i>, de un motivo de cuatro fusas repetidas y de un salto interválico de 5ª, se desarrolla toda una sección que tiende al sobreagudo en los violines. El proceso llega al límite (C. 74) y los bajos toman el protagonismo (aparecen tresillos en trémolo).</p> <p>55-73</p> <p>Se recurre al motivo del comienzo (<i>#Sol-La-Si-Do</i>) a los tresillo en trémolo y al salto interválico. Surge un nuevo material (cinquillo arpegiado).</p>	<p>74-113</p> <p>Tras una resolución fracasada, se inicia el segundo proceso que presenta un desarrollo muy similar al primero. Se elaboran los mismos elementos con la principal incorporación de los acordes en acento a partir del compás 88 (en C. 96 todas las voces lo interpretan a la vez). Desde el compás 106 progresivamente aumenta una tensión que ahora sí se resuelve en el <i>Maestoso</i> final.</p>	<p>114-129</p> <p>Vuelven a aparecer elementos ya citados como el cinquillo arpegiado o el trémolo en tresillos. Es característico de este cierre el adorno arpegiado que acompaña a las notas largas (deriva del cinquillo). Al igual que el comienzo, el final es homofónico, esta vez a ocho voces. Los últimos compases son grandes estructuras verticales que se repiten de solo dos sonidos distintos.</p>

Isla de las sirenas

Introducción (<i>La marea lejana</i>)	Sección central (<i>Llega como un canto</i>)	Cierre (<i>dolce</i>)
<p>1-9</p> <p>Textura homofónica de acordes con predominio del intervalo de 5^a. El golpe de arco y los reguladores contribuyen a crear la sensación de <i>marea lejana</i>.</p>	<p>10-21</p> <p>El canto de la sirena es logrado mediante <i>glissandi</i>, armónicos y el salto interválico. Se recurre a un canon.</p> <p>22-35</p> <p>A partir del compás 22 se presenta una melodía fragmentada. En el compás 26 se introduce un tema en el violonchelo que será reproducido hasta 35 por movimiento contrario en la viola, en canon y fragmentado por movimiento contrario nuevamente.</p> <p>36-43</p> <p>Un coral del agudo al grave en donde los <i>glissandi</i> son protagonistas como a lo largo de toda la sección central.</p>	<p>44-50</p> <p>Son unos compases en los que se vuelve a las figuras de larga duración y a los reguladores del comienzo del movimiento. El silencio tiene importancia.</p> <p>51-66</p> <p>En los últimos compases predomina el salto interválico de notas breves. De una homofonía dos a dos se pasa a una homofonía paralela en las cuatro voces y finalmente a una textura cercana a la melodía (viola) acompañada que se repite dos veces.</p>

Isla de los confines

Metamorfosis	Proceso de proliferación	<i>Proceso de proliferación. Toccata</i>	Cierre
<p>1-28</p> <p>Proceso en el que se parte de unos <i>glissandi</i> que progresivamente se van transformando con el aumento de la chicharra y de acordes hasta su metamorfosis en una estructura vertical.</p> <p>29-56</p> <p>Se trata de una repetición de los compases 1-28 pero en <i>pp</i> en vez de en <i>ff</i>.</p>	<p>57-80</p> <p>Proceso de proliferación a partir del tema presentado por el violonchelo en los compases 59 y 60. El tema tiene dos partes que son transformadas de continuo:</p>  <p>Del tema derivan los grandes saltos interválicos, los <i>pizz.</i>, el gesto ascendente en semicorcheas que tiene una respuesta en seisillos y las escalas de tono-semitono o de semitono-tono a partir del compás 75.</p> <p>81-100</p> <p>El proceso anterior resuelve en una fuga en la que vuelven a aparecer los elementos anteriores hacia el <i>ff</i>.</p> <p>101-133</p> <p>Tras un pasaje homofónico en el que se llega al <i>ff</i> y otro de contrapunto ascendente, se recuperan los elementos de toda la sección.</p>	<p>134-146</p> <p>La sección anterior resuelve en una <i>toccata</i> en donde vuelven la primera parte del tema y, sobre todo, los seisillos.</p> <p>147-188</p> <p>En estos compases se retoman algunos materiales como el salto interválico o los <i>pizz.</i> y surgen nuevos a partir de lo anterior como un motivo entrecortado (C. 159) o un seisillo de notas repetidas (C. 153).</p> <p>189-218</p> <p>La <i>toccata</i> deriva en la metamorfosis del inicio y luego en los elementos de todo el movimiento, especialmente el salto interválico y las escalas de <i>s-t</i> y <i>t-s</i>.</p>	<p>218-246</p> <p>El cierre <i>appassionato</i>, <i>expressivo</i>, <i>intenso</i>, se caracteriza por una homofonía dos a dos que se construye principalmente en base al salto interválico amplio (o al glissando).</p>

IX Entrevista a Jesús Rueda

Entrevista a Jesús Rueda realizada el 6-VI-2014 en el Hotel Benzúa de Mestas (Valle de Ardisana, Llanes).

Miguel Rodríguez- ¿Hay algún cuarteto que te guste especialmente?

Jesús Rueda- Sí, ¿sabes lo que pasa? Como habrás visto del primero al segundo hay una larga cantidad de años. De hecho el tercero lo comienzo antes del segundo pero entre medias había comenzado el tercero, lo había dejado un poco dormir por otros encargos y también porque entró el segundo que fue el encargo de la Semana de Música Religiosa de aquel año. Me gusta mucho del segundo el último movimiento, ese tercer *adagio* que es el más largo de los tres movimientos, la tercera jornada. Me gusta en especial, no sé, porque tiene una extraña intensidad que viene dada de la armonía porque normalmente suelo jugar mucho con todos los parámetros dentro de los diferentes pasajes de cada movimiento pero en ese movimiento en concreto es muy unificado el criterio de una polifonía a cuatro voces básica. Pero lo que más me gustó, porque la estructura es muy simple, realmente hay como una célula temática que hace un salto interválico, hace como una acento en una nota más grave y salta en un intervalo, ahora no me acuerdo, el que sea, amplio. El juego polifónico que me llevó muchísimo trabajo y puede parecer muy sencillo en la escucha donde dices, bueno, un proceso de acordes que vas enlazando. Pero sin embargo, yo creo que fue un trabajo de interiorización de la armonía, el concepto de la armonía, a través de esa polifonía a cuatro voces. Y el resultado, no sé por qué, a mí, en general es difícil que tú te puedas gustar entre comillas con lo que haces, es como cuando escuchas tu voz grabada, no te soportas o te ves en un espejo y te miras de lado. Es difícil la identificación porque lo encuentras extraño. Pero en este caso, por lo que sea, sí llega a mí, no podría tampoco explicar por qué. Y ese movimiento, sí, me llega.

