



# JESÚS RUEDA (\*1961)

1 Cuarteto de cuerda I (1990) 16:13

## Cuarteto de cuerda II “Desde las sombras” (2002)

2 Jornada primera 8:18

3 Jornada segunda 2:44

4 Jornada tercera 10:44

## Cuarteto de cuerda III “Islas” (2002-2004)

5 Isla de los unicornios 8:34

6 Isla de las sirenas 6:57

7 Isla de los confines 12:15

**TT: 65:59**

**Steffen Tast** *violin* · **Franziska Drechsel** *violin*

**Kirstin Maria Pientka** *viola* · **Ringela Riemke** *violoncello*

**KNM Berlin**

Recording venue: Deutschlandradio Kultur, Produktionsstätte Gärtnerstraße Berlin

Recording dates: 2-7 14.-16.6.2010, 1 19.8.2010

Recording supervisor: Karola Parry

Recording engineers: 1 Martin Eichberg, 2-7 Hajo Seiler

Sound technicians: 1 Brigitte Siewert, 2-7 Gunda Herke

Mastering, editing: Karola Parry

Artwork: Jakob Gasteiger

Graphic design: Gabi Hauser

Publisher: Tritó Edicions

Producers: Rainer Pöllmann, Barbara Fränzen, Peter Oswald

Production: © & © Deutschlandradio & KAIROS Music Production, 2010

Co-Edition KAIROS Music Production & Fundación Caja Madrid

*"Estos tres cuartetos podrían haber sido escritos por tres personas diferentes"*

Irvine Arditti

## Los Cuartetos de Jesús Rueda

Javier Arias Bal

### Cuarteto de cuerda I (1989-90)

La fecha en la que compone Jesús su primer cuarteto es muy significativa. En el año 1989 cae el muro de Berlín y es la fecha en la que se descomponen hermanadamente el bloque soviético y los privilegios de la vanguardia. El corte en el suministro económico a ésta dejó en evidencia su incongruente función social. Nadie acudió en su rescate, nadie lo vio necesario.

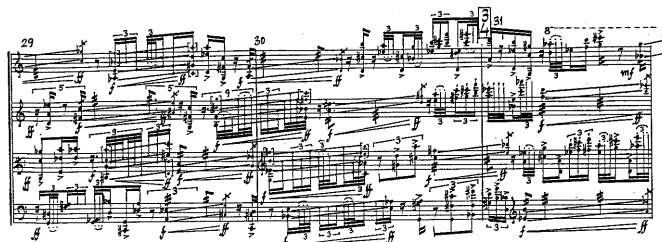
Estoy de acuerdo con el análisis que hace J. A. Abreu: Hasta mediados del XX sobrevive un sistema artístico en el que unos pocos hacían música para unos pocos. Durante la *guerra fría*, hasta 1989, la propaganda y los medios de comunicación masivos consiguen que la empresa artística sea de unos pocos para muchos. Pero a partir de la caída del muro la creación es una empresa de muchos para muchos.

Conozco a Jesús desde hace tiempo y sé que fue consciente muy pronto de las implicaciones que tendrían estos cambios. La música que hay en este disco es una buena respuesta. Él posee una extraña facilidad de mostrarse auténtico y para hacer que las personas vibren simpáticamente con su música, una habilidad no demasiado extendida.


En 1988 Jesús Rueda acaba su período de formación con Francisco Guerrero. Fue un gran maestro, duro, riguroso y apasionado. Durante esos años creó una escuela de compositores muy exigentes y con personalidades acusadas. En este primer cuarteto todavía perviven muchos elementos de su corriente estética, pero ya ha cambiado radicalmente la manera de enfrentarse a la composición. Guerrero conseguía la unidad formal mediante la restricción de elementos, la enorme complejidad constructiva de sus obras tenía que ser sostenida por unos elementos muy estrictos y selectivos. El primer cuarteto de Rueda introduce un sincretismo, una acumulación de elementos que no provienen de una combinatoria analítica *guerreriana*, sino que al contrario parte de descuadrar el pensamiento aprehendido. Los elementos musicales del cuarteto se hacen a sí mismos evolucionando, pero su motor es endógeno y es más biológico que sintético. La materia musical no está constatando constantemente su origen sino que se manifiesta de forma orgánica, heterogénea: "Ya no hay combinatoria, voy construyendo por secciones pero no están controladas por el proceso combinatorio, por una numerología, por matrices... Si tengo que resumirlo diría que es libre, de hecho, nunca más volví a utilizar los números en la construcción formal. Por ejemplo, en el comienzo del cuarteto, los seis primeros compases, están añadidos después y lo mismo ocurre con otras ampliaciones que realicé con posterioridad."



Musical score system 1, measures 27-30. It features four staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure numbers 27, 28, 29, and 30 are indicated at the beginning of their respective measures.



Musical score system 2, measures 31-34. This system continues the piece with similar rhythmic complexity. Measure numbers 29, 30, 31, and 34 are visible. The notation includes various articulations and dynamic markings.



Musical score system 3, measures 35-38. The system concludes the piece with intricate rhythmic figures. Measure numbers 32, 33, 34, and 38 are present. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes.

Otra cuestión importante es la dificultad. Guerrero componía música difícil pero además, en aquel momento, Rueda se sentía influido por la estética de Bryan Ferneyhough, tanto en el lenguaje como en la escritura. Jesús, con 28 o 29 años era un joven compositor con una enorme energía, viviendo la vida con mucha intensidad. Era, además buenos años para Madrid, la época de la "movida". Él bromea: "Era muy luminosa aunque se desarrollaba de noche, principalmente." La escritura difícil tiene el vértigo del límite e induce al intérprete a una tensión no sólo física, sino también actitudinal para superar el reto, es un duelo teatral. Y por ello el carácter de la música adquiere la vitalidad de un desafío.

El desarrollo formal del cuarteto está basado en una idea vectorial. Jesús en ese momento era un apasionado de la física. La construcción vectorial provoca un desplazamiento lineal y progresivo. Es un segmento aislado con un principio y un final que no atienden a razones dramáticas. Cuando hay contraste se realiza el mismo planteamiento, y por eso se produce mediante cambios abruptos. Los vectores se frenan en un escalón, se detienen.

El primer cuarteto comienza con una acumulación de acontecimientos que conforman una unidad coherente entre todos ellos mediante estos vectores, y funcionan con tres ideas: [1] el tratamiento del timbre, en este caso miles de detalles que constantemente están atacando la primacía semántica de la altura. [2] Un deslizamiento constante entre homofonía, heterofonía y contrapunto imitativo. [3] Y la dirección,

ascensos o descensos constantes que parecen esquivar la razón física de los límites del registro de los instrumentos. El límite es una idea constante en la música de Jesús Rueda, es acercarse al borde y es estirar el vector mediante un paso atrás para tomar impulso. "En aquel tiempo me interesaba mucho la física, la ciencia, el principio de incertidumbre de Heisenberg y las teorías de Schrödinger, jugar a aplicar estas ideas a la composición. También me atraían los fractales, lo pequeño es lo grande y viceversa. Y de hecho la idea de vector tiene una aplicación micro y otra macro."

En cuanto a la altura, Jesús comenta: "Me resulta curioso observar cómo aparece en el primer acorde, y por primera vez en mi música, una disposición que luego va a ser una constante en mi armonía sobre todo de los 90: sib re fa# la do mib sol si, una superposición de terceras mayores y menores que luego se pueden transponer."

El tratamiento armónico es muy importante en la evolución de la música de Rueda. Ya en ese momento su música, a pesar de ser fuertemente atonal, no suena serial. Él tiene una gran sensibilidad y oído para la altura y busca plasticidad y elasticidad en la armonía, así como funcionalidad. Gran parte de la coherencia que generalmente se consigue mediante patrones previos, él la consigue actuando sobre la altura como un todo. Tras haber finalizado la parte rítmica, comienza la armónica sobre el piano. Por último, introduce muchos elementos, como los mordentes que resuelven en silencios (en el

vaco, como negativos) y también otros como gettati, glissandi, armónicos, trémolos o trinos que diluyen la sensación de altura concreta: “busco la inestabilidad, el antiestatismo. El cuerpo vivo siempre está vibrando, para mí todo es como un cuerpo orgánico que se desplaza, es como la vida, el movimiento, la reproducción de las células, el temblor.”

#### **Cuarteto de cuerda II “Desde Las sombras”** (2002)

Jesús Rueda comienza a componer un cuarteto de cuerda en 2002, pero durante su realización le encargan otro para la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Por ello pospone su finalización y escribe su Segundo Cuarteto, que está emparedado dentro de la composición de lo que será su Tercer Cuarteto, que finalizará en 2004. Decide que ambos sean muy diferentes.

El cuarteto tenía que complementar la otra obra programada: *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* de Haydn. J. Rueda tiene una idea brillante: utilizar los tres días que Jesucristo está fuera del mundo de los vivos. El Nuevo Testamento no concreta demasiado qué ocurre entre la muerte y la resurrección. Rueda plantea que Cristo vaga entre las sombras: “el viaje es el descenso de Cristo al mundo de los muertos, no al cielo del Dios cristiano, sino al precristiano.” El cuarteto se organiza en torno a las tres jornadas y propone la lectura de un texto antes de cada movimiento: la primera jornada es un fragmento del *Poema de Gilgamesh*, “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 segunda es el canto XI de la *Odisea* de Homero en el que Ulises baja a un mundo de sombras de desolación ilimitada. Y la tercera es sobre un texto de la *Eneida* de Virgilio, un trasunto de la anterior, en el Libro VI Eneas baja a la mansión de los muertos y puede ver los sufrimientos de los que allí están y su futuro le es revelado.

#### **Jornada primera**

El pensamiento musical de Jesús es muy simbólico y metafórico: “En cada jornada intento buscar un mundo diferente. En esta primera, 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.”

Los compositores renacentistas (Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, en *Delicta iuventutis* de Pierre de la Rue...), utilizaban mucho el potencial representativo de la música estableciendo relaciones directas entre agudo-arriba y grave-abajo. Rueda acentúa esta direccionalidad con el uso de *glissandi* que además añaden a los movimientos arriba-abajo otros de izquierda-derecha por la asociación auditiva que nos produce el efecto *doppler*.

La textura sobre la que descansa el movimiento es la imitación, que se contrasta con momentos homofónicos. O combinaciones entre ambos, dividiendo el cuarteto en dos dúos. En el com-

pás 58 hay un foco de atención con la presión *al tallone* en viola y cello, algo que no había aparecido antes ni regresará. Pero no significa que cambie todo sino al contrario vuelven las imitaciones, y acaba con una nueva zona de *glissandi* que resbalan hasta la última zona de coral lento, con la notación de carácter “muy religioso”, “entendido ‘con devoción’, con una interpretación interiorizada o hacia dentro.”

