

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Programa Oficial de Doctorado en Historia



*CONSTANTES ESTÉTICAS EN LA MÚSICA DE LUIS DE PABLO:
EL PROCESO DE CONFORMACIÓN TÉCNICA E
INTELLECTUAL DE UNA POÉTICA PROPIA*

TESIS DOCTORAL
VOLUMEN I

Manuel Añón Escribá

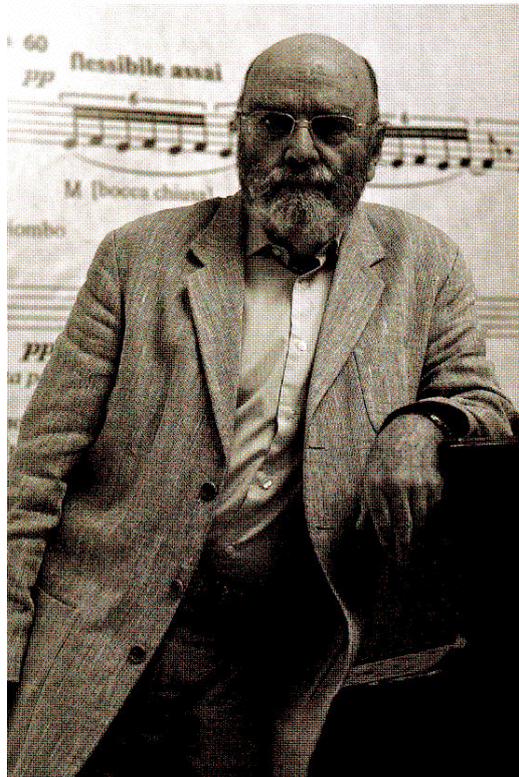
Bajo la dirección de la Dra. Gemma Pérez Zalduondo y
el Dr. Germán Gan Quesada

GRANADA
2015

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Programa Oficial de Doctorado en Historia

*CONSTANTES ESTÉTICAS EN LA MÚSICA DE LUIS DE PABLO
EL PROCESO DE CONFORMACIÓN TÉCNICA E
INTELLECTUAL DE UNA POÉTICA PROPIA*



TESIS DOCTORAL

Manuel Añón Escribá

Bajo la dirección de la Dra. Gemma Pérez Zalduondo y
el Dr. Germán Gan Quesada

GRANADA

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Manuel Añón Escribá
ISBN: 978-84-9125-621-2
URI: <https://hdl.handle.net/10481/90634>

A la memoria de mi madre

*En las vegetaciones de los recuerdos
Las horas en torno de nosotros hacen sus viajes*

Huidobro

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

Abreviaturas	XVII
Agradecimientos	XIX
I. INTRODUCCIÓN	Pág. 1
1.1. Objetivos y justificación del tema	Pág. 3
1.2. Estructura y metodología del trabajo	Pág. 5
1.3. Estado de la cuestión	Pág. 11
1.3.1. Naturaleza de las fuentes consultadas	Pág. 12
1.3.2. Enciclopedias y diccionarios	Pág. 13
1.3.3. Obras españolas de carácter general	Pág. 14
1.3.4. Monografías y artículos	Pág. 15
1.3.5. Estudios académicos y tesis	Pág. 20
2. LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE LUIS DE PABLO A TRAVÉS DE SUS ESCRITOS	Pág. 25
2.1. Genealogía de una poética estética y social	Pág. 26
2.2. Reconstrucción del universo poético de Luis de Pablo	Pág. 29
2.3. Génesis. Libros y tratados	Pág. 32
2.4. Recepción española del libro <i>Aproximación a una estética de la música contemporánea</i> (1968)	Pág. 41
2.5. <i>Fronteras del conocimiento. Unos apuntes</i> (2008)	Pág. 45
2.6. <i>Una historia de la música contemporánea</i> (2009)	Pág. 49
2.7. Convergencias y discrepancias entre <i>Aproximación a una estética de la música contemporánea</i> (1968) y <i>Una historia de la música contemporánea</i> (2009)	Pág. 57

II

2.8. Escritos y artículos en prensa. Referentes documentales Pág. 61

2.8.1. Catálogo de escritos diversos de Luis de Pablo ordenados y
contextualizados cronológicamente (1970-2002) Pág. 63

3 CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ANTECEDENTES TÉCNICOS Y ESTÉTICOS DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER ESTADIO FORMATIVO Pág. 71

3.1. Contextualización del primer *opus* de Luis de Pablo
por medio del análisis de obras de sus referentes.

Criterios de selección Pág. 77

3.1.1. Listado de compositores hasta 1960 Pág. 80

3.2. Recursos técnicos desde Manuel de Falla a los compositores
de la posguerra española Pág. 85

3.2.1. Conclusiones Pág. 89

3.3. Referentes estéticos españoles de posguerra.

Una tradición particular Pág. 91

3.4. Joaquín Rodrigo (1901-1999) Pág. 93

3.4.1. *Concierto in modo galante* (1949) Pág. 95

- Análisis macroestructural Pág. 97

3.4.2. Conclusiones Pág. 109

3.5. Xavier Montsalvatge (1912-2002) Pág. 111

- Características técnicas generales Pág. 113

3.5.1. *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach* (1959) Pág. 115

- Análisis Pág. 115

3.5.2. Conclusiones Pág. 122

III

3.6. Federico Mompou (1893-1987)	Pág. 123
3.6.1. La música para piano de Federico Mompou.	
<i>Canción y Danza n° V</i> (1942)	Pág. 127
- Breve nota analítica	Pág. 127
3.6.2. Conclusiones	Pág. 129
3.7. Referentes cogeneracionales españoles.	
Un serialismo autóctono	Pág. 130
3.7.1. <i>Ukanga</i> (1957) de Juan Hidalgo. Breve nota analítica	Pág. 132
3.7.2. Conclusiones	Pág. 134
3.8. Cristóbal Halffter (1930)	
(en su primer estadio hasta <i>Formantes</i>, 1961)	Pág. 135
3.8.1. La <i>Sonata para violín solo</i> op. 20 (1959).	
Una técnica heredada	Pág. 138
3.8.2. Evolución	Pág. 140
3.8.3. <i>Introducción, Fuga y Final</i> op. 15 (1959)	Pág. 142
- Análisis interválico	Pág. 143
3.8.4. <i>Cinco microformas</i> (1959/60)	Pág. 151
- Análisis	Pág. 152
- Presentación de las interválicas seriales y sus mecanismos internos	Pág. 155
- Estudio de estructuras	Pág. 159
3.8.5. Conclusiones	Pág. 164
3.9. Carmelo Alonso Bernaola (1929-2002)	Pág. 167
3.9.1. Trayectoria internacional	Pág. 167
3.9.2. <i>Argia ezta ikusten</i> (<i>La luz no se ve</i>) (1973)	Pág. 171
- Análisis	Pág. 173

IV

3.9.3. <i>Sinfonía en DO</i> (1974)	Pág. 176
- Análisis. Lenguaje interválico	Pág. 177
- Correspondencia interválica	Pág. 179
- Herencia y modernidad	Pág. 181
- Microestructuras	
a) I Movimiento	Pág. 182
b) II Movimiento	Pág. 187
c) III Movimiento	Pág. 189
3.9.4. Conclusiones	Pág. 191
3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas: (el estructuralismo musical y la génesis del cambio)	Pág. 193
3.10.1. La sombra permanente de Anton Webern y su pensamiento estructural	Pág. 196
3.10.2. Referentes cogeneracionales europeos del joven Luis de Pablo	Pág. 201
3.11. Olivier Messiaen (1908-1992): precedente y alternativas a las nuevas vanguardias musicales de los años 50	Pág. 203
3.11.1. <i>Trois petites liturgies de la présence divine</i> (1944)	Pág. 206
3.11.2. Análisis macroformal.	
a) <i>I. Antienne de la Conversation intérieure</i>	
b) <i>II. Séquence du Verbe, Cantique Divin</i>	
c) <i>III. Psalmodie de l'Ubiquité par amour</i>	Pág. 207
- Análisis microformal de modos y rítmica.	
Indicación: 4, de la <i>Liturgia primera</i>	Pág. 208
- Principio de la <i>Liturgia segunda</i> . Rítmica	Pág. 211
- Armonía del tema principal de la <i>Liturgia segunda</i>	Pág. 212
- Página 134 (del original de orquesta, compás 2º)	

indicación II del director) <i>Liturgia tercera</i>	Pág. 214
- Texto empleado	Pág. 215
- Principios de sinestesia	Pág. 217
3.II.3. Olivier Messiaen. <i>Technique de mon langage musical</i> (1944)	Pág. 217
3.II.4. Conclusiones	Pág. 219
3.12. Pierre Boulez (1925). Aproximación	
a su primer estadio creativo	Pág. 221
3.12.1. <i>Segunda Sonata para piano</i> (1947/48)	Pág. 223
- Análisis interválico	Pág. 224
- Primer tiempo (metro rítmico)	Pág. 226
3.12.2. <i>Le Marteau sans maître</i> (1953/55)	Pág. 232
- Análisis	Pág. 235
3.12.3. Conclusión	Pág. 240
3.13. Luciano Berio (1925-2003). Inicios del catálogo	
hasta <i>Cinco Variaciones, para piano</i> (1952/53)	Pág. 243
3.13.1. <i>Concertino</i> (1950)	Pág. 246
- Análisis	Pág. 247
3.13.2. <i>Cinco Variaciones, para piano</i> (1952/53, rev. 1966)	Pág. 253
3.13.3. Conclusiones	Pág. 259
3.14. Karlheinz Stockhausen (1928-2007)	Pág. 261
3.14.1. <i>Kreuzspiel</i> (1951)	Pág. 264
3.14.2. Estructuras métricas	Pág. 265
3.14.3. Principios de modulación métrica	Pág. 266
- Proceso matemático	Pág. 266
- Proceso por adición de pulso	Pág. 266
3.14.4. Conclusiones	Pág. 270

4. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO CREATIVO EN EUROPA, DESDE DIVERSOS REFERENTES TRASVERSALES DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70	Pág. 273
4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia	Pág. 273
4.2. Pierre Boulez (1925). Presencia y ausencia del texto	Pág. 276
4.2.1. De Mallarmé a la <i>Tercera sonata para piano</i> (1958)	Pág. 276
4.2.2. Conclusiones	Pág. 280
4.3. Luciano Berio (1925-2003). Texto y estructura	Pág. 282
4.3.1. <i>Circles</i> (1960)	Pág. 282
4.3.2. <i>Sequenza III</i> (1966)	Pág. 287
4.3.3. Conclusiones	Pág. 290
4.4. Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Un nuevo pensamiento expresivo	Pág. 291
4.4.1. <i>Stimmung</i> (1967)	Pág. 294
4.4.2. Niveles semánticos del texto	Pág. 296
4.4.3. Estructuras	Pág. 299
4.4.4. Conclusiones	Pág. 300
4.5. John Cage (1912-1992). Una estética singular	Pág. 301

5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER <i>OPUS</i> MUSICAL	Pág. 305
5.1. Ubicación del primer <i>opus</i> musical de Luis de Pablo.	
Un serialismo particular	Pág. 311
5.2. Antecedentes	Pág. 315
5.3. <i>Coral op. 2 (1954/55)</i>	Pág. 317
5.3.1. Análisis, Serialización melódica	Pág. 320
5.3.2. Serialización rítmica	Pág. 321
5.3.3. Aproximación formal y estructural	Pág. 323
5.3.4. Conclusión de la exposición (cc. 1 al 35)	Pág. 326
5.3.5. Conclusiones	Pág. 341
5.4. <i>Sonata op. 3, para piano (1954/58)</i>	Pág. 342
5.4.1. Aproximación al tratamiento serial	Pág. 345
5.4.2. Aproximación al tratamiento rítmico	Pág. 359
5.4.3. Aproximación formal y estructural	Pág. 361
5.4.4. <i>Invencción rítmica libre</i>	Pág. 361
5.4.5. <i>Canon</i>	Pág. 363
5.4.6. <i>Grupos verticales</i>	Pág. 366
5.4.7. <i>Final</i>	Pág. 367
5.4.8. Conclusiones	Pág. 368
5.5. <i>Invenciones para orquesta (1954/55)</i>	Pág. 370
5.5.1. Aproximación al principio de compás	Pág. 372
I <i>Con moto</i>	
II <i>Estático</i>	
III <i>Scherzo</i>	Pág. 373

VIII

5.5.2. Rítmica y pulso	Pág. 374
<i>I Con moto</i>	Pág. 374
<i>II Estático</i>	Pág. 377
<i>III Scherzo</i>	Pág. 378
5.5.3. Acercamiento a la orquestación, forma y estructura.	
Macroforma / microforma	Pág. 379
5.5.4. Conclusiones	Pág. 383
5.6. Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (1956)	Pág. 384
5.6.1. Acercamiento a la sintaxis del lenguaje serial.	
<i>Panorama y Alegoría</i>	Pág. 387
5.6.2. Forma y estructura (<i>Panorama</i>)	Pág. 389
5.6.3. Aproximación al texto	Pág. 404
5.6.4. Conclusiones	Pág. 407
5.7. Sinfonías para metales (1963/66)	Pág. 408
5.7.1. Aproximación al pensamiento de tiempo y pulso aditivo	Pág. 410
- Relación de pulso	Pág. 411
5.7.2. Forma y estructura	Pág. 415
5.7.3. Aproximación a la sintaxis armónica y serial. I Tiempo	Pág. 417
5.7.4. Conclusiones	Pág. 431
5.8. Breve reflexión sobre la obra inicial de Luis de Pablo	Pág. 433

VOLUMEN II

6. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN EUROPA DURANTE

LOS AÑOS 60 Y 70 Pág. 435

6.1. Retrospectiva española desde 1900 hasta el comienzo
de la Generación del 1951 Pág. 436

6.2. Sobre la influencia de la literatura en los referentes musicales
de vanguardia (europeos y españoles) Pág. 439

6.2.1. El uso del texto literario en las obras de Luis de Pablo en los años 70
y la concreción y consolidación formal de los 80 Pág. 442

6.2.2. Dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo Pág. 448

6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo Pág. 455

7. HACIA UN PENSAMIENTO DE LIBERTAD.

UBICACIÓN SOCIAL DE LUIS DE PABLO (1960-1963) Pág. 459

7.1. La música como vehículo de comunicación personal Pág. 460

7.2. La música contemporánea en la España de los años 60.
El 'caldo de cultivo' de una nueva estética musical Pág. 462

7.3. El "Concierto de la Paz" franquista Pág. 464

7.3.1. La problemática de un encargo no deseado. "La obra camaleón".
De Tombeau a Testimonio Pág. 467

8. LA LIBERTAD CONTROLADA. CONTEXTUALIZACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICA Y SOCIAL DEL SEGUNDO *OPUS*

DE LUIS DE PABLO	Pág. 469
8.1. Una propuesta técnica personal. Antecedentes europeos	Pág. 471
8.2. La voz propia	Pág. 472
8.3. Estructuras y ordenación de la materia musical	Pág. 479
8.4. Antecedentes de <i>Tombeau</i> (1962/63)	Pág. 481
8.5. Catalogación de gestos estructurales y descripción de funciones sintácticas	Pág. 483
8.5.1. Elementos. Puntos y líneas	Pág. 484
8.5.2. Ordenación de los diferentes elementos	Pág. 485
8.5.3. Conflicto entre elementos neutros	Pág. 485
8.6. Causalidad (con respecto a la macro- y microestructura)	Pág. 486
8.7. Tres posibilidades de libertad controlada	Pág. 488
8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera	Pág. 492
8.8.1. Conclusiones	Pág. 497
8.9. Abstracción plástica en las obras de los años 1960/70 (<i>Tombeau, Iniciativas...</i>)	Pág. 498
8.9.1. Traslaciones	Pág. 499
8.9.2. El magma	Pág. 500
8.9.3. Diagramas como punto de partida	Pág. 501
8.9.4. Soporte numérico-gráfico	Pág. 503
- Ejemplos numéricos sobre la obra <i>Iniciativas</i>	Pág. 503
8.9.5. Grafismo	Pág. 505

8.10. <i>Tombeau</i> (1962/63): un nuevo pensamiento orquestal	Pág. 506
8.10.1. Estudio interválico de las microformas	Pág. 507
8.10.2. Macroforma	Pág. 515
8.10.3. Pensamiento numérico (estadístico)	Pág. 532
8.10.4. Creación de estática (por sistema estadístico)	Pág. 532
8.10.5. Conclusiones	Pág. 534
8.11. <i>Iniciativas para orquesta</i> (1966)	Pág. 536
8.11.1. Análisis	Pág. 537
8.11.2. Correspondencias con el ideal estético-técnico.	
Principio de estática	Pág. 539
8.11.3. Conclusiones	Pág. 548
8.12. <i>De Goya a De Pablo: de la pintura a la música</i>	Pág. 549
8.12.1. El Estado de excepción del 24 de enero de 1969	Pág. 552
8.12.2. Festival de Eurovisión de 1969:	
una exhibición de la nueva España	Pág. 553
8.12.3. Análisis de <i>Yo lo vi</i> (1970)	Pág. 555
- Análisis de microestructuras. Elementos armónicos	Pág. 566
8.12.4. Conclusiones	Pág. 568
8.13. <i>Comme d'habitude</i> (1970/71, rev. 1993).	
La obra pianística	Pág. 570
8.13.1. Análisis armónico	Pág. 575
8.13.2. Conclusiones	Pág. 575
8.14. <i>Soledad interrumpida</i> (1971)	Pág. 576
8.14.1. Los Encuentros de Pamplona de 1972.	
Contribución del Grupo Alea y la familia Huarte	Pág. 578
8.14.2. El éxodo	Pág. 584

XII

8.15. <i>Affettuoso</i> para piano (1973)	Pág. 586
8.15.1. Conclusiones	Pág. 589
8.16. <i>Le Prie-Dieu sur le terrasse</i> (1973)	Pág. 590
8.16.1. Conclusiones	Pág. 595
8.17. <i>Zurezko Olerkia</i> (1975)	Pág. 596
8.17.1. Aires de libertad: el final del franquismo	Pág. 597
8.17.2. Análisis	Pág. 599
8.17.3. Conclusiones	Pág. 605
8.18. Música antigua y de tradición oral	Pág. 606
8.19. Influencias de las músicas no europeas. Músicas del mundo	Pág. 608

9. UBICACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICA Y SOCIAL DE LAS OBRAS DE LUIS
DE PABLO DE FINALES DE LOS AÑOS 70 HASTA LA ACTUALIDAD
(SU TERCER *OPUS*)

Pág. 613

9.1. *Senderos del aire* (1978)

Pág. 615

9.1.1. Análisis de la estructura orquestal

Pág. 616

- Secciones de la obra.

Breve sinopsis de las secciones y su interrelación

Pág. 617

a) Sección A

Pág. 618

b) Sección B

Pág. 622

c) Sección C

Pág. 625

d) Sección H

Pág. 627

e) Sección I

Pág. 628

f) Sección P y Q

Pág. 631

g) Sección U

Pág. 633

- Valoraciones metronómicas

Pág. 634

- Relaciones internas en cada sección

Pág. 634

- Conclusiones

Pág. 635

9.2. *Concierto n° 1 para piano y orquesta* (1978/79)

Pág. 637

9.2.1. Introducción al análisis de la obra

Pág. 640

- Aproximación al tratamiento rítmico

y tímbrico (estructura y agregados)

Pág. 640

- Aproximación al tratamiento de la

estructura armónica

Pág. 642

a) Armonía y estructura

Pág. 643

b) Análisis armónico de la sección A

Pág. 643

c) Análisis armónico de la sección B

Pág. 645

XIV

d) Comentario estructural	
de la macro- y microforma	Pág. 647
- Conclusiones	Pág. 657
9.3. Ofrenda (1980/82)	Pág. 659
9.3.1. El conflicto vasco en 1980. Reivindicación deshumanizada	Pág. 659
9.3.2. Síntesis de elementos macroformales	Pág. 662
9.3.3. Análisis del primer tiempo	Pág. 663
9.3.4. Conclusiones	Pág. 665
9.4. Sonido de la guerra (1980). Los derechos del hombre frente a la barbarie	Pág. 667
9.4.1. Análisis de la obra	Pág. 670
9.4.2. Elementos constructivos del lenguaje	Pág. 672
9.4.3. Utilización del texto poético	Pág. 674
9.4.4. Conclusiones	Pág. 676
9.5. Concierto nº 3 para piano y orquesta, Sueños (1991)	Pág. 679
9.5.1. Análisis macroformal	Pág. 680
9.5.2. Conclusiones	Pág. 687
9.6. Passio (2005/06)	Pág. 689
9.6.1. Puesta en música de los textos	Pág. 690
9.6.2. Análisis de la sintaxis interválica	Pág. 701
9.6.3. Conclusiones	Pág. 714

10. OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LOS RECURSOS TÉCNICOS	
DEL COMPOSITOR	Pág. 715
10.1. Tratamiento interválico	Pág. 716
10.2. Estructuras	Pág. 720
10.3. Estructuras de control del tiempo y del campo armónico	Pág. 721
10.4. Estructuras orquestales	Pág. 723
10.5. Antecedentes temporales	Pág. 724
10.6. Breve reflexión con respecto al código musical	Pág. 725
11. CONCLUSIONES	Pág. 727
BIBLIOGRAFÍA	Pág. 743
- Bibliografía general	Pág. 743
- Bibliografía específica	Pág. 749
- Websites	Pág. 763

XVI

CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS	Pág. 765
- Música escénica	Pág. 765
- Música sinfónica	Pág. 766
- Música para conjuntos amplios	Pág. 769
- Música para varios instrumentos	Pág. 772
- Música para instrumentos a solo	Pág. 773
- Música electroacústica	Pág. 774
- Música incidental	Pág. 775
Cine	Pág. 775
Teatro	Pág. 775
DISCOGRAFÍA	Pág. 779

(ANEXO DOCUMENTAL EN SOPORTE DE DVD, TAPA INTERIOR DEL TRABAJO)

ANEXO DOCUMENTAL I	Pág. 783
- Material hemerográfico (década de 1950)	Pág. 783
- Epistolario y fotografías	Pág. 800
ANEXO DOCUMENTAL II	Pág. 803
- Partituras de obras analizadas	Pág. 803
- Primer <i>opus</i> de Luis de Pablo	Pág. 809
- Partituras de referentes relativos a los capítulos 3-4 y 8-9	Pág. 866
ANEXO DOCUMENTAL III	
- Archivo hemerográfico personal de Luis de Pablo (1956 - 1962)	

ABREVIATURAS

A.	contralto (coro)
accel.	accelerando
arm.	armonio
asc.	ascendente
Aum.	aumentado
B.	bajo (coro)
Bar/bar.	barítono (coro) / barítono
b. c.	boca cerrada
c.	compás
cap.	capítulo
cc.	compases
cel.	celesta
cfr.	confróntese
c.i.	como inglés
cit.	citado
cl.	clarinete
clv.	clave
col.	colección
cols.	columnas
comp.	compilador
contr.	contralto
coord.	coordinador
©	copyright
cu.	cuerda
D.	dedicatoria
desc.	descendente
dir.	director
dism.	disminuido
E.	estreno
ed.	editor
eléctr.	eléctrico
fg.	fagot
fig.	figura
figs.	figuras
fl.	flauta
guit.	guitarra
gliss.	glissando
ilustrac./ilustracs.	ilustración/-es
J.	Justo
M	mayor
ms.	manuscrito
m	menor
n ^o	número
n.	nota
O./o.	orquesta
ob.	oboe
op.	opus
op.cit.	opus citatum
órg.	órgano

XVIII

P.	partitura
pág.	página
págs.	páginas
perc.	percusión / percusionista
pno.	piano
recit.	Recitador
reed.	reedición
recop.	recopilador
reduc.	reducción
reimpr.	reimpresión
rev.	revisión
S	soprano (coro)
s.e.	sin editor
s.l.	sin lugar
Sopr.	soprano
ss.	siguientes
st.	semitono
T	tenor (coro)/tono
ten.	tenor
Tim.	timbales
Tb.	tuba
Tbón.	trombón
Tpa.	trompa
Tpeta.	trompeta
UE	Universal Edition
UME	Unión Musical Española
v.	véase
vc.	violonchelo
vl.	violín
vla.	viola
vol.	volumen
vols.	volúmenes

AGRADECIMIENTOS

A Luis de Pablo, mi maestro y amigo, que me ha enseñado con el ejemplo a ser mejor persona, mostrándome el valor del trabajo y del esfuerzo diario como herramienta frente a la dureza de la vida. A su esposa Marta Cárdenas, por su amistad y simpatía demostrada durante largos años.

Al Dr. Germán Gan Quesada, director de esta tesis doctoral, quien me ayudó desde un primer momento y sin cuyo apoyo, guía y amistad estas páginas no habrían llegado a escribirse.

A la Dra. Gemma Pérez Zalduondo por su comprensión y ayuda al permitir mi traslado de expediente de DEA y mi incorporación al plan de Doctorado del Dpto. de Historia y Ciencias de la Música, Programa Oficial de Doctorado en Historia de la Universidad de Granada.

Al director de la editorial Suvini Zerboni, Gabriele Bonomo, quien con su amabilidad me permitió el acceso, consulta y estudio de gran parte de las partituras expuestas en este trabajo.

A los profesores que realmente me enseñaron y gracias a los cuales he podido asimilar los conocimientos aquí expuestos: José María Vives, Luis Blanes, José Manuel López López, José Aparici y tantos otros...

A mi padre, mis hermanas y cuñados, los cuales han permanecido siempre a mi lado en los momentos de alegría y desánimo durante los largos años de confección de este trabajo doctoral.

A Francesca, mi gata, gran melómana vocacional, por su compañía en las innumerables horas de estudio.

A amigos que perduran en la distancia y el tiempo como Alberto Martínez, con el que compartí momentos de duro estudio en Italia; Baldomero Lloréns, quien me ha demostrado con su ejemplo que el trabajo y el tesón dan grandes frutos; Ignacio Torner, Camilo Irizo, Mery Coronado y todos los integrantes de Taller Sonoro de Sevilla; Enrique Sanz Burguete, compositor con letras mayúsculas; Emilio Calandín por su amistad, a Zacarías Martínez, David Ripoll y a Diana Uceda Farré por su ayuda incondicional.

A Paco Faus, excelente músico que ya no está entre nosotros, por su optimismo y calidad humana. "Seguro que donde estés seguirás tocando el piano..."

I. INTRODUCCIÓN

La necesidad de comprensión dentro de la vorágine de una sociedad de consumo que demanda cultura de fácil asimilación y venta, que mide los éxitos y logros por índices de popularidad y que etiqueta el producto musical con fecha de caducidad, nos deja inermes ante el entusiasmo y sacrificio de un pasado reciente que contó, entre sus logros, poner la cultura musical española a la altura del panorama tardovanguardista europeo, con treinta años de camino adelantado partiendo de una relativa sequía de posguerra.

En tiempos de la aldea global donde la información se recoge y fluye a velocidad de vértigo, la catalogación y almacenaje de todo tipo de vivencias culturales e informativas se convierte en coleccionismo. El valor de lo necesario o extraordinario se relativiza, y se asume sin reparos que siempre se ha dispuesto de información y que las tendencias actuales dentro del panorama artístico general y musical en particular son fruto de una lógica evolutiva. Sin figuras como Luis de Pablo seguramente esta evolución habría sido otra, "la evolución del pensamiento musical" fue sesgada durante los largos años que precedieron al conflicto bélico (Guerra Civil Española), retomándose posteriormente en los años cincuenta de la mano de jóvenes e idealistas intelectuales inquietos que asumieron la responsabilidad de avance, o simplemente de cambio de lo que se hacía en favor de un nuevo pensamiento europeo.

Descubrir al creador y los acontecimientos históricos, sociales y políticos que lo han condicionado, abre la puerta a la comprensión de una complejidad en constante evolución de su propia génesis, mostrando los cimientos que dan vida al mundo depabliano.

Luis de Pablo dentro de sus circunstancias se convierte en palabras de Umberto Eco, e invirtiendo el título de su libro, en un "integrado - apocalíptico"¹. En los años cincuenta es el compositor-intelectual dentro de un entorno complejo, en los sesenta adelantándose a su tiempo, un globalizado capaz de asumir tanta información como le es posible, y en los setenta se encuentra totalmente integrado en las vanguardias europeas como referente, que genera en su búsqueda personal obras contrastantes en estética y técnica, dentro de su propio lenguaje capaz de asumir una única estética a pesar de los contrastes. A partir de los ochenta es un creador de obras con un perfil reconocible dentro de su constante evolución, siendo un trasgresor para los puristas que consideran la

¹ ECO, Umberto. *Apocalíptico e integrado (fábula)*, Barcelona: ed. Tusquets, 1995.

vanguardia (musical) como un arte hermético (serial, estructural y disonante) anclado en un pasado reciente. Su propia evolución personifica el cambio de una sociedad y el aperturismo socio-cultural de un país. Un país que desde la posguerra nace con necesidades imperiosas de crecimiento, necesidades estéticas que demandan una nueva sociedad española en transición hacia la integración en un mundo cada vez más globalizado y sin fronteras.

No podemos renunciar a la memoria, y con ella al estudio de los mecanismos de transformación que impone la sociedad al individuo y el artista a la cultura, siendo la llave para la comprensión de la situación cultural en la que nos encontramos actualmente. La revisión periódica de la historia de los acontecimientos socio-culturales y artístico-estéticos del pasado reciente se presenta como necesidad, puesto que es sumamente fácil la desubicación en un panorama artístico cuajado de tendencias y corrientes estilísticas, de modo que es confuso o al menos sospechoso considerar la primera obra de Pierre Boulez o Luis de Pablo como música contemporánea, o mejor dicho, coetánea con su propio tiempo, pues hace más de cincuenta años de sus primeras composiciones convirtiéndose en historia musical de un pasado reciente.

La importancia de estudiar la obra de Luis de Pablo pasando por sus diferentes estadios formativos con la comparación y contraste de sus referentes remotos y cercanos, radica en el descubrimiento de los mecanismos y acontecimientos que conforman un lenguaje particular, sometido y beneficiado por las constricciones de todo tipo que le afectan.

El equilibrio simbiótico artista - obra - sociedad es sumamente frágil por sus múltiples condicionamientos, constituyendo la piedra angular de una cultura viva en constante evolución. El artista es fruto de sus condicionantes y de su habilidad para moldearlos transformándolos en su beneficio.

1.1. Objetivos y justificación del tema

El principal objetivo de este trabajo ha sido, desde una perspectiva meramente privada, el enriquecimiento humano por medio del contacto personal con uno de los intelectuales y creadores más destacados del panorama musical europeo durante más de quince años de estudio (de composición y valores humanos), diez de ellos dedicados a la recopilación y asimilación de datos que han podido comprimirse parcialmente en el formato académico de este trabajo, dejando fuera de él gran parte de la documentación recogida y de la reflexión subsiguiente.

El trabajo, por tanto, se centra en la contextualización y análisis de su obra y de diversos referentes remotos y cercanos del compositor: musicales; literarios; plásticos o de cualquier otra índole, asumidos desde la perspectiva de la obra y del pensamiento musical inmerso en su coyuntura social y personal. No consiste en una simple labor de enumeración de elementos estético-técnicos, sino que busca la reubicación del pensamiento generativo del compositor y su obra en su propio entorno.

El estudio comparativo recorre gran cantidad de partituras del compositor en sus diferentes estadios de creación y de los artistas más relevantes del panorama musical de diferentes épocas, desde la posguerra española hasta las vanguardias europeas, y supone el estudio de diferentes estéticas y técnicas que Luis de Pablo adopta, desecha y transforma para conseguir su propio lenguaje particular. Intentaremos por medio de esta técnica de estudio analítico recorrer el camino desde los orígenes hasta una actualidad repleta de matices y colores personales.

La mayoría de obras del compositor sufre continuas revisiones y reescrituras en un repensar lo ya pensado –reescuchar lo ya escuchado–, intuyendo en este trabajo diario un principio de perpetuidad de la obra en el tiempo que la hace renacer una y otra vez para así poder alcanzar su propio ideal de obra viva en constante reconstrucción y estudio y, por tanto, se obliga a la corrección de detalles que en su plenitud estética considera necesario. Esta búsqueda de la evolución técnica atemporal es parte del estudio: comprender los mecanismos creativos atemporales del compositor reflejados en su propio tiempo de creación y el cambio constante por su voluntad de perfección estética.

La pretensión de este trabajo teórico-práctico, con la inmersión en las entrañas de la obra y el pensamiento de su creador, no es mostrar si el compositor en sus diferentes estadios dispone de un lenguaje particular, pues su evolución es obvia, con logros en cada una de sus etapas. El objetivo es la presentación del hecho musical por medio de la evolución de un lenguaje complejo y personal repleto de múltiples cruces de caminos: estéticos, técnicos, literarios, plásticos, de la tradición, de otras culturas..., confluyentes en la originalidad del compositor bilbaíno Luis de Pablo. Los objetivos del trabajo, que se presentan desarrollados en las conclusiones, punto II, responden a los siguientes enunciados sintéticos: 1º) El condicionante histórico-social; 2º) El compositor en formación; 3º) Referentes europeos del joven compositor; 4º) El primer *opus* oficial; 5º) El segundo estadio compositivo; 6º) El nuevo pensamiento narrativo; 7º) La nueva ópera; 8º) Lo plural y lo complejo. El presente.

1.2. Estructura y metodología del trabajo

Para conocer al compositor y hacer una verdadera presentación formal del músico en su tiempo debemos de caminar sobre sus pasos desde sus mismos orígenes, con sus propias inquietudes, penurias y triunfos. Los diversos puntos que recorren el trabajo intentan ubicar y desvelar la genealogía de la poética musical del compositor contemplada desde la estética general y la irradiación de un entorno social siempre presente.

El estado de la cuestión plantea lo que conocemos del compositor, lo que se ha dicho, dónde y cuándo, dividiéndose en distintos apartados dentro de un sistema lógico de catalogación y de ordenación informativa.

En la ubicación del compositor se presentan sus primeros libros: técnicos, tratados estéticos y literarios..., que han podido influir en su primer estadio musical, haciendo mención a los ya existentes en la época y a los que por el aislamiento de la posguerra no pudo acceder, con el propósito de su autodidactismo estético y técnico. La correlación e interrelación del pensamiento del compositor es crucial para el desarrollo del trabajo por medio de la comparación de lo expuesto en su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*² de 1967/68 con sus nuevas ideas presentadas en *Una historia de la música contemporánea* del 2009³. Dando luz retrospectivamente a la recepción social y a la técnica compositiva del pasado remoto y del presente. Con *Una historia de la música contemporánea* cerraremos el círculo desde el pasado a lo actual, pondremos de manifiesto la síntesis del pensamiento creativo y su visión histórica, y con los escritos y artículos en prensa referentes a sus actividades culturales enmarcaremos una nueva faceta del intelectual integrado en su entorno sociocultural.

Las diferentes partes se hilvanan por medio de una columna vertebral: la figura del propio compositor que da el significado al trabajo. Los distintos capítulos se articulan en torno a la evolución del creador musical y sus referentes: la sombra del omnipresente Manuel de Falla con los arcaísmos herencia de Felipe Pedrell (Cantigas de Alfonso X el Sabio...); de la técnica de Scarlatti y lo popular; los referentes de la posguerra y sus obras; los compañeros de generación y sus inquietudes paralelas; la memoria de Anton Webern,

² DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, 1968, reed. en versión bilingüe francés-español. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, París: ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

³ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009.

http://www.fbbva.es/TLFU/dat/Luis%20de%20Pablo_musica_web.pdf (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

icono de la nueva vanguardia europea; el estructuralismo; el maestro de compositores Olivier Messiaen y su lenguaje musical, sus alumnos y compañeros europeos de vanguardia. La ubicación e interrelación estética, técnica y social se presenta por medio de la contextualización, comparación y análisis como herramientas investigadoras que ponen de relieve lo más destacado y particular de cada uno de los referentes, buscando una visión global y unificadora en un largo camino personal y colectivo.

El trabajo busca situar los diferentes estadios formativos del compositor: las cinco obras que forman su primer *opus*, la investigación sobre el control del tiempo de su segundo periodo y la reafirmación de un lenguaje personal de su tercera etapa por medio de los referentes y su propio criterio creativo, enmarcándolo en su realidad social y ubicando cada hecho en la cronología de la obra.