Luego del tercer cuarteto posiblemente el segundo movimiento porque también era un pequeño reto de decir, la idea subliminal era lo de buscar cómo puedo identificar un canto de sirena, imagínate a Odiseo atado en el palo mayor de la nave y empieza a escuchar algo que va llegando y de algún modo sería como el canto de Orfeo también, es la idea de una música que puede trascender la propia realidad musical. Es difícil definir esto. Entonces era un reto, cómo puedo identificar esto, porque cualquier cosa

que se pudiera aproximar a eso puede acabar en lo ridículo, lo tonto, lo simple, lo absurdo. Me pareció que el reto, sería absurdo decir que es un canto de sirena, era no caer en el ridículo. Que algo pueda identificarse un poco, aunque sea mínimamente, con la idea que, claro, como cualquier idea platónica es inalcanzable.

Luego ya me pueden gustar pues otras partes, por ejemplo el final del tercer cuarteto puede convencer porque materiales, elementos, secciones, tan contrastantes y tan diversas, es decir, que puedas articular un discurso en base a elementos tan disímiles. Me puede convencer.

M- ¿Qué importancia le otorgas a los cuartetos en tu catálogo? ¿Y a tu obra de cámara?

R- Lo sinfónico es como un terreno en el que me encuentro muy cómodo porque también es como la paleta de todos los colores, no solo eso, sino también la posibilidad, a mí el espacio me sugiere, me resulta muy sugerente. Y en la orquesta, claro, puedes crear espacio sonoro. La cámara de algún modo parece como que pueda limitar, ya no hablo solo de decibelios, pero del concepto de espacio. En la cámara me encuentro más limitado. De hecho, durante muchos años, desde los noventa hasta mediados los 2000, me sentía inútil para escribir música de cámara, o sea “no encuentro la fórmula, no se como enfrentarme a ello”. El resultado, pues oyendo a lo mejor obras de cámara compositores que yo admiro pues dices “ojalá pudiera tener yo la facilidad de poder escribir con pocos elementos”. Me sentía acomplejado. Entonces en la cámara siempre me he sentido más desvalido o más inútil a la hora de enfrentarme. Bueno, era una percepción. Pero en el cuarteto sí que me siento más cómodo posiblemente por el timbre homogéneo, por no sé. Es una formación muy sólida históricamente y me parece que funciona muy bien. Así como por ejemplo el *ensemble* característico del siglo XX que es el *Pierrot* con flauta, clarinete, violín, violoncello, piano, siempre me he sentido un inútil. No puedo enfrentarme a eso. Pero últimamente posiblemente porque haya cambiado el modo de aproximarme a la escritura me...

M- Sí, en L'infinito.

R- L'infinito es un comienzo pero la más reciente es de hace un par de meses, *Your story*, que es una obra para esa instrumentación. Y funciona. De repente yo escucho aquello y digo, ¿lo habré conseguido? ¿Habré aprendido ya algo y esto empieza a funcionar? Y sí posiblemente también son cosas que aprendes en la vida pero con todo y

es que las cosas o la verdad tiene que ser sencilla. Y hay como una búsqueda de desnudez de despojarse sobre todo de elementos constructivos que tú los cogieras como muy sólidos y también porque los has heredado tus maestros y de la Historia y que en ti no funcionan. Y tú estás insistiendo en que aquello tiene que funcionar pero no es tuyo. Y sin embargo al final descubres que las cuatro cosas que puedan ser más tuyas bien utilizadas funcionan mucho mejor que cualquier estructura más compleja, más alambicada que también es interesante porque ahí alcanzas cosas que de otro modo no llegarías, ¿no? O sea, de descubrir tus posibilidades, el territorio en el que te mueves, ampliar el territorio. Pero al final, o no sé, desde este punto en el que me encuentro el despojar todos esos elementos estructurales...

M- Sí, eso ya te lo oí en alguna entrevista pero tú música es muchas veces muy virtuosa, muy difícil...

R- Absolutamente.

M- ¿Eso se puede compartir? En el tercer cuarteto si hay una búsqueda de la esencia pero por otro lado del virtuosismo...

R- Claro, pero esa es la etapa anterior. Yo lo veo como la edad en la vida. Claro, el virtuosismo lo que hace es empujar al intérprete a un límite que de algún modo tu percibes en un *feedback*. Cuando llevas a alguien, como hacían las escuelas de actores, tu llevas al actor a límites ya personales el actor empieza a sacar o a emanar esencias que de otro modo no, es como cuando exprimes, sale una esencia que de algún modo es diferente. Y para mí el virtuosismo tiene que ver con el límite. Y es verdad, el resultado de esa exploración del límite tiene resultados sorprendentes. Pero el límite no está solo ahí, el límite puede estar también en la nada, el abismo del vacío. O sea, la exploración del límite me sigue pareciendo fascinante. Lo que pasa es que claro, y a lo mejor eso sería más apolíneo como en el arte griego, o sea, la diferencia entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Dionisos estaría más en ese límite virtuoso. Sin embargo lo apolíneo es como el punto de adelgazamiento absoluto de todos los elementos para reducirlo a una mínima expresión contenida que puede ser mucho más poderosa que lo otro. Porque lo otro de algún modo puede confundir, lo dionisiaco, sí, como cubrir la claridad. Sin embargo lo apolíneo es eso, no hay nada más que eso pero si además está adelgazado al límite es muchísimo más poderoso. Y algo de eso podría tener el tercer movimiento del segundo.

M- Sí, yo es que veo que el segundo cuarteto va más en la línea de eso...

R- Pero aun así todavía hay elementos virtuosos, el tercero es una realidad de que está en el límite del virtuosismo. Pero en esta última obra o en *L'Infinito*, que además son grupos muy pequeños, encontrarme cómodo en la cámara, quién me ha visto y quién me ve, increíble.

M- Hice un catálogo de los cuartetos de cuerda que hay compuestos en los últimos 25 años, desde 1988. Y lo que me da la sensación es que se compone más para cuarteto de cuerda. Tú habías comentado alguna vez que recurres al cuarteto porque es una formación histórica, ¿ves que ocurre lo mismo en otros compositores? ¿Hay una búsqueda de volver a formaciones típicas?

R- Es difícil. Hemos vivido una época, a partir de los años 80' concretamente en la que por un lado había una línea que venía desde después de la 2ª Guerra Mundial que aunque sí que había, por supuesto que ha habido cuartetos, pero a lo mejor no ha habido tantos precisamente porque aquel movimiento intentaba romper con el pasado histórico. Desde luego con el más reciente pero también un poco con..., y crear nuevos caminos. Pero sin embargo, Ligeti el primer cuarteto, bueno, el primer cuarteto es más rumano más folklórico y todo esto, pero el segundo ya entra dentro de lo que es vanguardia, más de aquel tiempo. Boulez qué tiene, tiene un movimiento de algo me parece per vamos así como cuarteto forma musical no recuerdo. Berio tiene. Stockhausen no tiene posiblemente, bueno tiene el *Helicopter Quartet*, pero bueno, además es parte de una ópera...

