



INTROSPECTI(ON)S

RICARD CAPELLINO



## THE SAXOPHONE, A TESTING GROUND

In a recent article by Nicolas Donin about the active participation of the oboist Heinz Holliger in the creative process of the *Sequenza VII* of Luciano Berio, the musicologist concludes by identifying its genesis “a performing place of the individualization of the roles of its participants, as well as a reaffirmation or redefining of the contours of the works themselves”. To make a comprehensive list of joint explorations of composer-performer pairs throughout the history of music – and especially more recently –, would be highly impossible and at the same time an irreducible task in this text format. A sufficient example as shown in the note is that in at least three of the five works that make up this record, the direct involvement of its first interpreter during their respective genesis has been a determining factor to a greater or lesser extent.

The saxophone occupies a privileged space from the perspective stated. Indeed, during the second half of the 20<sup>th</sup> century and so far in this 21<sup>st</sup> century, many composers have been interested in certain manufacturing peculiarities of the instrument previously considered as defects; other authors instead have seen a great potential in them – as a creative stimulus. In this regard, performers such as Daniel Kientzy or Marcus Weiss played a “Socratic” role with various creators in the last decades, accompanying them in a maieutic exploration the countless possibilities of their instrument. This activity has paid off, both in emblematic works that stably occupy the contemporary saxophone repertoire, as in the form of manuals that specify numerous extended techniques of the instrument, putting them within reach of young performers and composers. Ricard Capellino deserves to be mentioned in this regard as one of the most visible promoters of new creations for his instrument in Spain. Specifically, during the preparation of this recording, the saxophonist finds himself embarked on a collaborative project with the composer Alberto Posadas. This meeting will act as a catalyst through the creation of a cycle of six pieces by the composer for different instruments of the family, and presumably, through a compendium that will collect on a theoretical-practical level the results obtained by the creative tandem.



**RICARD CAPELLINO** was born in Sueca (Valencia). Soon he initiates his musical studies receiving classes of great number of teachers as F. Perez, A. Ripoll, E. Perez, J. De la Vega ... and receiving courses of teachers' development as M. Miján, A. Gomis, Daniel Kientzy, Jean-Ives Formeau, Daniel Deffayet, Jean-Marie Londeix, Claude Delangle, Marie-Bernardette Charrier, Marcus Weiss and others. Between his wide artistic career it's necessary to emphasize diverse prizes being finalist in contests so much national and international as well as to have obtained so much the teacher's degree, as that of top teacher, with the highest qualifications and "Honorific Mention" for unanimity in the C.S.M. "Joaquín Rodrigo" of Valencia. He has played in many places in the world: Paris, Burdeos, Strasbourg, Berlin, Basel, Lisboa, Milán, Helsinki, Santos, Amsterdam, Sao Paulo, Madrid, Alicante, Santiago de Chile, Salamanca ..., in different cycles and Music Festivals of Contemporary Music, having released numerous current works of different composers of international prestige, some of these dedicated to himself. He possesses diverse recordings for RTVE, RNE, Radio e Televisao de Portugal, Radio 1 of Finland ... and has been invited to conferences, gave speeches and congresses concerning the saxophone. Involved in diverse projects related to the interpretation of contemporary music he has collaborated with different international ensembles such as Ensemble ESPAI SONOR and TDM Trio De Magia, he arranges this facet interpretive together with the pedagogic and the investigative. Currently he forms part of group FEEDBACK. He made a lot of recordings: one CD with Espai Sonor Ensemble (Stradivarius label) with music of Voro García, one DVD with the music of José Manuel López López (La Grande Celeste) and images of filmmaker Pascal Auger and another CD as soloist, about saxophone works of spanish composers Mauricio Sotelo, Voro García, José Manuel López and Jesús Torres. Now he prepares a new work about new sound possibilities of the saxophone and its pedagogical application and yet another CD with chamber music. From 1999 on he belonged to Teachers of Music and AA.EE and teaches in many Conservatories of music, being invited to give master-classes and lectures in spanish prestigious pedagogical institutions and abroad.

Ricard Capellino plays exclusively with SELMER-Paris instruments.