Para lograr entender los avances técnicos en su pensamiento musical, se presenta una visión panorámica de la tecnología, la fonética y las estructuras literarias. Siguiendo los pasos de las primeras vanguardias musicales europeas del siglo XX los compararemos con la utilización que De Pablo hace de ellas en cada estadio formativo, recorriendo el pensamiento literario de Mallarmé a Joyce..., del que se imbuyen compositores como Boulez, Stockhausen o Berio y transversalmente el propio De Pablo, inmerso en su mundo onírico-literario personal con referentes tan dispares como Góngora, Alexandre o Italo Calvino y Georges Pèrec (dentro del movimiento OuLiPo...), entre otros muchos.

Como herramienta fundamental del trabajo se presenta el análisis de las obras de los compositores europeos más destacados en la primera época del compositor, dentro de la transversalidad el concepto plástico; las músicas no centroeuropeas; las antiguas y las de tradición oral, que se contemplan como ramas de un mismo árbol del conocimiento que en algún momento se han de imbricar en la obra del compositor.

Durante la narración de los distintos puntos se encuadran las ideas y conclusiones parciales y analíticas más significativas de la exposición de los hechos, apareciendo al final de los análisis, punto 10, un glosario técnico donde se intenta presentar las herramientas más destacadas del compositor. Estos puntos buscan la asimilación dentro de una visión concreta y sintética sin sustituir las conclusiones generales que se presentan al final del trabajo y que enmarcan la globalidad del mismo: 10. Observaciones generales sobre los recursos técnicos del compositor: 10.1. Tratamiento interválico; 10.2. Estructuras; 10.3.

Estructuras de control del tiempo y del campo armónico; I0.4. Estructuras orquestales; I0.5. Antecedentes temporales; I0.6. Breve reflexión con respecto al código musical.

Los diferentes análisis se plantean con la intención de pretender abarcar distintos elementos formativos, resaltando sus características orgánicas: gestos, utilización particular del texto, tímbrica o métrica. En las obras con plantillas grandes (orquesta o grupos instrumentales), se hace más hincapié en la estructura, en la forma y la orquestación sin perder de vista el continuo armónico y contrapuntístico, referente del compositor a lo largo de sus distintos periodos. En las obras a solo como la *Sonata* op. 3 (para piano), la búsqueda se somete a las propias características instrumentales.

Los métodos utilizados en los análisis son una suma de herramientas puestas al servicio de una búsqueda, primero preconcebida por los referentes directos, ya conocidos, que el artista maneja en la época y, posteriormente, condicionada por la novedad constante, salvando obviedades técnicas básicas. Cada obra posee un mundo particular con técnicas, fruto de una época, originales y novedosas en cada una por medio de la aportación particular del compositor. En el análisis se han utilizado principios cuantitativos y calificativos en diversos parámetros: armónicos-verticales, melódicos-horizontales comparados por medio de una lógica cercana al principio de superposición interválica, fundamento del sistema de tríadas tonales-modales o pantonales..., buscando una aproximación explicativa en la lógica de estructuras por medio de la formación de acordes, en un sentido amplio, y direccionalidades melódicas por quintas o cuartas... En las antípodas de este pensamiento se ha empleado, en su primer y segundo estadio, la catalogación de grandes masas sonoras sumidas en su propio mundo armónico.

Las obras analizadas en el trabajo abarcan desde el primer *opus* oficial del compositor hasta *Passio* del 2006, dejando gran cantidad en el camino por la imposibilidad de ser asumidas en un trabajo académico de estas características.

La utilización en los análisis (de la obra de Luis de Pablo y sus referentes) de libros específicos, al margen de los escritos por los propios compositores implicados, como: Berio, Boulez, De Pablo o Stockhausen...⁴, ha sido solo parcial, pues hemos utilizado los disponibles a nuestro alcance, como el de Claude Helffer⁵ sobre el *Concierto nº 1 para*

⁴ Cfr. bibliografía general y específica, págs. 743, 749.

⁵ HELFFER, Claude. "Un análisis del Concierto número 1 de Luis de Pablo". En DE VOLDER, Piet. *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. José Luis García del Busto), Madrid: Taurus, 1987, pág. 111.

piano y orquesta; Hans Åstrand⁶ y su *Pocket Zarzuela-Opereta de bolsillo*; Mario Bortolotto⁷ sobre la obra pianística; Harry Halberich⁸ sobre la obra *Coral*; Louis Jambou⁹ sobre *Polar y Sonido de la guerra*; José Luis Temes¹⁰ sobre la obra de percusión; y el detallado estudio de la obra para orquesta *Latidos* por Horacio Vaggione¹¹. En cuanto a los referentes cercanos y coetáneos, hemos cotejado los trabajos presentados por Agustín Charles en su *Análisis de la música española del siglo XX*¹², y el *Dodecafonismo y serialismo en España*¹³, *Compositores y obras*, con algunos errores evidentes en la presentación y tratamiento de los materiales. Además hemos contextualizado los dos volúmenes de Gotzon Aulestia, una recopilación de análisis ya realizados anteriormente por diferentes tratadistas e, incluso, hemos estudiado hasta la extenuación el extraordinario y extenso análisis del *Martillo sin dueño* (de Boulez) de Lev Koblyakov¹⁴, entre otros¹⁵.

Las teorías analíticas musicales son proposiciones provisionales que explican mejor que las anteriores los problemas que enfrentan, pero que en algún momento de la evolución de la ciencia pueden ser sustituidas por otras que expliquen mejor los problemas tratados y exponga y explique nuevas dimensiones teóricas no previstas por la teoría sustituida¹⁶

En el trabajo existen diversas interferencias entre el eje estético transversal y el cronológico, biográfico y analítico, desde el primer *opus* de los años 50 hasta *Passio* del 2006, originando un constante avance y retroceso en su desarrollo.

Final de los análisis de obras:

Luis de Pablo posee un volumen enorme de obras con una producción continua que llega hasta la actualidad. El trabajo académico presentado en esta tesis doctoral, solamente puede abarcar un pequeño volumen de obras de forma testimonial: las creaciones desde su primer *opus* (reconocido) hasta la obra para orquesta coro y solistas *Passio* del 2006, dejando en el camino cuantiosas obras de todos los orgánicos posibles.

⁶ ÅSTRAND, Hans. "Pocket Zarzuela-Opereta de bolsillo (un caso transpirenaico)", en DE VOLDER, Piet. *Escritos de sobre Luis de Pablo*. (rev. y coord. José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 23.

⁷ BORTOLOTTI, Mario. "Agudeza y arte de teclado (sobre las obras de piano de Luis de Pablo)", en DE VOLDER, Piet. *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. de José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 43.

⁸ HALBERICH, Harry. "Hacia una nueva consonancia. Dos grandes páginas corales de Luis de Pablo", en DE VOLDER, Piet. *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. de José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 63.

⁹ JAMBOU, Louis. "Apuntes en torno a Polar y Sonidos de la guerra", en DE VOLDER, Piet. *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. de José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 125.

¹⁰ TEMES, José Luis. "La percusión en la obra de Luis de Pablo", en DE VOLDER, Piet. *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. de José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 195.

¹¹ VAGGIONE, Horacio. "Polifonía de pulsaciones, Latidos", en DE VOLDER, Piet. *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. de José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 267.

¹² CHARLES SOLER, Agustín. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51*, Valencia: ed. Rivera Editores, 2002.

¹³ CHARLES SOLER, Agustín. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, Valencia: ed. Rivera Editores, 2005.

¹⁴ KOBLYAKOV, Lev. *Pierre Boulez a World of harmony. Contemporary music studies. Vol. 2*, London: ed. (Harwood academia publishers). Switzerland. USA. Japam. UK. France, Germany). Universal Edición, 1990, pág. 4.

¹⁵ Cfr. bibliografía general y específica, pág. 728.

¹⁶ Sobre pensamientos de Karl Popper (1902 -1994).

En resumen, el trabajo se articula en cuatro capítulos:

1º) Introducción, justificación del tema y el estado de la cuestión con todo lo conocido y estudiado sobre el compositor y su obra;

2º) Ubicación y análisis de los antecedentes remotos y cercanos europeos y españoles del compositor, contextualizando la influencia transversal en la evolución estética, técnica y literaria que asumen la obra musical de nuestro compositor por el transvase e irradiación de la información que recibe en su trayectoria creativa.

3º) Contextualización y análisis de la obra de Luis de Pablo en sus diversos estadios formativos: el primer estadio, años 50, integrado por cinco obras ubicadas dentro de principios seriales; el segundo, años 60, definido por la búsqueda del control del tiempo relativo, libre y aleatorio y donde comprobamos la influencia de la ciencia matemática con el valor del número como elemento ordenador junto a la abstracción plástica. Una tercera etapa se presenta entre los años 70 y 80, desde la disparidad técnica de cada obra de los 70 a la semejanza estética y técnica de los 80, con la pérdida del referente aleatorio y la concreción en la idea escrita, junto a la síntesis en todos sus elementos técnicos en búsqueda de la efectividad práctica. Este pensamiento se extiende a su producción actual, hasta *Passio* (2006) última obra analizada en el trabajo.

4º) Conclusiones técnicas donde se presentan las particularidades de las herramientas compositivas de De Pablo a lo largo del tiempo con los diversos puntos de conexión y discrepancias con otros compositores y estéticas; y generales donde se muestra la síntesis de todo lo expuesto junto a los resultados de los análisis contextualizados transversalmente.

El trabajo llega a su término con la enumeración de las lecturas que hemos utilizado en la bibliografía, catálogos de obras y discos, junto a la presentación de los materiales de consulta en los anexos documentales en formato digital.

1.3. Estado de la cuestión

La perspectiva que nos brinda el tiempo transcurrido desde el surgimiento de las vanguardias artísticas españolas, motivadas por el aperturismo político y el afán de conocimiento de las nuevas generaciones de artistas que ansiaban obtener su lugar en los foros europeos, nos hace valorar la información que disponemos de ese tiempo, su procedencia, su parcialidad o imparcialidad sometida a los filtros socio-políticos, contextualizados en una sociedad, como la española de 1950/60, condicionada por un pasado complejo donde el *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo, y la sombra de Manuel de Falla son los referentes estéticos. Una nación donde, aunque no se hace público, existe una sensación general de pérdida de progreso y modernidad. Por todo ello, la validez de lo que se hace en Europa en aquel momento no se discute, se acepta como avance para las vanguardias, y toma como suyas virtudes y defectos de técnicas y sistemas europeos, la mayoría de las veces ya en declive en la propia vanguardia.

En la actualidad la figura del compositor Luis de Pablo se encuentra presente en la cultura musical europea, debido a sus cuantiosos premios obtenidos a lo largo de su trayectoria artística y a la asiduidad en la programación de sus obras en los circuitos concertísticos más prestigiosos. Su labor compositiva como embajador del arte –concepto en el que se le tiene en el mundo cultural europeo– no corresponde con la visión de algunos medios de difusión y prensa escrita del territorio español, a pesar de su notoriedad dentro de los foros internacionales.

Un hecho significativo que muestra esta situación fue la escasa difusión de la obtención del premio Iberoamericano Tomás Luis de Victoria 2009 (o tantos otros) – considerado el Cervantes de la música–. El escaso eco informativo en esta sociedad acarrea ineludiblemente poca repercusión social, hecho evidente si se compara con premios literarios. Esta situación muestra la sordera, o mejor en estos medios, la ceguera de televisiones y diarios de tirada nacional en sus apartados culturales imbuidos en dinámicas de consumo de fácil digestión y lucro inmediato. La música es un arte efímero no cuantificable en votos o alardes de grandeza monumental, como sucede con la arquitectura bandera de la desafortunada política del “ladrillazo”.

1.3.1. Naturaleza de las fuentes consultadas

En un primer momento, la toma de contacto con la obra del compositor se realiza para el estudio y provecho propio, buscando la adquisición de herramientas técnicas aplicables a futuros trabajos compositivos; y en un segundo lugar fue cuando se valoró hasta qué punto la información podía ser asumida y utilizada para comenzar un futuro trabajo de investigación en el ámbito universitario.

El trabajo real de recopilación del primer *opus* duró más de cinco años, y el de los dos restantes, cuatro más. Años de continuas visitas a casa del compositor con escáner y ordenador en mano con los que recopilar partituras y recortes de prensa del primer periodo, puesto que en las hemerotecas públicas resultaba complicado conseguir dichos materiales.

Debido a la amplia franja cronológica que abarca el trabajo, con los análisis de obras compuestas en la primera época del compositor de hace más de sesenta años, y con las obras depositadas en editoriales como la francesa Salabert¹⁷ o la alemana Modern¹⁸, las cuales ya no trabajan con De Pablo y relegan estas obras al ostracismo de la descatalogación, la dificultad en adquirir dichas partituras resultó notoria. No se pudieron conseguir ni por las editoriales ni por las casas de música o intermediarios, como los dos únicos distribuidores oficiales en territorio español (Monge y boceta¹⁹ y Semmsa²⁰), dejando la consulta únicamente adscrita a los archivos personales del propio compositor. La obra para orquesta *Tombeau* fue facilitada por el musicólogo granadino Germán Gan. Y para la adquisición de obras más recientes del compositor, se solicitó la ayuda del director de la editorial italiana Suvini Zerboni, Gabriele Bonomo (actual editor de De Pablo), quien agilizó el proceso de adquisición de las fuentes musicales de manera crucial para el desarrollo del trabajo.

Antes de acceder a los archivos personales del compositor, el primer acercamiento a las partituras de Luis de Pablo y a parte de sus referentes se produce en 1999 en la biblioteca de la *Accademia Musicale Chigiana de Siena* (Italia), con las *Seis piezas para Violonchelo solo*, *Ofrenda a Manuel Azaña* y diversas partituras de los años cincuenta y sesenta entre las que se encuentran *Due Liriche de Anacreonte* (1955) de Luigi Dallapiccola. El volumen de estas partituras se irán ampliando por medio de visitas

¹⁷ Cfr. <http://www.durand-salabert-eschig.com/> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

¹⁸ Cfr. <http://www.universaledition.com/sheet-music-and-more/> (idem).

¹⁹ Cfr. <http://www.mongeyboceta.com/> (idem).

²⁰ Cfr. <http://seemsa.com/es/editoriales-propias.html> (idem).

periódicas a diversas bibliotecas, archivos locales, hemerotecas y a las sedes de la SGAE de la Comunidad Valenciana y Madrileña, con un fruto relativamente parco, reducido a catálogos, unos cuantos libros y algunas partituras.

Con posterioridad, la búsqueda se traslada a la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March (Madrid), a la Biblioteca Musical de Madrid, ubicada en el Centro Cultural Conde Duque, a la Sección de Música de la Biblioteca Nacional y a la *Université Sorbonne Paris IV*, donde se obtiene la última revisión de 1996 de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*²¹.

1.3.2 Enciclopedias y diccionarios

Las primeras referencias historiográficas generales sobre Luis de Pablo se encuentran en las dos grandes obras de consulta de la musicología académica: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (en su primera²² y segunda²³ ediciones) y la enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*²⁴, en cuyas respectivas dos últimas ediciones se presentan sendas entradas dedicadas a nuestro compositor como acercamiento preliminar a su biografía y obra.

No aparece en la MGG antigua; por el contrario, sí se da constancia del compositor en la *Enciclopedia Microsoft-Encarta 98*, en la *Enciclopedia Universal Multimedia de 1998* y, con posterioridad, en la *Grande Enciclopedia della musica classica*²⁵ (Italia).

Federico Sopena lo incluye en el *Riemann Musiklexikon*, editado por Carl Dahlhaus en 1972²⁶, y en su catálogo actualizado hasta 1971 sin ocultar comentarios críticos de las obras anteriores a 1956, basándose en su propia edición de *Historia de la música española*

²¹ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión [1968], reed. versión bilingüe francés-español. *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, París: ed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

²² MARCO, Tomás. Pablo, Luis de. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, 20 vols, London: ed. Macmillan Publishers Limited, 1980. vol. 14, catálogo hasta, 1974/75.

²³ SADIE, Stanley. Pablo Costales, Luis de. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed. Stanley Sadie, 29 vols, London: ed. MacMillan Publishers Limited, 2001. Es una versión ampliada de la voz de la MGG.

²⁴ HEINE, Christiane. Pablo Costales, Luis de. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 26 vols., Ludwig Finscher. Kassel-Basel-London-New York-Praga: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar: Metzler, 2004, 12, cols. 1497-1499 - catálogo hasta 2001. Sin entrada para Luis de pablo en la MGG antigua.

²⁵ CURCIO, Armando. Luis de Pablo. *Grande Enciclopedia della musica classica*, 4 vols. Roma. vol. II, Madrid: (ed. española) *Grandes Genios de la Música, Diccionario Enciclopédico*, vol. III, 1991, págs. 1022-1025.

²⁶ SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. Cristóbal Halffter, Jiménez. *Riemann Musiklexikon*, 5 vols., ed. Carl Dahlhaus. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972, (Ergänzungsband/Personenteil A-K).

contemporánea de 1958; en el mismo año aparece en el *Dictionnaire des Grands Musiciens*²⁷. Luis de Pablo es nombrado en el diccionario de compositores contemporáneos de Morton y Collins²⁸ (1992). También lo cita José Luis García del Busto en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, donde recoge datos hasta 1996²⁹.

1.3.3. Obras españolas de carácter general

Luis de Pablo es citado en *La música europea contemporánea*³⁰ y en *Historia de la música española contemporánea*³¹ de Federico Sopeña que abarca hasta 1957. Adolfo Salazar se hace eco de las nuevas generaciones de creadores españoles en *La música orquestal en el siglo XX*³². Federico Sopeña menciona a los compositores activos en el panorama madrileño de esos años: Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Manuel Castillo o Miguel Alonso.

Desde una óptica diferente, Valls Gorina plantea su narración de la creación de la vanguardia española y presenta la figura de Luis de Pablo como el verdadero representante de una ruptura europeísta y a Cristóbal Halffter enraizado en la tradición de una línea de continuidad con las vanguardias históricas³³.

La aportación posterior de Fernández-Cid continúa incidiendo en la búsqueda de una filiación falliana³⁴ para las nuevas generaciones: en 1973, pese a sus inclinaciones conservadoras, juzga favorablemente el papel de Luis de Pablo como representante de las vanguardias en la generación de compositores nacidos en torno a 1924³⁵, fundándose en las opiniones de la *Música española de vanguardia* (1970), de Tomás Marco.

²⁷ VIGNAL, Marc. *Dictionnaire des Grands Musiciens*, París: Larousse, 1985.

²⁸ NOLLER, Joachim. Luis de Pablo, *Contemporary Composers*, (ed). Brian Morton y Paul Collins, Chicago/London: St. James Press, 1992.

²⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. De Pablo, Luis. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. (dir). Emilio Casares Rodicio, Madrid: SGAE, 1999-2002. vol. 8. (2001). - texto hasta 1996, catálogo hasta 2000/01.

³⁰ SOPEÑA, Federico. *La música europea contemporánea (Panorama y diccionario de compositores)*, Madrid: ed. Unión Musical Española, [1953].

³¹ SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*, Madrid: ed. Rialp [1958] 1976.

³² SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*, México: ed. F.C. E, 1956.

³³ VALLS GORINA, Manuel. "La música española después de Manuel de Falla", Madrid: *Revista De Occidente*. 1962.

³⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el Siglo XX*, Madrid: ed. Ediciones Cultura Hispánica, 1963.

³⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el Siglo XX*, Madrid, ed. Fundación Juan March, 1973.

En su *Historia de la música española (1983-1989)*³⁶, Tomás Marco ofrece una consideración historiográfica de Luis de Pablo y Cristóbal Halffter como representantes de su generación compositiva y deja definitivamente asentada la periodización estética –y priorización sobre la figura compositiva de Cristóbal Halffter al frente de la nueva vanguardia– que ya proponía en su biografía de 1972, conjugada con la más desarrollada de Casares de 1980³⁷. Tomás Marco, en 2008, publica su *Historia cultural de la música*³⁸ donde vuelve a ubicar a Luis de Pablo en su generación y en la actualidad. En el 2012 se publica la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*³⁹ por el Fondo de Cultura Económica, en la que Germán Gan presenta “A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española”⁴⁰, donde enmarca a De Pablo dentro de su contexto generacional. Francisco Ramos, en 2012, publica una sintética guía de *La música del siglo XX*, en la cual contextualiza a los compositores más destacados de este siglo.

I.3.4. Monografías y artículos

Uno de los primeros artículos de Luis de Pablo donde pone de manifiesto su postura con respecto a las nuevas técnicas compositivas, data de marzo de 1959, y apareció en *U.C.E. Revista literaria y musical*⁴¹. Su labor como articulista continúa de manera encubierta –*Musicus*, seudónimo de Luis de Pablo⁴²– escribiendo sobre la música española para el volumen colectivo editado por Rollo H. Myers, *Twentieth Century Music* (1960): en él se muestra crítico con la situación de desorientación en la creación musical española de posguerra –el artículo está escrito probablemente en 1958⁴³–. El artículo de Arthur Custer *Contemporary Music in Spain*, publicado por primera vez en enero de 1962 y revisado en 1965 para *The Musical Quarterly*, se centra de manera casi exclusiva en las actividades de

³⁶ MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid: ed. Alianza Editorial, 1983.

³⁷ CASARES, Emilio. *Cristóbal Halffter. Compositores de hoy*, Oviedo: Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vols. (Universidad de Oviedo) Departamento de arte y musicología, 1980, col. Ethos-Música.

³⁸ MARCO, Tomás. *Historia cultural de la música*, Madrid: ed. Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 2008, col. Música.

³⁹ GONZALEZ LAPUERTA, Alberto (ed.). *Historia de la Música e Hispanoamérica. La música en España en el siglo XX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, vol. XII.

⁴⁰ Capítulo tercero, págs. 174-219.

⁴¹ Entrevista a Luis de Pablo en la sección “¿Cómo ve Ud. El actual momento musical?” Madrid: U.C.E. *Revista literaria y musical* 108, contraportada, Marzo de 1959.

⁴² GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Crónica de vida y obra”, en DE VOLDER, Piet, *Encuentros con Luis de Pablo*, Madrid: ed. Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1998, col. Autores del siglo XX, pág. 53.

⁴³ MUSICUS, *New Music in Spain*, en *Twentieth Century Music. Its Forms, Trends and Interpretations*. New York: Rollo H. Myers, New York: The Orion Press, [1960] 1968, págs. 203, 207, 214.

difusión y promoción de la música contemporánea que se llevan a cabo en el Aula de Música del Ateneo madrileño y en los integrantes del Grupo Nueva Música, constituido en 1958 con De Pablo, Barce, Carra, Halffter... nómina a la que añade a Gombau⁴⁴.

Tomás Marco, a partir de 1971, contribuye con diversos escritos dedicados a Artistas Españoles Contemporáneos, sufragados por la Dirección General de Bellas Artes, en la que aparecen volúmenes consagrados a: Luis de Pablo⁴⁵, Cristóbal Halffter⁴⁶, Carmelo Alonso Bernaola⁴⁷ o Xavier Benguerel⁴⁸ por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, entre otros.

La relación de artículos relevantes escritos en la década de los 60 se cierra con el publicado en junio de 1966 por Vicente Salas Viu, a raíz de su estancia en Madrid en el I Festival de Música de España y de América y en la I Bienal de Música Contemporánea celebrados, respectivamente, en 1964 y 1965⁴⁹;

Aunque sólo se trata de una exposición sucesiva de las trayectorias e influencias estilísticas, Luis de Pablo cobra una mayor significación si tenemos en cuenta su integración en un panorama más amplio de la orientación estética de la música española tras la Guerra Civil, así como la personalidad de su autor, figura fundamental para la musicología chilena y representante del exilio musical republicano, y el medio que acogió el artículo, la *Revista de Occidente*, en su segunda etapa inaugurada en 1963⁵⁰

Salas Viu, en sus escritos, señala a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter como los representantes paradigmáticos de su generación, exponentes estéticos y técnicos de la nueva composición española reubicada a nivel internacional⁵¹. En 1986, José Luis García del Busto publica, en el número 19º de la revista mexicana *Pauta*, una entrevista monográfica

⁴⁴ CUSTER, Arthur. *Contemporary Music in Spain, Contemporary Music in Europe*. New York: Paul Henry Lang y Nathan Broder (New York: Schirmer Books, 1965), pág. 44-60.

⁴⁵ MARCO, Tomás. *Luis de Pablo. Artistas españoles contemporáneos 6*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia. 1971.

⁴⁶ MARCO, Tomás. *Cristóbal Halffter. Artistas españoles contemporáneos 34*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

⁴⁷ MARCO, Tomás. *Carmelo A. Bernaola*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

⁴⁸ MARCO, Tomás. *Xavier Benguerel* (co-authored with Carles Guinovart), Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991.

⁴⁹ SALAS VIU, Vicente. "Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. Dos vertientes de la nueva música en España", Madrid, en *Revista de Occidente*, 39 (junio 1966), pág. 390-409.

⁵⁰ GAN QUESADA, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: Creación musical y fundamentos estéticos*, Granada: Universidad de Granada, 2005 – defensa Departamento de Historia del Arte – Musicología, julio de 2003.

⁵¹ SALAS VIU, Vicente. "Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. Dos vertientes de la nueva música en España", en *Revista de Occidente*, 39 (junio 1966), págs. 390-409.

a Luis de Pablo titulada; *Luis de Pablo aquí y ahora*⁵². Y cinco años más tarde (1991) presenta el programa del “VII Festival de Música de Canarias” con el escrito: “Luis de Pablo, A través de sus senderos orquestales”, una visión sintética del pensamiento orquestal depablano. En 1995, François René Tranchefort publica su guía de música de cámara⁵³ que completa la escueta presentada por la Sociedad General de Autores en 1993, siendo ampliada posteriormente por la editorial actual del compositor, la italiana Suvini Zerboni⁵⁴ de Milano.

Eduardo Rincón, en el 2002 [1991], redacta la *Guía de la música sinfónica*⁵⁵, donde cita a Luis de Pablo. Desde 1970 hasta 2002, Rafael Eguílaz⁵⁶ recopila escritos y pensamientos que se plasman en un glosario de la labor literaria de Luis de Pablo que incluye: reseñas en programas de mano, artículos de investigación, divulgación y artículos en prensa diaria.

En 2006, *Minerva*⁵⁷, revista del Círculo de Bellas Artes de Madrid, publica una entrevista a Luis de Pablo, abordando la problemática de sus orígenes y el panorama actual. De 2007 data el último monográfico de Luis de Pablo llevado a cabo por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y dirigido por Cesar Rendueles⁵⁸.

Marta Cureses, en el 2007, publica *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*⁵⁹, donde dedica un amplio volumen al estudio y glosa de la obra del compositor que contextualiza junto a sus colegas de generación.

⁵² GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Luis de pablo, aquí y ahora”, México DF: Revista *Pauta*. Julio, 1986, n° 19.

<http://biblat.unam.mx/pt/revista/pauta-mexico-d-f/articulo/luis-de-pablo-aqui-y-ahora> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

⁵³ RENÉ TRANCHEFORT, François. *Guía de la Música de Cámara, Luis de Pablo*, Madrid: ed. española, José Luis García del Busto. 1995.

⁵⁴ Cfr. <http://www.esz.it/it/cataloghi/musica-contemporanea/128-de-pablo-luis> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

⁵⁵ RINCÓN, Eduardo, en *Guía de la música sinfónica*, (ed). François-René Tranchefort, Madrid: Alianza Editorial, [1991] 2002.

⁵⁶ EGUÍLAZ, Rafael. *Luis de Pablo, Escritos (1970-2002)*. I, II, vols. (Archivos de la colección privada de Luis de Pablo), subpunto 2.8.1., títulos de escritos diversos de Luis de Pablo ordenados y contextualizados por orden cronológico (1970 al 2002), pág. 54.

⁵⁷ TELLEZ, José Luis. “Conversando con Luis de Pablo”, Madrid: Revista cuatrimestral *Minerva*, Circulo de Bellas artes de Madrid, IV época, 2006.

⁵⁸ RENDUELES, César. (AÑÓN, Manuel. BARJA, Juan. PANIELLO, Fabián. TÉLLEZ, José Luis). *Luis de Pablo. A contratiempo*, Madrid: ed. Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2007.

⁵⁹ CURESES DE LA VEGA, Marta. *Tomás Marco: La música española desde las vanguardias*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2007, col. Música Hispana.

En los años 80, el Departamento de Arte - Musicología de la Universidad de Oviedo publica biografías y monografías⁶⁰ de compositores relacionados con la vanguardia musical española: Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Mestres Quadreny – sin publicar ninguna de nuestro compositor—. A estas publicaciones les suceden las editadas por el ICCMU madrileño⁶¹ y colecciones patrocinadas por organismos públicos como la Fundación Autor de la SGAE, *Encuentros con Luis de Pablo*⁶², Piet De Volder.

En el libro *Escritos sobre Luis de Pablo* (1967)⁶³ de José Luis García del Busto, se plantea un acercamiento estético-analítico de obras de Luis de Pablo por medio de diversos autores, además de su *Guía de la música de cámara* (1995)⁶⁴.

De 2001 es *Le Théâtre Musical de Luis De Pablo*⁶⁵, donde Piet De Volder presenta una breve aproximación a la obra operística del compositor con: *Kiu, El viajero indiscreto, La madre invita a comer y La señorita Cristina*.

La Fundación Juan March, para su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, publica catálogos de obras (1985, 1986, 2001) donde Luis de Pablo goza de una amplia atención.

La Orquesta Filarmónica de Málaga (OFM), a raíz de su ciclo anual, ya extinto, de música contemporánea, tiene editados monográficos de los creadores más relevantes de nuestro tiempo: *10º Aniversario del Ciclo de Música Contemporánea de la O.F.M. Historia de un Ciclo: pasado presente y futuro*. María Ruiz Hilillo; nº 8. *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*. Álvaro Zaldívar García; nº 9. *Cristóbal Halffter, a viva voz*. Justo Romero; nº 10. *Manuel Castillo. Transvanguardia y Postmodernidad*. Tomás Marco; nº 11. *José García Román: Las músicas de la memoria*. Yvan Nommick; nº 12. *José Luis Turina*. José Luis

⁶⁰ MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, col. Ethos-Música. 10; Gasser, Luis. *La música contemporánea a través de la obra de Josep Mº Mestres-Quadreny*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, col. Ethos-Música, 11); García del Busto, José Luis. *Tomás Marco*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986, col. Ethos-Música, 14.

⁶¹ CABAÑAS ALAMÁN, Francisco. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, Madrid: ICCMU, [1993] 2001, col. Música Hispana, Textos 1; PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. *Claudio Prieto. Música, belleza, comunicación*, Madrid: ICCMU, 1994, col. Música Hispana, Textos 3; MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Josep Soler. La música de la pasión*, Madrid: ICCMU, 1998, col. Música Hispana, Biografías 8; CURESES, Marta. *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, Madrid: ICCMU, [1995] 2001, col. Música Hispana, Biografías 12.

⁶² DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*, Madrid: SGAE - Fundación Autor, 1998.; GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, coord. GUINJOAN, Joan. *Testimonio de un músico*, Madrid: SGAE – Fundación Autor, 2001.; GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*, Madrid: Fundación Autor, 2004.

⁶³ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis; ÅSTRAND, Hans; BORTOLOTTI, Mario...., (rev. y Coord). *Escritos sobre Luis de Pablo*. Madrid: ed. Taurus, 1967.

⁶⁴ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. en *Guía de la música de cámara*. François-René Tranchefort, Madrid: ed. Alianza Editorial, 1995.

⁶⁵ DE VOLDER, Piet. *Le théâtre musical de Luis de Pablo*, Milano: ed. Suvini Zerboni, 2001.

Temas, nº 13, *Pensamiento musical: Conversaciones con Claudio Prieto*; y nº 14. *Luis de Pablo*. José Luis García del Busto, del 12 al 1 de febrero de 2008⁶⁶. En el año 2009, la Fundación BBVA publica: *Luis de Pablo. Una historia de la música contemporánea*, fruto de una serie de conferencias realizadas en dicha fundación. En el año 2010, José Luis García del Busto, con motivo del premio Tomás Luis de Victoria, escribe: "Luis de Pablo. De ayer a hoy", publicado por la Fundación Autor y la SGAE en la *Revista de Musicología*, XXXIII, 1-2 (2010). En este mismo año, Israel López Estelche presenta su artículo en la *Revista de Musicología* XXXIII, 1-2 (2010), "Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los 70"⁶⁷. En el artículo explica los principios de organización temporal y armónico de los módulos y agregados sobre dos obras del compositor: *Yo lo vi* (1970) y *Bajo el Sol* (1977).

En 2010, el autor de este trabajo publica una extensa entrevista al compositor bilbaíno con motivo del premio Tomás Luis de Victoria⁶⁸. En junio del 2013, Francisco Martínez García publica: *Estudio y análisis del empleo del saxofón en Polar, de Luis de Pablo*⁶⁹.

⁶⁶ En la cronología de las publicaciones se encuentra el último monográfico de Luis de Pablo, apareciendo discrepancias de orden y fechas con la información presentada en otros números de estas publicaciones: Antón García Abril; Álvaro Zaldívar, como primero de los monográficos.

⁶⁷ LÓPEZ ESTELCHE, Israel. "Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los '70". *Revista de Musicología* XXXIII, 01/02/2010, págs. 373-389.

⁶⁸ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. "Entrevista a Luis de Pablo. Entorno al premio Tomás Luis de Victoria, de música", Madrid: *Revista Audio Clásica*, marzo del 2010, nº 154, págs. 78-81.

⁶⁹ MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco. "Estudio y análisis del empleo del saxofón en Polar, de Luis de Pablo", Madrid: *Revista Música y Educación*, nº 94, junio del 2013, págs. 50-69.

1.3.5. Estudios académicos y tesis

Si partimos desde 1980, podemos citar la tesis de Daniel Tosi sobre la música contemporánea española⁷⁰ en el marco de su tratamiento de la actividad compositiva en nuestro país desde el fin de la Guerra Civil.

Sobre fuentes de información un tanto limitadas ofrece una panorámica integral, habiendo recurrido especialmente al contacto personal con Luis de Pablo y al conocimiento de las obras españolas programadas en diversos festivales franceses en la década de los 70⁷¹

En 1984, Ángel Medina redacta su tesis doctoral sobre *Las vanguardias musicales*⁷², y Marta Cureses, fruto de la suya de 1993, publica en 1995 *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*⁷³, presentando una contextualización histórica, sociológica y cultural en la órbita de la Generación del 51.

En 1996, Luis Gasser presenta *El Círculo de Manuel de Falla*⁷⁴ de Barcelona (1947 –c. 1956) en la Sorbona de París en un coloquio internacional. En 1998 aparece el estudio llevado a cabo en la Universidad París-VIII por Ernesto Romero, donde a lo largo de 160 páginas desarrolla un estudio comparativo entre dos obras de Luis de Pablo y Cristóbal Halffter⁷⁵ (*Éléphants ivres* y *Versus*) desde la óptica de su técnica compositiva, de manera un tanto confusa⁷⁶. En este mismo año, María Isabel Cabrera García redacta *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*⁷⁷.

⁷⁰ TOSI, Daniel. *Étude analytique de la musique contemporaine espagnole après 1939: aspects social et politique, historique et esthétique, compositionnel*, Thèse de 3^{ème} cycle. Université Paris-IV, 1980.

⁷¹ GAN QUESADA, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. (Granada: Universidad de Granada, 2005) – defensa (Departamento de Historia del Arte – Musicología, julio de 2003), pág. 18.

⁷² MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Las vanguardias musicales*. tesis doctoral, Universidad de Oviedo-Departamento de Historia del Arte. 1984.

⁷³ CURESES DE LA VEGA, Marta. *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*. Madrid: ICCMU, [1995] 2001, col. Música Hispana, Biografías 12. Ph. D. *Agustín González Acilu: En la frontera de la música y la fonética*, Universidad de Oviedo-Departamento de Historia del Arte, 1993.

⁷⁴ GASSER, Luis. "El Círculo de Manuel de Falla de Barcelona (1947-1956)" en *Manuel de Falla: Latinité et universalité*, actes du Colloque tenu en Sorbonne 18-21 novembre 1996, París: Presses de la Université-Sorbonne, 1999, págs. 493-507.