### Jornada segunda

El comienzo es como una inversión del comienzo de la primera jornada. Un mundo lleno de homofonías y monofonías, de apariencia isorrítmica sobre una base crónica de semicorcheas que están en constante y variada multiplicación (la isorritmia tiene el poder hipnótico del ciclo variado sin fin de la naturaleza: siempre y nunca igual). Es como si hubiera un mínimo común divisor, la semicorchea, y que se sucedieran múltiples de ella. El resultado es una sensación pulsátil pero al mismo tiempo recitada. Frente a esto, hay dos elementos oblicuos que, a veces aparecen solos, pero en general son contrapuntos simultáneos con la monofonía u homofonía: [1] *pizzicati* sobre corcheas, que marcan una especie de estatismo plástico temporal, son segmentos rígidos de tiempo, como un segundero al que nuestro ojo no es capaz de ver el tránsito de estación a estación. Y [2] *glissandi*, que rodean una nota con ascenso y retorno o descenso y retorno, son elásticos y pulmonares.

### Jornada tercera

“Es una idea muy mística: un coral agudísimo que teje una nube de voces, y que desemboca en un bajo. Y a partir de este momento una textura contrapuntística, normalmente ascendente, se va moviendo por grados, excepto si hay notas breves que producen saltos mayores más dramáticos.”

Se establece un puente entre el aspecto de este comienzo con el final de la primera jornada. Simbolismo: Armónicos, imitaciones, tenso, limpio, cristal, roce continuo. El cuarteto suena como un *organistrum* ártico, nocturno, que nos trae el viento. Tras él comienza el gran *adagio* de apariencia orquestal, un contrapunto simultáneo con un gran equilibrio en las duraciones que, de nuevo, nos producen esa sensación de retorno y motor biológico. La caída en la homofonía produce la suspensión de ese avance, el resto del movimiento se va construyendo sobre estos elementos. El poder simbólico se va transformando en evocación, en recogimiento, en el sonido de la respiración en silencio.

Después de escuchar todo el cuarteto se va haciendo espacio la capacidad transformadora de la música. Se adueña de nuestro tiempo, lo vuelve suyo, y nos sostiene con un hilo fino y tenso desde el esternón al roce del arco, es música.

43

pizz. arco

pizz. arco

46

pp

pp

pp

pp

Cuarteto de cuerda II "Desde las sombras" (bar 43-47) © Tritó Edicions



## Cuarteto de cuerda III “Islas” (2002-2004)

Si el simbolismo de Jesús se puso en el Segundo Cuarteto al servicio de la mística, ahora se pone al servicio de la imagen.

### I. Isla de los unicornios

A pesar de que hay cierta relación con la parte coral de los armónicos del comienzo del último movimiento del segundo cuarteto, aquí los violines tienen un sonido terriblemente afilado. Estos suben hasta límites tan agudos que parecen una especie de neblina, en la que pierde definición la nota y gana el ruido del arco, es un efecto cuasi tímbrico. Es como si se hiciera audible la banda de armónicos superiores. Como si se abriera un diafragma. Como la luz de medianoche del viento solar, como una aurora boreal: “Hablando de nubes, son cirros, nubes congeladas. Tan altas que están hechas de cristales. En las alturas domina una cadencia fría: do si la sol tomada de la *Rapsodia Española* de Ravel aunque con otras notas y en constantes transposiciones, etc.”

No había hablado de esto con Jesús Rueda antes de comenzar a escribir estas notas pero de manera resistente esta música me evoca el ártico y los narvales, su único cuerno helicoidal y afilado, el filo del hielo, el filo de la luz... Luego, cuando comienza el galope de la manada, por quintas, es más fácil pensar en un cuadrúpedo que en un cetáceo marino.

Frente al aspecto de solos superpuestos del primer cuarteto, éste, así como el segundo, tienen un aspecto más orquestal. Y tanto es así que

resulta fácilmente escalable a una formación grande. De hecho fue orquestado posteriormente por el propio autor para orquesta de cuerda, con el nombre *Islas*.

### II. Isla de las sirenas

De nuevo me parece ártico, Jesús me corrige, nocturno, bueno no le parece mal del todo ártico. Es un comienzo similar, es el mar, para mí como una ría de olas pequeñas y con ciclos cortos. Empieza con un canon. El tema de Ulises con las Sirenas me resulta fascinante. Uno siempre se plantea el reto de pensar cómo sería esa música irresistible: ¿como un susurro?, ¿como una melodía de la danza del vientre? ¿O como la música de un bar? (Joyce en su *Ulises* hace una analogía entre las sirenas y las camareras a las que tampoco se les ven las piernas tras la barra). La idea de la hermosura arrebatadora de una mujer-pep o pájaro que atrae al hombre, abandonado, subyugado. Pero Jesús plantea una idea fantástica, es el canto de un animal, el canto de la naturaleza primigenia, la atracción de lo salvaje: “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’.”

### III. Isla de los confines

Rueda nos introduce en un tambor centrífugo con unos *glissandi* ascendentes que se enredan

en un movimiento perpetuo: acercándose al borde. Se derraman en zonas de 'chicharra' (lo definió Fernando Suárez, el violinista del quinteto de Piazzola, consiste en tocar detrás del puente con presión en el arco) y otras homofónicas. Luego aparece un movimiento de fuga clásico, con todo su desarrollo. Convergen todas las fuerzas tensando la cuerda del arco formal hasta el punto máximo de flexión, con la máxima fuerza, dándolo todo...

No quiero acabar sin decir algo que puede que a alguien le suene a exageración pero así es cómo me ocurrió. Escuchando los cuartetos de Jesús Rueda me vi envuelto otra vez en el aroma que

rodea los últimos cuartetos de Beethoven. Esa impresión extraña entre la irritación y contundencia hipnótica de la *Grosse Fugue* y la tersura en suspensión de la "Canzona di ringraziamento" en el III movimiento del *cuarteto n.º 15* en La menor Opus 132.

Rueda demuestra en los Cuartetos, su especial habilidad para unir de forma inextricable los procesos compositivos y los resultados, la construcción y la intuición, la potencialidad y la comunicación. Los cuartetos de Jesús Rueda son una renovación del sentido de la música, aquel por el que nos hemos acercado a ella desde siempre.

Cuarteto de cuerda III "Islas" (bar 75-77) © Tritó Edicions

*„Diese drei Quartette hätten von drei verschiedenen Personen komponiert werden können.“*

Irvine Arditti

## Die Streichquartette von Jesús Rueda

Javier Arias Bal

### Erstes Streichquartett (1989-90)

Sein erstes Streichquartett schreibt Jesús Rueda zu einem sehr bedeutungsvollen Zeitpunkt. Im Jahr 1989 fällt die Berliner Mauer und mit dem Auseinanderbrechen des Ostblocks fallen auch die Privilegien der Avantgarde. Die Kürzung ihrer ökonomischen Mittel offenbarte ihre geringe gesellschaftliche Funktion. Niemand eilte ihr zu Hilfe, niemand erachtete das als notwendig. Ich schließe mich J. A. Abreus Analyse an, dass in der Kunst bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ein System herrschte, in dem ein paar wenige Musik für ein paar wenige machten.

Dank Propaganda und Massenkommunikationsmedien wird das Unternehmen Kunst in der Zeit des Kalten Krieges bis 1989 eines von einigen wenigen für viele. Ab dem Mauerfall jedoch ist das kreative Schaffen eine Unternehmung von vielen für viele.

Ich kenne Jesús schon ziemlich lange, und ich weiß, dass ihm die Auswirkungen, die diese Veränderungen haben sollten, bald klar waren. Die Musik dieser CD ist eine gute Antwort. Er besitzt eine ungewöhnliche Begabung, authentisch zu bleiben und es gelingt ihm dabei, dass die Men-

schen innerlich mit seiner Musik mitgehen, eine nicht allzu verbreitete Fähigkeit.

1988 beendet Jesús Rueda seine Ausbildung bei Francisco Guerrero. Es war ein großer Lehrer, hart, streng und leidenschaftlich. In diesen Jahren bildete er eine Schule von Komponisten aus, die hohe Qualitätsansprüche und ausgeprägte Persönlichkeiten vorzuweisen hatten. Viele Elemente seiner Ästhetik sind im Ersten Streichquartett noch herauszuhören, und doch hat sich der Zugang an die Komposition schon radikal geändert. Guerrero erreichte die formale Einheit durch die Beschränkung der Elemente, so musste die enorm komplexe Bauweise seiner Werke von einigen streng ausgewählten Elementen getragen werden. In Ruedas Erstem Streichquartett zeigt sich ein Synkretismus, eine Akkumulation von Elementen, welche sich nicht aus einer analytischen Kombinatorik ergeben wie bei Guerrero, sondern der im Gegenteil in Diskrepanz zur erworbenen Denkweise steht. Die musikalischen Elemente des Quartetts entwickeln sich aus sich selbst heraus, der Antrieb dazu liegt in ihnen selbst und ist eher biologisch als synthetisch. Das musikalische Material bezieht sich nicht ständig auf seinen Ursprung, sondern erweist sich als organisch und heterogen: „Es gibt keine Kombinatorik mehr, ich arbeite abschnittsweise, aber die Abschnitte entstehen nicht durch Kombinationsprozesse wie einem Zahlensystem, einer Matrix ... Wenn ich es zusammenfassen müsste, würde ich sagen, es sei frei, denn de facto habe ich nie mehr Zahlen für den formalen Aufbau verwendet. Zum

Beispiel wurden am Anfang des Quartetts die ersten sechs Takte später hinzugefügt und das gleiche passierte bei anderen Erweiterungen, die ich im Nachhinein komponiert habe.“

Eine andere wichtige Frage ist die nach der Schwierigkeit. Guerrero komponierte schwierige Musik, aber daneben stand Rueda in dieser Zeit im Einfluss der Ästhetik von Bryan Ferryhough, sowohl die musikalische Sprache als auch die Konstruktionsweise betreffend. Mit 28, 29 Jahren war Jesús ein junger Komponist mit gewaltiger Energie und einem sehr intensiven Leben. Man erlebte damals auch viel in Madrid, in der Zeit der madrilienischen „Movida“. Er scherzt darüber: „Das Leben war sehr erhellend, auch wenn es sich hauptsächlich in der Nacht abspielte.“ Ein schwieriger Kompositionsstil hat den Rausch der Grenzerfahrung und führt beim Interpretieren zu einer Anspannung, nicht nur einer physischen, sie überträgt sich auf das gesamte Spiel, damit die Herausforderung gemeistert wird, es ist ein theatralisches Duell. So bekommt die Musik charakterlich die Vitalität einer Herausforderung.

Formal basiert das Quartett auf einem Vektorenkonzept. Damals hatte Jesús eine besondere Leidenschaft für die Physik. Die Bauweise auf der Basis von Vektoren hat eine progressive, lineare Verschiebung zur Folge. Es gibt jeweils ein abgeschlossenes Segment mit einem Anfang und einem Ende, wobei die beiden keine dramaturgische Funktion erfüllen. Kontraste geschehen nach dem gleichen System und damit durch ab-

rupte Wechsel. Die Vektoren werden auf einer Stufe abgebremst und halten an.