*[www.ricardcapellino.com](http://www.ricardcapellino.com)*

## THE WORKS OF THIS RECORDING

The saxophone is a loyal fellow traveler in the career of Alberto Posadas (Valladolid, 1967); as testify to this his concert for bass saxophone and orchestra *Resplandor* (lyric poem dedicated to Atón) (2008) – a title throwing an obvious nod to the violin concerto of Giacinto Scelsi –, the strengthening of the winds with four saxophones in the orchestral template of *Magma* (2000) or the crucial role played by the instrument in chamber pieces such as his trio *Huellas* (2011) or his quintet *Nebmaat* (2003). Posadas catalogue also hosts as well two solos played on this recording: *Anabasis* (2001) for tenor sax, and *Fulgida niebla de sol blanquecino* (2009) for bass sax and electronics. Both works, as well as *Resplandor* ... come from the joint research between the composer from Valladolid and the saxophonist Andrés Gomis on the potential of the instrument. To these, six pieces that make up the cycle previously cited will be added in the imminent future.

The title *Anabasis* – an intentional namesake from the literary works of Jerofonte – is a faithful reflection of the Castilian composer's poetic intentions, given the double semantic perspectives the Greek expression holds. On the one hand, the term refers, in the Baroque theory of musical figures, to the ascending melodic gesture. Its first historical definition, by the scholar Athanasius Kircher in the famous "Musurgia universalis" (1650), indicates that the *anabasis* is „a musical period through which we express exaltation, ascension or high and eminent thoughts, as shown in the "Ascendem Christus in altum" of [Cristobal] Morales". On the other hand, the term also refers to a certain introspective look, a journey inward. Both perspectives find their counterpart in the score of Posadas: indeed, from the start of *Anabasis* to the arrival at its peak, the saxophonist gradually runs the register of the instrument, in a trajectory whose zenith results in a pointed whisper. In addition, this rise occurs in parallel to an introspective exploration of the multiple sound possibilities that lurk in the interstices of the technical manufacturing of the saxophone.

Assuming the value of the rhetorical figures evoked, certain passages of *Fulgida niebla de sol blanquecino* – whose title comes from a verse from the book of poems *Soledades* of Antonio Machado, while establishing a true dialogue with the name of his concerto for saxophone and orchestra, with which they share the material – could be understood as the reverse of the previous piece, in the form of a katabasis. Specifically, one of the gestures with a major melodic value of the work – both for its length and its intelligibility as such gesture – occurs in a quasi-chromatic descent

in the lower octave of the instrument, ornamented by auxiliary high trills. These phraseological elements widely contrast with the major domain of some static materials from the piece. Statism is not however synonymous of calm; much to the contrary, many of the elements that Posadas freezes in time reverberate with a remarkable interior dynamism, thanks to the use of harmonics, of trills by auxiliary fingerings and of control of the air column in terms of intensity, effects emphasized by using electronic media. The result thus achieved seems kaleidoscopic. The piece *iv 12* (2013–2014) by Mark Andre (Paris, 1964) is part of an extensive collection – at the moment made up of sixteen pieces – of works, in short or medium format, and for solo instrument or small chamber group. This project by the French composer based in Germany starts in 2007 with a solo cello work, whose last page is currently a duet for guitars (2014). Within this cycle, the score for soprano saxophone – composed for Marcus Weiss – finds its greatest instrumental affinity with *iv 3* (2008), a clarinet solo conceived for Nina Janssen.

One of the most striking aspects of *iv 12* is the extreme simplicity of its rhythmic writing. The work in this respect, can be divided into three broad sections: a first one maintaining a monotonous iridescent pulse through various extended techniques, a second one manipulating a nearly always chromatic and virtually constant flow of rapid figures – by mechanisms of elision or by written accelerations and decelerations –, and a third one whose frozen time links together dilated events. This refined simplicity in the design of form and the apprehension of time through rhythm is highly contrasting with other works in the catalog of Andre. For a certain instrumental affinity, just compare his work ... *IN* ... (2003) for amplified bass clarinet – written for Shizuyo Oka, soloist of the Ensemble Recherche –, which is inhabited by abrupt changes in rhythm and complex rhythmic figurations. Not surprisingly, in full resonance with his spiritual and religious convictions, Andre has been an obsessive researcher of medieval measurement, particularly concerned about *Ars Subtilior* – which lead him even to a doctoral dissertation on the subject – to somehow project various consequences in his own music, within a renewed musical practice in some cases.