M- Yo estaba pensando más en cuartetos de compositores españoles.

R- No lo sé porque los mismos nombres internacionales que te comentaba anteriormente pasándolos a España serían, bueno, Luis de Pablo debe tener como cinco. A parte de con piano no sé cuántos, con clarinete...Cristóbal...

M- Como siete y ha compuesto desde los 90' de los siete, cuatro.

R- Pues igual tienes razón, hay ese punto de gozne en el que en la época anterior en la que posiblemente se luchaba contra la formación clásica a un momento a partir de los ochenta que haya habido un cambio. Puede ser. Luego Gonzalo de Olavide creo que

tiene tres. Guerrero tiene el ciclo *Zayín*, pero bueno, Paco es de otra generación. Claro, yo no sé porque tampoco sé muy bien, de mis coetáneos...

M- Yo también lo hilaba un poco con la idea, me da la sensación de que hay formaciones actuales, intérpretes que están mejor que nunca. Esto me empezó a interesar también cuando vi que tu cuarteto nº 2 lo interpretaba el Arditti, luego lo había grabado este grupo (KNM), lo había estrenado el Casals. Bueno, ha tenido una difusión...

R- Sí. Nunca he oído la del Casals y me hubiera gustado. La hicieron dos o tres veces, no donde tenía que haberse hecho que era en la Semana de Música Religiosa que era para lo que se escribió porque hubo un problema....

M- ¿No se estrenó allí?

R- No se estrenó allí. No, no, no...Se estrenó en Finlandia me parece. En Kuhmo. Y luego lo hicieron en un curso en Andalucía y luego en un sitio más que no recuerdo.

M- Ah, pues yo lo tenía anotado como que era en la Semana Religiosa.

R- No, no. De hecho hubo una polémica con todo aquello (...) Pero interesante eso que dices. De hecho Torres no tenía ningún cuarteto y ahora estrenó hace tres meses. David del Puerto...

M- Tiene uno del año 2002.

R- ¿David? Ah, sí, claro, lo hicieron los Casals, estuve yo en el estreno. Es verdad. Y César Camarero debe tener como tres, ¿verdad? Uno me lo dedicó a mí, no sé cuál, pero uno de ellos. Sotelo tiene tres creo. Agustín Charles debe tener tres también.

M- Sánchez-Verdú también tiene. Y Benet Casablanca.

R- Sí, sí. ¿López no tiene, no?

M- Tiene uno creo.

R- ¿Uno? Ah, no lo sabía. Bueno, sí, puede ser lo que dices, que a partir de esa época como dices, ochenta y tantos, haya habido un cambio de mentalidad. O sea, que ya toda esa generación no funciona con los mismos argumentos.

M- Sí, además vosotros volvéis al pasado...

R- Volvéis al pasado porque no tienes nada contra el pasado. La generación de nuestros padres-abuelos sí tenían algo contra el pasado. Querían neutralizar el pasado y crear, claro, después de la Guerra lo lógico. La Guerra es como el resultado final de una debacle enorme. Entonces se ven en la necesidad de crear un mundo nuevo. Crear desde cero, lo cual de algún modo no deja de ser una utopía, es como imposible crear un mundo nuevo desde cero. Ellos tenían esos argumentos, solo hay que leer a Adorno y todos los teóricos de esa época para entender que había argumentos.

Para nosotros, yo siempre me lo he planteado, porque claro, de algún modo, yo sí lo he recibido de mis maestros. Luis de Pablo pertenece a esa generación. Luis pensaba así, quería un mundo nuevo. Pero yo no. Yo me encuentro inserto en la tradición completamente. Yo no lucho contra nada, no pretendo crear un mundo nuevo, nunca me interesó. Si un mundo nuevo es música en la que tú crees pues bueno, un mundo nuevo, pero sin renunciar a nada.

M- Y sin embargo, yo sí que veo que Luis de Pablo es de los primero que recurre a la música de otras culturas. Eso también hay que tenerlo en cuenta porque tu música tiene mucho de fusión, quizás también de eclecticismo, bueno no sé, de una mezcla ¿Luis de Pablo te influyó o fue posterior?

R- Hombre, por supuesto. La vivencia de Luis en culturas no europeas es fundamental, pero fundamental. Muchísimo. De hecho le debo, mi interés por otras culturas desde entonces no ha parado. Él daba *Análisis de técnicas contemporáneas*, o sea composición, en el Conservatorio, y luego había otras clases paralelas que daba de Tradiciones musicales no occidentales o de tradición no occidental, yo que sé, no recuerdo. Y ahí fue un despertar, un descubrimiento absoluto. Lo que pasa es que para él sí ha sido muy importante y lo ves en su música como él ha tomado muchísimos elementos de otras tradiciones. Yo reconozco que para mí no ha sido un punto de partida sino para abrir a lo mejor la escucha o la percepción o el conocimiento. Sin embargo, yo sí me encuentro inserto, ¿se dice inserto? Es que a veces se me mezcla con el italiano... Para mí son más importantes otros elementos que son occidentales o no pero que sí están dentro de mi entorno y mi sociedad. Y me estoy refiriendo a manifestaciones populares de arte. Sea el jazz, o sea el rock o el pop. Movimientos con los que he nacido que los he escuchado en mi casa, con mis padres. Yo he crecido con

los *Beatles* y con la música pop-rock. No tanto con el jazz, al jazz llegué un poquito más tarde. Para mí eso sí que es... Entra en mi vida de un modo como no podía entrar la música de Bali o japonesa que me interesan muchísimo pero que no dejan de parecerme como algo exótico, algo fuera de mi contexto. Y sin embargo, todas estas tradiciones estaban dentro de mi médula. Eso sí que intertextualiza con mi música y está ahí. El jazz posiblemente sea lo más evidente. El rock, no tanto el rock, fíjate, técnicas que empecé a trabajar, que tampoco es que me interese mucho, o sea la técnicas DJ, que trabajé pero luego he visto que otros autores austriacos Bernard ¿? están trabajando mucho ese territorio. Entonces la repetición sería como volver a los años 70' a los repetitivos norteamericanos pero ampliarlos, porque ellos se resumieron a elementos muy pequeños pero esto sería como modificarlo a través del pop más actual, del rock o del jazz. De hecho los intérpretes de jazz actuales tiene un *crossover* con todo tipo de elementos de otros movimientos musicales, de otras tradiciones. Sí me interesa mucho eso, la idea de la repetición diferente constantemente, parece que estoy diciendo un *oxímoron*, pero la repetición diferente hoy en día me parece fascinante y es a lo mejor en lo que más estoy trabajando pero claro, tiene mucho que ver con el rock y con el jazz. Posiblemente sea una continuación de aquello de Luis de Pablo, ellos en aquel tiempo de un modo mucho más intelectual porque claro, cuando aprendíamos aquellas cosas era todo súper intelectual. Era un análisis de la música de los pigmeos bibaya hecho por el que sea... Una música popular transcrita a la tradición occidental que no deja de ser nuestra lectura occidental milimétrica de algo que forma parte de una interiorización natural, de las tribus desde su nacimiento y no tienen ni idea si es un 5/8, un 7/16 o lo que sea.