Am Beginn des ersten Quartetts steht eine Akkumulation von Ereignissen, die dank der Vektoren untereinander eine kohärente Einheit bilden und auf drei Ideen basieren: 1.) Die Behandlung der Klangfarbe, in diesem Fall Tausende von Details, die ständig die semantische Vormachtstellung der Tonhöhe angreifen. 2.) Ein ständiges Hin- und Hergleiten zwischen Homophonie, Heterophonie und imitativem Kontrapunkt. 3.) Und die Direktionalität, unablässig ansteigende und abfallende Passagen, die den physikalischen Grund für die Grenzen der Stimmlage der Instrumente zu ignorieren scheinen. Die Grenze ist eine Konstante in Ruedas Musik: er nähert sich dem Rand und spannt den Vektor, indem er für das Schwungholen einen Schritt zurücktritt. „Damals interessierte ich mich sehr für die Physik, die Wissenschaft, die Heisenbergsche Unschärferelation und die Theorien von Schrödinger, ich spielte damit, diese Ideen beim Komponieren umzusetzen. Die Fraktale faszinierten mich auch, das Kleine ist das Große und umgekehrt. Und dass das Konzept des Vektors eigentlich auf der Mikro- und der Makroebene angewendet werden kann.“

Was die Höhe betrifft, meint Jesús: „Ich finde es spannend, wie beim ersten Akkord, übrigens zum ersten Mal in meiner Musik, eine Tonanordnung auftaucht, die dann die ganzen 90er Jahre hindurch eine Konstante in meiner Harmonik geblieben ist: b-d-fis-a-c-es-g-h, eine Über-einanderschichtung von großen und kleinen

Terzen, die dann transponiert werden können.“ Die Arbeit an der Harmonik ist in der Entwicklung von Ruedas Musik sehr wichtig. Schon damals klingt seine Musik, obwohl sie stark atonal ist, nicht seriell. Er hat eine große Sensibilität und ein genaues Gehör für die Höhe und versucht Plastizität und Elastizität über die Harmonik herauszuarbeiten, immer unter Berücksichtigung der Funktion. Einen großen Teil der Kohärenz, für die man normalerweise vorher Vorlagen erstellt, erreicht er, indem er mit einem ganzheitlichen Tonsystem arbeitet. Er beendet zunächst den rhythmischen Teil und beginnt dann mit dem harmonischen auf dem Klavier. Als letztes führt er viele Elemente ein, wie die Mordente, die sich in Stille auflösen (wie Negativtöne im Leeren) und auch andere wie *gettati*, *glissandi*, Obertöne, Tremolos und Triller, die die Wahrnehmung der konkreten Höhe verwässern: „Ich suche die Instabilität, das Antistatische. Der lebendige Körper vibriert immer, für mich ist alles wie ein organischer Körper, der in Bewegung ist, es ist wie das Leben, die Bewegung, die Reproduktion der Zellen, das Zittern.“

### **Zweites Streichquartett „Desde las sombras“ (2002)**

Im Jahr 2002 beginnt Jesús Rueda mit der Komposition eines Streichquartetts. Während er daran arbeitet, wird er mit einem weiteren für die *Semana de Música Religiosa* von Cuenca beauftragt. Er verschiebt die Fertigstellung auf später und schreibt sein Zweites Streichquartett, das

damit die Komposition am 2004 beendeten Dritten Streichquartett unterbricht. Es sollten zwei sehr unterschiedliche Quartette werden.

Die Vorgabe war, das Quartett in Hinblick auf das zweite programmierte Werk, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* von Josef Haydn, zu komponieren. Rueda kommt auf die glänzende Idee, die drei Tage, die Jesus Christus nicht unter den Lebenden verbringt, zu verwenden. Im Neuen Testament findet man wenig Konkretes darüber, was zwischen Tod und Auferstehung passiert. Rueda lässt Christus zwischen den Schatten wandeln: „Die Reise ist der Abstieg Christi in das Reich der Toten, also nicht in den Himmel des christlichen Gottes, sondern in vorchristliche Gefilde.“ Das Quartett ist nach den drei Tagen organisiert, vor jedem Satz sieht es die Lesung eines Textes vor: der erste Tag ist ein Fragment aus dem *Gilgamesch-Epos*, „Gilgamesch sucht seinen Freund Enkidu in der Totenwelt, es ist keine ‘Katabasis’, also kein Absteigen, sondern eher eine ‘Anabasis’ von Enkidu, der in die Welt der Lebenden hinaufsteigt, um Gilgamesch zu erzählen, wie es untausschlich aussieht.“ Der zweite Text ist der elfte Gesang aus Homers *Odyssee*, in dem Odysseus in eine unendlich trostlose Schattenwelt hinabsteigt. Und der dritte ist über einen Text aus der *Aeneas* von Vergil, er spiegelt den zweiten Tag wider. Im sechsten Buch steigt Aeneas in die Unterwelt hinab, er sieht, wie die dort Weilenden leiden und gleichzeitig wird ihm seine Zukunft offenbart.

## Der erste Tag

Jesus Ruedas musikalisches Denken ist sehr symbolhaft und metaphorisch. „Für jeden Tag habe ich eine andere Welt zu gestalten versucht. Beim ersten wird diese Art Abstieg, wie sie in den *pianti*, im klassischen *planctus*, vorkommt, zum aufsteigenden Gestus, weil Enkidu zur Welt der Lebenden hinaufsteigt.“

Die Renaissance-Komponisten (Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Pierre de la Rue in *Delicta iuventus...*) verwendeten vielfach das repräsentative Potenzial der Musik und schufen direkte Verbindungen zwischen hoch – oben und tief – unten. Diese Direktionalität betont Rueda noch durch den Einsatz von *glissandi*, wodurch dank der Assoziation des Ohrs (Doppler-Effekt) zu den Aufwärts - abwärts - Bewegungen noch links – rechts - Bewegungen hinzukommen.

Die Struktur des Satzes beruht auf dem Prinzip der Imitation, das mit homophonen Momenten kontrastiert. Oder auf Kombinationen von beiden, bei denen das Quartett in zwei Duos aufgeteilt wird. In Takt 58 gibt es eine wichtige Stelle mit einem *al tallone-Druck* bei Bratsche und Chello, etwas, das zuvor nicht aufgetaucht ist und auch nicht mehr auftauchen wird. Aber das bedeutet nicht, dass sich alles ändert, ganz im Gegenteil kehren nun die Imitationen wieder zurück, und der Satz endet in einer neuen Fläche aus *glissandi*, die bis zur letzten Zone des langsamen Choral gleiten mit der Charakteranmerkung „sehr religiös“, „hier zu verstehen als ‚mit Andacht‘, als eine nach innen gerichtete Interpretation.“

## Der zweite Tag

Der Anfang ist wie eine Umkehrung des Anfangs des ersten Tages. Eine Welt voller Gleichklang und Einklang mit isorhythmischem Anschein auf der Grundlage einer langen Passage von Sechzehntelnoten, die sich ständig unterschiedlich multiplizieren (die Isorhythmie hat die hypnotische Kraft des endlosen, leicht abweichenden Zyklus der Natur: immer gleich und nie ganz). Als ob es einen kleinsten gemeinsamen Divisor gäbe, die Sechzehntelnote, und eine Folge ihrer Vervielfachung. Das Ergebnis wirkt pulsierend und gleichzeitig rezitativ. Demgegenüber stehen zwei schiefe Elemente, die manchmal allein auftreten, aber im Allgemeinen simultan den Kontrapunkt zu Einklang und Gleichklang bilden: 1.) *pizzicati* von Achtelnoten, die eine Art plastische zeitliche Statik markieren und strenge Zeiteinteilungen sind wie ein Sekundenzeiger, bei dem unser Auge den Übergang von einem Punkt zum anderen nicht mehr wahrnehmen kann. Und 2.) die *glissandi*, die eine Note mit Aufwärts- und Retourbewegung und Abwärts- und Retourbewegung umgeben, elastisch und heftig.

## Der dritte Tag

„Es ist eine sehr mystische Idee: ein extrem hoher Choral webt eine Wolke aus Stimmen und mündet in eine Basstimme. Ab diesem Zeitpunkt bewegt sich eine kontrapunktische, normalerweise aufwärts strebende Struktur graduell weiter, nur bei kurzen Noten gibt es größere, dramatischere Sprünge.“

Zwischen dem Aspekt dieses Anfangs und dem Ende des ersten Tages spannt sich ein Bogen. Obertöne, Imitationen, ein dichter, glasklarer, transparenter Charakter und kontinuierliche Reibung prägen die Symbolik. Das Quartett klingt wie ein vom Wind zu uns getragenes arktisches, nächtliches *Organistrum*. Danach beginnt das große, orchestral wirkende *Adagio*, gleichzeitig ein Kontrapunkt mit einer großen Ausgewogenheit bei den Dauern, die bei uns wieder dieses Gefühl von Rückkehr und biologischer Antriebskraft erzeugen. Der Rückfall in die Homophonie beendet den Prozess, und der restliche Satz ist auf diesen Elementen aufgebaut. Das Symbolische wandelt sich in Erinnerung, in Andacht, in den Klang des Atems in der Stille.

Hat man das ganze Streichquartett gehört, erfüllt die transformatorische Fähigkeit der Musik noch den Raum. Sie bemächtigt sich unserer Zeit, gibt ihr ihre zurück und hält uns mit einem feinen, dichten Faden fest, vom Brustbein bis zum Bogenstrich. Das ist wirklich Musik.

### **Drittes Streichquartett „Islas“ (2002-04)**

Im Zweiten Streichquartett stellte Jesús Rueda die Symbolik in den Dienst der Mystik, jetzt dient sie einzelnen Bildern.

#### **I. Isla de los unicornios**

Obwohl es eine gewisse Beziehung zum choralen Bereich der Teiltöne zu Beginn des letzten Satzes im Zweiten Streichquartett gibt, spielen die Geigen hier extrem hoch. Sie gehen

derart an die Grenze, dass sie etwas Nebelhaftes bekommen, die einzelne Note nicht mehr feststellbar ist und das Bogengeräusch als quasi Klangfarbeneffekt die Oberhand gewinnt. Es ist, als würde man das Band der oberen Obertöne hörbar machen. Als ob sich ein Zwerchfell öffnen würde. Wie das Mitternachtslicht des Sonnenwindes, wie die Morgenröte des Nordens: „Wenn wir von Wolken sprechen, sind es Zirkuswolken, gefrorene Wolken. So hoch oben als wären sie aus Kristallen. In den Höhen dominiert eine phrygische Kadenz: c – h – a – g aus der *Rhapsodie espagnole* von Ravel, wenn auch mit anderen Noten und ständigen Transpositionen, etc.“ Bevor ich diesen Text zu schreiben begann, habe ich zwar nicht mit Jesús Rueda darüber gesprochen, aber diese Musik erinnert mich beharrlich an das Nördliche und die Narwale, an ihr einzelnes, spiralförmiges, spitzes Horn, die Kanten des Eises, das stechend scharfe Licht ... Erst wenn der Galopp der Herde in Quinten beginnt, ist es leichter, an einen Vierbeiner zu denken als an ein Meeressäugetier. Im Gegensatz zu den übereinander liegenden Soli des Ersten Streichquartetts klingt das dritte so wie das zweite orchestraler. Leicht könnte man das Stück für ein großes Ensemble adaptieren. Unter dem Namen *Islas* wurde es bereits vom Komponisten selbst nachträglich für Streichorchester orchestriert.