If it already seems thorny to sense in this deliberate rhythmic purification a real shift of orientation in the trajectory of the composer, the more dangerous it would be to infer from it a banal and hypothetical affiliation of Andre with those religious musics – especially in the United Kingdom and the Baltic countries – that sometimes receive the qualification of “sacred minimalism”. Indeed, this purification is not in an absolute manner solidary with the renunciation of a way of understanding the musical material and sound, in large measure owed to his master Helmut Lachenmann. Moreover,

the rhythmic simplicity of *iv 12* allows the listener to focus his listening with great attention to the subtle variations of the „micro-features of sound“ – to quote Luigi Nono, and as such move up in the aesthetic genealogy of the french composer – which this work proposes. Among them may be mentioned the refined color evolutions in the slaps through changes in fingering, some microtonal deviations – up to the octave of the note –, or the multiple colorations of breath at the end of the piece, which use various configurations of the air column of the instrument.

The poetic universe of Hèctor Parra (Barcelona, 1976) brings together, in a kind of holistic melting-pot, numerous extra-musical references, ranging from appealing to other art forms – especially literature and painting – to the invocation of the world of science. Specifically, painting occupies a unique space in the vital path Parra, such as to learn the profession with Francesc Miñarro during his youth. The influence of painting in the work of the Catalan becomes fully explicit in his formative stages both at Ircam and the Université Paris 8. This period resulted in an IT project aimed to transfer certain properties of color to the musical parameters of form; these transfers mainly safeguard the construction of rhythmic patterns and collection of pitch reservoirs.

The total of works conceived by Parra by means of the aforementioned tools comes close to twenty, covering very different formats. This adventure begins with *Strette* (2003) to end up being diluted in certain very specific uses in *Sirrt die Sekunde* (2008). Among the works composed with the assistance of the aforementioned various informatic tools are various solos – with or without electronics – such as *Time Fields II* (2004) for flute, *Time Fields III* (2004) for clarinet, the ballet for cello and electronics *L'Aube Assaillie* (2004-2005), *Impromptu* (2004-2005) for piano, or *Tentatives de Réalité* (2007) for cello and electronics as well as the work contained in this record: *Chymisch* (2005) for baritone sax and electronics.

*Chymisch* is a real challenge to its interpreter, by requiring him to navigate in a score of intricate rhythmic patterns, sudden changes in registration and a multiplicity of extended techniques, all this accompanied by remarkable contrasts of dynamics and of articulation. In this sense, some passages may bring to mind certain scriptural fetishes of Brian Ferneyhough, of whom Parra has become a student, bringing him in some way to the orientation of the New Complexity. It should be emphasized in any case that the multiplicity of layers of writing housed in the work of the man from Barcelona is heading bluntly to extreme gestures, leading to an instrumental phrasing that, keeping the stylistic distances, appeals in some way to some form of post-Romantic expression, iridescent through a



metallic glow within the electronic sound. *Chymisch* was conceived and written for the saxophonist Marie-Bernadette Charrier, who premiered it at the Quincena Musical de San Sebastian.

At the antipodes of the almost ascetic expression arising from the pianissimi monopolizing the work of Andre, one encounters the silting of fortissimi that regularly run through the music of Raphaël Cendo (Nice, 1975). Traveling companion of Yann Robin and Franck Bedrossian in what has been called “musique saturée”, the three composers were able to count on numerous occasions upon the complicity of Alain Billard – soloist of the Ensemble Intercontemporain – on bass or contrabass clarinet at the premiere of their pieces; as witnessed by the trio *Division* (2006) of Bedrossian, the triptych of pieces centered contrabass clarinet *Art of Metal I-II-III* (2006-2008) of Robin or *Décombres* (2006) of Cendo. The latter, for bass clarinet and electronics – alternatively for tubax –, has been adapted for bass saxophone by Capellino, who offers this version on this recording.

*Décombres* appears in the catalog of the French composer as the culmination of his training in the cursus of Ircam, the pedagogic device of the institution aimed at the training of young composers in the use of electronic media. Its title, which means “rubbish”, makes explicit reference to the way in which Cendo conceives and manipulates his dithyrambic sound material in the work. Some of the passages of the text for the premiere of *Décombres* written by the author attest to that: “The systematic destruction of the sound source (by distortion, by saturation) affects both the clarinet and the electronics. [...] The timbre is the result of a disproportionate energy running through all registers of the instrument. [...] [The] two poles push to the end their different materials to their destruction, to the vertigo”.