M- Voy a preguntarte entonces sobre el cuarteto nº 2 un poco en profundidad. Lo concebiste un poco como una continuación de *Las siete últimas palabras de Haydn* ¿Tomaste esta obra como referencia en algún sentido? Observo que esta obra todos los movimientos *adagio* y Desde las sombras también son tres *adagios*. José Luis Turina ha compuesto otro cuarteto que se llama *Las siete últimas palabras de Cristo*.

R- ¿Ah, sí? No tenía ni idea.

M- Él decía que no utiliza nada de forma concreta, ¿tú lo tuviste en cuenta para algo o simplemente fue el encargo?

R- No, no. Me lo escuché como dieciocho mil veces para encontrar algún nexo, a lo mejor lo hay, pero tampoco soy muy consciente, seguramente lo haya. Pero no, era más

textual la idea. Me lo planteé casi programáticamente, las siete últimas palabras, Cristo muere, la tempestad y tal y esto es justo lo que viene después que son los tres días en los que Cristo baja al mundo de las sombras. Claro, pero de la tradición precristiana. Para eso seleccioné tres textos que tenían que ser leídos en el concierto antes de cada *adagio*. Pero son textos un poquito largos. Ahora mismo no recuerdo, creo que están en la partitura. El *Poema de Gilgamesh* que es el momento en el que Enkidu asciende y le cuenta...

M- Que tiene que ver con ese motivo ascendente.

R- Ah, sí, la Anábasis. Porque es una Catábasis pero en el fondo es una Anábasis.

M- Lo que veo es que eso es completamente programático.

R- Absolutamente. De hecho eso era el demonio de mis maestros realmente. Lo programático era como lo peor. Eran los parias de la casta de la India, “eres lo peor. No me hables en la vida”. Sin embargo, a mí esas cosas siempre me han provocado mucho, reconozco que me resultaba apetecible que no me volvieran a hablar. No, es una broma. El caso es que sí, para mí, hay mucho de la imagen visual trasladada a música y también textual, de hecho me encanta leer. Es verdad que el texto despierta claves.

M- En un momento dado lo asocias a ese motivo pero tampoco es que lo hayas hecho frase a frase.

R- No, no. La forma musical realmente es más abstracta aunque a veces, si a lo mejor piensas en una Catábasis, una caída, puede haber elementos de descenso en la música.

M- Eso sí que lo vi, igual que en el primer movimiento se aprecia, en el segundo y el tercero yo leí con atención los textos observando sí musicalmente estaba reflejado y no encontré una relación.

R- Hombre, no es directa, no va siguiendo al pie de la letra el texto, no es en ese sentido operístico donde tienes que ir ilustrando con la música lo que hay en el texto. No, no es eso. Es más una idea general. Y bueno, fueron los tres días. El *Gilgamesh*, estaba *La Odisea Canto XI* que es maravilloso y *La Eneida*. El *Canto XI* ese de *La Odisea* es algo increíble, una maravilla. Así lo planteé, era como la consecuencia de las siete palabras. Otra cosa, lo que viene después. Hay un texto que fue el que le encargaron a Domingo del Campo.

M- Sí, está en la edición crítica.

R- ¿Está ahí en la partitura? No lo sabía. Pues qué bien, me alegro mucho porque está muy bien.

M- Después en cuanto a recursos técnicos que hayas utilizado. Hay un poco de todo: armónicos, trémolos... Veo que *glissandi* hay muchos en este segundo cuarteto, también los hay en el tercero, en el primero también aparecían y en otras obras. Los *glissandi* los utilizas mucho.

R- Yo creo que de escuela, fíjate. En los tiempos en los que trabajé con Paco Guerrero para él era uno de los tres elementos.

M- ¿Cuáles eran los otros dos?

R- Bueno, en la combinatoria que era como él denominó a su sistema, había los tenidos, la línea, un sonido que mantiene el tono.

M- ¿Cómo la primera nota del cuarteto nº 2?

R- Pues puede ser. Yo no es que esté aplicando ahí pero de un modo inconsciente... Vamos, de todas formas es cierto que con la combinatoria puedes analizar cualquier partitura. Él reduce a los elementos más simples. Eran los tenidos, los repetidos. Esa nota larga cada vez se va haciendo más corta y es la misma nota (pa-pa-pa) repitiendo. Los tres son esos. Contrapuntos lo llamaba él. Y son notas disímiles, diferentes tonos y diferentes duraciones. Lo complejo, digamos, que es una combinación de la suma de elementos simples. Luego lo articulaba todo esto con *glissandi*, la transición de una nota a otra. El glissando está presente en la música de Paco. A lo mejor no tanto como los tres primeros elementos pero sí como lo que viene después.

M- Yo veo que en tu música también mucho, muy expresivo igual.

R- El glissando, no me lo he planteado por qué es tan presente he insistido con él. Está claro que me gusta, si no no lo utilizaría.

M- También observé ese salto del que hablabas antes. Un salto de 7ª o de 9ª...

R- La interválica. Está presente, sí y de hecho también está en la última. De eso sí soy consciente. Debe venir de muy atrás, no sé cuándo. Pero por ejemplo cuando escucho el *Don Giovanni* y escucho a Doña Elvira cuando está cabreada y tiene su solo y pega esos saltos interválicos tan fuertes, de repente me siento atraído por aquello. Es un elemento muy propio, muy personal, y que insisto en él. Es verdad que en los cuartetos están ahí.

M- ¿Hay algún otro elemento característico que quizás no haya observado?

R- Los trinos durante una época estaban bastante presentes. Era como la huida de la línea, del tono claro, exacto, sintético. Como la búsqueda de algo orgánico, de algo que no es estable, de algo que se mueve constantemente, como un ser orgánico que se desplaza. Y creo que hay una inmersión en lo orgánico que ha ido desapareciendo, es verdad que ahora busco sonidos más sintéticos. Cuando digo sintéticos es como los colores, un amarillo de la naturaleza, lo sintético no existe en la naturaleza. Un tono continuado a través del tiempo es muy difícil de encontrar. En aquella época huía completamente de lo sintético y ahora pues a lo mejor me atrae más.