⁷⁵ ROMERO, Ernesto. *Différence et identité dans la musique de Cristóbal Halffter et Luis de Pablo. Une approche de la musique contemporaine espagnole à travers l'analyse comparée de Versus de Cristóbal Halffter et Eléphants ivres de Luis de Pablo*, Mémoire de Maîtrise, dirigida por Ivanka Stoianova y defendida el 26 de octubre de 1998. Université de Paris VIII-UFR. Arts, philosophie et esthétique.

⁷⁶ ROMERO, Ernesto. *Le Quichotte de Cristóbal Halffter, 'Texte et partition'* organizado por el Centre d'étude de l'écriture (París, Université Denis Diderot Paris VII-Jussieu), el 6 de febrero de 2001, y publicada bajo el título *Le Quichotte de Cristóbal Halffter. Texte et partition au service d'une nouvelle quête d'identitaire*, Textuel, 41, 2002.

⁷⁷ CABRERA GARCÍA, María Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte. 1998.

En 1992 Francisco Javier Sánchez-Pastor trata el mundo pianístico en *La música concertante para piano en España, S. XX y, en especial, su evolución desde los años 70*⁷⁸. Por su parte, Lisa McCormick, analiza el mecenazgo en la música contemporánea en la década de los setenta⁷⁹.

Entre las tesis doctorales relativamente recientes podemos citar varias: Belén Pérez Castillo presenta la realidad de la música vocal en el mundo contemporáneo⁸⁰; Germán Gan Quesada, fruto de largos años de estudio y trato directo con el compositor, publica *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* (2005)⁸¹ donde contextualiza la figura y obra del compositor madrileño desde sus orígenes formativos hasta el 2003, debido a la gran cantidad de información común y transversal que comparte con la presente tesis doctoral (*Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo*), el estudio sobre la obra de Cristóbal Halffter se presenta como referente directo del de Luis de Pablo; Carmen Hernández Molero muestra los distintos postulados estéticos de las vanguardias musicales en España de 1950 a 1970⁸²; Agustín Charles Soler en su estudio muestra los distintos sistemas seriales de los compositores españoles antes de los años sesenta⁸³; Jordi Gracia publica, fruto de su tesis doctoral, *Estado y Cultura*⁸⁴, el relato de la situación socio-cultural y política de la España de la generación del 51. En el 2007, José Zárate: *El lenguaje pianístico en el Grupo Nueva Música. II Linguaggio pianistico nel Gruppo Nueva Música*⁸⁵; Rubén Figaredo: *Juan Hidalgo. El sonido del gesto*⁸⁶. En 2008, Esther Sestelo Longueira presenta: *Antón García Abril. El camino de un humanista en la*

⁷⁸ TORRES SÁNCHEZ-PASTOR, Francisco Javier, *La música concertante para piano en España, siglo. XX y, en especial, su evolución desde los años 70, Trabajo de Investigación*, Madrid: [Madrid, Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March M-Doc-08-Tor], 1992.

⁷⁹ MC. CORMICK, Lisa. *Hommages à Sacher. A case study in the comissioning, composition, and performance of new music in the 1970s*, M. Phi. Performance, University of Oxford. 2000.

⁸⁰ PÉREZ CASTILLO, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998.

⁸¹ GAN QUESADA, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Granada: Universidad de Granada, 2005. (defendida en el Departamento de Historia del Arte–Musicología, julio de 2003).

⁸² HERNANDEZ MOLERO, Carmen. *Postulados estéticos de las vanguardias musicales en España (1950-1970)*, tesis Doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Departamento de Filosofía, 2002.

⁸³ CHARLES SOLER, Agustín. *Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960*, tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona-Departamento de Historia del Arte, 2003. Una reseña de esta tesis puede consultarse en *Revista de Musicología*, 26/2. 2003, pág. 697-701.

⁸⁴ GRACIA, Jordi. *Estado y Cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona: ed. Anagrama, 2006.

⁸⁵ ZÁRATE, José. *El lenguaje pianístico en el Grupo Nueva Música. II Linguaggio pianistico nel Gruppo Nueva Música*. Lectura y defensa el 14 de junio de 2007. Tribunal España-Italia.

⁸⁶ FIGAREDO, Rubén. *Juan Hidalgo. El sonido del gesto*, Universidad de Oviedo. Lectura y defensa noviembre 2007.

*vanguardia*⁸⁷, donde muestra la cara humana del compositor desde sus comienzos en la generación del 51 hasta nuestros días.

En las publicaciones derivadas de las tesis doctorales dirigidas en los últimos diez años, podemos citar las obras de Ignacio José Valdés Huerta: *Joaquim Homs. Vida y obra*⁸⁸, *Un matrimonio de las artes: Joaquim Homs y Pietat Fornesa*⁸⁹, y la de Noelia Ordiz Castaño: *Jesús Villa Rojo. Estudio y análisis crítico de su pensamiento*⁹⁰ de 2004; después de este trabajo se publica: *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*⁹¹ y *El compositor Jesús Villa Rojo. Estudio crítico de su pensamiento y su obra*⁹².

Elena Torres Clemente publica *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática* (2004)⁹³ y de *La Vida Breve a El Retablo de Maese Pedro* (2007)⁹⁴. Estos dos trabajos junto al libro *Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X El Sabio*⁹⁵ han resultado cruciales para la comprensión y contextualización histórico-evolutiva de los referentes remotos y cercanos en la estética musical de Luis de Pablo.

En el 2008, el compositor Enrique Sanz Burguete lee su Diploma de Estudios Avanzados: *Nueva creación operística Valenciana. Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista*⁹⁶, donde presenta el pensamiento operístico de uno de los compañeros del exilio canadiense de Luis de Pablo.

⁸⁷ SESTELO LONGUEIRA, Esther. *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*, Madrid: Fundación Autor / ICCMI. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008. "Antón García Abril y su obra para piano: en torno a los Seis preludios de Mirambel", Madrid: Revista. *Música y Educación*, 56 (diciembre 2003), págs. 15-59.

⁸⁸ VALDÉS HUERTA, Ignacio José. *Joaquim Homs. Vida y obra*. Oviedo. Universidad de Oviedo-Departamento de Arte-Musicología, 2005.

⁸⁹ VALDÉS HUERTA, Ignacio José. *Un matrimonio de las artes: Joaquim Homs y Pietat Fornesa*. Actas del Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico. El discurso Visual. Departamento de Anglogermánica. Universidad de Oviedo-Departamento de Arte-Musicología, 2005.

⁹⁰ ORDÍZ CASTAÑO, Noelia. *Jesús Villa Rojo. Estudio y análisis crítico de su pensamiento*. Oviedo. Universidad de Oviedo-Departamento de Arte-Musicología. 2004.

⁹¹ VILLA ROJO, Jesús. *La lógica del discurso*. ICCMU. Gobierno de Castilla-La Mancha. 2008. (Libro).

⁹² VILLA ROJO, Jesús. "El compositor Jesús Villa Rojo. Estudio crítico de su pensamiento y su obra". Madrid. *Revista Española de Musicología* vol. 27, nº 2. SedEM. 2004.

⁹³ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte - Musicología, 2004. (Codirigida con Yvan Nommick. Premio Nacional de Investigación Musicológica).

⁹⁴ TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla. De La Vida Breve a El Retablo de Maese Pedro*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.

⁹⁵ TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X el Sabio: Estudio de una relación continua y plural*. ed. Universidad de Granada. 2002.

⁹⁶ SANZ BURGUETE, Enrique. *Nueva creación operística Valenciana. Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista*. Universidad Politécnica de Valencia (UPV), Facultad de Bellas Artes - Departamento de Comunicación Audiovisual Documentación e Historia del Arte, 30 de septiembre, 2008.

En 2011, Francisco Martínez García publica su tesis doctoral *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*⁹⁷, y en 2012, José Baldomero Llorens Esteve lee su trabajo final de Master *La poética musical de Francisco Guerrero en su obra Un Poème Batteur (1972). Concreción del código en su estética gráfica*⁹⁸, donde contextualiza y analiza obras de percusión de los años 70, entre ellas *Le Prie-Dieu sur le terrasse* (1974) de Luis de Pablo, y presenta una posible interpretación práctica a la partitura gráfica de *Un Poème...* de Guerrero. En este mismo año, María del Carmen Coronado expone su trabajo final de Master: *Ofrenda [1980] de Luis de Pablo. De la resonancia al timbre: sintaxis y morfología de los nuevos lenguajes musicales –violonchelísticos– españoles de vanguardia*⁹⁹; en el trabajo contextualiza y analiza la obra *Ofrenda (Seis piezas a la memoria de Manuel Azaña)* (1980/82) de Luis de Pablo con un alto grado de precisión.

En el 2012 aparece publicada la controvertida tesis doctoral *Performing a political shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain*¹⁰⁰ de Enrique Sacau-Ferreira, donde se afirma que la Generación del 51, como grupo e individualmente, los miembros que la constituyen, actuaron activa y conscientemente como herramienta de propaganda política del régimen franquista. Nosotros en este trabajo doctoral no entraremos en polémicas con respecto a este tema pues excede los objetivos analíticos del mismo, aunque sí que señalamos el desacuerdo y más profunda repulsa con esta teoría, indicando que por encima de cualquier hecho histórico (cierto o falseado) se encuentra la música, la cual se suele olvidar en esta clase de “trabajos académicos”.

En el 2013, Israel López Estelche, en la Universidad de Oviedo, lee su tesis doctoral: *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*¹⁰¹. Después de presentar un extenso preámbulo sobre los diferentes sistemas analíticos existentes, contextualiza al compositor bilbaino por medio de su segunda etapa

⁹⁷ MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco. *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música. 2012.

⁹⁸ LLORÉNS ESTEVE, José Baldomero. *La poética musical de Francisco Guerrero en su obra Un Poème Batteur (1972). Concreción del código en su estética gráfica*, Trabajo final de Master, Universidad Internacional Valencia (VIU) Departamento de música. 2012.

⁹⁹ CORONADO, María del Carmen. *Ofrenda [1980] de Luis de Pablo. De la resonancia al timbre: sintaxis y morfología de los nuevos lenguajes musicales – violonchelísticos – españoles de vanguardia*. Trabajo final de Master, Universidad Internacional de Valencia (VIU), Departamento de música. 2012.

¹⁰⁰ SACAUFERREIRA, Enrique. *Performing a political shift: Avant-Garde Music in Cold War Spain*, Tesis doctoral. St Catherine's Collage Faculty of Music University of Oxford. 2012.

¹⁰¹ LÓPEZ ESTELCHE, Israel. Tesis doctoral leída en el Departamento de Historia del Arte y Musicología. *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*, dirigida por Julio Raúl Ogas Jofre, 19/12/2013.

aleatoria hasta la actualidad, abordando el pensamiento operístico con una visión particular sobre la “intertextualidad”. El trabajo presenta una catalogación de texturas de diversas obras de Luis de Pablo.

En el 2015, Daniel Moro Vallina defiende su tesis doctoral *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Contextualización y análisis de su obra en la vanguardia musical española* en el Departamento de Historia del Arte y Musicología, dirigida por Ángel Medina.

En el año académico 2014/15, el compositor valenciano Enrique Sanz Burguete se encuentra ultimando su tesis doctoral: *Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista y Un parque (2004-2005) de Luis de Pablo. Dos ejemplos de creación de una gramática operística en el teatro musical contemporáneo español*¹⁰², dedicada al pensamiento transversal del compositor valenciano José Evangelista y a la ópera *Un parque* (2004/05) de Luis de Pablo.

¹⁰² SANZ BURGUETE, Enrique. *Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista y Un parque (2004-2005) de Luis de Pablo. Dos ejemplos de creación de una gramática operística en el teatro musical contemporáneo español*. Tesis doctoral. Universidad de Granada - Departamento de Historia del Arte (lectura prevista en marzo del 2016).

2. LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE LUIS DE PABLO A TRAVÉS DE SUS ESCRITOS

Para comprender el pensamiento musical del compositor y los escritos donde se plasma, es necesario conocer brevemente su biografía artística ubicando su genealogía poética, estética y social.

La breve biografía que se presenta a continuación como arranque y presentación del compositor al que va dedicado el siguiente trabajo, se encuentra desarrollada a partir de los datos presentados en la página de la editorial italiana Suvini Zerboni: Luis de Pablo nace en Bilbao en 1930, y comienza sus estudios musicales a los siete años. De formación autodidacta, compone música a partir de los doce años. Realiza estudios de composición con Max Deutsch en París y cursos en Darmstadt (Alemania) desde 1956. Ha compuesto más de 150 obras de todos los géneros: orquesta, cámara, solista, concertante, vocal, electrónica, cinco óperas... Todas han sido interpretadas repetidas veces por diversos artistas, entre los que figuran el Cuarteto Arditti, Pierre Boulez, Bruno Maderna, ONE, Orquesta de París, Orquesta Metropolitana de Tokio, Claude Helffer, José Ramón Encinar, Rafael Frühbeck, Massimiliano Damerini, Orquesta SWF Baden-Baden, NDR de Hamburgo, Filarmónica de Berlín, Trío Arbós...

Profesor de composición en Búffalo (NuevaYork), Ottawa, Montreal, Madrid, Milán y Estrasburgo. Es, además, académico de Bellas Artes (Madrid y Granada), académico de Santa Cecilia (Roma), académico de la Real Academia de Bélgica, Oficial de las Artes y Letras de Francia, Medalla de Oro del Rey, Medalla de Oro de la Cruz Roja Española, Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, Premio CEOE de las Artes, Medalla de las ciudades de Rennes y Lille (Francia), y miembro de la Sociedad Europea de Cultura desde 1966.

En 1964 funda el primer Laboratorio de Música Electrónica de España, y en 1965, el Centro Privado ALEA presentando, durante ocho años, la música de cámara actual y las músicas de culturas no europeas.

Los premios Honegger (París) al conjunto de su obra, Premio Pierre de Mónaco, doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid (1996), Premio Fundación Guerrero (2006) y Premio Tomás Luis de Victoria (2009), forman también parte –sin agotarla– de la lista de reconocimientos de los que ha sido objeto.

2.1. Genealogía de una poética estética y social

Luis de Pablo data sus primeros recuerdos musicales en plena guerra civil española con muy pocos años de edad escuchando zarzuelas en el teatro Alcalá de Madrid, interrumpidas por los bombardeos nacionales, y amenizadas al terminar por el himno de Riego¹⁰³. Durante su infancia y juventud escucha constantemente fragmentos de óperas clásicas y de los éxitos del momento en los primeros discos de piedra y pizarra con la gramola familiar (*L'aria di Figaro: Non più andrai* de Mozart). En el colegio de Fuenterrabía (Bilbao), las monjas francesas (Orden de Santo Domingo) le imparten sus primeras clases de piano, acompañándole en sus juegos diarios un teatrillo de juguete donde inventa personajes recreando óperas al estilo wagneriano¹⁰⁴, al igual que Falla hace en su juventud. Estos recuerdos son los primeros detonantes en la inquietud creadora del compositor, no siendo menos importantes que todo el posterior periodo de formación técnico-estético, pues sin ellos, sin esta inquietud inicial, nada se hubiera proyectado en el futuro.

Luis de Pablo se encuentra sumido en su propia historia particular desde la coyuntura familiar y social provocada, en un primer momento, por el drama de la guerra civil española, con la pérdida de su padre y hermano, y la posterior posguerra, con el aislamiento intelectual, personal y colectivo que le obliga a comenzar su carrera desde cero sin referentes cercanos y con modelos formativos desvirtuados.

En su formación humanística y musical influyen personalidades como el padre Lira, chileno, quien le hace leer y estudiar a Guillén, Salinas, Lorca o Alberti, y le anima y facilita la asistencia a la primera audición en España del *Concierto para orquesta* de Béla Bartók en 1948. Con posterioridad conoce a Vicente Aleixandre quien le abre las puertas al mundo literario de vanguardia, tan crucial en su obra desde sus orígenes. La irradiación del alumno directo de Arnold Schönberg, Max Deutsch, es lo que le sitúa en su tiempo de creación por medio de los conocimientos técnicos necesarios.

Mauricio Ohana es el primer músico que revisa alguna partitura suya; es su hermano Leo quien le ayuda y le trae del extranjero información sobre la Segunda Escuela de Viena, así como diversas obras: *Segunda Sonata* y el libro de *Estructuras* de Boulez, o *Kontra-Punkte* de Stockhausen.

¹⁰³ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid 1 de diciembre del 2003.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Madrid 2 de diciembre del 2003.

La génesis de cada obra musical narra la biografía social y personal del compositor que la crea. Si pensamos que el compositor se basa siempre en parámetros racionales para expresarse, es poco exacto, pues existen diferentes condicionantes que no puede controlar y que, en ocasiones, pasan desapercibidos para él mismo. Condicionantes de todo tipo: históricos, económicos, políticos, estéticos, técnicos, formativos...

En el primer estadio formativo del compositor impera el autodidactismo musical con el préstamo de mecanismos estructurales desde la música de sus referentes más cercanos. Esta lucha interna por la propia definición estética se encuentra patente en la misma sociedad española, desde los años 30, por medio del antagonismo de Rogelio del Villar, con su inmovilismo clasicista, y el exiliado Adolfo Salazar con su acercamiento a las vanguardias europeas¹⁰⁵ (Segunda Escuela de Viena).

Seguramente hablaríamos de conclusiones estéticas muy diferentes y favorecedoras para nuestra propia evolución si en España se hubiera tratado de un clasicismo Stravinskyano en vez de un casticismo trasnochado, en pugna de un Schönberg vanguardista, como sucedía en la Europa de los años cuarenta¹⁰⁶

Luis de Pablo, en un primer momento, se apoya en la fuerza del grupo de la Generación del 51 para conseguir beneficios sociales en la producción, gestión y estrenos, dentro de una sociedad indiferente y en ocasiones hostil. En la juventud de De Pablo, para que la obra se desarrollase con normalidad, e incluso en los actuales, se necesitaba de la participación de diversos gestores sociales, desde el encargo de instituciones o particulares a la participación e interacción de los músicos y público, cosa que demanda De Pablo en su segunda etapa con poco éxito¹⁰⁷, todo esto dentro de principios de oferta y demanda, prácticamente inexistente en el panorama español de posguerra hasta el aperturismo europeo del régimen. La importancia del mecenazgo estatal y privado es una constante en la trayectoria de nuestro compositor, al igual que sus compañeros de generación, formulándose complejos malabarismos entre sus incipientes ideales de libertad (social y política) y el favor de unas instituciones culturales

¹⁰⁵ Idea meditada sobre el contenido del texto de GAN QUESADA, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española" en *Historia de la música en España e hispano América. La música en España en el siglo XX*, vol. 7, Madrid: (ed. Alberto González Lapuente), Fondo de Cultura Económica, 2012.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 175.

¹⁰⁷ Cfr. punto 2.7. Convergencias y discrepancias entre *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968) y *Una historia de la música contemporánea* (2009), pág. 57. Donde Luis de Pablo demanda una mayor participación por parte del intérprete.

públicas ligadas al régimen dictatorial, sumándose al complejo dúo la presencia de benefactores artísticos como la familia Huarte¹⁰⁸.

Todos los factores, todos los condicionantes cuentan en el discurso final: si el joven Luis de Pablo no hubiera tenido una formación musical autodidacta con la limitación de un conservatorio lejano, arcaico, inmovilista y castrador estéticamente, no podría haber percibido el fenómeno musical desde puntos de partida totalmente nuevos, como es el de la literatura, ya que crea herramientas formativas particulares desde esquemas mentales distintos a los escolásticos musicales y, por tanto, resuelve de esta manera sus propios problemas técnicos por medio de una deducción basada en el análisis de una obra más literaria que musical.

Si no hubiera tenido una influencia directa de Góngora, Aleixandre¹⁰⁹, e indirecta de teóricos como Umberto Eco¹¹⁰, y de los compositores europeos que trabajaban sobre estos principios literarios como: Boulez, Stockhausen y Berio..., su pensamiento habría sido otro. De Pablo no accede directamente desde el camino marcado por Eco con Joyce¹¹¹, sino que lo hace desde la música que genera esta nueva corriente estética con obras como *Pli selon pli* de Boulez sobre el pensamiento de Mallarmé, o la *Sinfonía* (1968) de Berio, entre otras de este compositor, con referentes como Claude Lévi-Strauss y Samuel Beckett¹¹².

Los diversos condicionantes, ya conocidos, se convierten con el tiempo en beneficios. El que Luis de Pablo estudie derecho en un primer momento como medio de obtención de un trabajo seguro, le permite asimilar en su estudio musical nuevas fuentes de información y rutinas de estudio deductivas que le ayudan a acceder más rápido a diversas ideas sobre las estructuras literarias implícitas en la música de vanguardia.

Su aperturismo vanguardista coincide con el paulatino cambio hacia la transición política en España, con la convulsión y el drama del terrorismo que abre heridas que aún hoy no han cicatrizado, las cuales propician su éxodo a Canadá y Norteamérica. El compositor acepta su exilio voluntario debido a la coyuntura socio-política, y al acoso de varios frentes político-sociales (la ultraderecha y la ultraizquierda), después de los

¹⁰⁸ Cfr. punto 7.1. La música como vehículo de comunicación personal en un entorno estético, social y político, pág. 460.

¹⁰⁹ Cfr. Influencia de la literatura, punto: 6, subpuntos 6.2. - 6.2.1, págs. 435 - 439 - 442.

¹¹⁰ Cfr: ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona: ed. Planeta-Agostini, 1985 y el punto 4.1 y subpunto 6.2.1, págs 273 - 442.

¹¹¹ Ídem.

¹¹² Cfr. subpunto 6.2.1, pág. 442.

conflictivos Encuentros de Pamplona¹¹³. Más adelante, regresa definitivamente a España para instalar su residencia, con un lenguaje plenamente personal, con la consolidación y arraigo en la cultura de su propio país, convirtiéndose en referente de la música culta. Este camino, forzado y elegido, conlleva un principio inherente de globalización que permite su subsistencia y reconocimiento de su trabajo, con lo cual accede a nuevas vías de distribución y edición de su música, y se anticipa cincuenta años al concepto de “aldea global”, imperante en la actualidad.

En la actualidad, el compositor se ve inmerso en una sociedad donde se produce un paulatino cambio en el concepto de cultura, con la eliminación de todo esfuerzo en la comprensión de cualquier fenómeno artístico, en pro de una “digestión fácil”, un nuevo concepto de cultura sumida en el hedonismo irracional donde esta palabra ha dejado de tener el significado que tradicionalmente poseía, pasando a ser un amable prefijo: cultura de la gastronomía; del vino; de los viajes; de los masajes... El compositor, a sus ochenta y cuatro años, no cesa en su esfuerzo componiendo diariamente en plena evolución de una estética repleta de referentes cercanos y lejanos: música de extremo oriente, antigua..., que sitúa su música lejos del principio académico¹¹⁴ con capacidad de llegar a multitud de escuchantes, globalizada en el mejor sentido de la palabra.

2.2. Reconstrucción del universo poético de Luis de Pablo

La reconstrucción del universo estético y técnico del creador musical, consiste en un camino de ida y vuelta desde los orígenes del compositor, desde la génesis formativa hasta la actualidad. Este trayecto, con multitud de cruces e interferencias, pasa por diversas estéticas e ideas de todo tipo que es lo que conforma la verdadera personalidad de la obra del artista en todas sus diferentes fases y mutaciones conducentes a nuevas reafirmaciones estéticas.

El bagaje individual aprehendido por el artista se toma de fuentes colectivas, de los referentes en plural, como la propia sociedad con cantidad de estímulos culturales: pintura, literatura, arquitectura..., que el creador tiene que “metabolizar” para así, de

¹¹³ Cfr. Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte. 8.14.1, pág. 578.

¹¹⁴ Dentro de las instituciones educativas musicales Norteamericanas se utiliza el término “música académica” para designar a la música de vanguardia actual, presentando una música que se compone por continuación de la “clásica” sin tener el último fin de ser escuchada como obra con atributos artístico-estéticos lúdicos.

esta manera, canalizar las diversas corrientes de información, convirtiéndolas en vivencias artísticas, en nuestro caso, musicales.

Las distintas etapas que el artista sufre desde el primer estadio, donde reconoce la obra creada como propia, son el fruto de un constante filtro de calidad impuesto por el propio compositor. El criterio a seguir no se realiza únicamente por la calidad musical, en cuanto a técnica, sino que se impone un criterio de reconocimiento de su voz personal como sello de identidad de lo auténtico, de lo original.

El primer *opus* de Luis de Pablo es un periodo serial relativamente corto, desde 1953 hasta 1959, que comprende un total de ocho obras, de las cuales tres de ellas están descatalogadas: *Cuarteto de cuerda* (1957), *Cinco canciones de Antonio Machado* (1957), *Cinco invenciones* (1957); reconociendo con posterioridad únicamente cinco: *Coral op.2* y *Sonata op 3* (1954), *Invenciones para orquesta* (1955), *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956) y *Sinfonías* (1963, rev.1966). Esta enumeración no significa que no escribiera más obras que las citadas en esa época o anteriormente, sino que las escritas y no citadas no son merecedoras de figurar en su catálogo, seguramente por conflictos con su incipiente nueva técnica o estética¹¹⁵.

La segunda etapa del compositor representa la puesta al día de su técnica sumiéndola en los nuevos sistemas estructurales¹¹⁶ junto a las ideas que provienen desde las vanguardias europeas, como el control del tiempo con la aleatoriedad controlada, y la translación del pensamiento literario al musical.

Las nuevas corrientes musicales europeas de la segunda mitad del siglo XX parten desde los pensamientos poéticos de Mallarmé, significados gráficos, y diversos niveles cognitivos asumidos desde la literatura, con ejemplos como el libro *Ulises*¹¹⁷ de James Joyce, entre otros muchos¹¹⁸. Este nuevo pensamiento constructivo se ve inmerso en la sublimación del pensamiento científico de una sociedad altamente tecnificada. En 1960, Pierre Boulez compone *Pli selon pli* (Pliegue sobre pliegue), donde otorga una dimensión artística al pensamiento científico de las nuevas teorías como la de la Relatividad, propuesta por el físico Albert Einstein (1879-1955), o la de la Curva-espacio-temporal.

¹¹⁵ Cfr. Punto 5.1. Ubicación del primer *opus* musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 331.

¹¹⁶ Cfr. punto 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas, estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193.

¹¹⁷ Cfr. punto 6. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN EUROPA DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70, pág. 435.

¹¹⁸ Cfr. punto 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 435.

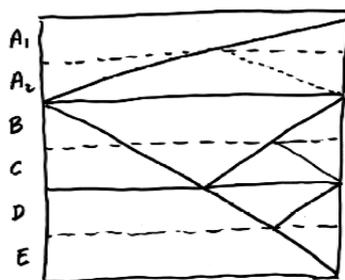


Fig. nº 1. Diagrama gráfico de pliegues en un plano-espacio¹¹⁹

En esta época, los compositores y, entre ellos, Luis de Pablo, ubican los títulos a sus obras según los mecanismos técnicos y las funciones que se desarrollan en ellas. Aparecen, de esta manera, títulos como: *Móvil I* (1957); *Módulos I* (1964/65) de Luis de Pablo, o *Formantes* (1961); *Líneas y puntos* (1966/67); *Anillos* (1967/68) de Cristóbal Halffter...

Existe una época de transición antes de llegar a su tercer estadio actual, donde el compositor incorpora elementos de control de la armonía dentro del pensamiento de tiempo flexible ya perfeccionado. Este nuevo elemento lo designa como agregados, siendo interválicas fijas sin función ni unidad como tal, generalmente de tercera, que organizan el discurso armónico en la macroforma.

Este nuevo periodo de creación, excepto las reticencias iniciales por parte de la crítica de algunos estudiosos que lo denominan como periodo “rosa”¹²⁰, da paso a un estadio más libre en la composición, donde De Pablo se encuentra frente a la posibilidad de hacer y crear dentro de sus nuevas herramientas, lo que él considera oportuno sin censuras ni recriminaciones estéticas por parte de la sociedad artística. En este tiempo es libre de crear sin constricciones ni ataduras, siendo su voz más personal que nunca.

En las obras de los años 70 no asume la misma unidad estética que en las de los 80, donde se consolida. En los 70 desarrolla distintos mecanismos estéticos y técnicos que reafirman una nueva etapa. Obras como: *Protocolo* (1968/69), que abarca una única escena; *Por diversos motivos* (1969); *Masque* (1973); *Berceuse* (1973/74); *Solo un paso* (1974); *Very gentle* (1974); son obras de transición en búsqueda de una concreción del código musical, lejos de las concesiones aleatorias de épocas pasadas.

¹¹⁹ Con relación al título y pensamiento constructivo de la obra *Pli selon pli* (1957 rev. 1962) de Pierre Boulez.

¹²⁰ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “La aportación de Luis de Pablo a través de sus obras concertantes”, programa conmemorativo de Luis de Pablo (1930) X Premio de Música, Fundación Guerrero, 2004, pág. 31.

http://tienda.fundacionguerrero.com/archivo_descargable/24.pdf (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

La reafirmación de este nuevo pensamiento viene de la mano de obras como: *Éléphants Ivres* I, II, III, IV (1972) sobre elementos del motete *Veni sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria¹²¹. Con esta obra cubre dos líneas de pensamiento: la tercera, interválica como referente, y la recreación del mal llamado *collage*¹²², afín al pensamiento de *Sinfonía* (1968) de Berio. Es con sus óperas (*KIU* 1979/82...) cuando alcanza la unidad estética, introduciendo la acción dentro de la dramaturgia.

Este camino de exactitud y concreción en la idea escrita y resultado práctico llega hasta la actualidad con: *Danzas secretas* (2007); *Fronroso misterio* (2001/02); *Casi un espejo* (2003/04); *Passio* (2005/06); *Recado* (2010); su última ópera, todavía en composición, *El abrecartas*; o los trabajos para instrumento solo como *Per Fagotto* (2011), entre otras muchas obras.

2.3. Génesis. Libros y tratados

Averiguar los mecanismos de absorción informativa y su interrelación por medio de libros, artículos, partituras, música en diversos formatos y tratados musicales con su enumeración de principios técnicos, se presenta como un hecho complejo casi imposible sin la correspondiente ubicación social, cultural y cronológica de todos los acontecimientos y mecanismos que los han hecho posibles, pues la información que figura en ellos es el fruto de un filtro, de una síntesis y avance de la cultural social.

La historia musical de la segunda mitad del siglo XX es narrada por sus propios actores implicados en los acontecimientos. Son ellos quienes redactan los libros, artículos y tratados que explican sus circunstancias y situación, se ubican en su determinado contexto histórico, y reseñan lo que se sabe en ese preciso momento.

De Pablo en su primer estadio formativo, al igual que sus compañeros cogeneracionales, se ve privado de clases, lecturas, escuchas y partituras que tendrían que haber influido en su pensamiento estético-técnico. En este panorama, en un primer momento, los artículos y libros de Adolfo Salazar, que sí que conoce tempranamente, le sirven para contextualizar y entender el pasado y su propio presente.

¹²¹ Cfr. punto 6. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN EUROPA DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70, pág. 435.

¹²² Cfr. puntos 3.13. Luciano Berio (1925-2003). Contextualización (en su primer estadio hasta *Cinco Variaciones*, para piano, 1952/53), pág. 243, y 4.3. Luciano Berio (1925-2003). Texto y estructura, pág. 282.

La penuria informativa generada en la posguerra sume a los artistas españoles en la ignorancia de lo que en Europa se estaba haciendo. Luis de Pablo comenta la situación de la siguiente manera: “Ni Schönberg ni Bartók, ni ninguna partitura reciente...” “...solamente se encontraban materiales de antes de la guerra civil...”¹²³. Las músicas, partituras, libros y manuales que debieron influir en el compositor y en el resto de compañeros de generación, como las herramientas cruciales que tendrían que haber fijado el punto de partida desde donde comenzar el viaje, no estaban ni se conocían.

Sin la asimilación cognoscitiva no es posible descifrar los mecanismos que llevan al dominio de una determinada técnica y estética musical, plástica... Sin embargo, aunque el joven compositor en agraz hubiese podido acceder a la música de vanguardia de primera mano, no fue así, pues tuvo que “imaginarla”, sin una guía (un maestro) y sin conocimientos técnicos asimilados desde la praxis; por tanto, lo máximo que hubiera logrado, en un primer momento, habría sido recrear una cierta semejanza “clónica” hueca con las obras elegidas, sin llegar a percibir su propia y verdadera esencia. Con lo que el camino basado en la cimentación de conocimientos autodidacta (más largo) o guiado (más corto) no habría sido posible evitarlo, llegando en el mejor de los casos al mismo destino.

De Pablo, en sus conferencias de 2008, *Una historia de la música contemporánea, Lo inesperado y lo archisabido*, comenta la importancia del conocimiento del pasado refiriéndose a libros que desearía haber tenido. Del principio del siglo XX señala el de Arthur Eaglefield Hull, profesor de la universidad de Huddersfield (Inglaterra) sobre los sistemas compositivos de Scriabin, traducido desde el exilio mexicano de Adolfo Salazar en 1947; también se refiere a las enseñanzas de Roberto Gerhard, compositor que tendría que haber sido el maestro de las futuras generaciones de creadores, siendo el nexo de unión con la vertiente europea de la Segunda Escuela de Viena. En la posguerra española tampoco se encuentra ningún escrito de Béla Bartók¹²⁴, compositor que tanto influye, desde la recreación idealizada de sus técnicas, en el joven De Pablo, al igual que Paul Hindemith que a finales de los 30 escribió un tratado de música, *El arte de la composición musical*, en el que clasifica todos los intervalos musicales, desde el más consonante al más disonante.

¹²³ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid 22 de Marzo 2007.

¹²⁴ BARTÓK, Béla. “El influjo de la música campesina en la música actual” (1931). Se puede encontrar parcialmente y traducido al castellano en GARCÍA LABORDA, José María (ed. y traductor). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla: ed. Doble J, 2004, col. de Cultura Moderna, págs. 38-39.

La coyuntura social hace imposible acceder a escritos de referentes europeos como los artículos de Schönberg¹²⁵, breves en extensión pero importantes en contenido, así como sus tratados: *Armonía* (1911)¹²⁶; *Composición con doce sonidos* (1941)¹²⁷; *Funciones estructurales de armonía*, redactado en la Universidad de California (1947/48)¹²⁸; o los escritos de Anton Webern¹²⁹ y su influyentes y clarificadoras conferencias dictadas sobre *El camino hacia la nueva música* (1932)¹³⁰; y las reflexiones de Alban Berg¹³¹, discípulo de Schönberg y maestro del que es uno de los referente en la estética musical del siglo XX: Theodor Adorno con sus *Escritos generales de música*¹³² o *Filosofía de la nueva música*¹³³, entre otros.

El aprendiz de compositor “digiere” todo tipo de lecturas, desde cuentos de Julio Verne a poesía y prosa de cualquier época y autor que esté a su alcance, literatura heredada de su hermano mayor, muerto en el frente de Madrid como parte de “la quinta del biberón”.

¹²⁵ SCHÖNBERG, Arnold. “Problemas de la enseñanza artística” (1910). Artículo aparecido por primera vez como: Musikalisches Taschenbuch, año II, Viena, 1911, recogido, posteriormente, en los escritos completos de Schönberg: Ivan Vojtech (ed.), Arnold Schönberg. Stil und Gedanke Aufsätze zur Musik. Viena: ed. S. Fischer. Reutlige, 1976, págs. 165-169. Traducción del alemán GARCÍA LABORDA, José María en *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla: ed. Doble J, 2004, col. de cultura moderna, pág. 22.

¹²⁶ SCHÖNBERG, Arnold. *Tratado de Armonía* (tratado escrito en 1911 la tercera edición data de 1922, la traducción y el prólogo son de Ramón Barce), Madrid: ed. Real Musical, 1990.