The bass saxophone version does not betray at all the claims set forth by the composer. Indeed, it preserves the abrasive effects contained in the original score: the cry of the instrumentalist amplified by the tube of the sax or the blaring *smorzati* by rubbing the cane with the teeth are just two good examples for this. Added to these is a personal use of electronics by Cendo: unlike the other pieces of this recording, which use electronic means to create a sort of meta-instrumental symbiosis with the saxophone, the composer from Nice uses some raw materials, sometimes deliberately indolent, that alternate between dialogue and conflict with the instrumental part. In short, *Décombres* no doubt stands as the most iconoclastic work among those contained in this recording.



## EL SAXOFÓN, CAMPO DE PRUEBAS

En un reciente artículo rubricado por Nicolas Donin, acerca de la participación activa del oboísta Heinz Holliger en el proceso creativo de la *Sequenza VII* de Luciano Berio, el musicólogo concluye identificando en su génesis “un lugar performativo de individualización de los roles de sus participantes, así como de reafirmación o de redefinición de los propios contornos de la obra”. Hacer un listado exhaustivo de las exploraciones conjuntas, de los binomios compositor-intérprete a lo largo de la historia de la música – y en especial de la más reciente –, sería hartamente imposible a la par que una tarea irreducible en este formato de texto. Baste como muestra el señalar que, en al menos tres de las cinco obras que configuran este registro, la implicación directa de su primer intérprete durante sus respectivas génesis ha sido un factor determinante en mayor o menor medida.

El saxofón ocupa un espacio privilegiado desde la óptica enunciada. En efecto, durante la segunda mitad del siglo XX y en lo que va de siglo XXI, numerosos compositores se han interesado por ciertas peculiaridades manufactureras del instrumento – algunos las consideraron previamente defectos; otros autores han visto en cambio en ellas un gran potencial – como estímulo creativo. A este respecto, intérpretes como Daniel Kientzy o Marcus Weiss han jugado un rol “socrático” con diversos creadores durante las últimas décadas, acompañándoles en una exploración mayéutica de las incontables posibilidades de su instrumento. Dicha actividad ha dado sus frutos, tanto en obras emblemáticas que ocupan establemente el repertorio contemporáneo saxofonístico, como bajo la forma de manuales que explicitan numerosas técnicas extendidas del instrumento, poniéndolas al alcance de jóvenes intérpretes y compositores. Ricard Capellino merece ser nombrado a este respecto como uno de los promotores más visibles de la nueva creación para su instrumento en España. En concreto, durante la elaboración de este registro discográfico, el saxofonista se encuentra embarcado en un proyecto colaborativo con el compositor Alberto Posadas. Este encuentro catalizará mediante la creación de un ciclo de seis piezas del compositor para distintos instrumentos de la familia, y presumiblemente, mediante un compendio que recoja a nivel teórico-práctico los resultados obtenidos por el tándem creativo.



**RICARD CAPELLINO** nace en Sueca (Valencia) y pronto inicia sus estudios musicales en esta localidad recibiendo clases de numerosos profesores como F. Pérez, A. Ripoll, E. Pérez, J. de la Vega, ... y recibiendo cursos de perfeccionamiento de profesores como M. Miján, A. Gomis, Daniel Kientzy, Jean-Ives Formeau, Daniel Deffayet, Jean-Marie Londeix, Claude Delangle, Marie-Bernardette Charrier y Marcus Weiss entre otros. Entre su amplia carrera artística, destacar diversos premios y el haber sido finalista en concursos tanto nacionales como internacionales, así como haber obtenido tanto el título de profesor, como el de profesor superior, con las más altas calificaciones y “Mención Honorífica” por unanimidad en el C.S.M. “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Ha participado como intérprete y solista en numerosas partes del mundo como París, Burdeos, Estrasburgo, Berlín, Basilea, Lisboa, Milán, Helsinki, Santos, Ámsterdam, Sao Paulo, Madrid, Alicante, Santiago de Chile, Salamanca ..., en diferentes ciclos y Festivales Internacionales de Música Contemporánea, estrenando numerosas obras actuales de diferentes compositores de prestigio internacional, algunas de estas dedicadas a él mismo. Tiene diversos registros para RTVE, RNE, Radio e Televisao de Portugal, Radio 1 de Finlandia ... y es invitado a participar en charlas, jornadas y congresos de saxofón. Implicado en la interpretación de música contemporánea, ha colaborado con diferentes ensembles internacionales como TDM Trío De Magia y el Ensemble ESPAI SONOR, compaginando esta faceta con la pedagógica y la investigativa. En la actualidad forma parte del grupo FEEDBACK. Tiene numerosas grabaciones: 1 CD con el Ensemble Espai Sonor y bajo el sello Stradivarius con Música de Voro García, 1 DVD con la música de José Manuel López López (“La Grande Celeste”) y con imágenes del cineasta Pascal Auger y otros 2 CDS, como solista, con obras para saxofón de los compositores españoles Mauricio Sotelo, Voro García, José Manuel López y Jesús Torres. En la actualidad prepara un nuevo trabajo sobre las nuevas posibilidades sonoras del saxofón y su aplicación pedagógica y otro CD de cámara actual. Desde 1999 pertenece al cuerpo de Profesores de Música y AA.EE y ejerce su faceta pedagógica en diversos Conservatorios Profesionales de Música, siendo invitado en ocasiones a impartir master-clases y conferencias en prestigiosos centros nacionales y del extranjero.