#### **II. Isla de las sirenas**

Auch dieser Satz lässt mich an die Arktis denken, doch Jesús korrigiert mich, es sei ein Nachtstück, aber arktisch wäre ihm auch recht.

Der Anfang ist ähnlich, das Meer, für mich wie an einer Flussmündung mit kleinen, in kurzen Zyklen schwappenden Wellen. Es beginnt mit einem Kanon. Das Thema von Odysseus bei den Sirenen finde ich faszinierend. Man stellt sich immer wieder die Frage, wie diese unwiderstehliche Musik wohl geklungen haben mag: Wie ein Säuseln? Wie die Melodie eines Bauchtanzes? Oder wie die Musik in einer Bar? (Joyce stellt in seinem *Odysseus* eine Analogie zwischen den Sirenen und den Kellnerinnen her, von denen man auch die Beine hinter der Bar nicht sieht). Die Vorstellung der berückenden Schönheit einer Fisch- oder einer Vogel-Frau, die den einsamen, dem Zauber erliegenden Mann anzieht. Aber Jesús hat eine fantastische Idee, es ist der Gesang eines Tieres, der Gesang der urwüchsigen Natur, die Anziehungskraft der Wildheit: „Ich stellte es mir wie irgendetwas Organisches vor, wie im Ersten Quartett. Die Idee ist, dass ein Körper, solange er lebendig ist, schlägt, in Bewegung ist. Ich habe nicht an etwas Kulturelles gedacht. Wie hätte ich mir das auch vorstellen können? Weder die Tiere noch wir können eine Tonhöhe konstant halten, der Ton schwillt immer ab.“

### III. Isla de los confines

Rueda konfrontiert uns hier mit einer zentrifugalen Trommel aus aufsteigenden *glissandi*, die sich, zur Dauerbewegung geworden, dem Rand nähern. Sie breiten sich zu „chicharra“ - Flächen aus (so nannte es Fernando Suárez, der Geiger des Piazzola-Quintetts, man spielt dabei hinter dem Steg mit Druck auf den Bogen) und zu

anderen Homophonien. Dann kommt ein Satz einer klassischen Fuge, mit all der dazugehörenden Entwicklung. Alle Kräfte vereinen sich und spannen die Bogensaite bis zum Maximum, biegen sie so weit es geht, mit maximaler Kraft und vollem Einsatz ...

Zum Abschluss möchte ich noch etwas anmerken, das für manch einen wie eine Übertreibung klingen mag, aber mir erging es so: Als ich die Quartette von Jesús Rueda hörte, spürte ich die gleiche Atmosphäre, die von Beethovens letzten Streichquartetten ausgeht. Dieser seltsame Eindruck zwischen Irritation und hypnotischer Kraft der *Großen Fuge* und die schwebende Klarheit des „Canzona di ringraziamento“ im 3. Satz des *Streichquartetts Nr. 15 in a-Moll op. 132*.

In den Streichquartetten beweist Rueda sein ganz spezielles Können, Kompositionsprozess und Ergebnis, Konstruktion und Intuition, Potenzial und Kommunikation der Musik untrennbar miteinander zu verbinden. Die Quartette von Jesús Rueda tragen dazu bei, den Sinn von Musik zu erneuern, etwas, dem wir uns seit jeher anzunähern versuchen.



78 *pizz.* *f* *arco* *f* *pizz.* *f* *arco* *f*

V.I. *f* *arco* *f* *pizz.* *f* *arco* *f*

V.II. *f* *arco* *f* *pizz.* *f* *arco* *f*

Va. *f* *arco* *f* *pizz.* *f* *arco* *f*

Vc. *f* *arco* *f* *pizz.* *f* *arco* *f*

80 *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f*

V.I. *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f*

V.II. *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f*

Va. *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f*

Vc. *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *mp* *f*

Cuarteto de cuerda III "Islas" (bar 78-83) © Tritó Edicions

*"These three quartets could have been written by three different people"*

Irvine Arditti

## The String Quartets of Jesús Rueda

Javier Arias Bal

### String Quartet I (1989-90)

The date when Jesús Rueda composed his first string quartet was a very meaningful one: 1989 saw the fall of the Berlin Wall and this was also the time of the breakup of the Eastern Bloc and the fading away of the privileges accorded to the avant-garde. With the severing of financial support to the latter, its somewhat incongruous and contradictory social function was shown in relief: nobody rushed to its rescue, nobody deemed this to be necessary.

In this manner I agree with the analysis of the Venezuelan composer and pianist José Antonio Abreu, who has said that until the middle of the 20<sup>th</sup> century an artistic system endured in which one small group of people used to make music for another small group of people.

During the Cold War and until 1989, propaganda and significant media succeeded in ensuring that artistic undertakings would be carried out by the few on the behalf of the many. However, following the fall of the Wall new compositional activity became an undertaking carried out the many on behalf of the many. I first encountered Jesús Rueda some time ago and I was aware that he had very quickly become aware of the

implications which were being brought about by these changes above and the music on this recording acts as a strong response. Jesús has a surprising facility of presenting himself as the genuine article and of enabling listeners to react strongly and sympathetically to his music, a none-too-widespread skill, it has to be said.

In 1988 Jesús Rueda finished his time of studying with Francisco Guerrero. Guerrero was a superb teacher, tough and exacting, yet enthusiastic at the same time. During the course of many years he created a school of composers blessed with discernment as well as with clear and outstanding personalities. Many elements of Guerrero's aesthetic sensibility are still prevalent in this first quartet, but Rueda had already radically changed his manner of meeting compositional challenges. Guerrero himself achieved formal unity by means of the restriction of compositional elements and the enormous constructive complexity of his works needed to be sustained by very precise and selective elements. The first quartet of Rueda introduces a syncretism, an accumulation of elements not arising from a combinatorial analysis *à la Guerrero*, but on the contrary, by starting to destabilize received thinking. The musical elements in the quartet become transformed, but their engine is endogenous and is more biological than artificial. The musical matter is not constantly affirming its point of origin; rather this is expressed organically and in diverse ways: "Now there is no combinatorial analysis, I went about constructing by sections but these are not controlled by

the combinatory process, by a numerical system, through matrices.... If I have to summarize it, I would say that it is free, and in fact, I never utilized again numbers as part of the formal construction process. For example, at the beginning of the quartet, the first six bars were added afterwards and the same thing happens with other processes of a similar kind which I carried out later on."

Another relevant topic here is that of difficulty. Guerrero was known for composing difficult music but additionally, at that time, Rueda came under the influence of the aesthetical sensibility of Brian Ferneyhough, as much in his language as in his writing. Jesús, at the age of 28/29, was a young composer with an enormous sense of energy, living life with great intensity and these, of course, were additionally good years for Madrid, the time of "La movida". Rueda jokes, "It was very bright, although the work was chiefly developed at night-time." The difficult musical writing of the work possesses an extreme sense of giddiness or frenzy and produces in the performer a sense of not only physical tension but the demands also implied by having a suitable frame of mind so as to overcome the challenge; it is a theatrical duel. As a consequence the music's character gains the vitality of defiance.

The formal development of the quartet is based on a vectorial concept and it is worth pointing out that at this time Jesús was an enthusiast for the study of physics. The vectorial structure brings on a lineal and progressive displace-

ment. There is an isolated segment possessed of a beginning and an end which do not respond to dramatic reasoning. When there is contrast it materializes by the same approach and this is produced by way of abrupt changes. The vectors are restrained and held up stepwise. This first quartet commences with a build-up of events which together all make up a consistent and coherent unity by means of these vectors, functioning with three ideas: 1) the treatment of the timbre, in this case thousands of details which constantly are attacking the semantic primacy of the pitch; 2) a constant shifting between homophony, heterophony and imitative counterpoint; 3) directionality: frequent ascents and descents which appear to side-step the physical nature of the limits of the instruments' registers. The limit (or extremes) is a regularly-appearing feature in the music of Jesús Rueda: this is a question of approaching the edge and also stretching out the vector by means of a step backwards in order to gather momentum. "At that time I was very much interested in physics, science, Werner Heisenberg's Uncertainty Principle and the theories of Erwin Schrödinger, at playing about with applying these ideas to composition. I also found fractals to be appealing – that the small is the large and vice-versa – as well as the fact that the idea of vector has both a micro and macro application."

Regarding the question of pitch, Jesús comments; "It was interesting for me to observe how a certain layout appeared in the first chord (and for the first time in my music) which was to

become a regular feature in my harmony, above all in the 1990s: B flat-D-F sharp-A-C-E flat-G-B, a major/minor tertian harmonic progression, which then could be transposed." Handling of harmony is a very important feature in the evolution of Rueda's music and at that time already, despite his music being strongly atonal, it does not sound serial. He has a great feeling and ear for pitch and seeks both plasticity and elasticity in the harmony, in this way as a functional feature. A large part of the coherence, generally obtained by means of preconceived patterns, is achieved by Rueda by working on the question

of pitch as a whole. And having completed the rhythmical part of the composition, Rueda then starts on the harmonic part at the piano. Finally, he will then introduce diverse elements, such as the mordents which resolve into silences (into the empty space, as negatives) and others like jetés, glissandi, harmonics, vibrati, trills which dilute the sensation of definite pitch: "I look for instability, a negation of motionlessness. The living body is always vibrating, for me everything is like an organic body which is travelling, which is like life, like movement, like cellular reproduction: the tremor and shaking."

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 48 and 49. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a complex, atonal style with frequent chromaticism and slurs. The Cello/Double Bass part includes markings for 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The score is divided into two systems, with measures 48 and 49 spanning across them. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Cuarteto de cuerda II "Desde las sombras" (bar 48-49) © Tritó Edicions

## String Quartet II, “Desde las sombras” (2002)

Jesús Rueda started composing a string quartet in 2002, but in the course of working on this he was commissioned to produce another work by the Semana de Música Religiosa of Cuenca. As a consequence he postponed the completion of this other work, instead writing his Second String Quartet (which thereby became sandwiched within the composition of what would become his Third Quartet, which he completed in 2004). Rueda came to the decision that both works should be very different to each other. As part of the commission from Cuenca the second quartet was required to complement the other work in the concert programme, this being *The Seven Last Words of Christ on the Cross* by Haydn. Jesús Rueda’s solution for this was of a highly-imaginative order: to make utilize the three days when Jesus Christ was apart from the world of the living. The New Testament is not particularly specific about what happened between Christ’s death and his resurrection. Rueda’s idea was to suggest that Christ roamed in the darkness: “the journey is the descent of Christ to the world of the dead, not to the heaven of the Christian God but, in fact, to the pre-Christian heaven.” The Quartet is organized around these three days and the reading of a text before each movement is recommended. For the first day there is a fragment from the *Epic of Gilgamesh*, “where Gilgamesh goes out to seek his friend Enkidu in the land of the dead. This is not a ‘catabasis’, that is to say a descent, but rather an ‘anabasis’ on the part of Enkidu, who ascends to the land of

the living in order to relate to Gilgamesh what there is to be found there.” The second day makes use of Book XI from Homer’s *The Odyssey* wherein Ulysses descends to a shadowy world of limitless desolation. And for the third day there is a text from Vergil’s *Aeneid*, mirroring that of the second day. Here, in Book VI, Aeneas descends to the mansion of the dead and is able to see the sufferings of those who are there, and has his future revealed to him.