¹²⁷ SCHÖNBERG, Arnold. “La composición con doce sonidos” (1941), *Composition with Twelve Tones*. Conferencia en inglés impartida por Schönberg el 26 de marzo de 1941 en la Universidad del Sur de California (Los Ángeles 2 de mayo de 1946) y en la Universidad de Chicago. (Más tarde se convertiría en uno de los 15 ensayos recopilados por Dika Newlin en el libro *Style and Idea*. Nueva York: 1950). La primera versión alemana la realiza Theodor A. Knust en el libro *Komponisten über musik*, Múnich: 1956, ensayo aparecido más tarde en las dos colecciones de escritos en inglés y en alemán, la de Leonard Stein (ed.): *Style and Idea. Selected Writings of SCHÖNBERG, Arnold* (traducción de Leo Black), Londres: Faber and Faber, 1975, págs. 214-244, y la de Ivan Vojtech (ed.), ARNOLD SCHÖNBERG. STIL UND GEDANKE AUFÜTZE ZUR MUSIK, Múnich: Editorial S. Fischer, Reutligen, 1976, págs. 72-96. Arnold Schönberg: *El estilo y La idea*. (Traducción de Juan J. Esteve), Madrid: ed. Taurus, 1963, págs. 142-188. Posteriormente se recoge dentro de un compendio de artículos en el libro *El estilo y la idea*, Barcelona: ed. Idea Books, 2005.

¹²⁸ SCHÖNBERG, Arnold. *Funciones estructurales de armonía*. (redactado en la Universidad de California entre los años de 1947/48), Madrid: Ed. Idea Books, 2005.

¹²⁹ WEBERN, Anton. “El discípulo de Schoenberg” (1912) Recogido en RUFER Josef. *Músicos sobre música*, Benos Aires: ed. Eudeba, 1964, pág. 193-194, (Musiker über Musik. Aus Briefe, Tagebüchern und Aufzeichnungen. Damstadt, 1956).

¹³⁰ WEBERN, Anton. *El camino hacia la composición dodecafónica*. Conferencias recogidas al dictado por Rudolf Ploderer, Viena: Universal Edition, 1932/33. Reedición castellana más reciente *El camino hacia la nueva música*. (Traducción de José Aníbal Campos), Valencia: ed. Nortetur Musikeon 2, 2009.

¹³¹ BERG, Alban. “Las formas musicales de mi ópera Wozzeck” (1924). Se puede encontrar parcialmente, y traducido al castellano, en (ed.) GARCÍA LABORDA, José María. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla. ed. Doble J, 2004, col. de cultura moderna, 2004, pag. 25.

¹³² ADORNO WIESENGRUND, Theodor. *Encyclopedia of the Arts*. Tomo V, Nueva York. 1942.

¹³³ ADORNO WIESENGRUND, Theodor. “Schönberg y el progreso” (1940). Se puede encontrar parcialmente, y traducido al castellano, en *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla: ed. Doble J, 2004, col. de cultura moderna, pag. 27.

Una de las lecturas que más le sirve para comprender su entorno sociocultural son *Los Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, donde asume la verdadera dimensión de los hechos históricos que le toca vivir en la convulsa y compleja sociedad española de posguerra¹³⁴. Literariamente sus gustos son de lo más variado, alternan lo lúdico con una gran ansia de formación humanística.

La información ausente en un primer momento es incorporada con posterioridad al arsenal informativo del compositor, desde la perspectiva que el tiempo imprime a lo ya pasado. Así sucede con la *Poética musical* (1942) de Ígor Stravinski, seis conferencias impartidas en la cátedra de Poética de Charles Eliot Norton de la Universidad Harvard¹³⁵, donde podría haber hallado pistas fiables sobre las relaciones literarias y musicales, al igual que sucede con *El camino hacia la nueva música* anteriormente citado. Uno de los libros que aúna el concepto musical y literario, tan importante en su pensamiento creativo, es el *Doktor Faustus* de Thomas Mann; de él obtiene valiosa información técnica sobre el dodecafonismo. Será Leibowitz quien asesore a Mann en la técnica del sistema dodecafónico. Por fortuna, en la formación musical del joven compositor sí que se pueden mencionar partituras y escritos cruciales como el *Tratado sobre el dodecafonismo, Técnica de composición* (1946) de René Leibowitz¹³⁶, de Olivier Messiaen sus *Modos de valores e intensidades* (1949) o su posterior *Técnica de mi lenguaje musical* (1944)¹³⁷. De ellos extrae materiales y conocimientos que pone en juego en su primera obra.

En estos años la revista alemana editada por fascículos, *Die Reihe*¹³⁸ (*La serie*), se ocupa de diversos temas siempre relacionados con la composición contemporánea, abarcando cuestiones como: la música electrónica, la obra del compositor Anton Webern, así como los novedosos sistemas compositivos con sus herramientas técnicas...;

¹³⁴ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid, 22 Marzo, 2007.

¹³⁵ STRAVINSKI, Ígor. *Ígor Stravinsky, Poética musical*. (Presentación de Lorgos Seferis, traducción Eduardo Grau), Barcelona: ed. Acantilado, 2006.

¹³⁶ LEIBOWITZ, René. *Schönberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical*, París: ed. J.B. Janin, 1947, (English edition, as Schoenberg and His School: *The Contemporary Stage in the Language of Music*. Translated by Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1949.; *Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le Concerto pour neuf instruments, op. 24, d'Anton Webern*, Liège: Editions Dynamo, 1948; *Introduction à la musique de douze sons: Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg*, París: ed. L'Arche, 1949.

¹³⁷ MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical* (traducción Daniel Bravo López), París: Alphonse Leduc, 1996.; *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, Bibliothèque nationale de France, Bourges: ed. Catherine Massip. Direction, 1985.

¹³⁸ HERBERT, Eimert (1897-1972) compositor y teórico fundador en 1951 del estudio de música electrónica de la radio de Colonia, Alemania, es el Editor en colaboración con Kalheinz Stockhausen la revista *Die Reihe* (*La serie*), (1955-1962), donde Stockhausen escribirá artículos como: *...wie die Zeit vergeht*, (...cómo pasa el tiempo) N° 3. 1957. También lo hacen compositores como Mauricio Kagel, *Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge*, (Cluster, ataque, transiciones). N° 5. 1959, págs 23-37. Los volúmenes presentados en la Fig. n° 2, son sobre los que trabajó Luis de Pablo en sus estudios analíticos de Juventud.

para De Pablo es una de las principales ayudas para la comprensión de la nueva música europea.



Fig. nº 2. Diversos números de la revista *Die Reihe* (1955/62) tomados de la biblioteca del compositor (consultar la Fig. nº 3).

En el cuarto número de *Die Reihe*, Boulez presenta las bases del serialismo integral sobre matrices y serializaciones de tiempo y timbre. En las páginas centrales de la séptima entrega (1960), György Ligeti presenta su artículo "Metamorfosis de la forma musical de Grupos" (Grupos) (1955/57) de Stockhausen, desarrollando el análisis de su estructura temporal por medio de matrices numéricas y sistemas seriales aditivos, elementos ilustrativos del nuevo pensamiento serialista integral.

Boulez in allen zwölf Transpositionen, in der Anordnung der einzelnen Transpositionen bezieht er sich auf Tabellen¹.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
2	8	4	3	6	11	1	9	12	3	7	10	7	11	10	12	9	8	1	4	5	11	2	4
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11	3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7	10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
5	4	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1	12	9	11	6	5	4	10	8	7	7	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2	9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9	2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4	6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6	4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8	8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5	5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

Beispiel 3

die so zustande kommen, daß die einzelnen Originalreihen bzw. Umkehrungen gemäß TR_4 bzw. TU_4 ineinandergereiht wurden, also:

Beispiel 4

(Für den Kreis und Umkehrungskreis braucht man keine neue Tabellen, da diese ohne weiteres aus den zwei vorhandenen hervorgehen, wenn wir die Zahlenreihen von rechts nach links lesen. So wird z. B. $TK_4 = 7, 10, 1, \dots, 4$ oder $TUK_{10} = 2, 4, 1, \dots, 10$)

Auswahl und Anordnung der (relativen) Zeitdauern. Die gewählte Grundeinheit δ wird mit den Zahlen 1 bis 12 multipliziert und in steigender arithmetischer Reihe geordnet (ebensofalls wie in Messiaens erwähntem Klavierstück):

Beispiel 5

¹ Vgl. Feldman, Boulez, Cage, Wolff: *A musician at work, Transformation 1/4*, New York 1952, p. 168

40

Während die 12 Elemente der Tonqualitätsreihe von der gewöhnlichen Temperatur vorbestimmt sind, ist die Wahl der Dauern zwar in sich (als arithmetische Reihe) logisch, aber doch willkürlich. Die Zahl 12 der Dauerreihen will sich zwar der Zahl der vorhandenen Tonqualitäten anschließen, doch verhält sich die Dauerreihe in ihrer additiven Struktur der geordneten Tonqualitätsreihe gegenüber andersartig. So wäre jedoch unangenehm, diese Maßverschiedenheit negativ zu beurteilen, da solche Maßabweichungen — künstlich angewendet — zu neuen Kombinationen führen können. Es ist auch nicht alles verfehlt, wenn Boulez hier eine lineare Skala als Dauerreihe der ganz andersartigen, nicht (oder nur teilweise) skalenmäßigen Tonqualitätsreihe zuordnet. Schärfer Einwürfe könnte man aber gegen die unorganische Art der Permutation der Dauern erheben. Boulez geht so vor: da mit der Tonqualitätsreihe $TR_4 = 1, 2, \dots, 12$ eine Dauerreihe $DR_4 = 1, 2, \dots, 12$ korrespondiert, entspricht z. B. der Transposition $TR_4 = 2, 8, 4, 5, \dots, 10$ eine Permutation $DR_4 = 2, 8, 4, 5, \dots, 10$. Vergleichen wir die entstehenden Dauernintervalle mit den Tonqualitätsintervallen:

Tonqualitätsintervalle TR_4 H T B B B B B B B B B B B B

Gemeinsame Ordnungszahlen 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Dauernintervalle DR_4

Tonqualitätsintervalle TR_4 H T B B B B B B B B B B B B

Gemeinsame Ordnungszahlen 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Dauernintervalle DR_4

Beispiel 6

Da in einer Reihe immer das Verhältnis von Element zu Element das maßgebende ist, wird der Widerspruch zwischen den beiden Verfahren offenbar: während bei der — unorganischen — Transposition der Tonqualitätsreihen zwar die einzelnen Tonqualitäten permutiert werden, die Intervallverhältnisse aber immer die gleichen bleiben, haben die nach den Tabellen mechanisch ausgeführten Permutationen der Dauern (die doch keine Transpositionen sind) immer wechselnde innere Proportionen. Darum ist es keineswegs ersichtlich, warum eben diese Permutationen von den möglichen ausgewählt wurden. Das Unorganische steckt in der funktionslosen Transposition eines Systems: Tonqualitäten mit Zahlen etikettiert; die entmaterialisierten Zahlen in Tabellen gereiht; schließlich die Tabelle fetischartig als Maß für Dauernquantitäten angewandt — also ursprüngliche Ordnungsbeziehungen wertbezeichnend benützt.

Auswahl und Anordnung der (relativen) Intensitäten. Es wurde eine skalenartige Reihe gewählt mit 12 Werten von sehr leise bis sehr laut:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 pppp ppp pp p quasi p mp mf quasi f f ff ff ff

⁴ Siehe ausführlich über diese Frage Karlheinz Stockhausen: ... wie die Zahl verhält ... , die Reihe 3.

41

Fig. nº 3. Páginas 40-41 de la cuarta revista de *Die Reihe*, con un análisis de Pierre Boulez.

El impacto que produce la música concreta en los compositores españoles de la generación del 51 y posteriores, con la llegada a España de las ideas de Pierre Schäffer y su *Tratado de los objetos musicales*¹³⁹ (1966), abre un referente nuevo en la comprensión y expansión del fenómeno musical junto al despertar de la música electrónica.

En esta época, los compositores europeos cogeneracionales poseen una información privilegiada debido a la coyuntura sociocultural favorable de los países donde viven y crean con fácil acceso a las fuentes del conocimiento contemporáneo. Entre ellos, Pierre Boulez es uno de los que más va a influir, con sus escritos, en la redacción de los trabajos de Luis de Pablo, ya que incorporan de manera conjunta capítulos donde se critica a una sociedad aletargada en viejos *clichés* estéticos. De Pablo asume estos pensamientos en su *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹⁴⁰, dentro de una coyuntura social mucho más complicada que la francesa de Boulez. Karlheinz Stockhausen, años antes (1958) escribe su ensayo sobre *Lenguaje y música*¹⁴¹, al margen de gran cantidad de escritos que publica posteriormente, y Luciano Berio en 1959 su *Música y poesía, una experiencia*¹⁴². Umberto Eco en 1962 presenta su revolucionario estudio sobre el ideal constructivo de la novela *Ulises*¹⁴³ (1920) de James Joyce en *La poética de la obra abierta*¹⁴⁴, base desde donde se adquieren nuevos ideales compositivos. John Cage en 1959 escribe su texto sobre la *Historia de la música experimental en los Estados Unidos*¹⁴⁵.

La influencia de Boulez en la vanguardia española se irradia a través de escritos como: *Alea* (1957)¹⁴⁶; *Anton von Webern* (1958)¹⁴⁷; *La Estética y los fetiches*¹⁴⁸; *El gusto y la*

¹³⁹ SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: ed. Alianza-Editorial. S. A. [publicado en 1966]. 1ª ed 1988, 2ª. 2008.

¹⁴⁰ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión. 1968, [rev. 1996].

¹⁴¹ "Sprache und musik". Ensayo publicado en la Darmstädter Beiträge zur neuen Musik (Aportaciones de Darmstädter. La Nueva Música), Maguncia: ed. Schott, 1958, págs. 57-81.

¹⁴² BERIO, Luciano. *Musik und Dichtung—eine Erfahrung*. Texto publicado en los Darmstädter Beiträge zur neuen Musik (Aportaciones de Darmstädter. La Nueva Música.), Maguncia: ed. Schott. 1958, págs. 36-45.

¹⁴³ ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona: ed. Planeta-Agostini, 1985. Consultar los puntos: 8.2, pág 448 y 8.3, pág 456.

¹⁴⁴ JOYCE, James. *Ulises*. (Traducción de J. Salas Subirat), Madrid: ed. Planeta, 2005.

¹⁴⁵ CAGE, John. "History of Experimental Music in the United States". (Conferencia de Cage en los cursos de Darmstadt. Recogida luego en alemán en 1959 en la serie Damsädter Beitragë zur Neuen Musik), vol. 2, Maguncia: Damsädter Beitragë zur Neuen Musik, 1959, págs 46-53.

¹⁴⁶ BOULEZ, Pierre. "Alea". Conferencia impartida por Boulez en 1975 durante los cursos de verano de Darmstadt. Recogida en el libro *Relevés d'Apprenti*, París: Editions du Seuil, 1966. Traducido por Jorge Musto y Hugo García Robles para la edición en español de *Hacia una estética musical*, Caracas: ed. Monte Ávila Editores, 1992, pág. 39.

¹⁴⁷ BOULEZ, Pierre. "Anton von Webern". Traducido por Jorge Musto y Hugo García Robles para la edición en español de *Hacia una estética musical*, Caracas: ed. Monte Ávila Editores, 1992, pág. 351.

¹⁴⁸ BOULEZ, Pierre. "La Estética y los fetiches". Se puede encontrar parcialmente, y traducido al castellano, en *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla. ed. Doble J, 2004, col. de cultura moderna, pag. 171.

función (1961)¹⁴⁹; *Necesidad de una orientación estética*¹⁵⁰; *Forma*¹⁵¹; *Pensar la música de hoy* (1963)¹⁵²; *Hacia una estética musical* (1966)¹⁵³, entre otros.

En 1964, De Pablo traduce los textos alemanes de Stuckenschmidt del monográfico sobre Arnold Schönberg¹⁵⁴, y escribe un pequeño libro o manual con estructura pedagógica titulado: *Lo que sabemos de música* (1967)¹⁵⁵. Posteriormente, y como fruto de unas conferencias dictadas en el Instituto Francés de Madrid como inauguración de las actividades del grupo Alea (1965), redacta en Berlín su *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1ª edición 1968)¹⁵⁶.

El libro *Lo que sabemos de música* presenta un material que da luz sobre lo que un joven compositor, formado a finales de la posguerra española, puede explicar de su arte en forma sencilla y directa, y lo que la sociedad, en aquel momento, es capaz de asumir de una disciplina que se ha negado en toda su extensión por defecto durante cuarenta años, reduciéndola a la zarzuela y manifestaciones de amor patrio. El libro presenta una visión renovada del hecho musical puesto al día para una sociedad que asume cualquier aportación como un verdadero hallazgo significativo.

Tanto en los escritos, artículos y libros, lo más destacable es la evolución y la forma de pensar del compositor desde *Lo que sabemos de música*, donde se limita a enumerar lo que indica el título, a la actitud combativa contra la sociedad en diversos capítulos de *Aproximación...*, visto desde la perspectiva que nos concede el tiempo, actitud un tanto ingenua, con el augurio de un futuro comprometido con la cultura musical, donde el ciudadano interesado no se conforma con la pasividad resignada de una escucha ausente, sino que llega hasta el punto de interactuar con ella.

En este pensamiento se augura una nueva formación para el músico por medio de la improvisación. El músico se eleva por encima de lo puramente técnico, se le inculcan unas necesidades profesionales que se sitúan en la misma necesidad creativa que el

¹⁴⁹ BOULEZ, Pierre. "El gusto y la función". Se encuentra traducido en el libro *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, GARCÍA LABORDA, José M (ed. y traductor), Sevilla: ed. Doble J., 2004, pág. 181.

¹⁵⁰ BOULEZ, Pierre. "Necesidad de una orientación estética", GARCÍA LABORDA, José María, Sevilla: ed. Doble J., 2004, pág. 182.

¹⁵¹ BOULEZ, Pierre. "Forma". GARCÍA LABORDA, José María, Sevilla: ed. Doble J., 2004, pág. 184.

¹⁵² BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: ed. Denöel/Gonthier [escritura en 1963] 1994.

¹⁵³ BOULEZ, Pierre. *Hacia una estética musical*, Caracas: ed. Monte Ávila Editores, 1992.

¹⁵⁴ H. H. STUCKENSCHMIDT. *Arnold Schönberg*. (Traducido del alemán por Luis de Pablo), Madrid: ed. Rialp, 1964.

¹⁵⁵ DE PABLO, Luis. *Lo que sabemos de música*, Madrid: Ed. Gregorio del Toro Editor, 1967.

¹⁵⁶ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

compositor, propiciando una simbiosis intelectual entre intérprete y creador. Pide la implantación en los estudios de la improvisación que sirve para cimentar las bases de la comprensión total del nuevo lenguaje, la aleatoriedad controlada o libre. En el escrito, los ideales sociales, culturales y técnicos se llegan a fundir en un frente común, en una exaltación del cambio de orden estético, social e individual donde la necesidad personal y profesional se complementan. Con el tiempo se comprueba que la realidad que presenta el compositor, desgraciadamente, se convierte en una utopía y que en la situación actual esta necesidad se encuentra lejos de sus expectativas.

Después de la redacción de escritos de toda índole¹⁵⁷ y con la perspectiva del tiempo pasado en 2008, redacta sus *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*¹⁵⁸ con motivo de una publicación científica patrocinada por el banco BBVA, presenta distintos pensamientos musicales evolutivos por medio de la interrelación histórica, cultural y cronológica. Al año siguiente, en la sede cultural del citado banco, imparte ponencias que se plasman en el libro *Una historia de la música contemporánea*¹⁵⁹, donde presenta una realidad muy distinta a la de *Comentarios...*, en la que asume el sometimiento social al consumo globalizado y dejan una puerta abierta a la excepción de la norma por una música de autor.

¹⁵⁷ Cfr. Punto 2.8.1. Títulos de escritos diversos de Luis de Pablo ordenados y contextualizados por orden cronológico (1970-2002). Pág: 63.

¹⁵⁸ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (Apuntes manuscritos). "Mamelena", Julio-Agosto 2008. Publicado con el título: *Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*. Madrid: Fundación BBVA. 2008, págs. 392-401

¹⁵⁹ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*. Bilbao: ed. Fundación BBVA. 2009.

2.4. Recepción española del libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968)

En el tomo primero de *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*¹⁶⁰, Francisco José León Tello¹⁶¹ presenta la primera recepción académica de *Aproximación...* en España, donde realiza un breve comentario de los puntos más destacados. Junto a De Pablo se presentan diferentes personalidades culturales de la época como M. Menéndez y Pelayo, J. Jordán de Uries, J. Camón Aznar, J. M^a. Sánchez de Muniain y Óscar Esplá.

En el estudio, Tello relaciona someramente los pensamientos expuestos por De Pablo con compositores, pintores y filósofos desde la antigüedad clásica de Platón al clasicismo de Beethoven y Goya, presentando como paradigma de modernidad estético-técnico la figura de Manuel de Falla, la cual eleva por encima de cualquier referente.

La diferencia estilística [...] entre las primeras y últimas sonatas de Beethoven muestran la extensión del camino recorrido en la evolución de su labor creadora [...] Otro artista contemporáneo, Goya, establece el tránsito radical entre la configuración neoclásica y el expresionismo más dramático. En nuestros tiempos, la música de Falla se ofrece como ejemplo eficaz de esfuerzo para huir de la repetición de si mismo. Pero no ha de prolongarse la cita, porque abarcaría a todos los grandes creadores¹⁶²

En *La estética y la filosofía...* se hace patente el desconocimiento de su autor con respecto a los nuevos y valiosos referentes que presenta De Pablo en su libro, lo que viene a ser el reflejo de una sociedad-cultural ajena a las nuevas vanguardias, que omite sin saberlo las verdaderas alusiones al erigir a Manuel de Falla como ideal de modernidad, como referente del aperturismo Europeo. Falla sí que es referente de la estética de Luis de Pablo y sus compañeros de generación, pero en un primer estadio muy incipiente, no en el ideal serial-estructuralista¹⁶³ donde se encuentra inmerso *Aproximación a una estética...*:

¹⁶⁰ LEÓN TELLO, Francisco José. "La estética musical de Luis de Pablo". *Bellas Artes* 71, 11 (septiembre-octubre 1971), págs. 12-16. *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX. Tomo I*. Valencia: s.e., 1983. *Teoría y estética de la música*, Madrid: ed. Taurus, 1988, col. Taurus Música I.

¹⁶¹ Francisco José León Tello en la portada de *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX. Tomo I*. (que posee el compositor, en su casa madrileña), le dedica a De Pablo unas breves palabras: "A Luis de Pablo: que en grado tan eminente honra a la vez a la música y a la estética musical española. Muy cordialmente". Y en una página en blanco dentro del mismo volumen, con respecto a las fiestas navideñas se podrá leer: "Querido Luis: Te deseo las mayores felicidades en estas fiestas y en 1989. Mi enhorabuena por tantos y tan continuos éxitos. Recibe también con mi afecto un cordial abrazo y un atento saludo para tu esposa".

¹⁶² Cfr. Capítulo 6. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN EUROPA DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70, pág. 435 y Subpunto 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455.

¹⁶³ Ídem.

La preocupación ética y la tendencia de su pensamiento filosófico hacia los arquetipos ideales explica la influencia que el hieratismo egipcio ejerció en Platón y su teoría inmovilista de la República y las Leyes [...] La atribución de universalidad a unos cánones concretos promueve la rehabilitación de su vigencia en determinados periodos históricos. Pero en estas épocas clásicas, el consenso no es unánime la polémica entre los antiguos y los modernos lo demuestra. Por otra parte, en la música los retornos son menos posibles¹⁶⁴

Con respecto a las reflexiones expuestas por De Pablo en su libro, Tello indica en *La estética* el riesgo del subjetivismo en las afirmaciones del compositor: "...por mucha que sea su objetividad no podría dejar de dar una visión parcial de los hechos; pero esto no es obstáculo, ya que, por el contrario, favorece el conocimiento de su intimidad...". Además señala que muchas veces es el propio compositor el que expone sus principios, explicando sus innovaciones, con acierto o no, como sucede con: Arnold Schönberg; El Padre Antonio Soler; Francón de Colonia; Felipe de Vitry; Guido de Arezzo; Ramos de Pareja; Rimsky Korsakov; Rodríguez de Hita; Jean-Philippe Rameau, que resalta el sentido innovador del artista del siglo XIV por sus bases combinatorias contrapuntísticas complejas establecidas en la polifonía anterior.

En su narración enfatiza el principio evolutivo colectivo y personal:

...todo artista ha de afincarse en el punto extremo de una evolución en perpetua marcha, pero al mismo tiempo, para que sea un nuevo eslabón de la cadena ha de continuar el proceso de enriquecimiento cultural del hombre dándole algo que antes no tuviese o que tuviese de forma incompleta...¹⁶⁵

El catedrático relaciona el desarrollo de sus argumentos con la filosofía y señala que Martin Heidegger¹⁶⁶ contempla al arte en constante apertura, no desde una cultura particular, sino desde la globalidad de todo el mundo, ubicándose en una postura antropológica cercana a la de Lévi-Strauss.

Con respecto al escaso comentario de la parte técnica del libro, Tello indica que:

...la profunda influencia de los módulos griegos, ha contribuido a la formación de la mentalidad de veneración normativa propia de la estética europea en la mayor parte de su historia¹⁶⁷

¹⁶⁴ LEÓN TELLO, Francisco José. "La estética musical de Luis de Pablo", Madrid: ed. Taurus, 1988, págs. 12-16.

¹⁶⁵ Ídem.

¹⁶⁶ Cfr. Punto 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas, estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193.

¹⁶⁷ LEÓN TELLO, Francisco José. "La estética musical de Luis de Pablo", Madrid: ed. Taurus, 1988, págs. 12-16.

Sobre la base y argumentación que desarrolla León Tello en su escrito, es evidente que sufre una grave confusión en cuanto al sistema técnico aleatorio controlado que presenta De Pablo con sus “módulos”¹⁶⁸ y el término musical griego con nombre similar pero significado totalmente diferente: los “modos”. Sin duda es un ejemplo clarificador de la complejidad que suponía, aún para los especialistas españoles de la época, la asimilación de unos principios estético-técnicos musicales que englobaban pensamientos sociales, psicológicos, filosóficos, matemáticos y estructurales.

La recepción de *Aproximación a una estética...*, por parte de los músicos y compositores españoles de la época, interesados por las nuevas vanguardias, es escasa o casi nula, por lo que se percibe como las bases de un sistema de composición particular. No obstante, será con la perspectiva del paso del tiempo cuando se convierta en un referente estético-técnico de la historia de la música española. En él, De Pablo desvela su sistema compositivo de una época en la que descifra un sistema de funciones altamente complejo. La exhortación a los músicos prácticos, que De Pablo realiza en su *Aproximación...* con respecto a su mayor participación en la “obra abierta” como parte de la creación, no tendrá el efecto esperado ni en aquella ni en esta época, salvo en honrosas excepciones.

En la sociedad cultural española del momento tiene una repercusión moderada por la complejidad de sus contenidos específicos, aunque con posterioridad ha sido reeditado en versión bilingüe (1996) por la Universidad París-Sorbonne donde los cuantiosos ejemplos musicales se ven con gran nitidez, algo que no pasa en su primera edición de 1968. Sus libros homólogos europeos son traducidos y estudiados desde la transversalidad de otras materias, como sucede con el de Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*¹⁶⁹, editado en español por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de la Región de Murcia, debido a su alto valor estructuralista¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Cfr. punto 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera, pág. 492.

¹⁶⁹ BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: ed. Tel Gallimard, Denoël/Gontier, 1963.

¹⁷⁰ Cfr. Punto. 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas, estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193.

2.5. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes (2008)*¹⁷¹

En estas ponencias editadas en forma de libro, De Pablo vuelve a presentar una idea recurrente a lo largo de sus pensamientos y escritos de juventud, la revalorización del estatus cultural de la “Música” (con mayúscula), ubicándola a la altura de cualquier ciencia. Comienza su exposición de la siguiente manera:

Es tentador pensar que el tema de este trabajo cae fuera de las capacidades incluso de los intereses de un artista. En mi caso, de un compositor; lo que no hace sino agravar las cosas, a la vista de la elusiva naturaleza de la música como lenguaje. Y es incluso posible que así sea. Todo depende del sentido que se dé a la palabra clave: conocimiento¹⁷²

Desde el ideal de *Fronteras del conocimiento* elige varias palabras claves para desarrollar su exposición, y las enfoca hacia un ámbito plenamente musical. Al principio señala la posibilidad de titular su conferencia como: *Fronteras de la expresión artística Música*.

En el escrito se indica la problemática que sufre la sociedad actual con respecto a la música -mercancía o de consumo reproduciendo principios sociológicos ya expuestos cuarenta años antes en puntos de su *Aproximación...*¹⁷³ pero sin afán reivindicativo:

Las *Fronteras del Conocimiento* (musical) serán las de la capacidad del estudioso, del creador, de una parte y de la capacidad receptiva del contemplador, de otra. En este segundo caso la idea del conocimiento y sus fronteras será idéntico al de la capacidad de experimentar una emoción estética profunda, la que nos enriquece personalmente, rara vez colectivamente (¡cuidado con las emociones masivas!), pese a las salas apocalípticas en las que tantas veces músicas nacidas para ser escuchadas a lo sumo por diez personas son escuchadas por diez mil¹⁷⁴

Señala que, en la actualidad, la frontera de los conocimientos se encuentra cambiando rápidamente de manera imprevisible e incontrolada, lo que le supone al músico –y sobre todo al compositor– vivir en un constante “corto-circuito”.

En sus palabras claves introduce el concepto de conocimiento que lo localiza en la manera de hablar¹⁷⁵, en la conciencia racional consciente, invalidando un conocimiento

¹⁷¹ Para desarrollar este punto hemos utilizado los originales manuscritos del propio compositor: *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*, no su versión publicada por la Fundación BBVA. Publicado con el título: *¿Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*, Madrid: Fundación BBVA, 2008, págs. 392-401.

¹⁷² DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*, Madrid: Fundación BBVA, 2008, págs. 392-401.

¹⁷³ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

¹⁷⁴ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*, pág. 392.

¹⁷⁵ Cercano a los postulados del lingüista, sociólogo y filósofo Noam Chomsky.

inconsciente. Pone como ejemplo el aprendizaje de una lengua con sus dos fases: el esfuerzo inconsciente constante y deliberado de memorización y la asimilación por medio del esfuerzo de la consciencia. Indica que la música es un lenguaje en sí mismo y, como cualquier lenguaje, se aprende de esta manera, incorporando un nuevo factor: la inventiva depositada, en parte, en el subconsciente.

Su argumentación desarrolla las ideas de Alain Daniélou –director del Instituto Francés de Musicología Comparada, en los años 70– quien en conversaciones le señala que las estructuras básicas de la música se han conservado mejor que las de las lenguas, y que basta con la práctica para percibir las. Habla de Roman Jakobson con sus teorías lingüísticas, o Claude Lévi-Strauss con las estructuras del parentesco.

Después de asumir la técnica –el oficio– el compositor debe encontrar algo tan complejo como “su voz personal” al margen del código que forma las reglas heredadas.

La Música no se ocupa de transmitir “conocimientos” firmes, invariables, ni siquiera evolutivos, sobre nada. En esta situación está acompañada por las restantes artes y sospecho que hasta por las llamadas “ciencias del hombre”, aunque éstas lo hagan de distinta manera y por otras razones¹⁷⁶

La experiencia del conocimiento –más allá del oficio– es emocional. Señala la problemática que esto debe de suponer para el pensamiento científico, pues la sabiduría musical se desarrolla sobre lo consciente y lo inconsciente a la vez.

Como colofón de lo inconsciente define los distintos estados anímicos descritos en los primeros documentos musicales: hindúes, griegos, chinos, tibetanos..., y desarrolla la música de los griegos y su valor expresivo y ético: el valor, la cobardía, la fidelidad, la molición, etc. Citan a Aristóxeno de Tarento¹⁷⁷ y la música profana del norte de la India con sus *ragas*, la salmodia védica, y el canto religioso tibetano.

La evolución histórica que presenta no se centra únicamente en los referentes centroeuropeos, pues interrelaciona atemporalmente técnicas, ideas y compositores: desde la música de la Iglesia Cristiana de Occidente a la música del siglo XII del norte de Francia con el nacimiento de la polifonía, comparándola atemporalmente con la polifonía africana; llega en su reflexión al siglo XI y la melodía acompañada.

¹⁷⁶ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*, Madrid: Fundación BBVA, 2008, págs. 392-401.

¹⁷⁷ Siglo IV antes de. J. C.

En las distintas contextualizaciones relata diversas experiencias personales como la de la Señora Murasaki (Murasaki Shikibu) quien le cuenta que en su *Genji* (dinastía Heian, siglo XI) hay una flauta travesera, llamada “Fue”, para la que elige su repertorio dependiendo de las distintas estaciones del año, y fusiona con el ambiente sonoro de la naturaleza.

Contextualiza la técnica centro europea ubicando el *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux a la misma altura que el ideal técnico de György Ligeti (1978), quien pide a sus alumnos que estén familiarizados con su texto¹⁷⁸, y señala a Debussy como antípoda de Fux.

En su narración presenta el sistema dodecafónico de la Segunda Escuela de Viena y su influencia europea, con la irradiación en países como Japón, Corea, Marruecos, China etc., por medio de compositores formados en Europa como Toru Takemitsu que se sirve de instrumentos, escalas y sentido temporal japonés que integra en la tradición sinfónica occidental y, por tanto, descubre la tradición musical de su país (Japón) desde el filtro europeo. También encontramos algo parecido en compositores como Ahmed Essyad con Marruecos, y parte en los compositores actuales de Corea, China, etc.

Continúa con la presentación de la polifonía vocal de los pigmeos *aka* (África Central) y el estudio de los tambores que acompañan la acción del teatro *Kathakali* de Kerala (Sur de la India). Señala el desconocimiento y aislamiento en que viven los músicos occidentales con respecto al fenómeno musical extra europeo en todas sus facetas. Los inicios en la divulgación de “músicas del mundo” las sitúa en Alemania y Francia con la fundación de centros de estudios musicales por medio de técnicas de grabación que permitirían la escucha de música de los lugares más remotos y, así, poder estudiar el fenómeno de forma global.

En Berlín (1919) Curt Sachs fundará el Instituto de Musicología Comparada. En París, André Schaeffner creará el Departamento de Etnomusicología en el Museo del Hombre (1929). En Barcelona el musicólogo exiliado Marius Schneider hará lo propio en 1944 fundando en 1955, la llamada Escuela de Colonia con el mismo propósito. Hablará de los musicólogos (antropólogos, sociólogos...), Marius Schneider y André Schaeffner como las primeras fuentes de donde beberá el compositor alemán Karlheinz Stockhausen para la creación de obras con multiplicidad de referentes extramusicales, obras como *Stimmung*¹⁷⁹

¹⁷⁸ VÁRNAI, Péter. *Ligeti in conversation*, Londres: ed. Eulenburg, 1983. Consultar también: LICHTENFELD, Monika. *Conversation avec György Ligeti*, París: ed. Contrechamps 3, 1984, págs. 44-49.

¹⁷⁹ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*, Madrid: ed. Fundación BBVA, 2008, págs. 392-401.

Con respecto a los orígenes científicos de la música “contemporánea”, señala las consecuencias que tuvo para la música la exposición de la ciencia en el siglo XIX en su conocimiento material (el sonido). Fue el físico alemán Hermann von Helmholtz (muerto en 1894) quien prepara las bases de la psicoacústica, uno de los orígenes de la música de Stockhausen¹⁸⁰, o de la llamada Escuela Espectral francesa.

Después de recorrer los hechos más destacados del fenómeno musical, atemporal y globalmente, terminamos señalando que: “el arte es necesario porque forma parte del ser humano como tal, como su nariz, su estómago... o, si se prefiere, su curiosidad por saber”¹⁸¹.

¹⁸⁰ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*, Madrid: ed. Fundación BBVA, 2008, págs. 392-401.

¹⁸¹ Ídem.

2.6. Una historia de la música contemporánea (2009)¹⁸²

Un año más tarde de sus *Fronteras del conocimiento*¹⁸³, con motivo de una serie de conferencias impartidas en la Fundación BBVA el 3, 4 y 5 de noviembre del 2009, redacta *Luis de Pablo Una historia...*, que pasa inmediatamente a formato publicable por la misma fundación BBVA. En el índice se presenta diversos puntos a desarrollar en la ponencia: *El tema y sus orígenes*; *Lo inesperado y lo archisabido*; *Un final sin conclusiones*; *Notas sobre el autor*; más una breve galería de fotos.