Ricard Capellino interpreta exclusivamente con saxofones SELMER-París.

*[www.ricardcapellino.com](http://www.ricardcapellino.com)*

## LAS OBRAS DEL DISCO

El saxofón es un leal compañero de viaje en la carrera de Alberto Posadas (Valladolid, 1967); así lo atestiguan su concierto para saxo bajo y orquesta *Resplandor* (poema lírico dedicado a Atón) (2008) – título que lanza un evidente guiño al concierto para violín de Giacinto Scelsi–, el refuerzo de los vientos con cuatro saxos en la plantilla orquestal de *Magma* (2000), o el crucial rol jugado por el instrumento en piezas de cámara como su trío *Huellas* (2011) o su quinteto *Nebmaat* (2003). El catálogo de Posadas acoge igualmente dos solos reproducidos en esta grabación: *Anábasis* (2001) para saxo tenor, y *Fúlgida niebla de sol blanquecino* (2009) para saxo bajo y electrónica. Ambas obras, así como *Resplandor ...*, provienen de la investigación conjunta entre el compositor vallisoletano y el saxofonista Andrés Gomis en torno al potencial del instrumento. A éstas se sumarán en un futuro inminente las seis piezas que integran el ciclo previamente citado.

El título *Anábasis* –homónimo intencionado de la obra literaria de Jerofonte– es un fiel reflejo de las intenciones poéticas del compositor castellano, habida cuenta de la doble vertiente semántica que atesora la expresión griega. Por una parte, el término hace referencia, dentro la teoría barroca de las figuras musicales, al gesto melódico ascendente. Su primera definición histórica, a cargo del tratadista Athanasius Kircher en la célebre *Murgia universalis* (1650), indica que la *anábasis* es “un periodo musical a través del cual expresamos exaltación, ascenso o pensamientos elevados y eminentes, como muestra el *Ascendem Christus in altum* de [Cristóbal de] Morales”. Por otra parte, la expresión alude igualmente a una cierta mirada introspectiva, a un viaje hacia el interior. Ambas vertientes hallan su correlato en la partitura de Posadas: en efecto, desde el arranque de *Anábasis* hasta la llegada a su punto culminante, el saxofonista recorre paulatinamente el registro del instrumento, en un trayecto cuyo cénit desemboca en un expresivo bisbigliando sobreagudo. Además, este ascenso acontece en paralelo a una exploración introspectiva de las múltiples posibilidades sonoras que se esconden en los intersticios de la manufactura técnica del saxofón.

Asumiendo el valor de las figuras retóricas evocadas, ciertos pasajes de *Fúlgida niebla de sol blanquecino* – cuyo título proviene de un verso del poemario *Soledades* de Antonio Machado, al mismo tiempo que establece un cierto diálogo con el nombre de su concierto para saxo y orquesta, con quien comparte materials – podrían entenderse como el reverso de la anterior

pieza, a modo de catábasis. En concreto, uno de los gestos de mayor valor melódico de la obra – tanto por su duración como por su inteligibilidad como tal gesto– acontece en un descenso cuasi-cromático en la octava grave del instrumento, ornamentado por alturas auxiliares trinadas. Estos elementos fraseológicos contrastan ampliamente con el mayor dominio de unos materiales estáticos a lo largo de la pieza. Estatismo no es sin embargo sinónimo de quietud; muy al contrario, muchos de los elementos que Posadas congela en el tiempo reverberan con un notable dinamismo interior, gracias al empleo de armónicos, de trinos mediante digitaciones auxiliares y al control de la columna de aire en términos de intensidad, efectos enfatizados mediante el empleo de los medios electrónicos. El resultado así logrado se antoja caleidoscópico.