### First day

Jesús Rueda’s musical thinking is both very symbolic and metaphorical: “For each day I tried to identify a different world. For the first day, that kind of descent which is present in the *plaints*, in the classical *planctus*, becomes here turned into ascending gestures because Enkidu is rising to the world of the living.” Renaissance composers, such as Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem and Pierre de la Rue in his *Delicta iuventutis*, made great use of music’s representative potential by making direct connections between high/above and low/below. Rueda accentuates this sense of directionality with the use of *glissandi*. These additionally add to the movements of above-below with others involving a left-right movement through the Doppler Effect which is produced in us as listeners. Imitation is the texture on which this movement of the quartet rests and this is contrasted either with homophonic moments or combinations between both, effectively dividing the quartet of players into two duos. At bar 58 there is a focal point with the use of the instruction for the

viola and the cello to apply pressure al *tallone*, a marking which previously had not appeared and which is not to reappear. It does not, however, signify that everything is going to change henceforward. On the contrary, imitations return and the quartet draws to a conclusion with a new area of *glissandi*, which slip and slide until the final slow choral area, with the characteristic marking, "very religious", "understood as 'with devotion', with an internalized or inwards interpretation."

### Second day

The beginning here comes over like a reversal to its counterpart of the first day. Here there is a world full of isorhythmic-looking homophonies and monophonies, set above a strenuous base composed of semiquavers which exist in a constant and varied condition of increase (the isorhythm possesses the hypnotic power of the varied and endless natural cycle: always and never equal). It is as though there should be a lowest common factor – the semiquaver – succeeded by multiples of the same. The effect is to provide a pulsating sensation, whilst at the same time the impression of a narration taking place. Opposite this appear two contrasting elements which sometimes appear alone, but in general are counterpoints simultaneously with the monophony or homophony: 1) *pizzicati* over quavers, which mark a kind of plastic temporal stillness, forming rigid segments of time, like a second hand where our eye is incapable of seeing the movement from one point to the next and 2) *glissandi*, which surround a single

note with ascent/return or descent/return, and which are elastic and agitated.

### Third day

"There is a very mystical concept in place here, a very high-pitched choral section which weaves a cloud of vocal parts, ending up in one, single and bass voice. And there is a contrapuntal texture which begins at this juncture, normally in the ascendant and moving by degrees, except when there are short notes which produce more dramatic and larger jumps." A connecting bridge is established between this facet of this introduction and the finale of the first day. Symbolism: harmonics, imitations, tautness, cleanliness, crystal, continuous contact. The quartet sounds like a nocturnal Arctic *organistrum*, bringing us the wind. The introduction is followed by a large *adagio* orchestral in quality and appearance, a simultaneous counterpoint but at the same time with a great equilibrium in the note lengths, again creating for us a sensation of return and biological motor. The fall in the homophony checks that sense of advance and the rest of the movement continues to be built up of these elements. The symbolic power keeps on being transformed in evocation, in recollection, in the sound of breathing in silence. After listening to the whole quartet the transformatory capacity of the music carries on creating space; taking possession of our time and then return it to its own, sustaining and supporting us with a finely tense thread from the sternum to the bow contact. Indeed, it is music.

## String Quartet III, "Islas" (2002-04)

Whereas Jesús' use of symbolism in the Second Quartet was placed at the service of the mystical, now it is placed at the service of the image or reflection.

### I. Isla de los unicornios

Despite there being a certain connection with the choral part of the harmonics at the beginning of the second quartet's final movement, here the violins have an incredibly high-ranging sound. The violins ascend to such heights that it all comes over as a type of mistiness in which the notes lose their sense of definition and it is the noise of the bow which comes through, an effect which is almost timbric in its quality. It is as if the waveband of higher harmonics was being made audible or as if a diaphragm was being opened. It is like the midnight light of the solar wind, like the aurora borealis: "Speaking of clouds, they are the wisplike cirrus, supercooled clouds. So high are they that they are composed of ice crystals. Standing out in these heights is a Phrygian cadence: C-B-A-G sharp from Ravel's *Rapsodie espagnole*, although there are additional notes and constant transpositions, etc."

I had not spoken about this with Jesús Rueda prior to writing these notes but this music strongly evokes for me the Arctic and the narwhal whales found there, with their single and sharpened tusk, the ridge of ice, the searing clarity of the light... Then, when the gallop of the herd of fifths begins, it is easier to think of a quadruped than of a marine cetacean. In con-

trast to the superimposed solos pervading the first quartet, this current piece (like the second quartet) possesses a much more orchestral quality to it, so much so that it could readily be tackled by a large instrumental configuration. And indeed, this piece was orchestrated later by the composer himself for string orchestra, bearing the name, *Islas*.

### II. Isla de las sirenas

Once again here is a piece which seems to me to be Arctic in nature. Jesús, however, corrects me, saying that it is nocturnal in spirit, although the Arctic reference doesn't strike him as being completely awry. There is a similar beginning to "Sirenas", it is the sea – and for me like an estuary of small waves with short cycles. The piece begins with a canon. The theme of Ulysses with the Sirens is a fascinating one for me and one is always challenged into thinking what this irresistible music might be similar to: a whisper or a murmur, like a belly dance melody. Or, perhaps like bar music? (Joyce in his *Ulysses* makes an analogy between Sirens or mermaids and barmaids whose legs one is unable to see behind the bar). There is the idea of the captivating beauty of a woman-fish or bird which lures the abandoned, subjugated male. Jesús, instead, suggests a fantastically imaginative idea, it is the song of an animal, the song of primitive nature, the attraction of the wild: "I thought of it as more like something organic, like in the first quartet. The idea is that a living being, is both beating with life and moving. I had not thought of something cultural. How could I have ima-

gined that? Neither the animals nor ourselves, can maintain a height of sound constantly, there is always a decay.”

### III. Isla de los confines

Rueda introduces us to the use of a centrifugal drum-like pizzicato effect with some ascending *glissandi* which get mixed up in a *moto perpetuo*: approaching the edge. The *glissandi* scatter in buzzing zones of ‘chicharra’, involving short downstrokes on the strings (Fernando Suárez, the violinist from the Piazzolla Quintet defines this as playing behind the bridge with pressure placed on the bow) and other homophonics. Then appears a movement of classical fugue, with all its development. All the forces come together tensing the formal bowstring to the maximum point of inflexion with the greatest force possible, giving it everything...

I do not want to finish without adding one final comment, even if to some this may perhaps come over as being exaggerated. Anyhow, this is how it occurred to me. Listening to the quartets of Jesús Rueda I became wrapped up once again in that aroma which envelops the Late Quartets of Beethoven, that strange impression which lies between irritation and the hypnotic forcefulness of the *Grosse Fuge* and the floating smoothness of the “Canzona di Ringraziamento” in the third movement of the *String Quartet No 15* in A minor, Op 132.

In his String Quartets Rueda exhibits, his special capacity for inextricably bringing together an array of compositional techniques and results, structure and instinctive feeling, a latent capacity for development and communication. The quartets of Jesús Rueda act as a renewal of the heartfelt consciousness to sense and feel music, something to which we have always been getting closer to.



147 presto delirante

150

153

*p*

*ff*

*pizz.*

*cresc.*

*arco*

*mf*

*p*

*arco*

*mf*

*p*

*pizz.*

*cresc.*

*pizz.*

*cresc.*

*pizz.*

*cresc.*

« Ces trois quatuors auraient pu être écrits par trois personnes différentes. »

Irvine Arditti

## Les Quatuors à cordes de Jésus Rueda

Javier Arias Bal

### 1<sup>er</sup> Quatuor à cordes (1989-90)

La date de composition de ce premier quatuor est significative : l'année 1989 vit la chute du mur de Berlin, la fin du bloc des pays de l'Est et la dissolution des privilèges accordés à l'avant-garde. Alors que les subsides financiers qui l'avaient supportée s'amenuisèrent sa fonction sociale tant soit peu incongrue et contradictoire apparut au grand jour : personne ne vint à son secours, personne ne pensa que cela fût nécessaire.

Je partage ainsi l'analyse du compositeur et pianiste José Antonio Abreu qui remarque que jusque vers la moitié du XX<sup>e</sup> siècle on vivait dans un système où un petit groupe de personnes faisait de la musique pour un autre petit groupe.

Au moment de la guerre froide et jusqu'à 1989, la propagande et le soutien médiatique réussirent à faire croire qu'un projet artistique était l'œuvre de quelques uns et destinée à beaucoup. Après la chute du mur, la nouvelle activité de composition devint une entreprise mise en œuvre par beaucoup de monde et destinée à beaucoup de monde. J'ai rencontré récemment Jésus Rueda et je me suis rendu compte qu'il a très vite réalisé les implications de ces change-

ments, auxquels la musique de cet enregistrement fournit une réponse très frappante. Rueda fait preuve d'une capacité étonnante à faire passer son authenticité, permettant à ses auditeurs de réagir fortement et avec une grande empathie à sa musique, ce qui, il faut le dire, n'est pas une faculté si répandue.

En 1988, Rueda terminait ses études auprès de Francisco Guerrero, professeur remarquable, rigoureux et exigeant, et toujours enthousiaste. Pendant des années, il a formé une école de compositeurs doués de discernement et en même temps d'une forte personnalité. Bien de éléments de la sensibilité esthétique de Guerrero sont encore perceptibles dans le 1<sup>er</sup> *Quatuor à cordes* de Rueda, même si sa façon d'aborder les défis compositionnels a déjà radicalement changée. Guerrero lui-même atteint l'unité formelle à travers la restriction des éléments et la très grande complexité de la construction de ses œuvres nécessita une sélection précise des unités de départ. Le 1<sup>er</sup> *Quatuor à cordes* de Rueda introduit un syncrétisme, une accumulation d'éléments qui ne résulte pas d'une analyse combinatoire à la Guerrero mais commence au contraire par déstabiliser les idées reçues. Les éléments musicaux sont transformés dans le quatuor mais la machinerie est endogène, plus biologique qu'artificielle. Le matériau musical n'affirme pas constamment ses origines ; il s'exprime de manière organique et diversifiée : « Il faut dire aussi qu'il n'y a aucune analyse combinatoire. J'ai continué de construire par sections, mais elles ne sont pas contrôlées par

des processus de calcul, un système numérique, des matrices... En résumé, je dirais que tout est libre, et en effet, je n'ai plus utilisé par la suite le nombre pour calculer un processus formel. Par exemple, au début du quatuor, les six premières mesures furent ajoutées après-coup et la même chose arrive avec des processus comparables que j'ai exploités par la suite ».