Fig. nº 4. Invitación a las tres conferencias que impartió en la Fundación BBVA. Dibujo de la portada realizado por Marta Cárdenas mujer del compositor.

En la introducción de *El tema y sus orígenes* plantea dos preguntas que acompañan a De Pablo desde los tiempos de *Aproximación a una estética...*: ¿qué se entiende por música contemporánea allí donde la música es un vehículo de exigencia y profundidad, no un mero pasatiempo? y ¿cómo se puede hablar de historia cuando el material concernido es nuestro presente vivo, cambiante, contradictorio y, por definición, inabarcable?

Reflexiona sobre la complicada situación actual de la creación musical y el sentido que puede adquirir en la vida diaria, sometida a una alta velocidad de consumo y olvido... Distingue entre creación musical y avalancha sonora o falsa evolución provocada por “un consumo que convierte en basura cuanto toca”¹⁸⁴. En su desarrollo sopesa los distintos principios culturales, históricos, geográficos y sociológicos, señalando que no puede existir una única música verdadera. El vacío de contenidos originales en la obra, los que consciente o inconscientemente preside la creación, la priva de verdadera identidad.

¹⁸² DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, Madrid: ed. Fundación. BBVA, 2009.

¹⁸³ Ídem.

¹⁸⁴ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*. Introducción. *El tema y sus orígenes*, pág. 9.

“...nuestra cultura occidental ha vaciado de contenidos a la música, permitiendo así viajar en el espacio y el tiempo a través de ella”¹⁸⁵.

Profundizar en el universo de un gran artista del pasado (y aún del presente) guiados por su mano, nos lleva a zonas que no son nuestras, las cuales pueden perturbarnos: “En tiempos de mi juventud, eso es lo que sucedió con Anton Webern, incluso con Schönberg, en los cursos de Darmstadt...”¹⁸⁶:

Tras muchos años, algunos artistas han visto, oído lo que otros hombres habían hecho y les ha interesado primero y conmovido después. Algunos han llegado tan lejos como para intentar revivir de algún modo los mundos que habían originado esas artes... Bien: imposible. ¿Había, pues, que aceptar la destrucción? En buena parte hemos aceptado tácitamente la destrucción del espíritu —y a veces la existencia física— de quien lo creó, conservando religiosamente la obra¹⁸⁷

Dentro de la dinámica de occidentalización de diversos países y culturas presenta las traducciones, desde la tradición arcaica a la globalización del siglo XX, que Yukio Mishima¹⁸⁸ hace de diversas piezas del teatro Nô¹⁸⁹ (Zeami, siglos XIV-XV) de la cultura japonesa. También habla de la música del compositor puertorriqueño Roberto Sierra, quien no abandona la rítmica y la estructura del Caribe, y del escultor senegalés Ousniane Sow, con la fusión estética de África y Rodin. De este modo, muestra el encuentro de culturas y pensamientos por medio de los diversos legados ancestrales que fructifican en nuestro presente, sin pagar el precio de cambiar de naturaleza, “...sin el escamoteo de contenidos en ese cruce de culturas, escamoteo que Occidente ha hecho también con su propia cultura...”¹⁹⁰.

El desarrollo de las ideas presentadas en el primer punto (*El tema y sus orígenes*) parte desde el romanticismo (con Thomas Mann y sus *Sufrimientos y grandezas* con: Wagner, Chopin, Schumann, Liszt, Schubert, Fauré y Chabrier...). Se intenta evidenciar lo que denomina como “asilvestramiento” del oficio de compositor, lo que sufrieron compositores de los siglos XIX y XX por medio de dos tendencias: una que intenta conservar parte del pasado (los qué, cómo, cuándo y cuánto varían en cada compositor), y la otra que renuncia a hacerlo, luchando por incorporar algo nuevo a su técnica y

¹⁸⁵ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea. Introducción. El tema y sus orígenes*, pág. 9.

¹⁸⁶ Ídem.

¹⁸⁷ Ídem.

¹⁸⁸ Luis de Pablo utiliza un breve cuento de Yukio Mishima en su ópera *Un parque*, del 2004/05.

¹⁸⁹ También escrito como “Noh”.

¹⁹⁰ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea. Introducción. El tema y sus orígenes*, pág. 9.

estética. Además, señala a la técnica contrapuntística como la herencia del pasado que se asume como continuidad histórica o se omite como modernidad.

Con respecto a la ruptura o permanencia estética, señala que se puede dar simultáneamente en un mismo compositor por medio de tres factores: 1º) El descubrimiento (en el siglo XX y XXI) del hombre no europeo y su “universo espiritual”¹⁹¹ y, con él, su música. 2º) La prolongación del pasado sobre bases nuevas. 3º) El cambio de sentido funcional y la irrupción de las nuevas tecnologías.

En su desarrollo explica la utilización histórica de la *acciaccatura*, apoyatura de nota real de la armonía y falsa al unísono, presentándola como un elemento técnico importante en las músicas de tecla desde Scarlatti a Albéniz y Falla. Éste es un punto técnico importante, pues pone en comunión lo antiguo con las vanguardias musicales. Técnicamente también habla de la línea directa existente entre los pies métricos, con sus acentuaciones asumidas desde el lenguaje, planteando que la rítmica de la frase se condiciona a cada lenguaje, por lo que Bartók o Janáček son capaces de utilizar síncopas complejas y compases de 1/4 o 2/8.

Así como en su *Aproximación a una estética...*¹⁹² habla de su técnica particular, en *Una historia...*¹⁹³ desarrolla profusamente la de los compositores de referencia del siglo XX que parten desde el origen de la técnica y convierten el escrito en una historia estética y técnica en formato divulgativo.

Habla de Debussy y de su descubrimiento, a principio del siglo XX, de la música de Indonesia y explica la escala de tonos enteros. Reflexiona sobre la música confeccionada con elementos de otras culturas creadas en un marco europeo, como hace Debussy con su música totalmente francesa u Olivier Messiaen, Bartók o incluso Stockhausen y su música tecnológica.

Para terminar el primer punto, presenta a Schönberg, Max Deutsch y Goffredo Petrassi como los máximos representantes en la transmisión del legado del siglo XX, orientando a los alumnos hacia su propio lenguaje personal.

¹⁹¹ ELIADE, Mircea. “Diario de 1952, 15 de junio”.

¹⁹² DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1996.

¹⁹³ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, Madrid: ed. Fundación. BBVA, 2009.

En *Lo inesperado y lo archisabido* desarrolla la primera mitad del siglo XX y presenta diversos puntos del libro de Arthur Eaglefield Hull (años XX), profesor de la universidad de Huddersfield (Inglaterra), como el sistema compositivo utilizado por Alexander Scriabin (1872-1915), y señala su posterior traducción en 1947, del inglés al castellano, por Adolfo Salazar en su exilio mexicano. Con Scriabin muestra una música que aparece periódicamente en compositores como Stravinski (III tiempo¹⁹⁴ de *El pájaro de fuego*: la *Ronda de las princesas*) o en ciertos pasajes de la música de Boulez. En sus explicaciones relaciona a la escala de tonos enteros con Debussy y la octotónica con Scriabin, escala de ocho alturas que se consigue por la alternancia de semitonos y tonos¹⁹⁵, o viceversa, indicando que el “Grupo de los cinco” la utilizaba en sus obras (Fig. nº 5).

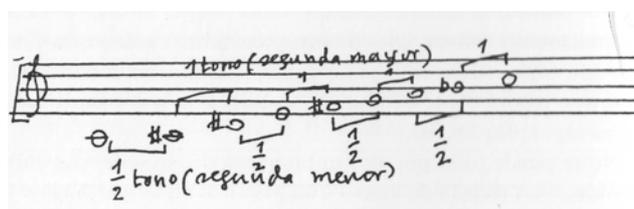


Fig. nº 5. Escala octotónica, de 8 alturas. Ejemplo manuscrito de Luis de Pablo extraído de las explicaciones de *Una historia de la música contemporánea*¹⁹⁶

En su recorrido histórico relaciona a Scriabin con compositores de la vanguardia europea del siglo XX como Stockhausen con sus *Hymnen*, *Sirius...*, o a Boulez y su *Portrait imaginé*. Desarrolla la presencia de la Segunda Escuela de Viena mientras señala la revolución-evolución que sufre Schönberg, la cual tiene su origen desde si misma, y la constante polémica que causa Schönberg con su música, reflejada en Karl Kraus y su *Die Fackel* (*La antorcha*) en los pensamientos de Lévi-Strauss.

Su explicación continúa con la armonía por cuartas de Mahler y Schönberg como base interválica estructural, analizando la primera trompa a solo de la *Primera sinfonía de cámara* op. 9. (1906) de Schönberg (Fig. nº 6), un giro melódico que se convierte en logotipo de los Cursos de Darmstadt (en los programas de mano de los conciertos, carteles...) desde los años cincuenta.

¹⁹⁴ III tiempo sin contar la introducción de la obra.

¹⁹⁵ El crítico musical Claude Rostand la llama “playas sonoras”..., este término posee parentesco con el pensamiento de Federico Mompou con respecto a sus acordes, consultar el punto: 3.6. Federico Mompou (1893-1987). Contextualización, pág. 123 y 3.6.1. La música para piano de Federico Mompou. *Canción y Danza nº V* (1942). Contextualización, pág. 127.

¹⁹⁶ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, Madrid: ed. Fundación. BBVA, 2009, pág. 38.



Fig. nº 6. Estructura interválica de la *Primera sinfonía* (1906) de Schönberg. Ejemplo manuscrito de Luis de Pablo extraído de las explicaciones de *Una historia de la música contemporánea*¹⁹⁷

En el *Segundo Cuarteto de cuerda* op. 10 de Schönberg (1908), por primera vez se utiliza la atonalidad o pantonalidad libremente, al igual que en el *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912) con el *Sprechgesang*, técnica empleada de forma personal por Luis de Pablo en sus *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956)¹⁹⁸.

Dentro del desarrollo de la Segunda Escuela de Viena y los sistemas utilizados presenta a Alban Berg con sus infracciones de la técnica escolástica serial, ejemplificándolo con su *Concierto para violín y orquesta*, *A la memoria de un ángel* (1934/35), con la utilización del Coral de Bach *Es ist genug* (*Ya basta*), cuyo intervalo característico es la cuarta aumentada (Sib-Mi). Explica el sistema de Berg con las cuerdas al aire del violín solista (Sol IV, Re III, La II, Mi I), construyendo sobre ellas tríadas mayores y menores (Fig. nº 7). Con este sistema consigue una amplia gama de recursos técnicos: escalas dodecafónicas, tonalidades mayores y menores, cuerdas al aire (resonantes) y el intervalo típico del *Coral de Bach*, transportado una segunda menor: Sib por Si natural (Fa).

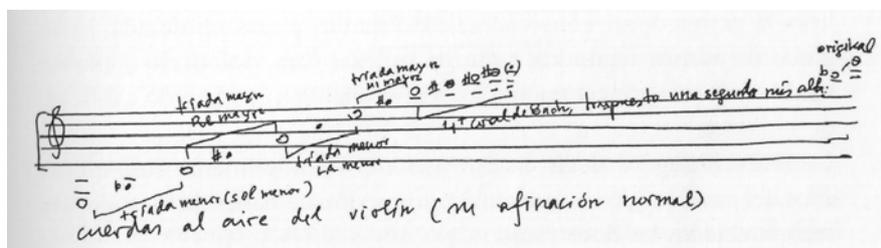


Fig. nº 7. Cuerdas al aire del violín en la afinación habitual del instrumento. Ejemplo manuscrito de Luis de Pablo extraído de las explicaciones de *Una historia de la música contemporánea*¹⁹⁹

Posteriormente habla de Anton Webern y su sistema compositivo más ligado a las reglas dodecafónicas, con la interrelación del sistema dodecafónico serial con los pensamientos contrapuntísticos del pasado (hace su tesis sobre la música de Heinrich Isaac)²⁰⁰. Menciona diferentes obras de Webern como la tercera de sus *Cantatas*, *Das Augenlicht* (*La luz de los ojos*), *Variaciones para piano* op. 27, o *Las variaciones para orquesta*

¹⁹⁷ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, Madrid; ed. Fundación. BBVA, 2009, pág. 42

¹⁹⁸ Cfr. 5.6. *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956). Contextualización, pág. 384

¹⁹⁹ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, pág. 45

²⁰⁰ Cfr. 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

op. 33, y señala la rigurosidad en su construcción técnica comparándola con los sistemas medievales.

De Pablo ejemplifica (Fig. nº 8) estas técnicas con el *Cuarteto de cuerda* op. 28, donde Webern utiliza la transcripción del nombre de Bach en traslación a notas musicales (en nomenclatura alemana) como homenaje al compositor barroco.



Fig. nº 8. Acrónimo con la nomenclatura musical alemana de J. S. Bach. Ejemplo manuscrito de Luis de Pablo extraído de las explicaciones de *Una historia de la música contemporánea*²⁰¹

Webern transpone estas notas una tercera menor más baja para que el homenaje no sea tan obvio.

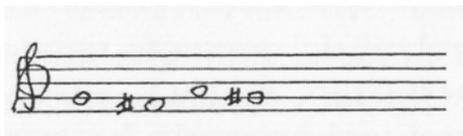


Fig. nº 9. Transposición tercera menor descendente de la figura 8. Ejemplo manuscrito de Luis de Pablo extraído de las explicaciones de *Una historia de la música contemporánea*²⁰²

La serie dodecafónica la divide en tres grupos de cuatro notas cada uno (total de doce), por medio de diversos movimientos: directo, contrario, retrógrado...²⁰³

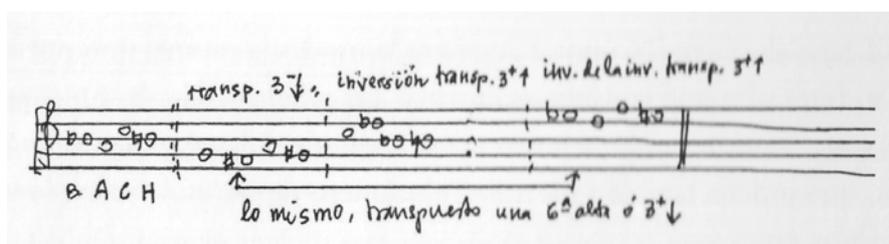


Fig. nº 10. Ejemplo manuscrito de Luis de Pablo extraído de las explicaciones del libro²⁰⁴

²⁰¹ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, Madrid: ed. Fundación. BBVA, 2009, pág. 47

²⁰² Ídem.

²⁰³ Cfr. apartado que trata las herramientas seriales en el capítulo: 3.10.1, pág. 178.

²⁰⁴ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, pág. 48

Comenta como antitético al serialismo de Schönberg la opción neoclasicista de Stravinski y sus referentes y el cambio estético que éste sufre a la muerte de Schönberg (1951), donde comienza a componer con sistemas seriales de forma personal, desde 1952 hasta su muerte en 1971. Analiza obras suyas como *Movimientos para piano y orquesta*, *Requiem Canticles* (1966) y sus *Variaciones a la memoria de Aldous Huxley* (1963/64), entre otras...

El final de este punto resume parte del trabajo doctoral, pues ubica y desarrolla brevemente la situación de la época de posguerra con sus distintos referentes y sistemas compositivos, explicando los pros y los contras de los sistemas cerrados que comienzan a fraguarse al amparo del serialismo idealizado de Anton Webern con la creación del festival de Darmstadt por Wolfgang Steinecke en 1946, lo que supuso la posterior irradiación estético y técnica que dura hasta nuestro días.

En *Un final sin conclusiones*, siguiendo la evolución histórica planteada, señala que en los años cincuenta es cuando se comienza a escuchar voces disidentes con respecto a la uniformidad de estéticas seriales. Desde la ruptura presenta la aparición de la aleatoriedad controlada y sus referentes remotos con Pedro Cerone²⁰⁵ y *El melopeo y maestro* (1613), donde se presentan juegos de azar como un sistema compositivo.

Contextualiza a Umberto Eco²⁰⁶ con su estudio sobre el *Ulises* de Joyce en su *Obra abierta* como detonante de la nueva música, herencia de los principios estructurales de la literatura. Nombra a diferentes compositores y obras como depositarios de esta técnica característica de una época: Witold Lutosławski y sus *Juegos Venecianos* (1962), Henri Pousseur y sus *Móviles*, la tercera sonata para piano de Boulez, de Stockhausen su *Pieza nº XI* y su propio *Tombeau* para orquesta, donde perfecciona su idea sobre los módulos aleatorios. Al final del capítulo comenta la aparición de la música electroacústica y su evolución.

²⁰⁵ Pedro Cerone de Bergamo (Italia) (1566 -1625). Músico y teórico. Pasó la mayor parte de su vida en territorios españoles, en Nápoles, Cerdeña y, más tarde, en España, por lo que una parte de la su obra está escrita en español. En 1603 regresó a Nápoles, donde fue sacerdote y cantante hasta su muerte.

²⁰⁶ Cfr. 4.2. Pierre Boulez (1925). Presencia y ausencia del texto, pág. 276.

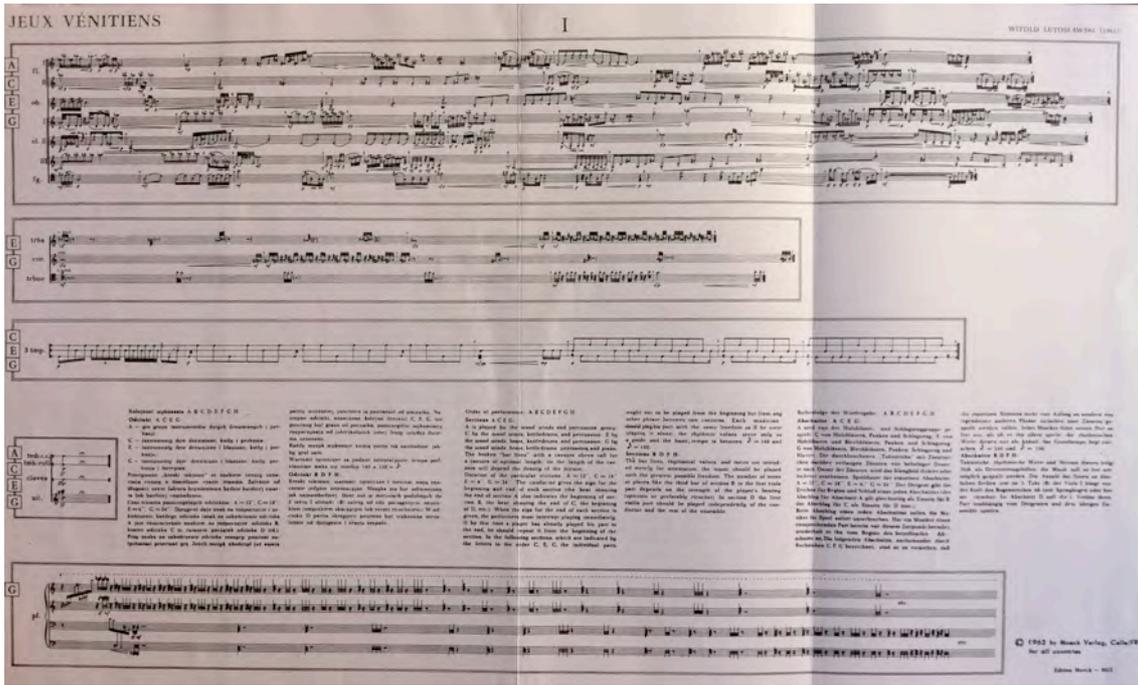


Fig. nº 11. Primera página de los Juegos Venecianos de Witold Lutosławski. Ed. MOECK VERLAG CELLE. Nr 5012.

Divide en cinco puntos las líneas maestras de los intereses compositivos actuales: cruce de culturas musicales; continuación de nuestra tradición; consideración del sonido/ruído; tecnología como parte sustancial del proceso; formas híbridas de todo lo expuesto.

Comenta la unificación del estilo y forma por parte de diversos compositores actuales que se pueden enmarcar en dos o tres puntos de los anteriormente expuestos, comparando esta circunstancia con el periodo barroco o clásico donde podían existir cientos de compositores que componen de la misma manera, y que perduran únicamente los extraordinarios. En las observaciones finales plantea varias ideas generales como: la funcionalidad de la música desde un prisma histórico y la globalización del arte con la incapacidad de saber a quién va dirigido lo que se compone.

-En este punto del trabajo se presenta un arco temporal comparativo de ideas, asumido desde los primeros escritos del compositor con su *Aproximación a una estética de la música contemporánea*²⁰⁷ de 1968 a sus *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes* (2008), y la contextualización de *Una historia de la música contemporánea* del 2009, donde se desarrollan diversos puntos como: *el tema y sus orígenes, Lo inesperado y lo archisabido, Un final sin conclusiones y Notas sobre el autor.*

²⁰⁷ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

2.7. Convergencias y discrepancias entre *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968) y *Una historia de la música contemporánea* (2009)

Aproximación a una estética... surge fruto de unas conferencias que el compositor dicta en el Instituto Francés de Madrid como inauguración de las actividades del grupo Alea, fundado en 1965²⁰⁸. Su redacción se realiza en Berlín en 1967 (publicándose en 1968). En el libro, el compositor utiliza ejemplos extraídos de sus propias obras, empleando un lenguaje en sincronía con las corrientes del pensamiento estructuralista²⁰⁹ y científico imperante en la época, en el que busca la revalorización del estatus musical dentro de una sociedad cada vez más industrializada. Unos de los referentes directos es la *Técnica de mi lenguaje musical* de Olivier Messiaen (1944) y *Penser la musique aujourd'hui* (1963)²¹⁰ de Pierre Boulez, inmerso en el ideal *darmstadtiano* donde se plasma con ejemplos principios técnicos de serialización, espacialización, polarización, sistemas de adición y multiplicación de pulso.

Quando escribí el tratado era joven e ingenuo y pensaba que podía hacer un resumen de mi manera de componer. No tenía ningún afán proselitista. El punto de referencia está clarísimo: la *Técnica de mi lenguaje musical* de Messiaen, que yo me lo había estudiado al revés y al derecho. Messiaen escribió este trabajo en los años 40 y yo lo conseguí en los años 1951/52. En mi libro yo quería explicar algunas cosas que me parecía que podían ser interesantes, sobre la manera de idear la música y de componer, cómo conseguir una forma musical, qué hacer con los intervalos, qué hacer con la rítmica, la superposición de distintos pulsos, la necesidad de una cierta libertad solfística, que yo pensaba que podía ser posible, pero la práctica demostró que no tanto. Yo he escrito música con alguna solfística relativamente abierta que ha funcionado y que se sigue tocando así, pero ha habido obras que he tenido que corregir para hacerlas más ejecutables²¹¹

La importancia de *Aproximación...*²¹² no radica únicamente en el contenido técnico que presenta el sistema compositivo de una época, sino en las diversas ideas sociales que en él se plantean resultado de unas idílicas y casi utópicas expectativas de un nuevo futuro

²⁰⁸ Cfr. 7.2. La música contemporánea en la España de los años 60. El "caldo de cultivo" de una nueva estética musical española, pág. 462.

²⁰⁹ Cfr. 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas: Estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193.

²¹⁰ BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: s.l.: Denöel/Gonthier, [1963] 1994.

²¹¹ CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. (LAZKANO ORTEGA, Ramón). "Luis de Pablo a través de su música" (Luis de Pablo as seen through his music), UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao, Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. Sarriena, s/n. 48940 Leioa. Musiker. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 2007 Donostia. BIBLID [2174-551X.18], 28.04.2011, págs. 265-281. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18265281.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

²¹² DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne., 1996.

basado en los avances técnicos y los derechos sociales. Con el tiempo se verá que la sociedad actual continúa estando muy lejos de las expectativas que se presentan en el libro. Las ideas expuestas pasan de la reivindicación de una cultura musical abierta, con mayor participación de músicos y público, a la crítica social por una nueva conciencia humanística e incluso política.

En su prólogo, el compositor divide a la sociedad en dos grupos: "...los que realmente comprenden, viven y sienten los problemas de la creación artística y los que ven en el consumo de la obra una garantía, un sello, una demostración de su pertenencia a una clase humana superior...". Con respecto a la presentación de ideas y afirmaciones estéticas, el compositor cuarenta años después matiza:

Nadie ha de sorprenderse si digo que la relectura de este texto me produce un cierto embarazo. Hay en él pasajes que sólo se explican por el público al que van dirigidos (el español de hace casi treinta años). Por ejemplo: el apresurado resumen de las conferencias weberianas –*Der Weg zur neue Musik*– ya apresuradas de suyo: o bien cierto tono combativo, que hoy exigiría matización; la adulteración comercial también atañe ahora a la música de creación y, por si poco fuera, nuestro mundo hace cada día más problemática la necesaria dosis de paz que la concentración requiere y que pide ser defendida con uñas y dientes [...] La lista de mis incomodidades podría prolongarse...²¹³

El modelo en que se basan los escritos de Luis de Pablo y Pierre Boulez es *El camino hacia la nueva música* (1933)²¹⁴ de Anton Webern donde se plantea un formato narrativo, novedoso para la época, con un contenido técnico asumido desde la obra de Schönberg, e históricamente desde el gregoriano a la música flamenca pasando evolutivamente por el barroco de Bach y el clasicismo de Beethoven. El escrito incorpora una nueva dimensión del lenguaje racional por medio de reflexiones de Kar Kraus²¹⁵, que incorpora la crítica social contra el totalitarismo de Adolf Hitler, y ubica el fenómeno musical en un nuevo estadio sociológico y psicológico.

Los ejemplos expuestos en *Aproximación...*, extraídos de las obras de Luis de Pablo, nos proporcionan información técnica fiable sobre los mecanismos de creación, adaptando un vocabulario específico a sus necesidades. Pierre Boulez en *Penser la musique*

²¹³ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...* Consultar *Prólogo* de 1996 de la edición francesa: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

²¹⁴ WEBERN, Anton. *El camino hacia la nueva música* (1933), Barcelona: ed. Nortedur Musikeon. 2009. (La edición original es de 1960, por tanto se puede considerar como un libro viable en su referencia).

²¹⁵ KRAUS, Kart. *Die Fackel*. (La antorcha), 1899. (La revista se publicó más de tres décadas ininterrumpidamente).

*aujourd'hui*²¹⁶, emplea ejemplos propios y de Anton Webern para explicar ideas cercanas a las propuestas por De Pablo, pero menos detalladas. Boulez en sus reflexiones se apoya en el pensamiento de Lévi-Strauss²¹⁷, al igual que hace toda una generación de pensadores y teóricos para explicar y contextualizar diversos temas.

Dentro de la complejidad de catalogación de funciones técnicas de *Aproximación...*²¹⁸, cercano a un manual de ingeniería, De Pablo, en el capítulo de *Afirmación personal*²¹⁹, abre una nueva dimensión a su narración. Indica que la técnica coetánea y las obras que genera no son la única posibilidad en el camino de modernidad, pues señala a la intuición, basada en el conocimiento, como una guía posible. De este modo indica que la obra musical es el fruto de diversos principios estéticos condicionados por cada época, debiendo de ser juzgada y asumida por el paso del tiempo que es quien la debe de ubicar en su verdadera dimensión:

...en este estado de la cuestión no hay más regla que la puramente intuitiva. La obra musical cae en la sociedad sin ningún criterio y hemos de aceptar el libre juego de fuerzas que en ella concurren, colocándolas en democrática igualdad de derechos: no hay en realidad método para averiguar la validez de una obra que no sea el dimanado de la voluntad del compositor origen del conflicto...²²⁰

Con esta afirmación se distancia de la intransigencia de una estética temporal, intuyendo la posibilidad de nuevos sistemas de generación de materiales para conseguir fines parecidos, y plantea la posibilidad del antisistema, de lo irracional, en favor de una imaginación o recreación intuitiva utilizada en sus inicios formativos por la precariedad informativa²²¹.

Tanto en las *Consideraciones generales de Penser la musique aujourd'hui*²²² como en los capítulos de *Aproximación...*²²³: *Necesidad y gratuidad*, *La afirmación personal*, *Una cierta validez* y *Criterios históricos*, se plantea la convivencia de la música con una sociedad ajena a ella, reivindicando un nuevo modelo más cercano en una sociedad idealizada. Boulez contextualiza el hecho musical desde un amplio panorama cultural con diversos referentes

²¹⁶ BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: ed. Denoël/Gonthier, 1994.

²¹⁷ Cfr. 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas. Estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193.

²¹⁸ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

²¹⁹ *Ibidem*. Consultar prólogo de 1996 de la edición francesa.

²²⁰ *Ibidem*. Cfr. Introducción.

²²¹ Cfr. 3.10. Confluencias internacionales., pág. 193.

²²² BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: ed. Tel, Gallimard, Denoël/Gonthier, 1963. (Cursos de Darmstadt).

²²³ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...* Consultar prólogo de 1996 de la edición francesa. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

como el dadaísmo, la fenomenología y la estadística (estas dos de manera despectiva). Presenta a León Brillouin²²⁴ con sus *modelos representativos*, donde el hombre es el que crea las reglas del juego al margen de someterse luego a ellas, o incluso expone los pensamientos de Rameau y sus principios naturales.

Boulez fusiona el fenómeno sonoro con las nuevas teorías del lenguaje, plantea una dimensión social-antropológica y asume un pensamiento globalizado. Su libro parte desde principios estructuralistas²²⁵ (señala que la forma es algo más que la suma de sus partes) y abre una nueva dimensión humana dentro de la lógica de las técnicas racionales: “conocemos la estructura del mundo no su esencia”²²⁶. El alegato de Luis de Pablo es más combativo, pues su interlocutora directa es la sociedad española del final de la posguerra con sus prejuicios contra cualquier cambio aperturista.

Nuestra sociedad se dirige al arte —cuando lo hace— con un criterio de consumidor que va al mercado. El arte se ve tratado como un artículo más, con un precio fijo, otorgado más por razones sociales que de intrínseco valor. En esta situación de radical comercialización del producto artístico dictada, cosa curiosa, por aquellos que dicen disfrutarlo por “sus valores espirituales” y que en realidad se acercan a él sólo para subrayar su calidad de “clase aparte”²²⁷

De Pablo, después de expresar su desasosiego por la falta de sintonía actual con sus propios escritos (nuevamente en el prólogo), valora la parte técnica no como pensamientos ni recursos actuales de composición, sino como historia viva de la creación musical de una época. Técnicas que permanecieron en vigencia una serie de años y que tienen sentido en la evolución técnica y estética del lenguaje musical.

Nunca pretendí redactar un tratado general, sino exponer mi manera de componer para indagar después sus posibles contenidos teóricos (en el libro el orden expositivo es el contrario: primero la teoría y luego la técnica. Reconozco mi error, fruto sin duda de la irreflexión pedante: hoy hubiera hecho lo opuesto). Ni esa manera ni esa indagación se corresponden demasiado con lo que ahora hago, pero sí son fieles a lo que en aquel momento buscaba y la mejor prueba es que me reconozco en ellas²²⁸

²²⁴ Brillouin, entre 1952 y 1954 trabaja para la corporación IBM en Poughkeepsie, Nueva York, como también como miembro del staff del Laboratorio Watson de IBM en la Universidad de Columbia. Vivió en la ciudad de Nueva York hasta su muerte en 1979. Fue el fundador de la física de estado sólido moderna, entre los muchos aportes que realizó se encuentran, las zonas de Brillouin. Él aplicó la teoría de la información a la física y al diseño de computadoras, y acuñó el concepto de neguentropía para demostrar la similitud entre la entropía y la información.

²²⁵ Consultar el punto 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas: Estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193.

²²⁶ Louis Rougier (1889-1982); Moritz Pasch (1843-1930). <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Boulez.theorie.htm> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

²²⁷ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...* Prólogo de 1993 a la edición francesa (1ª página).

²²⁸ Ídem.

2.8. Escritos y Artículos en prensa. Referentes documentales

De Pablo escribe periódicamente (al margen de los libros - tratados y traducciones ya citados) en periódicos y revistas relacionados con la cultura: prensa diaria, revistas de divulgación general y especializada, discursos, conferencias, programas de conciertos, carátulas de discos... Desde sus primeros escritos musicales (críticas de opinión), donde lo hace con pseudónimo (*Musicus*)²²⁹ por las posibles represalias, recorre una sólida trayectoria divulgativa pasando por diversidad de temas relacionados, o no, con el mundo del sonido.

En el año de 1959 comienza a trabajar en la orientación de *Tiempo y Música* y *Acento Cultural* (1958 y 1960), organismo al amparo del Departamento de Actos Culturales del S.E.U., en ellos realiza una gran actividad en pro de la difusión de la nueva música, bajo el influjo estético de Webern, escuchándose en sus conciertos obras como: *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, *Chamber Music* de Luciano Berio o *Zeitmasse* de Stockhausen.

Su trabajo en la década de los 60 refleja la crítica en publicaciones como *SP* y *Acento*, y en la revista *Aulas* donde se recoge su pensamiento estético. La creación posterior de *Alea* amplía aún más esta vertiente organizativa.

En 1959 escribe en la revista *Acento musical*: "Schostakovich: un índice"²³⁰ y en 1960 "El dodecafonismo: una técnica y una visión musical"; "Entorno al Pierrot Lunaire de Arnold Schönberg"²³¹ y la traducción del artículo de Pierre Boulez "Propositions" (Proposiciones)²³², entre otros muchos trabajos y artículos.

Esta actividad (literaria) va creciendo hasta 1961 donde organiza tres ciclos de conferencias y conciertos, pasando desde Stravinski, Bartók, Hindemith, a las vanguardias con: Webern, Boulez, Berio, Hidalgo, Cercós, De Pablo, Evangelisti y Halffter. Su labor de comunicador continúa entre 1955/66, con la obra de: Ramón Barce, Joaquín Homs,

²²⁹ Cfr. I.3.4. Monografías y artículos, pág. 15.

²³⁰ DE PABLO, Luis. "Schostakovich: un índice", Madrid: Revista, *Acento Cultural*, núm. 3, enero de 1959, págs. 49-52.

²³¹ DE PABLO, Luis. *El dodecafonismo: una técnica y una visión musical*, en Madrid: Revista, *Acento Cultural*, núm. 2, diciembre de 1958. Págs: 49-53, y "Entorno al Pierrot Lunaire, de Arnold Schönberg". Madrid. Revista, *Acento Cultural*, núm. 8, mayo-junio de 1960, págs. 69-70, y núm. 9 y 10, junio-octubre de 1960, págs. 95-97.

²³² Traducción del artículo de Pierre Boulez. "Propositions", Madrid: *Proposiciones, Acento Cultural*, núm. 8, mayo-junio de 1960, págs. 63-66) (aparecido en *Polyphonies*, núm. 2, 1948, págs. 65-72).

André Lewin-Richter y Mestres Quadreny, en *Índice*, y posteriormente en *Aulas, Revista de Occidente o Atlántida*²³³.

Muchos de estos artículos tendrán una conexión directa con las conferencias y conciertos organizados por el Aula de Música del Ateneo de Madrid, cuyas actividades se extienden entre 1958 y 1973 supervisadas por el crítico y ensayista musical Fernando Ruiz Coca y publicitadas por la propia revista del Ateneo²³⁴

En el siguiente punto citamos escritos de compositores contenidos entre los años 1970-2002²³⁵, años representativos para el desarrollo del trabajo; los anteriores, con su pensamiento aperturista y crítica social, quedan recogidos y contextualizados en diversos puntos del trabajo²³⁶.

Todos los escritos mencionados se recopilan en dos extensos volúmenes por Rafael Eguílaz²³⁷. Algunos de los escritos, los más representativos para el trabajo, son desarrollados en diferentes puntos del mismo remitiéndose en su citación a los puntos donde se desarrollan sus ideas.

²³³ Incluso en medios de escasa proyección musical aparecen estos temas, en ocasiones de modo pionero así *Papeles de Son Armadans*, publica un primer acercamiento al serialismo integral de Pierre Boulez en 1958, con el comentario analítico de sus *Estructuras II* (Antony Bonner. *Pierre Boulez y la música nueva*, París: *Papeles de Son Armadans*, núm. 31, octubre de 1958, pág. 23-40).