La pieza *iv 12* (2013-2014) de Mark Andre (París, 1964) forma parte de una extensa colección – integrada de momento por dieciséis piezas – de obras, de corto o mediano formato, y para instrumento solista o pequeña formación de cámara. Este proyecto del compositor francés radicado en Alemania arranca en 2007 con un solo para violonchelo, cuya última página en la actualidad es un dúo para guitarras rubricado en 2014. En el seno de este ciclo, la partitura para saxofón soprano – compuesta para Marcus Weiss – encuentra su mayor afinidad instrumental con *iv 3* (2008), solo de clarinete concebido para Nina Janssen.

Uno de los aspectos más llamativos de *iv 12* es la extrema sencillez de su escritura rítmica. La obra, a este respecto, se puede dividir en tres amplias secciones: una primera que mantiene una pulsación monótona irisada por diversas técnicas extendidas, una segunda que manipula un flujo casi siempre cromático y prácticamente incesante de figuras rápidas – por mecanismos de elisión, o por aceleraciones y deceleraciones escritas –, y una tercera cuyo tiempo congelado concatena dilatados eventos. Esta depurada simplicidad en la concepción de la forma y de la aprehensión del tiempo a través del ritmo resulta altamente contrastante con otras obras del catálogo de Andre. Por una cierta afinidad instrumental, basta compararla con su obra *...IN...* (2003) para clarinete bajo amplificado – escrita para Shizuyo Oka, solista del Ensemble Recherche –, donde pueblan abruptos cambios de compás y complejas figuraciones rítmicas. No en vano, y en plena resonancia con sus convicciones espirituales y religiosas, Andre ha sido un obsesivo investigador de la mensuración medieval, especialmente preocupado por el *Ars Subtilior* – llevándole incluso a realizar una disertación doctoral sobre el asunto –, para de algún modo proyectar diversas consecuencias en su propia música, dentro de unas prácticas musicales en cualquier caso renovadas.

Si ya resulta espinoso intuir en esta deliberada depuración rítmica un auténtico cambio de orientación en el trayecto del compositor, más peligroso sería inferir de ello una banal e hipotética filiación de Andre con aquellas músicas religiosas – especialmente en Reino Unido y en los Países bálticos – que en ocasiones reciben la calificación de “minimalismo sacro”. En efecto, dicha depuración no es en absoluto solidaria a la renuncia de una forma de entender el material musical y el sonido, en gran medida deudora de su maestro Helmut Lachenmann. Es más, la simplicidad rítmica de *iv 12* permite al oyente focalizar con gran atención su escucha en las sutiles variaciones de las “microcualidades del sonido” – por citar a Luigi Nono, y así continuar ascendiendo en la genealogía estética del compositor francés – que esta obra propone. Entre ellas, se pueden citar las refinadas evoluciones de color en los slaps mediante cambios de digitación, algunas desviaciones microtonales – hasta el nivel del octavo de tono –, o las múltiples coloraciones del soplo en el final de la pieza, que aprovechan diversas configuraciones de la columna de aire del instrumento.

El universo poético de Hèctor Parra (Barcelona, 1976) aglutina, en una suerte de crisol holístico, numerosas referencias extramusicales, que van desde la apelación a otras formas de arte – en especial la literatura y la pintura – hasta la invocación del mundo de la ciencia. En concreto, la pintura ocupa un espacio singular en el trayecto vital de Parra, al aprender el oficio con Francesc Miñarro durante su juventud. La influencia de lo pictórico en la obra del catalán deviene totalmente explícita durante su etapa de formación tanto en el Ircam como en la Université Paris 8. Dicho periodo tuvo como resultado un proyecto informático encaminado a transferir ciertas propiedades del color bajo la forma de parámetros musicales; estas transferencias tutelan principalmente la construcción de patrones rítmicos y el acopio de reservorios de alturas.