Un autre sujet important est celui de la difficulté. Guerrero était connu pour écrire une musique difficile mais Rueda fut de surcroît influencé à l'époque par la sensibilité esthétique de Brian Ferneyhough, par sa musique autant que ses écrits. À l'âge de vingt-huit ans, Jésus Rueda était un jeune compositeur avec un grand sens de l'énergie, vivant avec une grande intensité, sans parler des années de la Movida madrilène. Rueda plaisante à ce sujet : « C'est très brillant, même si la musique a été principalement écrite pendant la nuit... ». L'écriture difficile de l'œuvre fait naître un sentiment extrême de vertige et de frénésie, qui suscite non seulement une tension physique dans l'interprète mais exige aussi de lui qu'il garde un contrôle rationnel pour soutenir ce défi ; il s'agit d'un duel théâtralisé. En conséquence, le caractère de la musique revêt la vitalité d'un défi lancé.

Le déroulement formel du quatuor se fonde sur une conception vectorielle, et il est important de souligner que Rueda étudiait à l'époque avec passion la physique. La structure vectorielle produit des déplacements progressifs s'effectuant en ligne droite. Il y a des segments isolés qui ont

un début et une fin mais non pas au sens dramatique. Quand surgit un contraste, il se concrétise de la même façon, surgissant de changements abrupts. Les vecteurs sont progressivement restreints et retenus. Le quatuor commence avec une accumulation d'événements qui forment une unité cohérente et logique grâce à ces vecteurs, à partir de trois idées musicales :

1. Le traitement du timbre, en l'occurrence une foule de détails qui s'attaquent inlassablement à la prééminence sémantique de la hauteur ;
2. Un va-et-vient constant entre homophonie, polyphonie, hétérophonie et contrepoint en imitation ;
3. La directionnalité : de fréquents montées et descentes qui semblent ignorer la nature physique des limites de chaque registre des instruments. La limite ou les extrêmes sont un trait récurrent dans la musique de Rueda : il s'agit de s'approcher du bord ou encore de tendre un vecteur au moyen d'un pas en arrière, afin de gagner du terrain. « À l'époque, je m'intéressais beaucoup à la physique, aux sciences, au principe d'incertitude de Heisenberg, aux théories d'Erwin Schrödinger, et je jouais avec l'application de ces idées à la composition. J'ai aussi trouvé fascinants les objets fractals – le petit est le grand, et inversement – ou encore l'idée que le vecteur peut s'appliquer à la fois au micro et au macro-niveau ».

Quant à la question de la hauteur, Rueda remarque : « Il était intéressant pour moi d'observer qu'une certaine disposition apparue ici avec le premier accord (et pour la première fois dans ma musique) allait devenir une caractéristique

de mon langage harmonique, surtout dans les années 1990 : si bémol/ré/fa dièse/la/do/mi bé-mol/sol/si, donc une progression d'accords majeurs/mineurs, qui peut alors être transposée ». Le traitement de l'harmonie est un aspect très important dans l'évolution de Rueda et à cette époque déjà, même si sa musique était fortement atonale, elle ne sonnait pas comme sérielle. Rueda a un sens très sûr pour les hauteurs, il recherche à la fois la plasticité et l'élasticité de l'harmonie, et cela dans une perspective fonctionnelle. Une large part de la cohérence musicale, obtenue généralement par des structures pré-compositionnelles, est réalisée par Rueda grâce au traitement de la hauteur en soi. Après avoir achevé la part rythmique, Rueda commence à élaborer l'harmonie au piano. À la fin, il introduira divers autres éléments, comme ici les mordants qui aboutissent à un silence (dans un espace vide, le négatif), ou encore les jetés, les glissandos, les harmoniques, les vibratos ou trilles qui diluent le sentiment de la hauteur définie : « Je recherche l'instable, la négation de l'immobilité. Le corps vivant est toujours en vibration, et pour moi, tout doit être comme un corps organique qui voyage, qui est comme la vie, la mouvement, la reproduction cellulaire : crainte et tremblement ».

## 2<sup>e</sup> Quatuor à cordes « *Desde las sombras* » (2002)

Rueda a commencé de composer un second quatuor en 2002, mais au cours du travail il reçut la commande d'une autre œuvre, par la

« Semana de Musica Religiosa » de Cuenca. Il repoussa en conséquence l'achèvement du quatuor (ainsi intercalé entre ce qui deviendra le 3<sup>e</sup> Quatuor, achevé en 2004). Rueda décida que les deux quatuors seraient très différents l'un de l'autre. La commande de Cuenca devait compléter, dans le programme de la création, les *Sept dernières Paroles du Christ en croix* de Haydn. Rueda trouva une solution extrêmement imaginative : se référer aux trois journées où le Christ était absent du monde des vivants. Le Nouveau Testament n'offre pas beaucoup de précisions quant à ce temps entre la mort et la Résurrection, et Rueda suggéra alors que le Christ erre alors dans les ténèbres : « Le voyage représente la descente du Christ dans le monde des morts, non pas au ciel du Dieu des chrétiens, mais dans des limbes pré-chrétiennes ». Le quatuor s'organise autour des ces trois jours et il est recommandé de lire le texte avant chaque mouvement. Le premier jour emprunte un fragment de l'*Épopée de Gilgamesh*, « alors que le héros part à la recherche de son ami Enkidu dans le pays des morts. Ce n'est pas une 'catapse', une descente aux enfers, plutôt une 'anabase' de la part d'Enkidu, qui remonte sur terre afin de raconter à Gilgamesh ce qu'il trouvera en bas ». Le second jour emprunte au livre XI de l'*Odyssee* où Ulysse descend dans un monde d'ombres et de désolation infinie. Un extrait du livre VI de l'*Enéide* de Virgile inspire le troisième jour : Enée descend ici vers la demeure des morts, il voit leur souffrance et son futur lui est révélé.

## 1<sup>er</sup> jour

La pensée musicale de Jésus Rueda est à la fois symbolique et métaphorique. « Pour chaque jour, j'ai essayé de construire un univers différent. Dans le premier, ce sont les descentes qui caractérisent la plainte en musique, depuis les *planctus* classiques, inversés ici en gestes ascendants puisque Ekidu remonte vers le monde des vivants ». Certains compositeurs de la Renaissance, comme Obrecht, Ockeghem ou Pierre de la Rue dans son *Delicta iuventutis* ont eux aussi fait un grand usage des symbolismes du haut et du bas. Rueda souligne cette directionnalité en utilisant des glissandos qui ajoutent aussi l'idée d'un mouvement de gauche à droite, avec un effet Doppler que perçoit l'oreille. C'est la technique de l'imitation qui constitue la base de ce mouvement, en contraste avec des moments d'homophonie ou une combinaison des deux, le quatuor étant alors divisé en deux duos. À la mesure 58 se situe un moment crucial, puisque l'alto et le violoncelle doivent jouer avec une pression du talon de l'archet, mode de jeu qui n'avait pas encore été utilisé et qui ne réapparaîtra plus. Tout ne se transforme pas cependant : les imitations reviennent au contraire et l'on aboutit sur une nouvelle zone de glissandos, qui se bousculent jusqu'au lent choral final, avec l'indication « très religieux », « compris ici comme 'avec dévotion', et qui demande une interprétation tournée vers l'intérieur ».

## 2<sup>e</sup> jour

Le début surgit ici comment l'envers du premier jour : c'est un monde rempli d'homophonies et

de monophonies qui font penser à des isorythmies, posées sur un fond vigoureux de doubles croches dans un état de perpétuelle croissance (l'isorythmie possède ce pouvoir hypnotique des cycles naturels, variés et infinis : toujours pareil et jamais pareils). C'est comme s'il avait un plus petit dénominateur commun – la double croche – suivies par ses multiples. L'effet produit est celui d'une sensation de pulsation, alors qu'en même temps s'installe l'idée d'une narration. À l'inverse, deux éléments de contraste apparaissent, parfois seuls mais le plus souvent comme en contrepoint avec l'homophonie et la monophonie : 1. Des *pizzicatos* de croches, qui marquent une sorte d'immobilité temporelle, formant des segments de temps rigides, comme ceux d'une trotteuse, où notre œil est incapable de distinguer le mouvement qui va d'un point à l'autre et 2. des *glissandos* qui entourent une note isolée avec un mouvement d'aller-retour ou de montée et descente, élastiques et agités.

## 3<sup>e</sup> jour

« Ici se met en place une conception mystique, grâce à une section chorale dans le registre aigu, qui tisse tout un nuage de parties vocales et se termine sur une seule voix à la basse. Il y a également une texture en contrepoint qui commence avec cette césure, par un mouvement ascendant et en montant par degrés, sauf quand surgissent des notes brèves, avec des sauts plus larges et dramatiques ». Un lien s'établit entre l'articulation de cette introduction et le finale du premier jour. Le symbolisme est fondé ici sur les harmoniques, les imitations, la tension, la nette-

té, le caractère cristallin, un contact continu. Le quatuor sonne comme un *organistrum* arctique et nocturne, qui nous apporte le vent. L'introduction est suivie d'un grand *adagio* de qualité presque orchestrale, avec un contrepoint parfaitement équilibré grâce à la longueur des notes, créant de nouveau le sentiment d'un retour et d'un moteur biologique. La chute dans l'homophonie enrave le sentiment d'avancée et la suite du mouvement est de nouveau construite à partir de ces éléments. Le pouvoir symbolique va vers l'idée d'évocation, de souvenir, du son qui fait irruption dans le silence. Après l'écoute de l'ensemble du quatuor, la capacité de transformation de la musique continue de créer un espace : elle s'empare de notre temps et revient vers le sien propre, en nous soutenant, en nous supportant avec un fil subtil qui s'étend du sternum vers le point de contact de l'archet. Nul doute, il s'agit de musique.

### 3<sup>er</sup> Quatuor à cordes « *Islas* » (2002-04)

Alors que l'utilisation du symbolisme dans le 2<sup>e</sup> *Quatuor* était au service d'un propos mystique, il sert ici l'idée d'image ou de reflet.

#### I. *Isla de los unicornios*

Même s'il y a un certain lien avec la partie chorale en harmoniques au début du final du 2<sup>e</sup> *Quatuor*, les violons jouent ici dans un registre extrêmement élevé, si bien qu'on perçoit une sorte d'effet de brume où les notes ne sont plus clairement définies, laissant passer le bruit de friction des archets, effet qui a presque une qua-

lité de timbre. C'est un peu comme si la bande de fréquences des harmoniques supérieures était rendue audible ou comme si le diaphragme s'ouvrait. C'est la lumière polaire du vent solaire, l'aurore boréale : « En parlant de nuages : elles sont ici comme des cirrus faits de fines volutes, des nuages refroidis à l'extrême, si élevés que l'on dirait des cristaux de glace. Exilée dans ces hauteurs, apparaît une cadence phrygienne : *do-si-la-sol* dièse, tirée de la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, même s'il y a des notes ajoutées, des transpositions de tout ordre, etc. ». Je n'avais pas parlé avec Rueda de cette thématique avant d'écrire ce texte, mais sa musique évoque très fortement l'arctique, les narvals avec leur défense aiguisée, les arrêtes des glaciers, la clarté aveuglante de la lumière... Puis, quand le galop de la troupe des quintes s'élance, on pense d'abord à des quadrupèdes qu'à un cétacé. Par contraste avec les solos superposés qui traversent le premier quatuor, cette pièce (comme aussi le second quatuor) a une qualité plus orchestrale, au point qu'une formation plus large pourrait s'y attaquer ; en effet, le compositeur en a lui-même établi une version pour orchestre à cordes, sous le titre de *Islas*.