²³⁴ Entrevista personal con el compositor. Madrid. 20 de Diciembre 2009.

²³⁵ Al margen de posibles escritos omitidos por la heterogeneidad en su génesis lejana al trabajo expuesto, o por la falta de relevancia para el mismo.

²³⁶ Cfr. puntos I, II, III, del libro de: Luis de Pablo, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión. [1968]. (reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996).

²³⁷ EGUÍLAZ, Rafael. Amigo personal de Luis de Pablo que se ocupa de la ordenación de parte de sus escritos.

2.8.1. Catálogo de escritos diversos de Luis de Pablo ordenados y contextualizados cronológicamente (1970-2002)

El contenido técnico y social de los artículos, al margen de los temas específicos, se ven contextualizados en el pensamiento de obras como *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1967); *Fronteras del conocimiento* (2008); *Una historia de la música contemporánea* (2009), junto a la reflexión musical y transversal del compositor, desarrollada y contextualizada en los diversos puntos del trabajo.

La lista de artículos escritos por el compositor desde 1970 al 2002 como muestra de su producción, que se presenta en este punto a falta de los escritos publicados desde el 2003 hasta la actualidad, se toma del índice y desarrollo comentado del segundo volumen, de los dos existentes, de la selección que realiza Rafael Eguilaz, y que se engloba en la colección privada del compositor.

Desde el primer artículo que aparece en la relación “¿Qué hacer? (Homenaje)” de 1970 a “¿Hablar de música? Una divagación” de 1983, se encuentran recopilados en el primer volumen que ordena Eguilaz y que Luis de Pablo no posee, aunque sí que dispone de las distintas publicaciones donde se incluyen. Por lo que en este punto, siguiendo los datos que se muestran en estos volúmenes, los primeros artículos presentados aparecen sin datos de publicación a pie de página y nos remiten, para su cotejación, a las distintas publicaciones disponibles en el archivo privado del compositor. Desde el artículo de 1983 “Edgar Varèse” hasta el último de 2002 “Hacia un nuevo orden musical”²³⁸, en el pie de página aparece una breve reseña, y los datos de publicación facilitados en la introducción de cada artículo por el propio Eguilaz se presentan sin modificación alguna, pues, a nuestro parecer, resulta valiosa la fidelidad de los datos revisados por el mismo Luis de Pablo.

En la lista y desarrollo de los volúmenes aparecen indicaciones de la mano del propio compositor, siendo las más destacables las tachaduras de parte del contenido o globalidad de los artículos. En nuestra enumeración de los mismos, señalamos por medio de una raya horizontal los artículos marcados por aparición de errores, de datación o contenido, o los que se eliminan definitivamente del catálogo.

²³⁸ Publicado en *El Cultural*, Suplemento semanal de *El Mundo*, Madrid. 27/02/2002, pág. 3. (El texto fue redactado por Luis G. Ibemí a partir de una conversación con Luis de Pablo).

-Enumeración de artículos por orden cronológico: “¿Qué hacer? (Homenaje)”; “Hindemith” [1970]; “Anton Webem”; “Soledad interrumpida” [1971]; “Espectáculos musicales”; “Sources musicales”: “Grabaciones de música no occidental” [1972]; “Trayectoria personal” [1972/73]; “Ordenador y música”; “La música en la España de hoy” [1973]; “Reflexiones sin titulo” [1974]; “Portrait imaginé” [1975]; “Algunas consideraciones entorno a la obra sinfónica de Dmitri Shostakovich”; “Un encuentro quizá inesperado” [1976]; “El proceso cultural español durante el franquismo”; “Luis de Pablo (Vida, obra, función del compositor)”; “Músicas en conflicto, músicas en diálogo”; “Scriabin” [1977]; “La música del Japón”; “La música española, destrucción y restablecimiento de una tradición”; “Algunas consideraciones en tomo a mi *Zurezko Olerkia*”; “Tinieblas del agua” [1978]; “La guitarra”; “Reflexiones sin titulo”; “Reflexiones a los cincuenta años” [1979]; “*Credo*”; “Contestación al Cuestionario Proust”; “Retratos de la conquista” [1980]; “Escuela de Viena”; “La música electroacústica”; “Béla Bartók, cien años”; “Creación musical y libertad”; “Cómo compongo” [1981]; “Una experiencia musical con el ordenador”; “La Música y nosotros”; “El futuro de la música”; “Memoria para la Cátedra de Técnicas Actuales del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid”; “Comentarios sobre *Kiu*” [1982]; “El cine y mi música”; “Crear en los sesenta, crear en los ochenta”; “Las tres Sonatas Para piano de Pierre Boulez”; “Liturgias, mitologías, rituales”; “Ginastera, la voz de un mundo mágico”; “*À rebours*. Comentario a vuelapluma (La crítica)”; “Los caminos inesperados de la música”; “¿Hablar de música? Una divagación”²³⁹; “Edgar Varèse”²⁴⁰ [1983]; “Autorretrato”²⁴¹; “*Rinnovarsi o perire*”²⁴²; “*La forza del destino*”²⁴³; “¿Existe una cultura española? Notas sobre el tema”²⁴⁴; “Los peligros de la dispersión”²⁴⁵ [1984];

²³⁹ Escrito contenidos y contextualizados en EGUÍLAZ, Rafael. (Selección y notas). Luis de Pablo. Escritos (1970-2002). Manuscrito a ordenador y encuadernado en “gusanillo”.

²⁴⁰ Texto publicado sin firma en el programa del concierto dedicado a Varèse que tuvo lugar el 14/12/1983 en el Teatro Real de Madrid, organizado por el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, que dirigió en aquel momento Luis de Pablo.

²⁴¹ Publicado en *Coloquio-Artes* (Revista trimestral de artes visuales, música e bailado), nº 60, Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª serie / 20º ano, março 1984, pág. 56-60.

²⁴² Publicado en las páginas centrales del *Diario 16*, Madrid, 02/04/1984.

²⁴³ Publicado en *Diario 16*, Madrid, 27/04/1984

²⁴⁴ Texto mecanografiado y fechado en enero-mayo de 1984. Se trata de una revisión de la ponencia leída en Gerona el 24/02/1984, durante el congreso “¿Qué es España?”, organizado por *El Món*, *El País* y el Ayuntamiento de Gerona del 23 al 25 de febrero de 1984.

²⁴⁵ Texto original mecanografiado y fechado en “Txori-toki” (nombre dado a la vivienda madrileña del autor), mayo de 1984. Publicado en *Diario 16*, Madrid, 22/06/1984, pág. 3.

“Notas a propósito de We”²⁴⁶; “Gerardo Rueda”²⁴⁷; “Algunas reflexiones sobre la música actual de creación en España”²⁴⁸; “Consideraciones personales”²⁴⁹ [1985]; “Propuestas culturales a las fundaciones españolas. El arte y las funciones”²⁵⁰; “Conversaciones con Ligeti”²⁵¹. Tanto el libro que se menciona como la información del propio artículo sirven para la contextualización del compositor húngaro en el escrito *Fronteras del conocimiento*, de Luis de Pablo²⁵². “Lo que quiero comunicar”²⁵³ [1986]; “Marta Cárdenas”²⁵⁴ [1987]; “Senderos del aire”²⁵⁵. El escrito se utiliza para la contextualización, presentación y análisis de su tercer *Concierto para orquesta* (1978)²⁵⁶; “Música, texto y evolución musical”²⁵⁷; “Stockhausen: entrevista sobre el genio musical”²⁵⁸ [1988]. El comentario sobre el libro y el propio libro revisado por Luis de Pablo sirven para la contextualización del compositor alemán en el capítulo 3.14. *Karlheinz Stockhausen (1928-2007)*²⁵⁹; “La encrucijada eterna”²⁶⁰; “Algunas reflexiones sobre la tradición musical”²⁶¹; “Un parto laborioso. Algunas

²⁴⁶ Publicado en el programa del concierto que tuvo lugar en Madrid: Fundación Juan March, el 28/01/1985. En este concierto se estrenó la versión definitiva de la obra (1984). También publicado en Boletín informativo, n° 146, Madrid: Fundación Juan March, marzo de 1985, pág. 30.

²⁴⁷ Publicado en el catálogo de la Fundación de Gerardo Rueda que tuvo lugar en la Galería Theo de Madrid en febrero-marzo de 1985.

²⁴⁸ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, junio de 1985.

²⁴⁹ Texto original mecanografiado y fechado en julio de 1985, escrito para el congreso “El espacio cultural europeo”, organizado por la Comunidad de Madrid (Madrid de 17 al 19 de octubre de 1985).

²⁵⁰ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, junio de 1986. Se trata de una conferencia leída el 26/06/1986 en Madrid durante las jornadas del Centro de Fundaciones. Publicado en Cuenta y Razón, n° 24 (Las Fundaciones en España), Madrid, FUNDES (Fundación de Estudios Sociológicos), junio-septiembre de 1986, págs. 39-45.

²⁵¹ Texto original mecanografiado y fechado en agosto de 1986. Publicado con el título “Conversaciones con Ligeti” en *Saber leer*, n° 2, Madrid: Fundación Juan March, febrero de 1987, págs. 10-11. Se trata de un comentario sobre el libro: Ligeti, György (y otros), *Ligeti in conversation*, London: Eulenburg Books, 1983.

²⁵² Cfr. pág. 45.

²⁵³ Publicado sin título en el periódico *El Día* (suplemento cultural), Baleares: 12/11/1986, y también en el programa del Encuentro de Compositores VII, que tuvo lugar en Mallorca del 13 al 15 de noviembre de 1986.

²⁵⁴ Publicado en la catálogo de la exposición: Marta Cárdenas (Obra 1986-1987), Madrid: Galería de arte Soledad Lozano, 01/12/1987 - 05/01/1988, págs. 4, 5.

²⁵⁵ Texto original manuscrito (1988), que sirve de base para el comentario sobre esta obra en TRANCHEFORT, Francois-Rene (dir.), *Guía de la música sinfónica*, Madrid: Alianza Editorial, 1989. Edición ampliada y traducida por Eduardo Rincón en *Guide de la musique symphonique*, París: ed. Fayard, 1986.

²⁵⁶ Cfr. punto 9.1, pág. 615.

²⁵⁷ Texto original mecanografiado (Se trata de una ponencia), fechado en París-Madrid, febrero de 1988.

²⁵⁸ Texto original mecanografiado y sin fecha. Publicado con el título “El caso Stockhausen”, en *Saber y leer*, (Revista crítica de libros) n° 20, Madrid: Fundación Juan March, diciembre de 1988, pág. 10, como reseña del libro de TANNENBAUM, Mya; *Stockhausen internista sul genio musicale* (Saggi tascabili Laterza n° 108), Roma-Bari: ed. Laterza, 1985. Traducido al castellano por Carlos Alonso, *Stockhausen: Entrevista sobre el genio musical*, Madrid: Turner, 1988, pág. 110.

²⁵⁹ Cfr. pág. 261.

²⁶⁰ Texto original en castellano, mecanografiado y fechado en Madrid-París, enero de 1989. Publicado en Japonés en la Revista *Polyphone*, vol 4, 1989, pág. 89-95.

²⁶¹ Texto original mecanografiado y con fecha 09/03/1989. Publicado en Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989. Se trata del discurso leído en el acto de recepción pública de Luis de Pablo como académico electo el día 14 de mayo de 1989.

consideraciones sobre el presente musical español"²⁶²; "Palabras. La música española reciente"²⁶³; "Componer hoy"²⁶⁴ [1989]. Estos tres últimos textos se utilizan para la contextualización de la primera parte del trabajo. "A vuela pluma. Libro para el pianista. Affettuoso. Cuaderno"²⁶⁵. Este artículo es empleado en el punto 4.2.1. De Mallarmé a la Tercera Sonata (1958). La influencia en la música de Luis de Pablo²⁶⁶; "Música: realidad y pasiones"²⁶⁷; "Pensando en voz alta. La ópera y el mito"²⁶⁸; "Figura en el mar"²⁶⁹; "La ópera: tradición, libertad e imaginación"²⁷⁰; "Notas en tomo a El viajero indiscreto"²⁷¹ [1990]. Estos artículos se emplean para contextualizar el punto 6.2.2. Dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo. "Las orillas"²⁷²; "Mis trabajos en el teatro musical"²⁷³; "Bienaventurados los pacíficos..."²⁷⁴; "Mis primeros devaneos con *El Prado*"²⁷⁵ [1991]; "Senderos del aire"²⁷⁶. Este artículo al igual que el escrito en 1978 sobre el mismo tema, contextualizan el punto 9.1. donde se presenta su tercer *opus* orquestal²⁷⁷; "Componer en Madrid"²⁷⁸; "Olivier

²⁶² Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, marzo de 1989. Publicado con el título. "El parto laborioso de la música", en CONTE, Rafael (dir.), *Una cultura portátil- Cultura y Sociedad en la España de hoy*, Madrid: ed. Temas de hoy, 1990, col. *España hoy*. 2.

²⁶³ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, marzo de 1989. Publicado en Madrid.

²⁶⁴ Texto original mecanografiado y sin fecha, leído durante el acto inaugural del curso 1989-90 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Publicado como: LÓPEZ DE ARENOSA, Encarnación; PABLO, Luis de; GALLEGO, Antonio; SIERRA, José; *Cuatro Lecciones magistrales*, Madrid: RCSMM, 1992, págs. 23-35.

²⁶⁵ Texto original mecanografiado y fechado en febrero de 1990. Publicado en el programa del concierto que tuvo lugar en Madrid, Fundación Juan March, 07-/03/1990.

²⁶⁶ Cfr. pág. 276.

²⁶⁷ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, marzo-abril de 1990. Se trata de una conferencia con ejemplos musicales intercalados, leída en Madrid, Aula Caja, el 18/06/90 y publicada y ligeramente reducida en *Cuadernos del Aula Caja n° 3 (El cerebro y sí mismo)*, Madrid: Museo del Aula Caja, mayo de 1992.

²⁶⁸ Publicado en *Scherzo*, n° 46, Madrid, julio-agosto de 1990.

²⁶⁹ Texto original en francés, mecanografiado y sin fecha. Se trata de declaraciones recogidas por Claude Lefebvre que sirvieron como guión de un documental realizado con ocasión del estreno de *Figura en el mar*, en los XIX Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz (15-18 de noviembre de 1990). El documental fue dirigido por Didier Pardonnet y Claude Lefebvre, dentro del proyecto *Musique et Images*, producido por CAVUM (Centre Audiovisual de l'Université de Metz), y fue rodado en el País Vasco y en Metz en 1990 y 1991.

²⁷⁰ Texto original mecanografiado y fechado en septiembre de 1990. Publicado en Memoria del IV Congreso de la Asociación Internacional Teatro Lírico, Bilbao, septiembre de 1990, págs. 13-19. Se trata de la conferencia del citado congreso, que tuvo lugar el 07/09/1990 en Bilbao.

²⁷¹ Publicado en el programa correspondiente al estreno de la obra en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 12/03/1990, págs. 10-12.

²⁷² Publicado en el programa correspondiente al estreno de la obra, que tuvo lugar en el VII Festival de Música de Canarias (Sala Teobaldo Power de La Orotava, Tenerife) el 07/01/1991. También publicado en el folleto correspondiente a la grabación en disco compacto de la obra: Col. legno, AU 31818 CD, Munich, 1991.

²⁷³ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, marzo de 1991.

²⁷⁴ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, mayo de 1991. Madrid. *Diario 16* (suplemento Culturas n° 320), 19/10/1991, pág. 1.

²⁷⁵ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, noviembre-diciembre de 1991. Publicado en: A.A. V.V., "El Prado vivo", Madrid. editado por OPE, S.A. para el Museo del Prado y patrocinado por Caja Madrid, 1992, págs. 115-116.

²⁷⁶ Publicado en francés en el folleto que acompaña a la grabación en el disco compacto de las obras *Figura en el mar, Melisma furioso, Senderos del aire*. "Colección de compositores vascos n° 1". Munich, Col.legno, AU 31820 CD, 1992, pág. 34.

²⁷⁷ Cfr. pág. 615.

Messiaen. El artista más grande”²⁷⁹. La información expuesta en este artículo se utiliza para desarrollar el punto 3.11. dedicado a Olivier Messiaen (1908-1992): precedente y alternativas a las nuevas vanguardias musicales de los años 50²⁸⁰; “John Cage”²⁸¹. Este artículo es empleado en la contextualización general del compositor americano en el punto 4.5.²⁸²; “Carmelo Bemaola, discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes (1992)”²⁸³ su contenido sirve para relacionar, en el punto 3.9.²⁸⁴, al compositor con sus referentes cercanos; “Un operista español en España”²⁸⁵; “Pequeña historia de una colaboración. *El manantial*”²⁸⁶; “Prólogo a *Aproximación a una estética de la música contemporánea*”²⁸⁷. Este artículo se utiliza como prólogo de la reedición del libro en 1996, y en el trabajo para la contextualización del punto 2.7. “Convergencias y discrepancias entre *Aproximación a una estética de la música contemporánea*” (1968)²⁸⁸ y “*Una historia de la música contemporánea*” (2009)²⁸⁹; “La utopía y la música”²⁹⁰; “Alberto Corazón, nómada”²⁹¹; “La música en la encrucijada de las lenguas”²⁹²; “Testimonio personal”²⁹³; “La

²⁷⁸ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, enero de 1992. Publicado en: Encinar, José Ramón (coord.), *Música en Madrid: Consorcio para la organización de Madrid Capital Europa de la Cultura 1992*, 1992, pág. 11-17. Este libro fue editado para el Pabellón de la Comunidad de Madrid en la Exposición Universal de Sevilla (Expo 92).

²⁷⁹ Publicado con el título “El artista más grande”, Madrid: Periódico ABC, *Cultural* n° 26 (suplemento de ABC, Madrid), 01/5/1992, pág. 45. Se trata de opiniones solicitadas con motivo de la muerte de Olivier Messiaen, probablemente recogidas a través de una conversación telefónica.

²⁸⁰ Cfr, págs. 203-206.

²⁸¹ Publicado con el título “Suprema lección de libertad”, Madrid: ABC, 14/08/1992, pág. 71. Se trata de opiniones solicitadas con motivo de la muerte de John Cage y probablemente recogidas a través de una conversación telefónica.

²⁸² Cfr. pág. 301.

²⁸³ Texto original mecanografiado y fechado en noviembre de 1992. Leído como respuesta al discurso de entrada de Carmelo Bemaola en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 17/01/1993. Publicado en: “Bemaola, Carmelo Alonso, Sobre el género sinfónico”, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993, pág. 59-62.

²⁸⁴ Cfr. pág. 167.

²⁸⁵ Publicado en Madrid: Boletín informativo de la Fundación Juan March, n° 233, octubre de 1993, págs. 31-35. Se trata del resumen de un ciclo de conferencias impartidas del 23 de febrero al 4 de marzo de 1993 en dicha Fundación.

²⁸⁶ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid. Publicado en *Revista de Occidente*, n° 144, Madrid, mayo de 07/03/1993, págs. 101-102.

²⁸⁷ Texto fechado en Madrid, abril de 1993, publicado como prólogo de la edición francesa de: *Approche d'une esthétique de la musique contemporaine*, París: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Musiques/Écritures, Série Textes, 1996, págs. 10-12.

²⁸⁸ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión. [1968], (reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996).

²⁸⁹ Cfr. pág. 49.

²⁹⁰ Texto original mecanografiado y sin título, fechado en Madrid, junio de 1993, en el que se responde al siguiente cuestionario (en inglés en el original) para “Les cahiers de l'IRCAM, n°4”.

²⁹¹ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid: junio de 1993. Escrito con motivo de la publicación del libro: CORAZÓN, Alberto, *Cuaderno del nómada*, Madrid: ed. T. F. Artes Gráficas, 1993.

²⁹² Texto en francés publicado con el título “La musique au carrefour des langues”, en la revista *Carnet de notes*, Fondation Royaumont, Voix nouvelles, 1993, pág. 3. Se trata de declaraciones de Luis de Pablo recogidas por Ramón Etxeri con ocasión del estreno a cargo de *Les Jeunes Solistes*, dirigidos por Rachid Safir de la obra *Variaciones de León*, que tuvo lugar en Royaumont dentro del ciclo Voix nouvelles, 11/09/1993.

transmisión de la música”²⁹⁴; “Miró y la música”²⁹⁵ [1993]. En el trabajo este artículo se utiliza como aproximación a la abstracción plástica en las obras de los años 1960/70, punto 8.9.²⁹⁶; “Tendencias de la creación contemporánea”²⁹⁷; “*La madre invita a comer*”²⁹⁸ [1994]. Este artículo se emplea para contextualizar el punto 6.2.2. Dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo; “Para el Maestro Goffredo Petrassi”²⁹⁹. Este artículo es citado en el punto 3.13, que trata sobre el compositor italiano Luciano Berio, su maestro Petrassi y los referentes europeos³⁰⁰; “Alberto Corazón”³⁰¹; “¿Qué enseñar al aprendiz de compositor?”³⁰² [1995]; “Recuerdo de Gerardo Rueda”³⁰³; “Estética personal”³⁰⁴; “Prólogo (al libro *Historia del Teatro Real*)”³⁰⁵ [1996]; “Reflexiones sobre la copia de Mariko Umeoka”³⁰⁶; “Apuntes en torno de mis trabajos de operista”³⁰⁷; “Músico, poeta y santo: Tyagaraja”³⁰⁸ [1997]; “Sobre mis clases magistrales”³⁰⁹; “Notas sobre De una ópera (La

²⁹³ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, septiembre de 1993. Publicado en el título Personal en *Revista de Occidente*, nº 151, diciembre de 1993, págs. 124 -125.

²⁹⁴ Texto original mecanografiado y fechado en Bidania (Guipúzcoa), septiembre de 1993. Ponencia leída el 23/09/1993 en el *Congreso Internacional sobre La creación musical contemporánea*, celebrado durante la XXV Asamblea General del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, que tuvo lugar en Alicante del 18 al 26 de septiembre del mismo año.

²⁹⁵ Texto original mecanografiado y fechado en noviembre de 1993, leído en París (la UNESCO) en un acto conmemorativo del centenario del nacimiento del pintor, publicado en Burgos: *Revista Calamar*, nº 3, marzo de 2001, págs. 5-10.

²⁹⁶ Cfr. pág. 498.

²⁹⁷ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, abril de 1994. Se trata de una ponencia para el congreso *Música y Sociedad en los años noventa*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 09/06/1994.

²⁹⁸ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, octubre de 1994. Publicado en el programa correspondiente a su presentación en Madrid, Teatro de la Zarzuela, el 15/10/1994, págs. 7-9. Una versión anterior y más breve de la obra en Venecia, Teatro Goldoni, el 19/06/1993, págs. 8-9.

²⁹⁹ Texto original mecanografiado y fechado en marzo de 1995.

³⁰⁰ Cfr. pág. 243.

³⁰¹ Texto original mecanografiado y sin título, fechado en Madrid, 28/05/1995. Publicado en el folleto correspondiente a la exposición de *Alberto Corazón Recuerdos de la memoria*, que tuvo lugar en Madrid, Galería Elvira González, de Junio a septiembre de 1995.

³⁰² Texto original mecanografiado y fechado en octubre-noviembre de 1995. Publicado en Madrid: Academia (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), nº 81, segundo semestre de 1995, págs. 153-156. Se trata de una intervención monográfica en los plenos de la Academia.

³⁰³ Publicado en Madrid. Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), nº 28, primer semestre de 1996, págs. 19-21.

³⁰⁴ Texto original mecanografiado, enviado al periódico *El País* el 13/06/96. Se trata de una reelaboración de las declaraciones recogidas por Julián Luzán durante una entrevista.

³⁰⁵ Texto original fechado en Bidegoyan (Guipúzcoa) septiembre de 1996, incluido en: TURINA GÓMEZ, Joaquín, *Historia del Teatro Real*, Madrid: ed. Alanza Editorial, 1997, págs. 15-18.

³⁰⁶ Texto original mecanografiado fechado en febrero de 1997, publicado en *Palabras en el catálogo de la exposición de Mariko Umeoka Taki*. “Encuentro con El Bosco”, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en junio de 1997, pág. 24.

³⁰⁷ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, marzo de 1997, se trata de una ponencia.

³⁰⁸ Texto original mecanografiado y fechado en Bidania (Guipúzcoa), verano de 1997. Publicado en *Saber leer* (Revista crítica de libros), nº 111, Madrid, Fundación Juan Marcha, enero de 1998, págs. 6-7, como reseña del libro de WILLIAM, J. JACKSON. *Tyagaraja: Life and Lyrics*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pág. 414.

³⁰⁹ Texto original mecanografiado y fechado el 31/01/1998. Publicado en el programa de los Cursos de Verano Musical de Segovia 1998.

señorita Cristina)”³¹⁰; “*Sin título (Miguel Rodríguez Acosta)*”³¹¹ [1998]; “Música y religión en el final del siglo XX”³¹² [1999]; “*Mi música un testimonio personal*”³¹³; “*Recuerdos de un libro. Aventuras de Arthur Gordon Pym*”³¹⁴; “Breves palabras del autor (*La señorita Cristina*)”³¹⁵; “*Confesiones de un operista*”³¹⁶ [2000]; Estos dos artículos se utilizan para contextualizar el punto 6.2.2. Dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo; “Un día cualquiera”³¹⁷; “*Silencio y sonrisa (Gerardo Rueda)*”³¹⁸ [2001]; “Hacia un nuevo orden musical”³¹⁹ [2002]. Hasta este punto hemos citado una selección de los escritos del compositor más destacados emplazando, al estudioso que desee obtener más información de estos y de los más recientes, a la recopilación contenida en el segundo volumen de *Escritos de Luis de Pablo* redactada por Rafael Eguílaz, o consultar bajo beneplácito del compositor su propio archivo personal.

Al margen de los escritos señalados y los ausentes, Luis de Pablo también posee un extenso epistolario, pues su comunicación escrita nunca ha sido, ni es, por medio de un formato que no haya sido la carta escrita, guardando en su archivo privado un voluminoso y valioso referente de la historia pasada y reciente del panorama musical nacional e internacional. El estudio epistolar del compositor es merecedor de un trabajo extenso a parte del presente, no se puede recoger en él, pues excede los objetivos del presente estudio reservándose su catalogación y publicación para una futura investigación.

³¹⁰ Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, marzo de 1998.

³¹¹ Texto original mecanografiado y sin fecha, publicado en el catálogo de la exposición del pintor *Miguel Rodríguez Acosta Jardín de silencio*, que tuvo lugar en la galería Rayuela de Madrid del 1 de octubre al 4 de noviembre de 1998, págs. 5-7.

³¹² Texto original manuscrito y con fecha 08/04/1999, solicitado como colaboración para el libro de BENÍTEZ, Joaquín, M. (ed.), *Music and Religion: views from the of the 20th Century*, London: ed. Harwood Academia Publishers. 1999.

³¹³ VILANA, Maria Àngels (coord.), “Creacions artístiques” (Annals del 4 al 7 de setembre de 2000. 17^a Universitat d’Estiu d’Andorra), Govern d’Andorra, Ministeri d’Educació, Juventut i Esports, Andorra, 2001, págs. 15-28. Se trata de la transcripción de una conferencia que fue impartida el 04-09-2000.

³¹⁴ Palabras recogidas por Antonio Lucas, publicadas en Madrid: Periódico *El mundo*, Suplemento dominical *Magazine*, nº 55, 2^a época, 15/10/2000, pág. 18.

³¹⁵ Texto original mecanografiado y fechado en diciembre de 2000, publicado en el programa correspondiente al estreno de la obra en el Teatro Real de Madrid, que tuvo lugar el 10 de febrero de 2001, págs. 42-45.

³¹⁶ Texto original mecanografiado y fechado en diciembre de 2000, publicado en el diario *ABC*, Madrid, 04/02/2001, pág. 3.

³¹⁷ Texto original manuscrito y fechado en Madrid: mayo de 2001, publicado con el título “De la charla al scotch” (junto con textos de otros compositores españoles y bajo el título general de La jornada del compositor) *El Ciervo*, Barcelona. Revista mensual de pensamiento y cultura, año L, nº 607, octubre de 2001, pág. 28.

³¹⁸ Texto original manuscrito y fechado en Madrid: mayo de 2001, publicado por el Servicio Pedagógico del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como página suelta a disposición de los visitantes en la exposición retrospectiva del pintor, que tuvo lugar en Madrid del 29/10/2001 al 14/01/2002.

³¹⁹ Publicado en *El Cultural*, suplemento semanal del diario, *El Mundo*, Madrid. 27/02/2002, pág. 3. El texto redactado por Luis G. Iberni a partir de una conversación con Luis de Pablo.

3. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ANTECEDENTES TÉCNICOS Y ESTÉTICOS DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER ESTADIO FORMATIVO

En todas las disciplinas artísticas, donde existe un proceso de maduración y filtro de herramientas y recursos técnicos y estéticos, se parte desde elementos de préstamo de los referentes lejanos y cercanos que actúan como modelos formativos. En su juventud y madurez compositiva, De Pablo parte desde lo que considera referentes musicales, primero peninsulares, después centroeuropeos y posteriormente extra-europeos (con música de Irán, África y Centroamérica), junto a elementos transversales como la literatura. Con ellos consigue principios técnicos y estéticos que transforma y modifica para conseguir su propio ideal sonoro.

La obra sufre diversas fases de evolución desde los préstamos de los distintos referentes, a estadios avanzados de creación con la obtención de soluciones personales con una paternidad clara. La mayoría de compositores de todas las épocas descatalogan un número importante de obras que con el tiempo consideran ejercicios u obras de estudio. En su primer *opus*, De Pablo solamente reconoce cinco obras merecedoras de esta distinción³²⁰.

La búsqueda de las distintas interrelaciones entre compositores, estéticas y técnicas, de diferentes épocas que han influido en diferentes estadios de la creación del compositor y que han podido seguir influyendo dentro de la consolidación de su lenguaje, plantean una problemática en la búsqueda de los distintos mecanismos de interrelación.

La figura de Manuel de Falla, como la gran sombra de un pasado presente en la memoria colectiva de los compositores que permanecen en la España de Franco y de los exiliados como Rodolfo Halffter o Gerhard (entre otros) y las generaciones siguientes de creadores, conlleva trazar el camino entre el Falla nacionalista con los mecanismos técnicos del barroco con Domenico Scarlatti y los impresionistas franceses.

³²⁰ Cfr. Punto 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER OPUS MUSICAL, pág. 279.

La herencia dodecafónica de Gerhard³²¹ (con posterioridad asume técnicas particulares, sin rigidez en el dogma serial), es transmitida a principios de los años cincuenta en España por su discípulo Joaquín Homs (1906-2003): *Música Contemporània* (1952-1962), por medio de audiciones comentadas en el Club 49³²².

...con énfasis en la Segunda escuela de Viena –especialmente Webern– a Cage (1955), *musique concrète* y electrónica (1957 y 1958), interesándose por la producción de la escuela de Darmstadt desde 1957 y el catálogo reciente de Robert Gerhard...³²³

Gerardo Gombau (1906 -1971), al final de su carrera en los años sesenta, se acerca a las vanguardias musicales como pianista y director, desde su cátedra interina de composición en el Conservatorio de Madrid, 1958-1968. Junto a Xavier Montsalvatge (1912-2002) se presenta como una de las vías independientes en la renovación del panorama y conexión con los compositores e intérpretes más jóvenes.

Dentro de la problemática cultural, social y política, los referentes más cercanos para el joven compositor son los de la generación inmediatamente anterior a la suya: Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvatge, Mompou y la sombra de Falla, aunque en sus primeras obras serias, no descatalogadas, no perdura ningún rasgo característico en las que se reconozca la estética de estos compositores.

A los cursos de verano de Música en Compostela de 1959³²⁴, inaugurados en 1958, asisten como compositores consagrados: Mompou, Jolivet, Tansman; y como jóvenes compositores: Ramón Barce, Xavier Benguerel, Carmelo Alonso Bernaola y Cristóbal Halffter.

De Pablo, en sus inicios, asume desde la distancia y el desconocimiento forzado referencias técnicas de compositores europeos de antes de la Guerra Civil, como Bartók o Hindemith...:

En esos años también se descubrió (¿?) la enorme figura de Bartók. Pero todo su extraordinario aporte técnico está tan ligado a la música popular que hacia imposible un desarrollo de su línea sin caer en el plagio. El propio Ligeti pudo decir que lo único que le molestaba de Bartók –como de Janáček– era la interdependencia entre su técnica y su procedencia geográfica. Hay que añadir que, al correr de los años, Ligeti, como todos nosotros matizó sus opiniones: Bartók es más que folclore³²⁵

³²¹ HOMS, Joaquín. *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona: ed. Pòrtic, 2001. (Biblioteca de catalunya. Antología de la música contemporània del 1900 al 1959).

³²² HOMS, Joaquín. *Antología de la música contemporània del 1900 al 1959*, audiciones comentadas, realizado en el Club 49, entre 1952-1962.

³²³ GAN QUESADA, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española". en *Historia de la música de España e hispano América. La música en España en el siglo XX. volumen 7*, Madrid: (ed. Alberto González Lapuente) Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 175.

³²⁴ IGLESIAS ÁLVAREZ, Antonio. *Música en Compostela (1958-1974)*, vol. I. Madrid: Consorcio de Santiago, 1994.

³²⁵ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea. Lo inesperado y lo archisabido*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009, pág. 50-51.

Los referentes cogeneracionales del compositor bilbaíno tienen sus mismas inquietudes de conocimiento y progreso, entre ellos, Cristóbal Halffter abre las puertas europeas a la vanguardia española por medio de los continuos viajes y estrenos internacionales; le sigue Carmelo Alonso Bernaola. Si anteriormente hemos hablado del referente español de Falla en un primer estadio de creación para los Jóvenes compositores, a De Pablo la confluencia internacional le lleva, al igual que sus compañeros de generación (nacionales y europeos), a seguir a un nuevo ideal de vanguardia: la expansión del sistema serial de Anton Webern a todos los parámetros musicales, serialismo integral desarrollado en los cursos de Darmstadt.



Fig. nº 12. Grupo Nueva Música. De izquierda a derecha: de pie: Ramón Barce y Manuel Moreno Buendía, sentados: Fernando Ember, Enrique Franco, Manuel Carra, Antón García Abril, Luis de Pablo, Alberto Blancafort y Cristóbal Halffter. Madrid, 1958. Fotografía extraída del libro *Cristóbal Halffter*. Emilio Casares³²⁶

Esta foto, del Ateneo madrileño como foco cultural, es muy conocida y recurrente en los libros que tratan sobre el tema, aunque parezca trivial su presentación en este capítulo es importante, pues nos sirve para mostrar la juventud de los integrantes del nuevo movimiento de vanguardia musical español, con su voluntad de esfuerzo conjunto, y el papel nuclear que posee Enrique Franco como nexo de unión.

El propio Luis de Pablo da luz sobre la cuestión de la influencia de los referentes en escritos posteriores³²⁷ preguntándose: "¿Adónde podrían los jóvenes iracundos volver sus ojos para buscar una luz que les sirviera de punto de partida? Descartado Bartók por sus connotaciones folklóricas (aunque Ligeti con posterioridad asume su influencia como benéfica)"³²⁸. La elección no es difícil: hacia el único camino que había sido olvidado deliberadamente (con la excepción relativa del *Wozzeck* de Alban Berg) la Escuela de

³²⁶ CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter. compositores de hoy*. Oviedo. Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vols. (Universidad de Oviedo) Departamento de Arte y Musicología. 1980. Madrid: col. Ethos-Música, pág. 23.

³²⁷ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*. Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009.

³²⁸ *Ibidem*, pág. 50.

Viena, es la única vía que parecía presentar la posibilidad de continuar sin repetir lo opuesto, el neoclasicismo reseco y momificado³²⁹.

Esta decisión de toma de referentes deja en solitario la figura de Edgar Varèse que, sin embargo, no ofrece procedimientos precisos de composición, sino un grupo escaso de obras de gran valor personal pero mal conocidas e insuficientes para fundamentar un desarrollo ulterior.