¿Elementos? Hombre, la polifonía, la armonía es uno de los parámetros más fundamentales para mí. Pero bueno, eso va por sensibilidad, es algo que he visto con el tiempo. Hay gente que tiene una sensibilidad más rítmica, más tímbrica, más armónica. Posiblemente la mía vaya más por la armonía. La armonía hasta en el sentido tradicional si quieres.

M- Sobre eso te iba a preguntar. La organización de alturas, el uso de escalas, de modos. Tus compañeros de generación utilizan ciertos modos. No sé si tú también, no aprecio que utilices modos.

R- No, no hay. El análisis es... Bueno, ahora sí es más fácil en las obras [nuevas]. Esto que te digo de orgánico, en las obras anteriores hay como una huida de todo aquello que pueda ser identificable y repetible. Es una cosa que molesta mucho a los músicos porque normalmente todos necesitamos repeticiones regulares pero también para entender la música y para que ella se manifieste. Sin embargo ahí hay como una huida de elementos que puedan reconocerse a través de la repetición. Qué duda cabe que nos debemos a nuestros maestros y la repetición estaba prohibida. Entonces el análisis se hace mucho más complicado.

M- Pero aquí yo creo que ya no.

R- En el nº 2 hay repetición, sí. En el tercer movimiento no hay doble barra pero es lo mismo. Sí, hay secciones que son idénticas. Pues en cuanto a las alturas, la armonía...

M- Hay momentos en los que juegas con la tonalidad.

R- Sin duda. No huyo de la tonalidad como debería haber hecho según la escuela. Al contrario, en el fondo todo era una provocación. Siempre me ha pasado, eso es un defecto de fabricación, cuando te dicen que tienes que hacer algo haces justo lo contrario. No, es una broma. Pero sí que a principios de los 90' empecé a trabajar sobre todo con terceras. Empezaba a crear armonías a partir de...

M- Sib.

R- bSi-Re-#Fa-La-Do-bMi...Sí.

M- En el primer cuarteto está.

R- En el primer cuarteto está, desde la entrada. Aquí esa construcción no la hay, incluso te diría que se aproxima más al Clasicismo, a la búsqueda de triadas y armonías pero que estarían más en la línea del jazz. Realmente lo que más me fascinaba en aquel tiempo y posiblemente ahora todavía, es que hay ciertos acordes que ya no sabes muy bien cómo analizarlos y que eso a su vez modula a otro acorde que tampoco puedes analizar y a otro y otro y a otro...Al final todo lo puedes analizar pero se termina convirtiendo casi...Dices: "bueno, déjalo". Y es un poco en esa línea en la que hay enlaces de acordes que cuando los escuchas dices: "aquí hay claramente una relación funcional pero tampoco sé muy bien qué es esto". Es muy del jazz.

M- Claro, yo veía por tu comentario que te había influido mucho el jazz pero tampoco veía en qué en este cuarteto y en el tercero.

R- Sí, posiblemente desde antes de los cuartetos, ya posiblemente con la *Primera sinfonía*. Incluso antes estoy pensando. Desde 1997 te diría, desde el *Concierto de Cámara 2* o por ahí en el que ya dices: "empiezo a crear triadas" y de repente pongo un bajo que puede ser una inversión de lo que hay arriba o podemos estar en otro sitio. La relación que se produce, yo que tengo esa sensibilidad armónica, es muy fuerte. Es en el territorio en el que me estoy moviendo. Entiendo que para aquellos que no tengan esa sensibilidad armónica...Además lo veo, lo ves en alumnos. Por ejemplo, tienes a dos. Pues están escuchando una obra claramente armónica, por ejemplo, *Trevot* de Thomas

Adès, una obra de orquesta. La segunda parte de la obra, la parte final, es claramente armónica, funcional. Y ves uno de ellos de repente quedarse extasiado: “esto es increíble”. Y el otro decir: “y qué”. Y ver la escritura de ambos y ver que uno es claramente armónico y el otro de una sensibilidad rítmica. Claro, el de la rítmica aquello le parecía una tontería. Y sin embargo el otro entra en éxtasis escuchando una obra de otro compositor en el que el parámetro principal es el ritmo.

Sobre todo en el segundo cuarteto en el tercer movimiento...En general en todos, pero el tercer movimiento es una declaración de principios: “me voy a mover en acordes, los voy a ir enlazando”. Lo que pasa es que son líneas en el fondo en el que cada línea va haciendo su salto interválico y va cambiando el grado.

M- Se mantiene invariable el 4/4 en todo el cuarteto. Alguna vez leí que te gusta que el ritmo sea perceptible.

R- Depende, claro. Porque en estos *adagi* realmente el *tempo*, el ritmo es algo secundario. Eso puede venir de Paco Guerrero, Paco siempre escribía en 4/4 toda su música. De repente cambiaba toda la música de modo dramático y lo cambiaba donde tenía que ser, yo que sé, en la mitad de la tercera parte del 4/4 de repente...Nadie lo hubiera escrito así. Pero sin embargo Paco era fiel a sus principios. Pero eso te lo dice mucha gente, un director: “mira, no hay nada más fácil en el mundo que lo escribas en 4/4, facilitas la vida de todo el mundo”. No estoy de acuerdo. Creo que a veces cuando es necesario, por ejemplo en esta última obra *Your story*, que va veloz. Es verdad, con los años mi música cada vez va más veloz pero con muy pocas cosas. Negra a 168 y cosas así. Ahí hay cambio porque creo que la música lo necesita. En el dos creo que me sentía muy cómodo en el 4/4, no necesitaba cambiar de compás ni muchos irracionales ni nada que intentara romper una cierta cuadratura de la música porque no es el parámetro principal.

M- Se me olvidó preguntarte antes, ¿hay veces que intentas alcanzar el total cromático? Aquí en la Segunda jornada hay como una serie, no sé si es consciente o no. En el pasaje central.

R- ¿Sabes lo que pasa? Yo escribo normalmente los previos o la arquitectura estructural de la obra va en papel milimetrado, ahí está escrito, salvo las notas, si hay un salto interválico hacia arriba, hacia abajo, las duraciones, prácticamente está escrito todo.

Todo esto es como una célula temática. A ver...Sí, aquí de repente se vuelve muy rítmico [Compás 24]. Es muy reconocible, es temático realmente. Empieza ahí creciendo [C. 14], es un proceso hasta llegar ahí al *tutti* [C.24] en el que todos van juntos.

M- Ahí utilizas los doce sonidos.