El total de obras concebidas por Parra mediante las herramientas señaladas roza la veintena, abarcando muy distintos formatos. Esta aventura arranca con *Strette* (2003) hasta terminar por diluirse en ciertos usos muy puntuales en *Sirrt die Sekunde* (2008). Entre las obras compuestas mediante la asistencia de los útiles informáticos evocados se hallan diversos solos – con o sin electrónica –, como son *Time Fields II* (2004) para flauta, *Time Fields III* (2004) para clarinete, el ballet para chelo y electrónica *L'Aube Assaillie* (2004-2005), *Impromptu* (2004-2005) para piano, o *Tentatives de Réalité* (2007) para violonchelo y electrónica, así como la obra contenida en este registro: *Chymisch* (2005) para saxo barítono y electrónica.



*Chymisch* supone un verdadero reto para su intérprete, al exigirle navegar en una partitura de intrincados patrones rítmicos, súbitos cambios de registro y una multiplicidad de técnicas extendidas, todo ello acompañado de notables contrastes dinámicos y de articulación. En este sentido, algunos de sus pasajes pueden traer a la memoria ciertos fetichismos escriturales propios de Brian Ferneyhough, de quien Parra ha llegado a ser alumno, acercándole de algún modo a la orientación de la New Complexity. Debe subrayarse en cualquier caso que la multiplicidad de capas de escritura albergada en la obra del barcelonés se encamina sin ambages a una gestualidad extrema, dando lugar a un fraseo instrumental que, salvando las distancias estilísticas, apela en alguna manera a ciertas formas de expresión postrománticas, tornasoladas por un metálico fulgor en el sonido electrónico. *Chymisch* fue concebida y escrita para la saxofonista Marie-Bernardette Charrier, quien la estrenó en la Quincena Musical de San Sebastián.

En las antípodas de la expresión casi ascética surgida de los pianissimi que monopolizan la obra de Andre, se encuentra la colmatación de fortissimi que regularmente recorre la música de Raphaël Cendo (Niza, 1975). Compañero de viaje de Yann Robin y de Franck Bedrossian en lo que se ha denominado “musique saturée”, los tres compositores han contado en numerosas ocasiones con la complicidad de Alain Billard – solista del Ensemble Intercontemporain – al clarinete bajo o contrabajo en el estreno de sus piezas; así lo testimonian el trío *Division* (2006) de Bedrossian, el tríptico de piezas centradas en el clarinete contrabajo *Art of Metal I-II-III* (2006-2008) de Robin o *Décombres* (2006) de Cendo. Esta última, para clarinete contrabajo – alternativamente para tubax – y electrónica, ha recibido una adaptación para saxofón bajo a manos de Capellino, quien ofrece dicha versión en este registro.

*Décombres* aparece en el catálogo del compositor galo como la culminación de su formación en el cursus del Ircam, el dispositivo pedagógico de la institución encaminado a la formación de jóvenes compositores en el empleo de los medios electrónicos. Su título, que quiere decir “escombros”, hace referencia explícita a la manera en la que Cendo concibe y manipula sus ditirámicos materiales sonoros en la obra. Dan fe de ello algunos de los pasajes del texto que para el estreno de *Décombres* redactó el propio autor: “La destrucción sistemática de las fuente sonoras (por distorsión, por saturación) afecta tanto al clarinete como a la electrónica. [...] El timbre es el resultado de una energía desmesurada atravesando todos los registros del instrumento. [...] [Los] dos polos empujan al extremo sus diferentes materiales hasta su destrucción, hasta el vértigo”.

La versión para saxofón bajo no traiciona en absoluto las pretensiones enunciadas por el compositor. En efecto, preserva los abrasivos efectos contenidos en la partitura original: el grito del instrumentista amplificado por el tubo del saxo o los estridentes smorzati mediante el roce de la caña con los dientes son sólo dos buenos ejemplos de ello. A ellos se suma un personal uso de la electrónica por parte de Cendo: a diferencia de las otras piezas de este registro, que recurren a los medios electrónicos para generar una suerte de simbiosis metainstrumental con el saxofón, el compositor nizardo recurre a unos materiales crudos, en ocasiones desidiosos ex profeso, que alternan entre el diálogo y la contradicción con la parte instrumental. En definitiva, Décombres se erige sin ninguna duda como la obra más iconoclasta entre las contenidas en esta grabación.



a production of **orlando records**  
© & © 2016 paladino media gmbh, vienna  
[www.orlando-records.com](http://www.orlando-records.com)

LC 28062

ISRC: AT-TE4-16-102-01 to 05