#### II. *Isla de las sirenas*

De nouveau, voici une pièce qui me fait songer à l'arctique. Jésus cependant me corrige : l'œuvre serait d'esprit nocturne, même si la référence polaire ne lui semble pas tout à fait absurde. Il y a un début similaire dans « *Sirènes* », à savoir la mer – et il m'apparaît comme un estuaire avec de petites vagues en cycles brefs. Le mouvement

commence avec un canon. Le thème d'Ulysse et des Sirènes me fascine. On ne cesse d'imaginer ce qu'à pu être leur chant irrésistible : chuchotement, murmure, mélodie d'une danse du ventre ? Ou bien musique de bar ? (Joyce dans *Ulysses* fait cette comparaison entre les sirènes ou néréïdes et les serveuses, dont on ne peut voir les jambes derrière le bar). Il y a l'idée de la beauté captivante d'une femme-poisson ou d'une femme-oiseau qui ensorcelle un homme abandonné, subjugué. Rueda en revanche développe une idée extrêmement suggestive, à savoir le chant d'un animal, le chant de la nature primitive, l'attraction de ce qui est sauvage : « J'y ai davantage pensé comme à quelque chose d'organique, comme dans le premier quatuor. L'idée d'un être à la fois pulsant de vie et en mouvement. Je n'ai pas pensé à quelque chose de culturel. Comment aurais-je pu ? Ni les animaux ni nous-mêmes ne pouvons garder constamment une hauteur, le son va toujours décroître ».

### III. Isla de los confines

Rueda nous montre ici l'utilisation d'un effet de pizzicato sonnante comme un tambour, avec quelques glissandos ascendants mélangés dans un *moto perpetuo* – en s'approchant de l'abîme. Les glissandos se dispersent en zones de « chicharra », coups brefs sur les cordes (Fernando Suarez, le violoniste du Quatuor Pizzola définit cela comme un jeu derrière le chevalet avec la pression de l'archet), ainsi que des homophonies. Apparaît alors un mouvement fugué très classique, avec tous ses déve-

loppements. Toutes les forces se conjuguent pour tendre au maximum le jeu de l'archet sur la corde, avec l'énergie maximale, mettant tout en jeu...

Je n'aimerais pas terminer sans une dernière remarque, même si elle pourra paraître exagérée à certains. Elle m'est venue à l'écoute des quatuors de Jésus Rueda. De nouveau je me suis senti enveloppé par l'atmosphère qui émane des derniers quatuors de Beethoven, cette impression étrange située entre l'irritation et la force hypnotique que produit la *Grande Fugue* et la douceur suspendue du « Chant de remerciement » dans le *15<sup>e</sup> Quatuor* op. 132.

Rueda, dans ses quatuors, démontre une capacité singulière pour mêler de façon inextricable un arsenal de techniques et d'acquets compositionnels, la structure et le sentiment instinctif, une faculté latente pour développer et communiquer. Les quatuors à cordes de Jésus Rueda contribuent au renouvellement d'une conscience profonde qui voudrait ressentir la musique, ce dont nous devons nous approcher de plus en plus.

## Jesús Rueda

“Música muy tentadora”, con estas palabras Financial Times describió la música de Jesús Rueda (Madrid, 1961). Ganador del Premio Nacional de Música, otorgado por el Ministerio de Cultura de España en el año 2004, fecha hasta la cual había compuesto 3 sinfonías, 3 cuartetos de cuerda, 3 conciertos de cámara, una ópera (*Fragmento de Orfeo*, encargo de la Biennale di Venecia) y un gran número de obras para instrumento solista y otros formatos, que lo han convertido en uno de los protagonistas de la música española del siglo XXI. La música de Jesús Rueda es interpretada de forma regular por orquestas, ensambles y músicos de gran prestigio de todo el mundo, como Gianandrea Noseda, James Macmillan, Ananda Sukarlan, el Cuarteto Arditti, el grupo de percusión Drumming Oporto y muchos otros.

Ha sido compositor residente con la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) y en este momento lo es de la Orquesta de Cadaqués, cuyo presidente honorífico y principal director invitado, Sir Neville Marriner, realizó el encargo de *Elephant Skin* para orquesta. Es miembro fundador de “Música Presente”, un grupo de compositores e intérpretes del que se ha dicho representan el “Dream Team” de la música contemporánea.

Es profesor de composición en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y director artístico del prestigioso premio internacional de composición Reina Sofía de la Fundación Ferrer-Salat. En este momento está trabajando en su

4ª Sinfonía y en su 4º Cuarteto de Cuerda, de más de una hora de duración.

Als “äußerst attraktive Musik” beschrieb die Financial Times die Musik Jesús Ruedas (Madrid, 1961). 2004 gewann er den vom spanischen Ministerium für Kultur verliehenen Premio Nacional de Música. Zu diesem Zeitpunkt hatte Rueda bereits drei Symphonien, drei Streichquartette, drei Kammerkonzerte, eine Oper (*Fragmento de Orfeo*, ein Auftragswerk für die Biennale von Venedig) und eine große Anzahl an Werken für Soloinstrumente und andere Formationen komponiert und sich durch diese Werke als einer der führenden Vertreter der spanischen Musik jenes Teils des 21. Jahrhunderts etabliert. Die Musik Jesús Ruedas wird regelmäßig von anerkannten und namhaften Orchestern, Ensembles und Musikern aus aller Welt aufgeführt. Zu ihnen zählen Gianandrea Noseda, James McMillan, Ananda Sukarlan, das Arditti Quartet, die Percussion Gruppe Drumming Oporto und viele andere. Er war Hauskomponist des Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) und ist zurzeit Hauskomponist des Orquesta de Cadaqués, von dessen Ehrenpräsident und wichtigsten Gastdirigenten, Sir Neville Marriner, Rueda den Auftrag für *Elephant Skin* für Orchester erhielt. Rueda ist Gründungsmitglied von Música Presente, einer Gruppe von Komponisten und Darstellern, die auch als „Dream Team“ der zeitgenössischen Musik bezeichnet wurde. Er lehrt Komposition am Conservatorio Superior de Música in Zaragoza und ist künstlerischer Leiter des renommierten



internationalen Reina Sofía Wettbewerbs für Komposition der Ferrer-Salat Stiftung. Derzeit arbeitet er an seiner vierten Symphonie sowie an seinem vierten Streichquartett, welches eine Länge von über einer Stunde haben soll.

“Very attractive music”, were the words which the Financial Times described the music of Jesús Rueda (Madrid, 1961). He was the winner of the Premio Nacional de Música, as granted by the Ministerio de Cultura of Spain, in 2004; by that date Rueda had composed three symphonies, three string quartets, three chamber concertos, one opera (*Fragmento de Orfeo*, commissioned by the Biennale di Venecia) and a large number of works for solo instruments and other formations, together confirming his as one of the leading characters of Spanish music at this stage of the 21<sup>st</sup> century. The music of Jesús Rueda is performed, on a regular basis, by orchestras, ensembles and musicians of high standing and reputation from all over the world, such as Gianandrea Noseda, James MacMillan, Ananda Sukarlan, the Arditti Quartet, the percussion group Drumming Oporto and many others.

He has been resident composer with the Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) and currently carries out the same role for the Orquesta de Cadaqués, whose honorary president and principal guest conductor, Sir Neville Marriner, commissioned from him *Elephant Skin*, for orchestra. Rueda is a founder member of Música Presente, a group of composers and performers, which has been dubbed the ‘Dream Team’ of contemporary music.

He is a composition teacher at the Conservatorio Superior de Música de Zaragoza and artistic director of the prestigious international Reina Sofía composition prize of the Fundación Ferrer-Salat. At the moment he is also working on his fourth Symphony and on his Fourth String Quartet, the latter set to last for over an hour.

« Une musique extrêmement séduisante », voilà ce le Financial Times écrivait à propos de Jesús Rueda (né à Madrid en 1961). En 2004 il a obtenu le Premio Nacional de Música attribué par le Ministère espagnol de la culture. Il avait à ce moment-là écrit déjà trois symphonies, trois quatuors à cordes, trois concertos de chambre, l’opéra *Fragmento de Orfeo*, commande de la Biennale de Venise, et un grand nombre d’œuvres pour instruments solistes ou formations de chambre. Cette œuvre fait de lui l’un des représentants les plus importants de la musique espagnole du XXI<sup>e</sup> siècle. Rueda est programmé régulièrement par des orchestres, ensembles et solistes renommés de par le monde, parmi lesquels Gianandrea Noseda, James MacMillan, Ananda Sukarlan, le quatuor Arditti et l’ensemble de percussions Drumming Oporto. Il a été compositeur en résidence du Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) et de l’Orquesta de Cadaqués, dont le président d’honneur et principal chef invité, Sir Neville Marriner, lui a commandé *Elephant Skin* pour orchestre. Rueda est membre fondateur de Música Presente, un groupe de compositeurs et exécutants qu’on a pu qualifier de « dream team » de la musique contemporaine. Rueda

enseña la composición en el Conservatorio Superior de Música de Saragossa y es el director artístico del célebre concurso de composición Reina Sofía de la fundación Ferrer-Salat.

Il travaille actuellement à sa quatrième symphonie et à un quatrièrme quatuor, qui durera plus d'une heure.



© David Baltzer

## KNM Berlin

KNM Berlin representa la quintaesencia de la rediviva escena musical berlinesa contemporánea. Fundado en 1988 por Juliane Klein, Thomas Bruns y otros estudiantes de la Academia de Música Hanns Eisler en la que antes era la zona oriental de la ciudad, el grupo y su forma de

hacer música se hallan hoy representados por trece personalidades musicales procedentes de varias partes de Alemania y también de Inglaterra, Holanda y Suiza. Su enfoque artístico, en línea con la idea de que "la música contemporánea no está reservada solamente a intérpre-

tes y compositores" ha devenido en un modo muy intenso de hacer música que se deja sentir tanto en la programación como en el contacto directo con el público. Las composiciones, instalaciones de concierto y proyectos de concierto que el grupo presenta a lo largo de Europa y también en Estados Unidos y América del Sur se planifican en estrecha colaboración con compositores, autores, directores musicales, artistas y directores de escena de las más variopintas nacionalidades. Son programas que se sustentan tanto en una curiosidad por lo desconocido como en una asimilación con temas significativos de nuestro tiempo.