R- Pues es probable. No lo recuerdo y de hecho debería tener los apuntes aquí, cosa que no he hecho pero lo he de mirar cuando llegue [a Madrid] porque tengo por ahí los milimetrados y supongo que conserve los apuntes si no los he perdido en mudanzas y esas cosas. Es probable lo que dices, que haya querido saturar la parte de alturas con una serie. Porque además en esta época, como previamente. Eso es casi la base del serialismo, esto no es que sea serialismo pero por ejemplo Paco Guerrero, parece que insista tanto sobre el tema, era la necesidad de que había que acabar con todas las opciones o posibilidades, es decir, que tenías que saturarlo, acabar con todo. Y eso con el tiempo, ha quedado muy reducido ahora, ha quedado reducido también a cuatro cosas.

M- Leí en un artículo de Belén Pérez Castillo sobre el uso de heterofonías en tu generación: Modalismos y heterofonías.

R- ¿Ah, sí? No lo he leído.

M- Habla de David del Puerto, César Camarero y Santiago Lanchares. Es un recurso que aparece aquí.

R- Posiblemente en ellos sea más evidente. Yo sí lo utilizo también pero no es un recurso primordial como en Camarero que es como fundamental la heterofonía, parte de eso, como cánones en delay que para él sí es un principio básico. En mi caso no es tan evidente pero lo hay, claro. Es que esos recursos han existido siempre, ahora los podemos llamar de otro modo y buscarle tres pies al gato pero en realidad es algo que se utilizó siempre, son cánones pero en vez de a una distancia X pues más cerca.

M- La idea de misticismo que hay en este cuarteto per también en otras obras. Tú te has interesado en compositores como Liszt, Messiaen...

R- Y John Adams. Los trascendentalistas, es verdad. Sí, pero hay algo que es lo que te comentaba antes y que es difícil de definir porque no es una cosa muy concreta, ahora

nos estamos moviendo en las nubes con esto que preguntas, el misticismo puede ser lo que tú quieres que sea. Pero es verdad que hay ciertas relaciones armónicas que por lo que sea producen un efecto especial en el oyente y no en todos los oyentes sino en un determinado tipo de oyente aquel que tiene una cierta sensibilidad hacia eso. En Listzt por supuesto, pero más en sus líneas melódicas, pero en el parámetro armónico sin duda Messiaen que cuando escuchas obras como *La Ascensión* o *Turangalila*, muchas obras, su armonía que es fundamental para él y está en un tratado que él mismo escribe, tiene un efecto muy poderoso sobre el estado del alma, del alma. Creo que tiene que ver con lo del éxtasis, elementos de euforia. Los africanos lo entienden de un determinado modo y es el de la repetición hipnótica de determinadas células que se están repitiendo y llega un momento que lo utilizaron los minimalistas, los repetitivos norteamericanos que viene de la música (...) ritual africana y no tan ritual, la música que se hace en todo momento. La repetición, como la hipnosis, produce un efecto en el alma y eso puede tener un efecto de euforia. Es verdad que hay ciertas relaciones armónicas que también producen eso, algo en el estado de euforia, que además Shostakovich lo emplea por ejemplo en el final de la cuarta sinfonía y en otras. Es muy poderosa pero para ello se tiene que dar una cierta sensibilidad armónica, quiero decir que de la música de Messiaen mucha gente puede decir: “sí, está muy bien construida, está muy bien pero no me dice nada”. Pero para determinada gente esas relaciones interválicas son muy, pero son muy poderosas. Es como pasa a veces con los colores, si tú juntas un color X con otro color, se crea un efecto que aunque tú no seas muy consciente, incide en tu estado de ánimo. Y luego John Adams, parte del principio de la repetición y de la armonía vamos a poner Messiaen aunque no suena a Messiaen, ese sería más bien Takemitsu. El efecto es así, hay algo de trascendental, por eso se llama así, uno de los trascendentalistas norteamericanos. A mí eso me atrae mucho porque me afecta, oigo esa música y me toca algo que tampoco sabes explicar muy bien. A lo mejor no se ha entendido muy bien lo que te he comentado pero tampoco es que sea muy fácil de explicar. Y me pasa con la música de Messiaen, que consigue una elevación, así como hablamos de cierta música de *glissandi* descendentes que puede dar una sensación de inercia hacia abajo, de pesar, de lamento si quieres, de efecto *döppler* que parece como si pudiera producir un efecto de tristeza, hay música que produce elevación. Posiblemente esos saltos interválicos que están en los cuartetos, hay como un impulso, un elemento hacia arriba que creo que a mí me funciona así. Supongo que cada uno dependerá.

M- En el primer movimiento. Yo veo aquí como una oposición un poco, dos texturas que se complementan: estos motivos que son ascendentes [C. 29],

R- De impulso.

M- Sí. Y luego pasajes homofónicos, estáticos, no sé si va un poco en esa dirección [C. 36].

R- Claro, pero esto no es estático porque aquí hay un acelerando [C. 36]. Tú te refieres a que van juntos, esa homofonía, homorritmia. Es como un puente transitorio aunque ya llega aquí un momento en el que se queda suspendido [C. 34] y entonces hay un elemento más grave [C. 36], nos habíamos quedado ahí arriba, bajas de registro. Entonces ese elemento puntual parece que también te impulsa, es un impulso. En el fondo es una idea de premura, de impulso hacia adelante, porque te está empujando. Y luego el impulso de registro.

M- Sí, igual lo estático lo encontramos en el coral, el religioso final.

R- Sí, pero esto en el fondo está más emparentado con el último movimiento porque esto es estático armónicamente porque estamos moviéndonos me parece en un *bMi*, ya no me acuerdo. Había como una dominante. Sí, está como en inversión pero es un *bMi* realmente [C. 73] con dominante y tal. Y se mueve muy lentamente, lo que cambia es el bajo para acabar en una picardía. Aquí sí hay un claro estatismo, oscuro, *sotto voce*. Cómo vas a acabar una sección. Puedes acabarla en un chis-pun, siempre tienes que buscar elementos que también está dentro de lo que yo me había planteado en el texto etc. Pero un modo de acabar un poco diferente, pero es estático, sí. Hay cosas que no puedo acordar de elementos técnicos porque están ahí en el milimetrado e incluso te diría que ni sabría interpretarlos hoy en día.

M- Pasamos a hablar sobre el cuarteto *Islas*. En la web colgaste el vídeo con el cuarteto y pones con cada movimiento una imagen. Hablaste alguna vez de sinestesia o algo parecido, ¿podrías explicar un poco esto? El vídeo que colgaste en youtube, venías asociado el primer movimiento con un unicornio del Bestiario de Rochester, un jarrón griego en el segundo movimiento de Ulises con las sirenas y un grabado que ilustra las primeras expediciones de John Franklin en el tercer movimiento, ¿se relaciona todo eso con la música?