Es la *Zwölftontechnik* la elegida. Y de la trinidad (Schönberg, Webern y Berg) se escogió a Webern, su figura más radical, el representante de la línea más innovadora del uso de la serie como totalizadora de la forma [...] el uso de la herencia webemiana fue parcial y por ello poco fiel al espíritu del compositor³³⁰

Cuando se pudo estudiar a fondo la obra de Webern –en gran parte inédita en aquel entonces– se descubre que el orden serial no sólo afectaba a las alturas, las notas, sino que también lo hace a los demás componentes del sonido: duraciones, *tempi*, ritmos, etc. “Una especie de pancontrapunto cromático”³³¹

A finales de los años cuarenta, Olivier Messiaen escribe sus *Modos de valores y de intensidades para piano* (Darmstadt, 1949), parte de sus *Cuatro Estudios de ritmo*³³²; en palabras de Luis de Pablo “son al mismo tiempo una puerta abierta y un callejón sin salida”:

El título de *Modos de valores...* es elocuente. Messiaen no habla de “series”, sino de “modos”. Jamás su autor sintió la menor simpatía o afinidad por la Escuela de Viena (“la Escuela de Viena mata la resonancia natural”, solía decir). Messiaen emplea duraciones (*valeurs*), y distancias (*intensités*) de la misma forma que las alturas –de notas– o sea como un orden abstracto, con el mismo criterio que lo hace el canto gregoriano y sus modos o la música hindú y sus *ragas*. Escribirá su obra a tres voces para dar un cierto espesor al tejido musical. Habrán 36 notas (12+12+12) que se extenderán por todo el teclado; 24 duraciones de fusa a redonda con puntillo; 12 ataques, bastante teóricos, casi imposibles de escribir e interpretar; 7 intensidades: de *ppp* a *fff*, etc...³³³

Según señala el compositor en su escrito³³⁴, una obra de estas características no puede ser sino didáctica. Messiaen indica explícitamente que no piensa continuar por ese camino, sino que lo confía a los jóvenes, indicando elegantemente una cita del poeta

³²⁹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 22 Marzo. 2007.

³³⁰ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea. Lo inesperado y lo archisabido*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009, pág. 51.

³³¹ Ídem.

³³² *Quatre études de rythme, piano (I. Île de feu I - II. Mode de valeurs et d'intensités - III. Neumes rythmiques - IV. Île de feu 2). Mode de valeurs et d'intensités* (siendo parte de los *Cuatro estudios de ritmo para piano*).

³³³ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, 2009, pág. 51.

³³⁴ Ídem.

Mallarmé: “Para ellos”, *le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*. Aunque los jóvenes no son tan prudentes...

A Anton Webern se le atribuye el mérito del nuevo ideal estético-técnico, pero es Olivier Messiaen quien abre las puertas al serialismo integral de todos los parámetros de la obra. Alumnos como Boulez o Stockhausen llevan hasta las últimas consecuencias este sistema componiendo obras como *Polifonía X* (1951) con todos los parámetros serializados. Es una obra donde la intelectualización de todas sus partes anula el propio concepto musical. Después de su primer estreno, Boulez decide retirarla de su catálogo y queda como un presente a la racionalización integral. Boulez, partiendo desde sus referentes (literarios con Mallarmé y técnico-científicos), comienza desde el grado cero de la escritura, haciendo eventualmente pruebas hasta conseguir su ideal estético.

Boulez utiliza el mismo orden de alturas empleado por Messiaen en sus *Estructuras para dos pianos* (1951) y continúa en la línea de lo que se ha llamado serialismo integral. Se cuenta que Stockhausen (también alumno de Messiaen) escuchaba una y otra vez la grabación de estos modos; estaba decidido a proseguir este camino hasta sus últimas consecuencias. La mayoría de los compositores del momento se sintieron afectados por esa experiencia: los belgas Karel Goyvaerts y Henri Pousseur (*Quinteto a la memoria de Anton Webern*), Luigi Nono (*Incontri*, 1953), Pierre Boulez, Bruno Maderna (*Composizione n° 1*, 1949), Juan Hidalgo (*Ukanga, Caurga* de 1957-1958), Luciano Berio (*Nones*, 1954), etc...

Fueron legión los que probaron el método, que tenía el atractivo, de partir realmente de cero para reconstruir un lenguaje sonoro posible. Si se me permite la inmodestia, diré que yo también tenté la suerte con mi *Coral* de 1953, para septeto de viento, retirado después y reescrito en 1957. Una de las raras obras que conservo de la década de los años cincuenta aunque sólo sea por nostalgia. Añado que desde este momento todo lo que pueda decir forma parte de mi propia vida y mi práctica de compositor. Sería una hipocresía –falsa modestia– el autoexcluirme. Les ruego, pues, que me excusen: procuraré inmiscuirme lo menos posible³³⁵

El contacto de Luis de Pablo con las nuevas corrientes europeas surge, en un primer momento, por medio de los cursos de Darmstadt y, posteriormente, por medio de la amistad con los propios protagonistas del cambio.

³³⁵ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, pág. 52.

3.1. Contextualización del primer *opus* de Luis de Pablo por medio del análisis de obras de sus referentes. Criterios de selección

Los análisis presentados en el siguiente trabajo se han escogido siguiendo criterios estético-evolutivos y por su interrelación con las técnicas empleadas por el joven compositor.

Para la contextualización, de los referentes, comenzaremos por la narración de estos desde los más remotos como germen para los creadores españoles de antes del conflicto armado (Guerra Civil), buscando desde este punto y hasta su conclusión, la interrelación atemporal estética y técnica, esto es: Manuel de Falla y sus referentes, cercanos y lejanos, con los mecanismos técnicos del barroco de Bach, Vivaldi, Soler, Scarlatti³³⁶ y el impresionismo francés.

Continuamos con el análisis de partituras desde los compositores consagrados antes del conflicto armado, compositores como Joaquín Rodrigo y su *Concierto in modo galante* (1949), o Xavier Montsalvatge y su *Desintegración morfológica de la chacona de Bach* (1962). La elección de la obra de Rodrigo se basa en su formato orquestal con solista, de donde se puede deducir la manera de generar sus estructuras macroformales y la interrelación y planificación de los campos armónicos tonales. La elección de la obra de Montsalvatge se debe a la mixtura en las técnicas y los constantes préstamos y guiños literales a compositores³³⁷ que, posteriormente, se convierten en referentes europeos de modernidad para las nuevas generaciones de compositores.

Para la contextualización de los referentes cercanos, en este caso los españoles, sus propios compañeros de generación, la elección se basa en los mismos criterios de selección utilizados anteriormente, primando la relación o contraste de estéticas y técnicas con los propios referentes particulares de cada uno. A Cristóbal Halffter (1930) con su *Introducción, Fuga y Final*, op. 15 (1959) con la alternancia de dos realidades, las estructuras remotas de un barroco renovado y el serialismo libre de las *Cinco microformas*³³⁸

³³⁶ Cfr. punto 3.2, pág. 85.

³³⁷ Cfr. punto 3.5. Xavier Montsalvatge (1912-2002), pág. 111; 3.5.1. *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach* (1959), pág. 115; Análisis, pág. 115; 3.5.2. Conclusiones, pág. 122. Los acordes de "5ª francesa", el *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg y los giros melódicos en los *Preludios* de C. Debussy.

³³⁸ STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz. *Musikalische Kraftakte in Berliner Konzerten*, Melos 34/6 (junio 1967), págs. 211-212 [5 *microformas para orquesta*]. (Texto mecanoscrito de la emisión radiofónica *Gehört und beurteilt* [RIAS, 13/04/1967]).

(1959/60), obra con la que aborda una etapa despegándose de los lastres nacionalistas e intuyendo las nuevas estructuras dentro del sistemas de libertad y control del tiempo, consolidado con sus *Formantes*.

A Carmelo Bernaola se le presenta por medio de la consolidación de su nuevo lenguaje de vanguardia ratificado en obras como *Superficies variadas* (1962), de “gran dureza auditiva”³³⁹, obligada a rendir cuentas a una estética determinada. En el trabajo analizamos y contextualizaremos su obra *Sinfonía en Do* (1974), donde el compositor, después de haber asumido las herramientas técnicas y estéticas, se encuentra integrado en su propio lenguaje de vanguardia.

Al igual que ubicamos anteriormente a Manuel de Falla con sus propios referentes para así entender la herencia recibida antes de la Guerra Civil, después de la contextualización analítica de los referentes españoles de posguerra (punto anterior), presentamos el referente europeo remoto con Anton Webern y sus principios estructurales con la pérdida de modelos constructivos, por medio de la espacialización interválica o puntillismo desligado del concepto de tema y desarrollo tradicional.

Dentro de los referentes cercanos europeos (los que más ayudan a De Pablo en su camino personal de búsqueda), presentamos al maestro Olivier Messiaen con sus *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) y su tratado de la *Técnica de mi lenguaje musical*³⁴⁰.

La *Segunda Sonata* para piano³⁴¹ de Pierre Boulez (1947), un referente directo para De Pablo, le viene impuesta por las circunstancias, pues es obligado a su estudio por ser el encargado de pasar sus páginas en los primeros conciertos ofrecidos en los círculos madrileños y, de hecho, comparte rasgos gestuales, aun mínimos, con la *Sonata* op. 3 del compositor. *Le Marteau sans maître* (1953/55), también de Boulez, es un icono de la generación del compositor, donde se plantea nuevas estructuras que influyen en la producción compositiva del joven De Pablo, ayudándolo a metabolizar su propio discurso plasmado en *Aproximación a una estética de la música contemporánea*³⁴².

³³⁹ IGLESIAS, Antonio. *Bernaola*, Madrid: ed. Espasa-Calpe. 1982, pág. 87.

³⁴⁰ MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*, Alphonse leduc, París: ed. Musicales. 175. Rue sant-Honoré. [1944, rev. 1956] 1966.

³⁴¹ Cfr. punto 3.12. Pierre Boulez (1925). Contextualización (en su primer estadio formativo), pág. 221; 3.12.1. *Segunda sonata* para piano (1947), pág. 223; -Análisis interválico, pág. 224; -Primer tiempo (metro rítmico), pág. 226.

³⁴² DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996.

A Luciano Berio lo presentamos antes del crucial contacto con Dallapiccola³⁴³. Se presenta en un estadio similar al de Luis de Pablo con respecto a sus referentes lejanos y está ubicado en una estética neotonal con su *Concertino para clarinete*³⁴⁴ (1951). Posteriormente, se le presenta en un nuevo estadio cercano al primer *opus* musical de De Pablo por medio de sus *Cinco variaciones*³⁴⁵ pianísticas (1952/53) dedicadas a su maestro Dallapiccola, con un serialismo particular herencia de la libertad de su maestro.

El último compositor que se presenta en este punto es Karlheinz Stockhausen por medio de una breve reseña de su libro *Sobre el genio musical*³⁴⁶, contextualizado por el propio De Pablo. El análisis se presenta sobre la obra *Kreuzspiel* (1951) donde se pone de manifiesto el trabajo métrico estructural del compositor alemán.

La franja cronológica de las obras escogidas, de los referentes europeos al igual que la de los españoles, se encuentra cercana del representativo año de 1951, icono de la generación a la que pertenece Luis de Pablo.

En el anexo de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*³⁴⁷, aparece una lista con las obras y compositores más destacados desde 1945 hasta la fecha de su publicación en 1966. En ella no aparecen la mayoría de compositores referentes para la España de posguerra, que continúan componiendo en estas fechas; esto es debido a dos razones de peso: que para De Pablo en este estadio, y seguramente en los anteriores, ya no forman parte de su ideal de referencia, y que en la lista solamente aparecen compositores ligados a la vanguardia, no podemos decir europea porque en ella figuran compositores de diversas nacionalidades y continentes.

Esta lista es importante pues, en ella, el compositor se ve reflejado por medio de sus homólogos, tanto en expectativas de un nuevo camino marcado por la modernidad como por la trayectoria y repercusión que adquiere, ubicado como uno más entre sus iguales.

³⁴³ Leer el apartado que se dedica a Luciano Berio y su maestro Dallapiccola. Punto y subpuntos 3.I3. Luciano Berio (1925-2003). Contextualización (en su primer estadio hasta *Cinco Variaciones*, para piano, 1952/53), pág. 243; 3.I3.I. *Concertino* (1950). Contextualización, pág. 246.

³⁴⁴ Con el pianista Pedro Espinosa. Cfr. punto sobre la *Segunda sonata* (1947/48) de Boulez 3.12.I, pág. 223.

³⁴⁵ Cfr. punto y subpunto 3.I3. Luciano Berio (1925-2003). Contextualización (en su primer estadio hasta *Cinco Variaciones*, para piano, 1952/53), pág. 243; 3.I3.I. *Concertino* (1950). Contextualización, pág. 246.

³⁴⁶ TANNENBAUM, Mya. *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*, Madrid: ed. Turner. 1988. Consultar puntos 3.5.7. Karlheinz Stockhausen. *Sobre el genio musical*, y subpuntos, pág. 166.

³⁴⁷ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996.

Una vez que el compositor toma contacto con su propio tiempo, con su época de creación, por medio del conocimiento de las obras de sus compañeros que crean y estrenan en Europa, Estados Unidos, Japón..., es cuando realmente tiene una visión profunda de su propia identidad y cohesión dentro de un ideal común de creación.

3.1.1. Listado de compositores hasta 1960

Referentes (entiéndase como compañeros de camino) por medio de cronología de obras y compositores, desde 1945 hasta 1960, año en que Luis de Pablo comienza su periplo europeo. Hemos señalado al compositor y su obra por medio de un guión horizontal para así poder ubicarlo con más comodidad dentro de sus referentes, contextualizando obras como *Coral* (1953), inmersa en su primera época serial, o *Radial* (1959), sumida en el pensamiento de su segundo periodo aleatorio. Los compositores que se citan a continuación son los que el mismo Luis de Pablo señala en el punto: "Tabla cronológica de algunas obras de la música contemporánea", de su tratado *Aproximación a una estética de la música contemporánea*³⁴⁸, sin ser añadido ningún compositor ni obra al margen de los indicados por De Pablo.

-Referentes, compañeros de camino:

-1945. Camillo Togni (1922): *Variaciones para piano y orquesta*.

-1946. Pierre Boulez (1925): *Sonatina para flauta y piano*.

-1947. Hans Werner Henze (1926): *Sinfonía I*. Edgar Varèse (1883-1965): *Etude pour espace*.

-1948. Pierre Boulez: *Segunda Sonata; El sol de las aguas*. John Cage (1915): *Experiences*. Hans Werner Henze: *Das Wundertheater*. Gottfried Michael König: (1926): *Concierto para cembalo*. Olivier Messiaen (1908): *Sinfonía Turangalila*. Pierre Schaeffer (1920): *Concierto de ruidos*.

-1949. Luciano Berio (1925): *Magnificat*. Lukas Foss (1922): *The jumping frog*. Karel Goeyvaerts (1923): *Tres canciones per sonare a 26*. Olivier Messiaen: *Modos de valores y de intensidades*. Pierre Schaeffer: *Suite para 14 instrumentos*.

³⁴⁸ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, 1968. (1º edición), reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996. Tabla cronológica de algunas obras de la música contemporánea, pág. 157.

-1950. Tadeusz Baird (1928): *Primera Sinfonía*. John Cage: *Cuarteto de cuerda*. Vittorio Fellegara (1927): *Concierto para orquesta*. Karel Goeyvaerts: *Sonata para dos pianos*. Pierre Henry (1927): *Sinfonía para un hombre solo* (en colaboración con Pierre Schaeffer). Bruno Maderna (1920): *Composición II*. Luigi Nono (1924): *Variaciones sinfónicas sobre una serie de Schoenberg*. Pierre Schaeffer: *Sinfonía para un hombre solo* (en colaboración con Pierre Henry).

-1951. Tadeusz Baird: *Colas Breugnon*. Pierre Boulez: *Estructuras para dos pianos (Primer cuaderno)*. John Cage: *Music of changes, concierto para piano preparado y orquesta*. Morton Feldman (1926): *Extensions I*. Lukas Foss: *Behold I Built an House*. Hans Werner Henze: *Boulevard Solitude*. Pierre Henry: *Bidule en ut*. Olivier Messiaen: *Libro de órgano*. Toshio Mayuzumi (1929): *Esfenogramas*. Luigi Nono: *Polifonia-monodía-ritmica*. Henri Pousseur (1929): *Tres cantos sagrados*. Karlheinz Stockhausen (1928): *Kreuzspiel*.

-1952. Pierre Boulez: *Polifonía X*. Earle Brown (1926): *Perspectives, folio*. John Cage: *Experiences*. Hans Werner Henze: *Cuarteto*. Bruno Maderna: *Música en dos dimensiones*. Luigi Nono: *España en el corazón*. Karlheinz Stockhausen: *Estudio concreto, Estudio para orquesta*.

-1953. Tadeusz Baird: *Concierto para orquesta*. Luciano Berio: *Chamber Music*. Earle Brown: *Octeto I*. Andrzej Dobrowolski (1921): *Concierto para fagot y orquesta*. Herbert Eimert (1898): *Estudio electrónico*. Luc Ferrari (1929): *Autoroute*. Morton Feldman: *Extension IV*. Pierre Henry: *Orfeo 53* (en colaboración con Pierre Schaeffer). Joaquín Homs (1910): *Trío*. Luis de Pablo (1930): *Coral*. Angelo Paccagnini (1930): *Cuatro estudios*. Schaeffer. *Orfeo 53* (en colaboración con Pierre Henry). Karlheinz Stockhausen: *Kontrapunkte, estudios electrónicos I y II*.

-1954. Pierre Boulez: *El rostro nupcial*. Luciano Berio: *Nones*. Earle Brown: *Cuatro sistemas*. John Cage: *Music for carillon I y II*. Franco Evangelisti (1926): *4 Factorial*. Karel Goeyvaerts: *Nº 6 para 180 objetos sonoros*. Argyris Kounadis (1924): *Música para piano y orquesta*. Bruno Maderna: *Concierto para flauta y orquesta*. Toshio Mayuzumi: *Bacanal*. Luigi Nono: *La victoria de Guernica*. Henri Pousseur: *Sinfonías para 15 solistas*. Luis de Pablo: *Sinfonías* (primera versión). Kurt Schwertsik (1933): *Sonatina*. Edgar Varese: *Deserts*. Iannis Xenakis (1924): *Metástasis*.

-1955. Pierre Boulez: *El martillo sin dueño, Libro para cuarteto* (primeros números). Luciano Berio: *Mutaciones*. Earle Brown: *Música para violoncello y piano*. Vittorio Fellegara: *Sinfonía*. Luc Ferrari: *Suite heteróclita*. Lukas Foss: *Griffelkin*. Gottfried Michael König: *Forma Sonora*. Ingvar Lindholm (1921): *Ritornelli*. Olivier Messiaen: *Pájaros exóticos*. Bruno Maderna: *Cuarteto*. Toshiro Mayuzumi: *Tenopleromas*. Luigi Nono: *Incontri*. Luis de Pablo: *Invenções*. Henri Pousseur: *Quinteto a la memoria de Anton Webern*. Karlheinz Stockhausen: *Piezas para piano V-VIII*. Camillo Togni: *Helian*. Edgar Varese: *La procesión de Verges*.

-1956. Gilbert Amy (1936): *Cantata breve*. Luciano Berio: *Perspectives*. André Boucourechliev (1925): *Textos I y II*. John Cage: *7'7. 614" para un percussionista*. Franco Evangelisti: *Ordini, Proiezioni*. Vittorio Fellegara: *Requiem de Madrid*. Kazuo Fukushima (1931): *Requiem*. Hans Werner Henze: *El rey ciervo, Cinco canciones napolitanas*. André Laporte (1931): *Salmo*. Toshiro Mayuzumi: *Ectoplasma*. Luigi Nono: *Il canto sospeso*. Bo Nilsson (1937): *Frecuencias*. Boguslaw Schäffer (1929): *Estudio en diagrama para piano*. . Karlheinz Stockhausen: *El cántico de los adolescentes, Zeitmasse, Pieza para piano nº 11*. Peter Schat (1935): *Septeto*. Iannis Xenakis: *Pithoprakta*.

-1957. Pierre Boulez: *Tercera sonata*. Herbert Bron (1918): *Suite variable para clavicembalo*. Aldo Clementi (1925): *Tres estudios*. Niccoló Castiglioni (1932): *Impromptus I-IV*. Friedrich Cerha (1926): *Pregunta y solución*. Cornelius Cardew (1936): *Tercera sonata para piano*. John Cage: *Winter music*. Jacques Calonne (1930): *Metalepses*. Franco Evangelisti: *Incontri di fasce sonore*. Morton Feldman: *Pieza para cuatro pianos*. Kazuo Fukushima: *Ekagra*. Juan Hidalgo: *Ukanga*. Roman Haubenstock-Ramati (1919): *Sinfonías de timbres*. Gottfried Michael König: *Dos piezas para piano, ensayo*. Mauricio Kagel: *Anagrama*. François Bernard Mache (1935): *Canción I*. Toshiro Mayuzumi: *Campanología*. Yori-Aki Matsudaira (1931): *Variaciones*. José María Mestres-Quadreny. (1929): *Sonata para piano*. Karlheinz Stockhausen: *Grupos para tres orquestas*. Iannis Xenakis: *Achorripsis diamorfois*.

-1958. Gilbert Amy: *Movimientos para 17 instrumentos*. Girolamo Arrigo (1930): *Trío para cuerda*. Carmos Roque Alsina (1941): *Pieza para piano*. Pierre Boulez: *Poésie pour pouvoir*. Luciano Berio: *Homenaje a Joyce, sequenza I*. Sylvano Bussotti (1931): *Breve, due voci*. Ramon Barce (1928): *Cuarteto nº I*. Gustavo Becerra (1925): *Concierto para piano y orquesta*. Milton Babbitt (1916): *Composition for synthezer*. Aldo Clementi: *Episodi*. Niccoló Castiglioni: *Inizio di movimento*. Adgardo Canton (1934): *Elongations*. John Cage: *Music walk, aria, fontana mix, concierto para piano y orquesta*. Luc Ferrari: *Etude aux accidents*.

Kazuo Fukushima: *Cadha-Hihaku*. Juan Hidalgo: *Caurga*. Lejaren Hiller (1924): *Divertimento*. Włodzimierz Kotonski (1925): *Musique de chambre*. Milko Kelemen (1924): *Etudes Contrapunctiques*. Mauricio Kagel: *Sexteto de cuerdas*. Witold Lutosławski (1913): *Música fúnebre*. Ingmar Lindholm: *Skaldens*. György Ligeti (1923): *Articulación*. Olivier Messiaen: *Catálogo de los pájaros*. Francis Miroglio (1924): *Choreiques*. Egisto Macchi (1928): *Composición III*. Yori-Aki Matsudaira: *Coeficiente de velocidad*. Luigi Nono: *Cori di Didone*. Bo Nilsson: *Cantidades*. Hans Otte (1926): *Tropismas*. Henri Pousseur: *Mobile*. Luis de Pablo: *Móvil I*. Angelo Paccagnini: *Concierto para violín y 6 grupos instrumentales*. Enrique Raxach (1931): *Oda a la tierra*. Peter Schat: *Octeto*. Leon Schidlowsky (1931): *Oda a la tierra*. Dieter Schnebel (1930): *DT 31'6*. Edgar Varese: *Le poème électronique*. Iannis Xenakis: *Concret H*.

-1959. Gilbert Amy: *Sonata para piano*. Konrad Böhmer (1941): *Variación*. Luciano Berio: *Tempi concertati*. Sylvano Bussotti: *5 piezas para David Tudor*. Xavier Benguerel (1931): *Cantata d'amic i d'amat*. André Boucourechliev: *Sonata para piano*. Earle Brown: *Ilodograph*. Aldo Clementi: *Ideogrammi I y II*. Niccoló Castiglioni: *Tropi*. Friedrich Cerha: *Espressioni fondamentali*. Cornelius Cardew: *Octeto 1959*. John Cage: *Water Walk*. Andrzej Dobrowolski: *Passacaglia*. Franco Evangelisti: *Aleatorio*. Luc Ferrari: *Visage V*. Kazuo Fukushima: *Kadha Karuna*. Domenico Guaccero (1927): *Un iter segnato*. Renato de Grandis (1927): *Studi*. Henryk Gorecki (1933): *Sinfonia 1959*. Juan Hidalgo: *Aulaga*. Włodzimierz Kotonski: *Etude conerète*. Roland Kayn (1933): *Impulso*. Gottfried Michel König: *Cuarteto de cuerda*. Milko Kelemen: *Skolion*. Mauricio Kagel: *Transición II*. György Ligeti: *Apparitions*. Egisto Macchi: *Composición IV*. Toshiro Mayuzumi: *Cuarteto*. Luigi Nono: *Diario polaco*. Hans Otte: *Tasso concetti*. Krzysztof Penderecki (1933): *Estrofas*. Henri Pousseur: *Rimas para diferentes fuentes sonoras*. Enrique Raxach: *Metamorfosis III*. Kazimierz Serocki (1922): *Episodios*. Boguslaw Schaffer: *Movimientos para 24 instrumentos de cuerda*. Witold Szalonek (1927): *Confesiones*. Karlheinz Stockhausen: *Refrain, zyklus*. Joaquín Homs: *Invencción para cuerda*. Peter Schat: *Mosaico*. Iannis Xenakis: *Duel, symos, analogiques A y B*. Isang Yun (1917): *Cuarteto nº 3*. Giuseppe Englert (1927): *Música de cámara. I*.

-1960. Tadeusz Baird: *Exhortaciones para coro, solistas y orquesta*. Pierre Boulez: *Pli selon pli*. François Bayle (1932): *Puntos críticos*. Luciano Berio: *Circulo*. Sylvano Bussotti: *Phrase à tríos*. Carmelo Bemaola (1929): *Superficie nº I*. Ramón Barce: *Soledad primera*. Xavier Benguerel: *Successions*. Aldo Clementi: *Triplum*. Niccoló Castiglioni: *Disegni*. Cornelius Cardew: *February pieces*. John Cage: *Cartridge music, Theatre piece*. Franco Donatoni (1927): *For Grilly*. Luc Ferrari: *Tête et queue de dragon*. Morton Feldman: *Journey*

to the end of the night. Kazuo Fukushima: *Shizu Uta*. Alexander Goehr (1932): *Variaciones para flauta y piano*. Jacques Guyonnet, (1933): *Mónadas I y II*. Renato de Grandis: *El ciego de Hyuga*. Henryk Gorecki: *Scontri*. Heinz Holliger (1939): *Tres canciones de amor*. Cristóbal Halffter (1930): *Cinco Microformas*. Roman Haubenstock-Ramati: *Interpolation mobile*. Hans Werner Henze: *El príncipe de Hornburg*. Wlodzimierz Kotonski: *Trío*. Roland Kayn: *Vectors I y II*. André Laporte: *Sequenza*. Argyris Kounadis: *Tres nocturnos de Safo*. Mauricio Kagel: *Sur scène*. Helmut Lachermann (1935): *Due giri*. Olivier Messiaen: *Chronochromie*. Francis Miroglio: *Magies*. Bruno Maderna: *Dimensiones H*. José María Mestres-Quadreny: *Música de cámara nº1*. Yori-Aki Matsijdaira: *Circuitos*. Bo Nilsson: *Escena I*. Krzysztof Penderecky: *Dimensiones del tiempo y del silencio, Threni, Anaklasis*. Bernard Parmegiani (1927): *Potamaphoges*. Jorge Peixinho (1940): *Políptico*. Luis de Pablo: *Radial*. Angelo Caccagnini: *Música para 9 instrumentos*. Richard Rodney Bennett (1936): *Calendar*. Karlheinz Stockhausen: *Carre, Kontakte*. Joaquín Homs: *Música para 7*. Meter Schat: *Entelequia I*. José Soler (1931): *Agamenon*. Christian Wolff (1934): *Duet I*. Iannis Xenakis: *Orient-Occident*.

Los años siguientes los compositores que De Pablo reseña en su libro (*Aproximación a una estética...*, páginas 157-165), se repiten con pocas incorporaciones.

Esta diferencia entre referentes remotos y cercanos, una vez que el compositor ha tomado su camino, se puede explicar por medio de la divergencia entre los términos contemporáneo y coetáneo.

-Contemporáneo: compone en su mismo tiempo cronológico pero con cualquier estética e incluso con la más alejada a su propio periodo cronológico (el que le ha tocado vivir).

-Coetáneo: compone de acuerdo a su mismo tiempo estético y técnico. Ésta es la diferencia verdadera entre los referentes remotos y los cercanos, los remotos solamente sirven de "trampolín" en un primer estadio y los cercanos son compañeros de un viaje común.

Así podríamos decir que los referentes de antes de la Guerra Civil Española que presentamos en este trabajo como relativamente remotos (pues los remotos son el barroco o renacimiento hasta Falla, inclusive): Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvatge, Óscar Esplá, Federico Mompou... son contemporáneos de Luis de Pablo; y los citados como referentes cercanos: Cristóbal Halffter, Carmelo Alonso Bernaola (Hidalgo... y el resto de la generación del 51), junto a los europeos: Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen... entre otros, son coetáneos del compositor.

3.2. Recursos técnicos desde Manuel de Falla a los compositores de la posguerra española

Aunque Bach, Vivaldi, el Padre Soler, Scarlatti... y los compositores de la Generación del 51 parecen lejanos cronológicamente, en un primer estadio existe un continuo retorno hacia un pasado idealizado convertido en referente directo por los jóvenes creadores de la posguerra sin modelos de modernidad.

Mientras Manuel de Falla en 1923 estrena *El retablo de Maese Pedro*, en 1920 Stravinski compone *Pulcinella* y en 1924 su *Sonata* para piano con reminiscencias del estilo barroco de Johann Sebastián Bach, y su aún inacabado *Concierto para piano e instrumentos de viento*. En el mismo año, en reducción pianística, el compositor interpreta el *Concierto* en una audición privada en la Sala Aeolian de Madrid³⁴⁹, para los compositores Manuel de Falla, Ernesto Halffter y Miguel Salvador, pianista y presidente de la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)³⁵⁰.

Dentro del retorno a las músicas del pasado, Manuel de Falla habla de la importancia de estudiar la obra y técnica de Domenico Scarlatti. Este pensamiento es expresado por Rodolfo Halffter³⁵¹ de la siguiente manera: "Influidos por Falla y siguiendo su ejemplo, en los compositores de nuestro grupo, se despertó un interés por las pequeñas formas cerradas..."³⁵²

Bajo esta idea se estudia al Padre Soler y Domenico Scarlatti como paradigmas de modernidad. Del estudio técnico de la escuela clavecinística surgen obras como: *Las Sonatas del Escorial* (1929/30) de Rodolfo Halffter, *Sinfonietta* (1925) de Ernesto Halffter, el *Cuarteto* para cuerda (1923, rev.1933) de Remacha y la *Sonatina-trío* (1924/25) de Julián Bautista, obra para violín, viola y violonchelo donde, dentro de la estética de modernidad de la época, aparecen con claridad elementos técnicos de Johann Sebastián Bach y Domenico Scarlatti. Esta estética la define Salazar con las siguientes palabras: "Scarlatti,

³⁴⁹ CHISTOFORIDIS, Michael. "El peso de la vanguardia en el proceso creativo del Concierto de Manuel de Falla". *Revista de Musicología Sociedad Española de Musicología* 01/01/1997, págs. 669-682. DE PERSIA, Jorge. "Del modernismo a la modernidad." En *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en España en el siglo XX*. (Editor Alberto González Lapuente). Madrid: ed. Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pág. 24.

³⁵⁰ BALLESTEROS EGEA, Miriam. Tesis doctoral, *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Universidad Complutense de Madrid Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Musicología. Madrid, 2010. <http://eprints.ucm.es/11071/1/T32198.pdf>. (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

³⁵¹ HALFFTER, Rodolfo. "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27", en *La música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, págs. 38-42.

³⁵² IGLESIAS Antonio. *Rodolfo Halffter. Tema, Nueve décadas y Final*, Madrid: ed. Fundación Banco Exterior, 1991, pág. 44.

hoy, puede ser más nuevo que Schumann... Bach lo es para Stravinski, más que Rimski-Kórsakov”³⁵³.



Fig. nº 13. Luis de Pablo y Rodolfo Halffter en Madrid tras la presentación de la biografía de Luis de Pablo escrita por José Luis García del Busto, editada por Espasa Calpe. 1979. Fotografía tomada de Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas. Piet De Volde³⁵⁴

En 1926 Manuel de Falla compone el *Concierto para clavicémbalo (o pianoforte) y cinco instrumentos*. El primer tiempo posee influencias populares con rítmicas que recuerdan a danzas de *Canarios*, *Folías...*; el segundo se encuentra inspirado por la estética de Maurice Ravel y la inestabilidad del tercer tiempo de *Gaspard de la nuit: Scarbo*, junto a la técnica clavecinística de Domenico Scarlatti. La importancia de *El concierto para clave* reside en la dualidad de la armonía característica de la escuela impresionista francesa, con sus cambios de color y nuevas tensiones, junto a la recreación de técnicas mecánicas y repetitivas del barroco español³⁵⁵.

En este punto convergen dos líneas estéticas, una real que más tarde se presenta como modelo formativo a seguir por las nuevas generaciones de compositores de posguerra, Manuel de Falla con un lenguaje armónico francés e ideales nacionalistas; y en las antípodas, una segunda tomada desde el exilio de Roberto Gerhard, el ausente alumno de Schönberg que vive en la lejana Inglaterra, y según comenta De Pablo: “quien tendría que haber sido el modelo a seguir para las nuevas generaciones de compositores españoles”.

³⁵³ SALAZAR, Adolfo. “Un música de 1920...”, (ampliado en *Música y músicos de hoy. Ensayos sobre la música actual*), publicado en las Revistas *El Sol* y *Andrómeda* de Madrid. 1929.

³⁵⁴ DE VOLDER, Piet, *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*, Madrid: SGAE-Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores, 1998, pág. 27.

³⁵⁵ Para contextualizar la figura del compositor gaditano y su obra vease: NOMMICK, Yvan. “Semblanzas de compositores. Manuel de Falla (1876-1946)”. Fundación Juan March. <http://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/falla.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

Dentro de las obras desechadas por De Pablo, permanece el recuerdo del intento de componer su primera ópera:

...*El combate de don Carnal y doña Cuaresma*, así se iba a titular la obra, el texto lo hace un compañero de la carrera de derecho muy interesado por la literatura [...] al estilo de *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla, el argumento es el de una mujer que se debate entre dos amores el uno le ofrece su corazón incondicional pero en la pobreza y el otro la suntuosidad y la riqueza, ella ante la disyuntiva escoge la riqueza...³⁵⁶

En un primer momento, el material compuesto para la futura ópera no da fruto, aunque en el *Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerda* (1954), De Pablo utiliza uno de los temas de la ópera como punto de partida. La segunda idea del *Quinteto...* es de mayor originalidad e interés, situado fuera del ideal del *Retablo*, que está constituido por medio de variaciones en su tratamiento tímbrico. "En el *Con forza* final, se reconoce la influencia de Hindemith y Prokófiev"³⁵⁷

Cristóbal Halffter en su primer estadio sigue el camino marcado por D. Manuel de Falla y, fruto de este pensamiento, nace su *Misa Ducal*³⁵⁸ para coro mixto y órgano (1956). En su *Partita* (1957/58), los gestos barrocos aparecen sin filtro alguno, sin concesiones a la modernidad. *Introducción, Fuga y Final* op. 15³⁵⁹ (1959) parte de una utopía serial más imaginada que real.

El salto al pensamiento europeo de Halffter se cristaliza en su *Sonata para violín solo* (1959), basada en *Tres piezas para flauta* (1958), plasmando en ella las ideas de progreso que asume desde el grupo Nueva Música: "...considero por tanto esta *Sonata* como el arranque de mi actual forma de creación, ya que en ella están presentes el final de una etapa y el principio de la siguiente"³⁶⁰. En ella utiliza diversos recursos técnicos heredados del pasado como la polifonía en instrumentos monódicos, como el violín, resultante del

³⁵⁶ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 1 de Julio del 2008.

³⁵⁷ Ídem.

³⁵⁸ Cfr. 3.7. Referentes cogeneracionales españoles de Luis de Pablo. Un serialismo español, pág. 130; Punto 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER OPUS MUSICAL, pág. 305; Subpunto 5.1. Ubicación del primer opus musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 311. 5.2. Antecedentes, pág. 315. 5.3. *Coral* op. 2. (1954-1955), pág. 317.