La sede artística de KNM es la creativa ciudad de Berlín. Allí el grupo trabaja con compositores como Marc Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring y Dieter Schnebel y con directores como Roland Kluttig, los cuales han tenido una influencia decisiva en la estética del conjunto. KNM, o Kammerensemble Neue Musik Berlin [Grupo de Cámara de Música Contemporánea, Berlín] consiguió su fama internacional no sólo gracias a sus apariciones como invitado de festivales europeos tan importantes como ars musica Bruselas, el Festival Donaueschingen, el Festival de Otoño de París, MaerzMusik, música Estrasburgo, settembre musica Torino, el UlstraSchall Festival, el Vienna Festival and Wien Modern, sino también gracias a producciones de cosecha propia como *HouseMusik* y *space+place*. En otoño de 2007, el KNM presentaría un concierto-espectáculo de siete horas en el Carnegie Hall neoyorquino.

En 2002, los miembros del KNM deciden empezar a trabajar con dispositivos de cámara más reducidos. En 2004 nace el Cuarteto KNM, cuyo repertorio especial incluye obras de Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Giacinto Scelsi e Ivan Wyschnegradsky.

Desde 2008 el KNM Berlín se ha asociado con ohrenstrand.net. KNM es subvencionado por la Administración Cultural del Estado Federal de Berlín y por el KulturProjekte Berlín GmbH. Ciertos proyectos específicos han sido posibles gracias a un apoyo financiero a largo plazo promovido por el Fondo de Cultura Capital de Berlín y de la Fundación Cultural Federal Alemana.

Das KNM Berlin steht für die lebendige, aktuelle Musikszene der Metropole Berlin. 1988 von Juliane Klein, Thomas Bruns und weiteren Studenten der Hochschule für Musik Hanns Eisler im damaligen Ostteil der Stadt gegründet, wird es heute von dreizehn Musikerpersönlichkeiten aus ganz Deutschland, Großbritannien, Niederlanden und der Schweiz geprägt. Der künstlerische Ansatz "Neue Musik geht nicht nur Musiker und Komponisten etwas an" führte zu einer aktiven und intensiven Musizierhaltung, die sich sowohl programmatisch als auch im direkten Kontakt zum Publikum vermittelt. Europaweit sowie in den USA und Südamerika präsentiert das Ensemble Kompositionen, Konzertinstallationen oder Konzertprojekte, die in enger Kooperation mit Komponisten, Autoren, Dirigenten, Künstlern und Regisseuren aus aller

Welt entstehen. Getragen werden die Programme von der Neugier auf das Unbekannte, von der Auseinandersetzung mit den wesentlichen Themen unserer Gegenwart.

Künstlerische Heimat des KNM ist das kreative Berlin. Hier arbeitet das Ensemble beispielsweise mit Komponisten wie Mark Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring, Dieter Schnebel oder Dirigenten wie Roland Kluttig zusammen, die die Ensembleästhetik nachhaltig beeinflussen. International bekannt wurde das Kammerensemble Neue Musik Berlin nicht nur durch seine Gastspiele bei den wichtigen europäischen Musikfestivals wie ars musica Brüssel, den Donaueschinger Musiktagen, dem Festival d'Automne à Paris, der MaerzMusik, musica Strasbourg, settembre musica Torino, dem UltraSchall - Festival für neue Musik, den Wiener Festwochen oder Wien Modern, sondern auch durch seine Eigenproduktionen wie *HouseMusik* oder *space+place*. Im Herbst 2007 präsentierte das KNM ein mehrstündiges Konzertereignis in der Carnegie Hall, New York City.

2002 beschlossen die Mitglieder des KNM, auch in kleineren Kammermusikformationen zu arbeiten. So entstand 2004 auch das „KNM Quartett“, in dessen spezielles Repertoire bisher Arbeiten von Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Giacinto Scelsi und Ivan Wyschnegradsky Eingang fanden.

Seit 2008 ist das KNM Berlin Partner im ohrenstrand.net. Das KNM wird unterstützt durch die Kulturverwaltung des Landes Berlin und die Kulturprojekte Berlin GmbH. Ausgewählte Pro-

jekte wurden nachhaltig durch den Hauptstadtkulturfonds und die Kulturstiftung des Bundes gefördert.

KNM Berlin represents the quintessence of Berlin's lively, present-day music scene. Founded in 1988 in the then-eastern part of the city by Juliane Klein, Thomas Bruns and other students of the Hanns Eisler Academy of Music, the ensemble and its music making are presently characterized by thirteen musical personalities from all over Germany as well as from Great Britain, the Netherlands and Switzerland. Their artistic approach, in keeping with the idea that "contemporary music is more than just something for musicians and composers," has led to an active and intense way of making music which makes itself felt both programmatically and in the ensemble's direct contact with audiences. Europe-wide, as well as in the USA and South America, the ensemble presents compositions, concert installations and concert projects that arise in close cooperation with composers, authors, conductors, artists and stage directors from all over the world. These programs are founded both on curiosity about the unknown and on how they relate to significant themes of our present day.

The artistic home of the KNM is the creative city of Berlin. There, the ensemble works with composers including Marc Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring and Dieter Schnebel, and with conductors such as Roland Kluttig, all of whom have had a lasting influence on the ensemble's aesthetic. KNM, or Kammer-

ensemble Neue Musik Berlin [Chamber Ensemble Contemporary Music Berlin], became known internationally not only via its guest appearances at the most important European music festivals such as ars musica Brussels, the Donaueschinger Festival, Festival d'Automne à Paris, MaerzMusik, musica Strasbourg, settembre musica Torino, the UltraSchall Festival, the Vienna Festival and Wien Modern, but also with its own productions such as *HouseMusik* and *space+place*. In the autumn of 2007, the KNM presented a several-hour concert event at Carnegie Hall in New York City.

In 2002, the members of KNM decided to also begin working in smaller chamber formations. 2004 gave rise to the KNM Quartet, which special repertoire has so far included works by Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Giacinto Scelsi and Ivan Wyschnegradsky.

Since 2008, KNM Berlin has been a partner of ohrenstrand.net. KNM is supported by the Cultural Administration of the Federal State of Berlin and KulturProjekte Berlin GmbH. Selected projects have been provided with long-term financial support by Berlin's Capital Culture Fund and the German Federal Cultural Foundation.

L'ensemble KNM Berlin symbolise la scène si vivante de la musique contemporaine dans la métropole allemande. Fondé en 1988 par Juliane Klein, Thomas Bruns et d'autres étudiants de la Hochschule für Musik Hanns Eisler, alors dans la partie est de la ville, il est marqué aujourd'hui par treize personnalités musicales

venant de toute l'Allemagne, de Grande-Bretagne, des Pays-Bas et de la Suisse. Le point de départ initial – « la musique contemporaine ne concerne pas seulement les musiciens et les compositeurs » – a produit une attitude active et intense, qui se traduit à la fois dans la programmation et dans le contact direct avec le public. Le KNM présente en Europe, mais aussi aux Etats Unis et en Amérique du Sud, des compositions, des installations ou projets sonores en coopération étroite avec des compositeurs, auteurs, chefs d'orchestre, artistes et metteurs en scène du monde entier. Les programmes découlent de la curiosité pour l'inconnu et du désir de se confronter aux thèmes essentiels de notre époque.

Artistiquement, l'ensemble est ancré dans la scène de la création berlinoise. Il y travaille par exemple avec des compositeurs comme Mark Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring, Dieter Schnebel, et des chefs comme Roland Kluttig, qui ont profondément influencé l'esthétique de l'ensemble. La renommée internationale du Kammerensemble Neue Musik Berlin s'est construite grâce à des invitations aux festivals européens importants, ars musica, Bruxelles, Donaueschinger Musiktage, Festival d'Automne à Paris, der MaerzMusik, musica, Strasbourg, settembre musica Torino, UltraSchall - Festival für neue Musik, les Wiener Festwochen ou Wien Modern, mais également suite à ses productions propres, comme *HouseMusik* ou *space+place*. À l'automne 2007, le KNM a présenté un événement de plusieurs heures au Carnegie Hall, New York.

En 2002, les membres du KNM ont décidé de travailler également en formation de musique de chambre. Ainsi est né en 2004 le KNM Quartett, dont le répertoire comprend actuellement des œuvres de Beat Furrer, Helmut Lachenmann, Alvin Lucier, Olga Neuwirth, Marco Stroppa, Giacinto Scelsi et Ivan Wyschnegradsky. Depuis 2008 le KNM Berlin est partenaire de ohrenstrand.net. Il est subventionné par la Kulturverwaltung des Landes Berlin et les Kulturprojekte Berlin GmbH. Certains programmes choisis ont été soutenus à plusieurs reprises par le Hauptstadtkulturfonds et la Kulturstiftung des Bundes.

Todas las biografías de los artistas en:  
Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:  
All artist biographies at:  
Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:  
**[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)**

*English translation: Mark Wiggins  
Deutsche Übersetzung: Monika Kalitzke  
Traduction française: Martin Kaltenecker*

**CÉSAR CAMARERO**

Vanishing Point

Rafael Gálvez • Juanjo Guillem  
Orquesta Nacional de España  
Peter Hirsch  
Trío Arbós  
Juan Carlos Garvayo

**0013102KAI****JOSÉ MANUEL LÓPEZ LÓPEZ**

Conciertos

Alberto Rosado  
Ernst Kovacic  
Juan Carlos Garvayo  
Deutsches Symphonie Orchester Berlin  
Johannes Kalitzke

**0013022KAI****HÉCTOR PARRA**

Hypermusic Prologue

A Projective opera in seven planes

Lisa Randall • Matthew Ritchie  
Charlotte Ellett • James Bobby  
Ensemble intercontemporain  
IRCAM - Centre Pompidou

**0013042KAI - 2CD BOX****RAMON LAZKANO**

Hauskor

Cello Octet Amsterdam  
Ernesto Molinari  
Basque National Orchestra  
Johannes Kalitzke

**0012992KAI****JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

AURA

Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Kammerensemble Neue Musik Berlin  
Duo Alberdi & Aizpílea  
EXPERIMENTALSTUDIO des SWR  
José M. Sánchez-Verdú

**0013052KAI****FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva

Belle Confusion 969  
Buildings [New York]  
Qual'at Abd'al-Salam/  
O Parladoiro Desamortuxado  
untitled

**0012872KAI - 5CD BOX****ALBERTO POSADAS**

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

**0012932KAI****MANUEL HIDALGO**

Beethoven/Hidalgo: Große Fuge op.133  
Streichquartett Nr. 2 - Hacia  
Einfache Musik  
Beethoven/Hidalgo: Sechs Bagatellen  
op.126 „Ciclus von Kleinigkeiten“

WDR Sinfonieorchester Köln  
Lothar Zagrosek  
Ensemble Resonanz

**0013132KAI****JESÚS TORRES**

Manantial de luz

Juan Carlos Garvayo  
Trío Arbós  
Cécile Daroux  
José Luis Estellés  
Paul Cortese • Juanjo Guillem

**0013012KAI**

CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>

© & © 2010 KAIROS Music Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**