R- Unas veces sí y otras veces no. Por ejemplo, lo de Ulises busqué algún tipo de iconografía. No sabía qué tenía que ser pero entre varias escogí esa. De la primera, la verdad es que no encontré la que buscaba que fue la que realmente me influyó y además no recuerdo. Tenía una postal que compré, el famoso de la Dama del unicornio pero este era como un borde de un acantilado y entonces camina una doncella con varios unicornios como si lo llevaran. Y la verdad es que no la logré encontrar y puse ésta.

El grabado tampoco encontraba. Realmente la idea ahí era mucho más abstracta, *La isla de los confines* (...). Me gustó ese grabado porque no era especialmente dionisiaco que podría llevarnos a una especie de idea de algo destructivo sino que es la idea de un cierto orden, cuando la música es casi una turbina, que no para.

M- Es un movimiento más complejo. Habías comentado que habías logrado juntar varios procedimientos.

R- Hay muchas cosas. En el primer movimiento, *La isla de los unicornios*, lo que hay es el comienzo algo que se parece mucho a la armonía que utilizaba yo de terceras a principios de los años 90'. Luego hay un cambio mínimo.

M- Sí, son estas cuatro notas #Sol-La-Si-Do, que luego se hacen horizontal.

R- Bravo. El comienzo es la *Rapsodia española* de Ravel que es una cadencia andaluza de toda la vida. Esa la descompongo de un modo vertical que es todo este comienzo aunque cada vez se va haciendo más confuso, y luego también al principio es una nota, luego son dos, son tres...Y así se van sumando más notas y haciéndose como líneas melódicas. Ya no es una sola nota sino que hay una proliferación de los elementos que es lo que va hasta lo que es el motivo que viene de Ravel.

M- Esto que remite a lo hispano, una cadencia andaluza, no es habitual en tu música, ¿verdad?

R- No, ni antes ni después. Siempre me pareció que tenía un cierto aspecto nocturno, la magia de la noche, que posiblemente aquí sí que está, el comienzo es muy nocturno hasta que se va animando. Pero todo ese principio tiene esa especie de atmósfera nocturna. Estas cosas sí me acuerdo porque alguna vez las he explicado en clases.

M- En el segundo movimiento, el canto de las sirenas sería esto, ¿no? Un canon...[C. 10].

R- Hay un tema. Sí, exactamente, es un canon. Y luego va subiendo de registro me parece, o cada vez hay más voces.

M- Hay una melodía fragmentada.

R- Sí, se va pasando. Empieza uno y continua otro, sí. Además lo hacen muy bien [KNM Berlin], consiguen el encadenamiento de la melodía. Luego siempre hay corales [C. 36], esto también hay en el segundo, al principio del tercer movimiento...

M- Las texturas 2+2, los violines por un lado y la viola y el violoncello por otro es muy habitual.

R- Sí, exacto. Y esos corales agudos también están muy presentes. En el primer movimiento son agudísimos [C. 40].

M- Aquí en el segundo movimiento hay una sección contrastante con los saltos de 7ª [C. 51].

R- Sí, esos saltos dramáticos. Bueno, es resolutivo realmente. Es como un descenso, para ir bajando, es una cascada. Realmente es la inversión del ascendente, es como invertir. Es un espejo realmente.

M- El tercer movimiento es el más enrevesado, ¿cuál es el sentido del comienzo tan llamativo? [C. 1].

R- Pues fíjate, la idea yo creo que parte del efecto de la trompa o sea del efecto del glissando de la trompa que es muy poderoso, siempre me gustó mucho, en la orquesta lo he empleado. Yo creo que por imitación de aquello pues busque un elemento. De hecho pensé que se hiciera también con la voz al mismo tiempo que hicieran el glissando acompañarlo con la voz, pero al final lo debí quitar por miedo, “a ver qué va a salir aquí, una cosa rara”. Pero la idea es tomar ese elemento y luego pues también, se va comprimiendo cada vez más, incluso llega un momento en el que ya se ha comprimido y entonces sube de registro para crear más tensión. Y todo ese elemento en el fondo es como algo gráfico. Como se va incorporando ese elemento [C. 16], va cobrando presencia cada vez más el acorde [C. 16], con la chicharra de detrás del puente. Y al final se queda solo el bajo pero ya se ha transformado todo. Son momentos de transiciones como Escher. Escher tiene un grabado muy bonito que se llama *Metamorfosis* y son cosas muy diferentes que no tiene que ver una con otra pero que al

final están unidos por transiciones. Y es una transición de elementos tan disímiles que uno dice: “pero que tiene que ver ese glissando a dobles cuerdas con la chicharra, con el acorde.

M- Los acordes vuelven a ser verticales.

R- Lo son, lo que pasa es que van a contratiempo hasta que sí que llega un momento en el que cuadran. Venimos,

M- Del desorden.

R- Del desorden exactamente. Entonces hay un punto, debe de haber un eje, aquí [C. 25] se produce un silencio y de repente a partir de ahí es como un espejo que no lo es pero es como si todos los elementos se vuelven en orden y como siempre ocurre de elementos muy aislados cada vez se van sumando, en los repetidos cada vez se hacen más pequeños y se van sumando cada vez más notas, etc. Eso es un proceso como de crecimiento en muchos parámetros muy constante en mi escritura. Una cosa muy simple realmente es una progresión de parámetros. Y eso está presente siempre que hay transiciones de este tipo, a lo mejor no tanto cuando la música se hace más tradicional entre comillas, que puede haber una polifonía, una melodía acompañada, sino cuando empleo este tipo de procedimientos suelen ser siempre así, de acumulación, de progresión, de proliferación.

M- Belén Pérez Castillo dice que este movimiento se construye mucho en base a esto.

R- Sí, vamos a ver. Aquí [C. 59] hay un tema pero como tú has puesto bien está dividido en dos partes que son las que luego nos vamos a ir encontrando. Por ejemplo, este motivo [C. 60], va a ir apareciendo y luego por acumulación. Además es que este tema...

M- Se mezcla con el de la fuga.

R- Claro, exactamente. Es como la doble fuga de Mozart. Aquí vuelve a aparecer otra vez el tema [C. 61]. Luego empiezan a aparecer elementos que venían de antes como intentando crear una especie de puente [C. 63]. Hay como una especie de, por lo que voy viendo, de contratema. Éste [C. 63] es como la consecuencia del ascenso de las semicorcheas. Es como una consecuencia, entonces se van montando. Aparece el tema porque seguramente, temáticamente ya venía de antes. Igual está fragmentado, no te

sabría decir. El contratema toma protagonismo y digamos que se hace polifónico. Lo que antes era una sola línea es una suma de líneas que parecen que se responden con las terceras. El mismo por ampliación, supongo. Éste elemento [C. 68] en vez de hacerse estático que se mantiene con las dos notas pues de repente sufre un... En el fondo puede que trabaje demasiado con la variación, pero no es la variación clásica, temática, sino la variación cinética. Como una línea, porque para mí esto es una línea en el fondo, como se transforma en un glissando descendente o algo así. Las variaciones son tan rápidas como la propia música, en el fondo son variaciones que se van complicando. Ésta probablemente se pueda entender pero ésta ya es una variación del seisillo pero mezclado. Aquí se ha convertido en cinquillo [C. 71] y éste sin embargo se ha ralentizado el seisillo per además se ha descompuesto con los mordentes [C. 71]. Tema [C. 73] pero debes estar invertido. Sí, lo has puesto tú ahí. Bueno, está muy bien analizado.

M- Después veo que estas escalas [C. 75] a veces son tono-semitono-tono-semitono y luego semitono-tono-semitono-tono [C. 77], no sé si hay algo de Scriabin en eso.

R- Puede ser porque Scriabin me es como muy próximo. Yo no estoy tan lejos de los desarrollos de Scriabin musicalmente. Pero bueno, yo creo que los has entendido muy bien. Lo que pasa es que estos elementos, claro que les podemos buscar tres pies al gato, pero en el fondo son... Yo tiendo siempre al *tutti*, a llenar la música. Posiblemente en esos vacíos pues hago esos *pizzicati* [C. 76] que de algún modo le dan una dinámica de avance, que van apoyando.

M- ¿La proliferación es esto?

R-Sí. Es un recurso habitual en mí. Si vas viendo, de donde hemos partido ha habido una atomización y una multiplicación, una proliferación de todos los elementos para ir como empujando a la música que es lo que te digo, estos tresillos de pizzicato [C. 78] están como impulsando, siempre hay como elementos de impulso. Y luego lo que suele ocurrir: Hemos llegado a un punto de máxima tensión entonces vamos pasando a la homofonía [C. 80]. Entonces de repente como sorpresa pues llegas a ese punto en el que tiene que resolver de algún modo y va y resuelve en una fuga. En esta fuga van integrándose, lo anterior, el tema... Es lo que tú decías, empieza la fuga pero se introducen elementos.

M- Después de todo esto seguí analizando y empieza otra nueva sección [C. 134]. Parece melodía acompañada...

R- Ya, pero estamos en el motivo anterior. Claro aquí le hemos quitado el tema porque al final lo que era el acompañamiento se transforma aquí de repente en una *toccata* [C. 134]. Vamos hacia adelante. La música en el fondo lo que te va es empujando. Cuando tienes que buscar recursos incluso donde no los hay, llegas a un punto de acumulación con los elementos muy atomizados y muy veloces, tienes que cambiar de tempo sin duda. Yo creo que aquí necesitaba algo contundente. De repente en vez de muchos elementos (...), llega un momento en que necesito unificar toda esa diversificación de elementos. De repente empieza una *toccata*.

M- Es un poco el resultado de la fuga de antes tras la acumulación, no sé...

R- Yo creo que tiene que ver con la fuga. En el fondo es una línea, lo que pasa es que está troceada...

M- Con el acelerador puesto.

R- Con el acelerador total. Es una *tocata*. Podemos tomarla como un elemento nuevo. Suele ocurrir en mi música y en las sinfonías y aquí en los cuartetos en los que te encuentras movimientos en los que solo hay una cosa, un determinado material, un elemento...Y otros movimientos en los que pasan mil millones de cosas por segundo, una acumulación, cómo decir, cómo se llama en términos geológicos, como de deyección o aluvión, o sea que es como basura. Una cosa que a mí me fascina, que abres un cubo y empiezas ahí...Como decía Picasso, "voy a un vertedero y cojo esto, cojo lo otro y me monto algo". Y tiene algo de esto. Es como un cosmos de elementos que posiblemente a este punto no le busque una...Tiene consecuencias en el propio empuje e impulso de la música, de repente llego a este punto en el cual llego a un momento de máxima tensión y resuelvo así.

También pasa en el *Jardín mecánico* en el que hay un *perpetuum mobile* en el cual ya te coges la fija, la semicorchea, y es un motor.

M- Acaba llegando a esta última página que es quizás más expresiva [C.220]. Pasaba también en el *Jardín mecánico*.

R- Sí, la parte estática. Lo que pasa es que aquí ya se va integrando, al final del presto ya van apareciendo elementos...

M- ¿De lo anterior? Empieza la chicharra...

R- Sí, exactamente, se van integrando con la *toccata*, sí. Pero esto es más de lo mismo [C. 220], el protagonista es el salto interválico a lo largo de este final, que en el fondo aquí lo que hago es hacerlos como el mismo elemento: el salto interválico y el glissando [C. 224] que en el fondo cuando lo analizas es lo mismo. Sí, esto es muy expresivo pero digamos que aquí es el salto interválico el que domina.

M- Una última pregunta. La idea vectorial que también hay en el primer cuarteto, ¿es esto [C. 69]? Lo menciona Belén Pérez Castillo, ¿se refiere a esto? La idea vectorial en ti música...

R- Es la dirección. Pero la dirección también como impulso. O sea, vas de un punto A a un punto B pero con una cierta energía cinética. Eso es el vector, la direccionalidad. La tiene Ligeti en sus estudios de piano, por ejemplo. Son vectores, aunque sea en pasajes muy largos con diferentes secciones de vectores, pero la suma de todos esos vectores, la general, aunque sean muy diferentes, determinados registros y todo esto, al final si haces un cálculo de los diferentes vectores te da un vector general que es la suma de todos aquellos. Está muy presente, incluso en el salto interválico. Al final, en el fondo, yo creo que esa es la idea principal, el vector. Lo que pasa es que lo vistes de muchos modos, con muchos modistas diferentes. En mi música está muy presente. Puedes darle unos relieves diferentes o unas texturas o pequeños pasos o escalones. Una rampa es una progresión recta y unos escalones un tipo de progresión quebrada. Hay una dirección general en todo aquello.

M- Encuentras pasajes que son un contraste con eso, igual zonas de nocturno o zonas más expresivas. En general te parece que hay zonas más de vector, de dirección y otras que son más expresivas, el *religioso* del segundo cuarteto...

R- El estático dices.

M- Sí.

R- O armónico...

M- O de llegada, tampoco se puede ir en dirección todo el rato.

R- Sí, te comentaba ahora con el principio del tercer movimiento, la *Isla de los confines*, ese procedimiento contrasta porque son como ideas casi gráficas. Tengo un modelo gráfico y hago una traslación a la música. Y ahí el vector es muy evidente. Pero sin embargo, es verdad que cuando nos encontramos una parte más expresiva o polifónica o tal, que puede haber un vector también. Pero sin embargo es curioso, lo que dices está muy bien, en esas partes posiblemente sea más estático, me estoy moviendo en un registro en el cual está basculando la línea principal pero no hay una dirección...A lo mejor la hay pero no es lo principal y se mantiene en un registro más estático, sí.