³⁵⁹ Cfr. 3.7. Referentes cogeneracionales españoles de Luis de Pablo. Un serialismo español, pág. 130.

³⁶⁰ Programa de mano del estreno de la obra. CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter. compositores de hoy*, Oviedo: Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vols. (Universidad de Oviedo) Departamento de arte y musicología. 1980, col. Ethos-Música, pág. 76.

juego sobre dos cuerdas alternadas: al aire, pisadas o ambas, que genera en su interacción sonoridades cercanas a ámbitos modales³⁶¹.

En la década de los 70, desde un planteamiento estético y técnico diferente, la irradiación de la música del pasado continúa presente. En 1972, Luis de Pablo compone *Éléphants ivres* donde Tomás Luis de Victoria aparece no como cita³⁶², sino como pretexto formativo, adquirido desde la tradición. Esto mismo sucede con *Bach 1626* donde De Pablo hace dialogar a J. S. Bach y Correa de Araujo, o el *Preludio para Madrid 92* de Cristóbal Halffter sobre el *Fandango* del Padre Antonio Soler³⁶³.

Si De Pablo y Halffter en un primer momento son herederos forzosos de una tradición española folclorista alejada del ideal de la vanguardia europea, en la actualidad, cuando el ideal no es más que un recuerdo, lo único que queda es un gusto por el pasado histórico, llevado a cabo desde diversas técnicas reflejadas en diferentes obras de sus catálogos.

En esta breve reflexión, antes de comenzar nuestra andadura analítica, no podemos olvidar referentes atemporales para nuestro compositor como la *Misa Solemne de Andavía*³⁶⁴ Zamora donde admite, desde la lejanía, principios inherentes de lo antiguo y popular con un cierto grado de libertad³⁶⁵.

³⁶¹ Cfr. figura 53 y 54, donde por medio de la nota Re, IIIª cuerda al aire, se genera ámbitos modales-tonales.

³⁶² Cfr. 6.2. Sobre la influencia de la literatura en los referentes musicales de vanguardia (europeos y españoles), pág. 439, subpunto 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 435, sobre la Sinfonía de Luciano Berio y el concepto de no cita.

³⁶³ Cfr. 3.5. Xavier Montsalvatge (1912-2002). Contextualización, pág. 111. 3.5.1. *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach* (1962), pág. 115.

³⁶⁴ A pesar que la *Misa Solemne* de Andavía Zamora se atribuya a una Misa paleocristiana sin filtro por la escuela gregoriana, esta Misa aparece transcrita y grabada en la misma versión por diversas fuentes (comentario de Sr. D. José María Vives Ramiro. Catedrático de Musicología de la Comunidad Valenciana, actualmente en el Conservatorio Superior de la Ciudad de Alicante. Óscar Esplá).

³⁶⁵ Cfr. 8.18. Música antigua y de tradición oral, pág. 606; 8.19. Influencias de las músicas no europeas, pág. 608.

3.2.1. Conclusiones

Felipe Pedrell (1841-1922) es uno de los musicólogos más destacados del panorama español de su época; estudioso de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, transcribe a sistema mensural algunas de ellas y las transmite a sus alumnos, entre los que se encuentran: Granados, Albéniz, Gerhard y Falla. Manuel de Falla emplea fragmentos de las *Cantigas* en sus obras³⁶⁶ constituyendo un nexo de unión entre el pasado remoto y la modernidad del nuevo ideal de música española, junto al folclore regional³⁶⁷.

Uno de los escritos más destacado de Pedrell es *Por nuestra música* (1891)³⁶⁸ donde ensalza el germen popular; años más tarde, Manuel de Falla redacta *Nuestra música* (1917)³⁶⁹ con un contenido similar.

Con este pensamiento, Falla crea su propia trilogía técnica y estética que se compone de los siguientes puntos: 1º) Antigüedad remota: las *Cantigas de Santa María*; 2º) Antigüedad técnica: diseños rítmicos y melódicos repetitivos, con formas cortas y cerradas características de la escuela clavecinística italiana de Doménico Scarlatti; 3º) Armonías que se toman directamente de la vanguardia impresionista francesa: Ravel, Debussy... (No se puede olvidar en sus referentes la obra pianística *Le tombeau du Couperin* de Maurice Ravel).

En 1918, Roberto Gerhard compone su *Trío en tres movimientos* para violín, violonchelo y piano, dedicado a Felipe Pedrell; después de estas dos obras, Gerhard permanece tres años estudiando, únicamente, las obras de J. S. Bach y los polifonistas españoles³⁷⁰. Se engloba en una generación que estudia, y toma como referente, los mecanismos técnicos, patrones repetitivos, progresiones... característicos del barroco

³⁶⁶ *La Atlántida*, Cantata escénica póstuma de Manuel de Falla y Ernesto Halffter; el texto, en catalán, son fragmentos del poema épico *L'Atlántida* de Jacinto Verdaguer, La labor de terminarla recae en Ernesto Halffter, que había sido discípulo suyo y cuyo estilo tenía mucha relación con el de Falla. Una primera versión, sin escenificar, se estrenó en el Gran Teatro del Liceo con Victoria de los Ángeles en el papel de Reina Isabel el 24 de noviembre de 1961; dirigía el estreno Eduard Toldrà. y el *Retablo de Maese Pedro* (1923) inspirado en uno de los pasajes de *El Quijote* de Miguel de Cervantes.

³⁶⁷ Cfr. TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X el Sabio: Estudio de una relación continua y plural*, Granada: ed. Universidad de Granada, 2002.

³⁶⁸ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Publicado en Barcelona en 1891. Edición facsímil: Música mundana, Madrid, 1985.

³⁶⁹ DE FALLA, Manuel. "Nuestra música". Artículo aparecido en la *Revista Música* nº 2, Madrid, junio de 1917, y recogido por Manuel de Falla: *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: ed. Federico Sopena, Espasa-Calpe, 1988.

³⁷⁰ DIEGO ALONSO, Tomás. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización protoserial (1923-1928)*. Universidad de La Rioja. Facultad de Letras y de Educación. Dep. Ciencias Humanas. Lectura 2015.

instrumental junto a los principios inherentes al contrapunto, sin contemplar las masas polifónicas del renacimiento y parte del barroco. Hay que llegar a la segunda mitad del siglo XX para que los compositores europeos retomem este pensamiento de forma sobredimensionada por medio de las masas polifónicas (György Ligeti, 1923-2006)³⁷¹.

Es evidente la irradiación estética que causa la obra de Manuel de Falla en la música incipiente del joven De Pablo (al igual que lo hacen Bartók o Hindemith... en obras eliminadas de su catálogo al breve tiempo de ser compuestas y estrenadas). Este hecho se puede resumir en la modernidad, para los oídos de los años 50, de la atmósfera casi atonal de Falla, en el comienzo del *Concierto para Clave* y en la resonancia arcaica del *Retablo de Maese Pedro* con su ambigüedad modal.

Desde el principio de su producción, dentro de dinámicas nacionalistas, nuestro compositor huye de la utilización de la escala frigia con su segunda aumentada y los ritmos folclorizantes.

³⁷¹ LIGETI, György. "Homenaje. Mi proyecto es un estilo libre de ideologías". Publicado por el departamento de cultura de la Embajada de Alemania en Madrid. 1993.

3.3. Referentes estéticos españoles de posguerra. Una tradición particular

Para el joven Luis de Pablo, antes de salir al extranjero para completar su formación³⁷², los referentes españoles de posguerra son los más próximos, los que no se han exiliado y están vivos; los otros permanecen desde la ausencia de la imaginación³⁷³ (sobre todo son referentes los que pueden aportar algo al oficio de compositor). Habrá compositores que, aun siendo figuras relevantes en el panorama nacional, no le aporten más que indiferencia o puntualmente animadversión.

Entre los que regresan del exilio se encuentra Óscar Esplá (1886 -1976), al que en 1930 se le ofrece una cátedra en el Conservatorio de Madrid, actividad que compagina con la presidencia de la Junta Nacional de Música. El 20 de agosto de 1936 es nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid. En 1936 se exilia a Bélgica y más tarde regresa a España gracias a la mediación de Germán Bernácer Tormo, en 1951. La protección del infante de Baviera y la necesidad para el Régimen de capitalizar a los intelectuales que regresan del exilio, le permite disfrutar de unos últimos años apacibles y de éxito. El 9 de mayo de 1956 es elegido académico de la *Académie des Beaux-Arts* de París. En 1959 le conceden la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y en 1962 es nombrado delegado local del Consejo Internacional de la Música creado por la UNESCO³⁷⁴.

Cercano a la tonalidad y a la música de corte impresionista, Óscar Esplá siempre es crítico con el sistema serial dodecafónico o cualquier tipo de música que se aleje de su ideal tonal. Una de sus frases más destacadas, que repite en tertulias y reuniones, y puede resumir su actitud vital frente a las vanguardias, es: “la música atonal comparada con las funciones del organismo humano impide la digestión natural del mismo...”³⁷⁵. Para De Pablo no supone ningún estímulo ni ayuda en su música ni en su carrera compositiva.

³⁷² Cfr. 3.7. Referentes cogeneracionales españoles de Luis de Pablo. Un serialismo español. Pág. 130; 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER OPUS MUSICAL, pág. 305; 5.1. Ubicación del primer opus musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 311; 5.2. Antecedentes, pág. 315.

³⁷³ Nos referimos al autodidactismo, fruto de la penuria informativa de la época. Consultar el punto: 3. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ANTECEDENTES REMOTOS Y CERCANOS DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER ESTADIO FORMATIVO, pág. 60.

³⁷⁴ GARCÍA MARTÍNEZ, María Victoria. *El regreso de Óscar Esplá a Alicante*. Alicante. ed. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. 2010.

³⁷⁵ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista telefónica con Luis de Pablo, 13 de junio. 2013.

Joaquín Rodrigo (1901-1999) es una figura amable que, aunque no influye ni estética ni técnicamente, sí que ofrece al compositor su amistad pidiéndole ayuda ocasional, como sucede en la reconstrucción de su *Concierto para violonchelo y orquesta*³⁷⁶. Por su parte, Xavier Montsalvatge (1912-2002), muy influenciado por las opiniones de Óscar Esplá, en un primer momento muestra su hostilidad a la música que representaba De Pablo, música serial dodecafónica bastante personal, desde la crítica de la revista *Destino*³⁷⁷. Con posterioridad, sus críticas se van suavizando hasta reconocer que el trabajo de Luis de Pablo es de gran valía y originalidad.

La figura de Federico Mompou es la más influyente en la primera estética pianística del nuestro compositor.

...Cuando Federico Sopena escuchó por primera vez mi obra para piano *Gárgolas* (1956) interpretada por el pianista Javier Ríos, me comentó: a ti te gusta mucho Mompou verdad, y era verdad, en esa época Mompou era un referente para mi música pianística³⁷⁸

En los siguientes puntos presentamos tres figuras destacadas del panorama musical de la juventud de Luis de Pablo, pertenecientes a la generación anterior a la Guerra Civil española (1936/39), percibiendo el aislamiento estético con respecto a lo que estaban haciendo sus compañeros europeos. Al Maestro Rodrigo con la tradición y el oficio bien aprendido, a Xavier Montsalvatge desde una música particular sin ninguna influencia en De Pablo pero representante del pastiche informativo de la sociedad cultural de la época, en pugna constante entre modernidad y tradición, serialismo o tonalidad y, por último, a Federico Mompou como el compositor más afín a De Pablo en esta época, quien en agradecimiento le dedica su *Segundo Concierto para piano. Per a Mompou* (1979/80).

³⁷⁶ Cfr. 3.4.1, *Concierto in modo galante* (1949), pág 95.

³⁷⁷ Entrevista telefónica con Luis de Pablo, 13 de junio. 2013.

³⁷⁸ Ídem.

3.4. Joaquín Rodrigo (1901-1999)

La formación musical de Joaquín Rodrigo se define por medio de sus propios referentes, maestros y compañeros, como Paul Dukas quien lo forma compositivamente en las clases de la Escuela Normal de París (1928), y compañeros como Alexander Demetriad, Manuel Ponce y el compositor búlgaro Pipkoff. Al margen de su formación, que podría haberla decantado hacia una estética cercana a la imperante en Europa³⁷⁹, Rodrigo toma como referentes los mismos que Manuel de Falla habría asumido en su época, esto es, referentes remotos³⁸⁰. Le ubica en la misma sintonía que los discípulos de Falla, compositores como Ernesto Halffter, en quien, al final de su obra, ya se pueden intuir las nuevas corrientes de vanguardia europea, superando en modernidad al propio Rodrigo, fiel a su estética neoclásica.



Fig. nº 14. Clase de Paul Dukas (1928) en París, Joaquín Rodrigo detrás de él. Fotografía extraída de: *De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida*³⁸¹

Para vislumbrar las referencias estético-técnicas adquiridas por Joaquín Rodrigo desde el pensamiento de diversos compositores como Manuel de Falla o de Ernesto Halffter, basta con profundizar en los distintos estadios cronológicos del *opus* musical de Rodrigo: antes de la Guerra Civil Española y después de ella, para así asumir la pervivencia estética del clasicismo y la modernidad a lo largo de toda su obra en el tiempo.

Federico Sopeña presenta a la música anterior al conflicto armado como paradigma de tradición y, en su antípoda, Adolfo Salazar desde su exilio mexicano como modernidad musical de después del drama español³⁸².

³⁷⁹ Cfr. Punto 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas, estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193; 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

³⁸⁰ Cfr. Punto 3.2. Recursos técnicos desde Manuel de Falla a los compositores de la posguerra española, pág. 85.

³⁸¹ KAMIHI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo, Historia de nuestra vida*, Madrid: Andrés Ruíz Tarazona (ed), Fundación del Banco Exterior, col. Memorias de la Música Española, 1986, pág. 24.

Joaquín Rodrigo es considerado como un compositor anclado en un neoclasicismo español, lejos del concepto de clasicismo que Stravinski promulga con las obras pertenecientes a este periodo. En las primeras obras de Rodrigo: *Suite para piano*, *Berceuse de otoño* (1923), *Bagatela*, *Pastoral*, *Preludio al gallo mañanero* (1926), se inspira en el folclore y en el recuerdo de la música de Falla con armonías intuitivas. Posteriormente, a partir de 1927, lo hará en la estética francesa de su maestro Paul Dukas, con continuas alusiones a su propia idealización de la música antigua española, *Zarabanda lejana* (1928). En 1935, escribe *Sonade de adios*, *A la memoria de Paul Dukas* y, en 1937, *Cinco piezas del siglo XVI*, donde desarrolla la obra por medio de idealizaciones estético-técnicas de un pasado remoto con armonías francesas.

Apenas, ninguno de los compositores de la generación del 27 evoluciona hacia estéticas provenientes de corrientes europeas, como la Segunda Escuela de Viena, a excepción de Roberto Gerhard o Rodolfo Halffter en los 50. A lo largo de su evolución creativa, Rodrigo permanece fiel a su propia estética, sin grandes influencias de las vanguardias europeas, alcanzando un alto grado de síntesis y eficacia.

Así lleva la música española por unos años de camino firme. Axial también esa línea que va desde Manuel de Falla a Joaquín Rodrigo, pasando por Ernesto Halffter, ha podido asimilar, sin los peligros de la continua busca de puntos de partida distintos, todas las corrientes auténticas de la música europea. Debussy, Ravel, Strawinsky [sic], se ven en las obras de Falla; pero el objetivismo, la tonalidad, la vuelta a la gamas antiguas, están al servicio de una necesidad expresiva. Por ello, su música, aunque teniendo todos los caracteres contemporáneos de creación lenta, no improvisada, sutil, refinadamente armónica, ostenta, por otro lado, debido a su interés melódico, un halo emotivo que sigue teniendo la tradición intuitiva. Y, en este sentido, parece ser una garantía de continuidad tradicional³⁸³

Rodrigo comparte intereses con los músicos más importantes de su época como Pau Casals, Gaspar Cassadó³⁸⁴, Olivier Messiaen, Maurice Ravel y el propio Falla, quien le ayuda desde Argentina para dar difusión a su obra.

³⁸² Desarrollo de ideas presentadas por PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. "De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956", en *Historia de la música en España e hispano América. La música en España en el siglo XX*. Volumen VII, Madrid: (ed. Alberto González Lapuente), Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 107.

³⁸³ SOPEÑA, Federico. *Notas sobre la música contemporánea*, Escorial, n.º. 4, pág. 265, reseña extraída de: PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. "De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956", pág. 109.

³⁸⁴ Cfr. Epistolario entre Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en el Estudio documental de Javier Suárez-Pajares. "Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta", Valladolid: Universidad de Valladolid, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical, col. Música y Pensamiento, 2008, pág. 259.

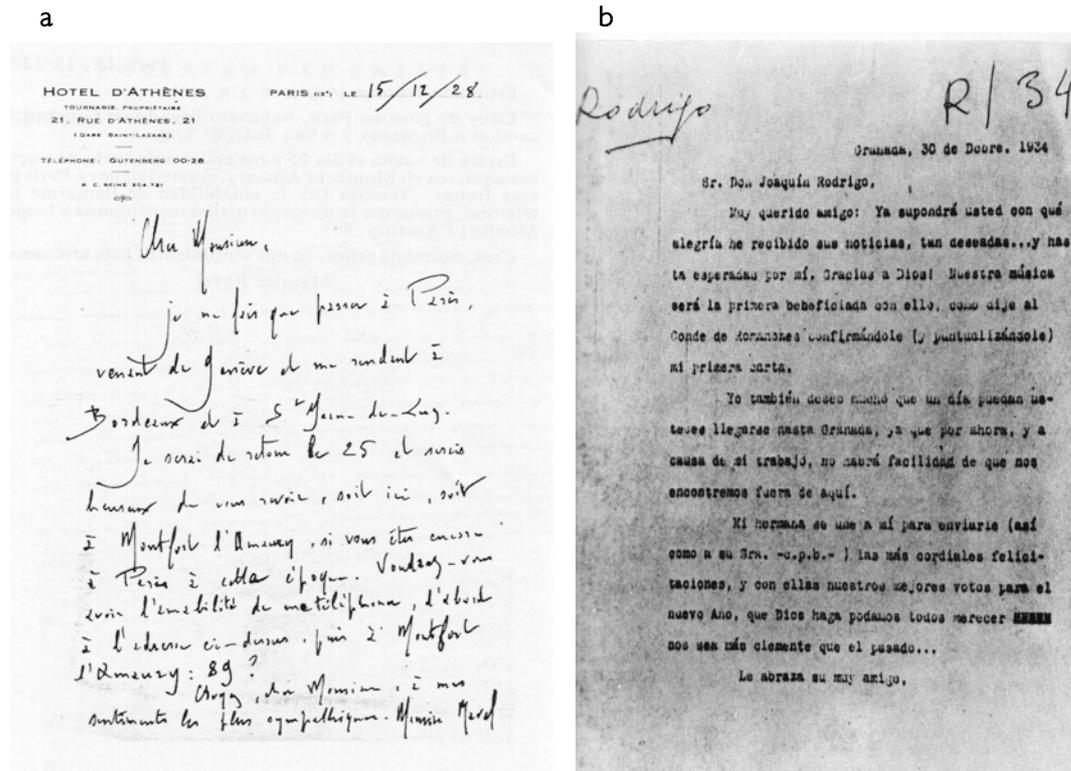


Fig. nº 15. a. Carta de Maurice Ravel (15-12-1928) b. Carta de Manuel de Falla (28-08-1934) a Joaquín Rodrigo. Tomadas de KAMHI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo...* Fundación del Banco Exterior. 1986, págs. 153-154. Consultar anexo documental páginas 800, 801.

3.4.1. *Concierto in modo galante* (1949)

Victoria Kamhi, mujer de Joaquín Rodrigo, cuenta en las memorias que escribe de ambos³⁸⁵ que Gaspar Cassadó le dirá a Joaquín Rodrigo: “¿Por qué no me escribes un concierto? Te lo tocaré en todas partes, lo grabaré en disco y procuraré que se edite en París...”. Ante tan halagüeñas perspectivas, Joaquín Rodrigo compone su *Concierto Galante* para violonchelo y orquesta. Cuando Cassadó escucha los temas del *Concierto* interpretados por Rodrigo, se queda entusiasmado y se ofrece para escribirlo al dictado.

Durante el verano de 1949, Cassadó pasa unos días en el “hotelito” de Torrelodones donde se alojan los Rodrigo, y allí “...en la calma idílica del campo, interrumpida sólo de vez en cuando por el grito de un pájaro nocturno...”, los dos músicos se quedan trabajando hasta las cuatro de la madrugada, “...como aquel año había restricciones de luz tenían que alumbrarse con una vela entre chistes y bromas”³⁸⁶.

³⁸⁵ KAMHI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo, Historia de nuestra vida*, Madrid: Andrés Ruíz Tarazona (ed). Fundación del Banco Exterior. col. Memorias de la Música Española. 1986, pág. 156

³⁸⁶ Ídem.

Gaspar Cassadó estrena el *Concierto Galante* en el otoño de 1949 con la Orquesta Nacional bajo la dirección de Argenta en Madrid, mientras Joaquín Rodrigo y su mujer se encuentran en Argentina. El reestreno será en Roma, en enero de 1951, por el mismo Cassadó y la Orquesta de Santa Cecilia, también bajo la dirección de Argenta. En un primer momento, Cassadó realiza unas previsiones pesimistas del estreno, por ser una obra demasiado contemporánea para el auditorio al que va dirigida, pero es un éxito “donde no se oyeron [sic] ningún silbido entre los aplausos, muy nutridos”³⁸⁷

La mujer del compositor relata detalladamente el enfado de Rodrigo por las continuas mutilaciones de las partes de orquesta sola realizadas por Cassadó:

Sin embargo, a Joaquín le esperaba una sorpresa de lo más desagradable: su Concierto, que al principio tanto había entusiasmado a Cassadó, le pareció demasiado largo cuando empezó a montarlo, y ni corto ni perezoso, le dio a la partitura grandes tijeretazos, especialmente en las partes donde no tocaba el solista. Al encontrar la obra tan mutilada, Joaquín puso el grito en el cielo [...] pues ¿cómo nos entenderíamos con tantas tachaduras cuando llegara el momento de la edición? ¡este “caprichito” de Cassadó nos parecía una verdadera herejía!³⁸⁸

Ante los “tijeretazos” de Cassadó, Rodrigo exclama: “¡Sólo Dios sabe cuánto trabajo me va a costar revisarlo y corregirlo! Rodrigo pasa largas horas para reconstruir la partitura, que publica en la editorial parisina Salabert”³⁸⁹

Luis de Pablo es uno de los encargados en la tarea de la reconstrucción del *Concierto* para violonchelo que Cassadó había desmembrado en su primera interpretación pública.

Nos pasamos trabajando muchísimas horas hasta la madrugada. Para Joaquín Rodrigo, debido a su ceguera, el concepto de tiempo era muy relativo, trabajaba hasta que estaba cansado, al margen que fuera día o noche. En la reconstrucción del *Concierto*, yo tenía que ver si aparecía alguna “cosa” en la partitura que estuviese fuera del estilo de Rodrigo, esto era una labor muy ardua porque, lo que a mi modo de ver podía parecer fuera de su estilo, podía ser auténtico y viceversa [...] En una ocasión me comentó que él solamente quería ser una gota de él mismo en el gran océano que es la música y creo que eso sí que lo consiguió³⁹⁰

De Pablo siente predilección por el *Concierto de estío* para violín y orquesta (1944) de Rodrigo, aunque nos hemos decantado por el *Concierto in modo galante* para violonchelo y orquesta (1949) por la circunstancia que De Pablo se ve envuelto en la reconstrucción del mismo, y porque en él aparecen elementos estructurales importantes para poder entender mecanismos técnicos atemporales fuera del condicionante estético, como son la periodicidad de compases como elemento estructural a *priori*.

³⁸⁷ KAMIHI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo*. 1986, pág. 156.

³⁸⁸ Ídem.

³⁸⁹ Íbidem, pág. 157.

³⁹⁰ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con Luis de Pablo. Madrid. 22 de abril 2013.

- Análisis macroestructural

El comienzo de la obra, hasta el compás 75, se presenta en la tonalidad/modalidad de Fa (mayor) con un bemol en la armadura, con diversas inflexiones sobre las regiones de Sol (M.), Re (M.) y Mi, entre otras.

Dentro del lenguaje personal de la obra, en sus estructuras armónico-direccionales, una sección puede presentarse en un campo armónico determinado por medio de pedales³⁹¹, y aparecer sobre éstos diversas progresiones a cualquier distancia sin nexo común, dando confusión entre modos y tonos. Dentro de esta indefinición estructural, las secciones con mixturas de modo-tono condicionadas por las cuerdas al aire (violonchelo, Do IV^a, Sol III^a, Re II^a, La I^a, violín; viola...), siempre recordarán a una única tonalidad o modalidad determinada.

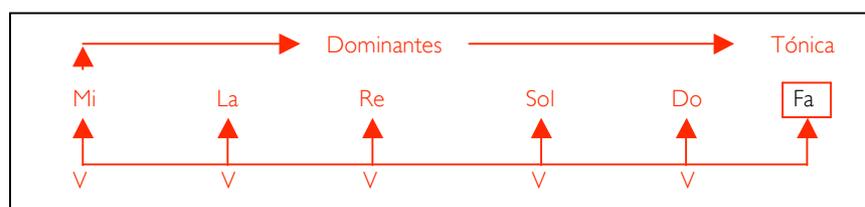


Fig. nº 16. Relaciones tonales por quintas

En la introducción del primer tiempo del *Concierto*, el violonchelo solo presenta un *ostinato* sobre la IV^a cuerda (Fa-Do), tónica y dominante de la tonalidad.



Los motivos rítmicos que presenta el violonchelo solo, durante el principio de la obra, se suceden por medio de elementos periódicos, grupos de semicorcheas³⁹². Estos diseños se presentan por medio de la alternancia entre pulsaciones de subdivisión binaria y ternaria, separadas por silencios de semicorchea, viéndose reflejado este principio de pulsación en la utilización de los compases.

³⁹¹ Nota Sol, Fig. nº 23. Rectángulo azul.

³⁹² Cfr. Fig. nº 17.

Cantidad de semicorcheas por grupo									
3	4	3	3	4	(4)	3	3	4...	

Fig. nº 17. El recuadro azul y su prolongación señala la nota pedal Do. Las flechas rojas indican la división en grupos del material métrico, grupos ternarios y binarios de semicorchea

El violonchelo solo transporta sucesivamente el pedal de Do a la tercera cuerda Sol, volviendo posteriormente a la cuarta cuerda (pisada) una octava más alta, para posteriormente volver a la primera cuerda al aire La. La nota pedal (al aire o pisada) siempre se presenta con su quinta, realizando el *ostinato* presente en toda la introducción.

En la estructura general del *Concierto* existen mecanismos internos de ordenación por medio de la alternancia de compases binarios y ternarios (2/4 y 3/4), de manera periódica, a los cuales se les asigna una determinada cantidad de compases, variable entre 1 a 3.

La periodicidad en la alternancia de compases se mantiene hasta el número 30, donde se produce la asimetría de la frecuencia establecida por contraste en la cantidad de compases. Con la periodicidad (2/4-3/4) se presentan 14 grupos de compases (1-3), ubicando elementos estructurales de manera periódica, lo que genera imitaciones de diversos gestos ligados a los compases por medio de la asignación premeditada³⁹³.

														<u>Asimetría. Compás 30</u>					
<u>Compás 1</u>																			
2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4		
(½+5)	(1)	(3)	(1)	(3)	(1)	(3)	(1)	(3)	(1)	(3)	(1)	(3)	(1)	(3)	(1)	(2)	(1)	(6)	
2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	2/4	3/4
(6)	(1)	(10)	(1)	(7)	(1)	(16)	(2)	(1)	(1)	(1)	(2)	(1)	(1)	(1)	(2)	(1)	(1)	(34)	
<u>Compás 34</u>														<u>Primera cadencia del violonchelo</u>					

Fig. nº 18. Tabla de simetría entre compases

³⁹³ Figuras número 18, en rojo, y 19 recuadro y raya de prolongación roja. Consultar con el punto: 5.5.1. Aproximaciones al principio de compás, pág. 372.

En la tercera página del *Concierto*, la periodicidad en la utilización de compases y elementos de acompañamiento por medio de escalas descendentes, es evidente.

The image shows a page of a musical score with various instruments. Red arrows at the top and bottom point to time signature changes: 2/4, 3/4, and 2/4. A green box highlights a descending scale in the Clarinet part. A blue box highlights a pizzicato section in the Violin II part. The score includes parts for Clarinet, Trumpet, Violoncello Solo, Violin II, Viola, Violoncello Solo, Flute, Oboe, Clarinet, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Cello. Dynamics range from *mf* to *ff*, and there are markings for *pizz.*, *arco*, and *2. muta in Piccolo*. The page number 47 184 is at the bottom.

Fig. n° 19. Tercera página. Editorial SCHOTT. (ED 8357). Ediciones Joaquín Rodrigo. 1970

La orquestación del *Concierto* se encuentra al servicio de la reafirmación tonal por medio de escalas descendentes en *pizzicato* que se repiten cíclicamente después de saltos de octava también ascendentes³⁹⁴. Sobre este diseño que se comporta como

³⁹⁴ Rectángulo azul, Fig. n° 19.

acompañamiento, se superpone un segundo motivo cíclico: corchea, dos semicorcheas y corchea; este diseño tiene una similitud métrica con el primer tema principal³⁹⁵.

El primer tema del *Concierto* se encuentra compuesto por un diseño en forma de arco³⁹⁶. Rítmicamente se compone de semicorcheas y corcheas distribuidas en pies métricos definidos periódicamente³⁹⁷. El tema posee dos secciones características: aunque la primera es la que aparece siempre sin ninguna variación, la segunda parte se comporta como un consecuente clásico en cuanto a función de cierre cadencial (tético). Esta sección del tema sufre variaciones rítmicas y melódicas conservando parte de su identidad original³⁹⁸.

The image shows a musical score for Violoncello Solo, divided into four systems. The first system is labeled "tema principal" and includes the instruction "con galanteria" and "arcato". The second system is labeled "“consecuente” del tema" and "elaboración del tema". The third system is labeled "progresión del tema a la 4ª descendente". The score includes dynamic markings (p, f), articulation (tr), and phrasing slurs. A blue arrow indicates the main theme, and a green arrow indicates the elaboration. The notes (Do v- Fa l) and Sib are indicated below the first system.

Fig. nº 20. Progresión del primer tema del *Concierto*. Editorial SCHOTT. (ED 8357). Ediciones Joaquín Rodrigo. 1970

Entre el primer y segundo tema se introduce una cadencia de violonchelo con acompañamiento de notas largas por la orquesta (compás 91), y múltiples variaciones del tema.

³⁹⁵ Rectángulo verde Fig. nº 19 y flecha azul, Fig. nº 20 respectivamente.

³⁹⁶ De: Do, a Si a Fa: arsis-tesis...

³⁹⁷ Consultar Fig. nº 20.

³⁹⁸ Ídem.

El segundo tema se compone por medio de tres grupos de semicorcheas donde los arpeggios se repiten realizando progresiones: los dos primeros grupos son iguales, en cambio, el tercero es contrastante en su altura pero no en su métrica³⁹⁹.



Fig. n° 21. Segundo tema del *Concierto* (18 de ensayo, compás 180)

El tema se repite en distintas transposiciones, generando un itinerario de terceras menores y mayores: Mi, Sol, Sib, Do#, Fa (Figs. n° 22 y 23).

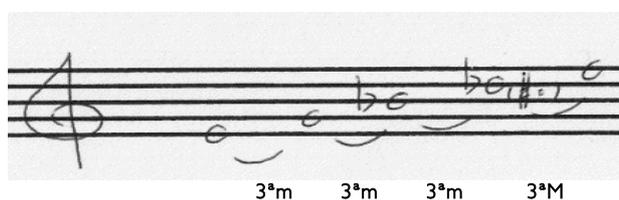


Fig. n° 22. Reducción del diseño por la primera nota de cada progresión (Fig. n° 23, flechas rojas)

³⁹⁹ Cfr. Fig. n° 21, flechas verdes.

patrón. Mientras, el viento madera pasa por las tonalidades mayores de Sib y Re (*piccolo*, flauta, clarinete Sib, oboe Re...), generando de esta manera una politonalidad/modalidad equilibrada (Re_(v) – “Sol_(l) como de tónica” y Sib como tonalidad). Al presentar las dos tonalidades al mismo tiempo se producen las siguientes disonancias: Fa# - Fa natural; Do# - Do natural / Sib - Si natural; Mib - Mi natural.

El rectángulo azul y las flechas⁴⁰¹ que lo acompañan, señalan las progresiones de dobles cuerdas sobre el pedal de Sol⁴⁰², que condiciona el campo armónico de la sección hacia esta tonalidad-modalidad por medio de una variación del primer material expuesto en la introducción⁴⁰³ sobre la IV^a cuerda Do (juego con la cuerda al aire) y las sucesivas imitaciones del diseño sobre diferentes cuerdas.

Los motivos y diseños presentados por el violonchelo solo son expuestos, posteriormente, por la orquesta en múltiples elaboraciones tímbricas en distintos instrumentos, generando secciones polifónicas⁴⁰⁴.

La utilización de las cuerdas al aire es una constante en el violonchelo solo; se superponen en *ostinato* con diversas interválicas. Los grupos de notas que aparecen por compás se repiten de manera cíclica⁴⁰⁵, una práctica habitual en el *Concierto*.

El diseño presentado por el violonchelo solo en la primera cadencia⁴⁰⁶, se limita a realizar un acompañamiento homofónico, estático con notas largas; con posterioridad, después de la aparición del segundo tema, la orquesta repite el diseño por medio de trinos en el viento madera y arpeggios en la cuerda⁴⁰⁷. Los principios de periodicidad micro y macroformal se encuentran presentes en todos los elementos de la obra⁴⁰⁸.

⁴⁰¹ Cfr. Fig. n° 23.

⁴⁰² Tercera cuerda al aire.

⁴⁰³ Cfr. Fig. n° 17.

⁴⁰⁴ Cfr. Fig. n° 23 inferior.

⁴⁰⁵ Rectángulo azul. Fig. n° 24.

⁴⁰⁶ Indicación de ensayo para el director 9°. Fig. n° 24 arriba.

⁴⁰⁷ Rectángulo rojo, Fig. n° 24.

⁴⁰⁸ Cfr. Figs. n° 17, 23 y 24... (flechas azules).

The image displays a musical score for a Violoncello Solo and an orchestra. At the top, the Violoncello Solo part is shown with the markings "cantabile" and "dolce", and "Compás 194". Below this, the orchestral score includes parts for Piccolo (2), Flute 1, Oboe 1/2, Clarinet (Si b) 1/2, Bassoon 1/2, Cor (Fa) 1/2, Trumpet (Do) 1/2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features dynamic markings such as "ff" and "p", and performance instructions like "un poco pesante e crescendo" and "arco". Blue arrows indicate phrasing in the cello part, and a red box highlights a section in the woodwinds and strings.

Fig. nº 24. División en secciones, pág. nº 23. Editorial SCHOTT. (ED 8357). Ediciones Joaquín Rodrigo. 1970

En el instrumento solista, las dobles cuerdas (pisadas y al aire) son un elemento recurrente. Durante el desarrollo, la escritura se convierte en virtuosística repleta de escalas, arpeggios y dobles cuerdas.

En el segundo tiempo se vuelve a presentar la *cabeza* del primer tema, del primer tiempo⁴⁰⁹, siempre acompañado por el *divisi* de fagotes que actúa como contrasujeto⁴¹⁰. Se presenta con la técnica de melodía acompañada, encontrándose el acompañamiento del violonchelo solo diluido entre varios instrumentos.

⁴⁰⁹ Rectángulo rojo. Fig. nº 25.

⁴¹⁰ Rectángulo azul. Fig. nº 25.

II

2
4 Adagietto (♩ = 48)

Fag. 1 2

Violoncello Solo

Viol. I con sord. *mf* *pp*

Viol. II *mf* *pp*

Vla. con sord. *mf* *pp*

Vcl. con sord. pizz. *mf* *pp* *p*

Cb. *mf* *pp* *p*

mf *nostalgico, ma semplice* *mf*

Fag. 1 2

Violoncello Solo

Viol. I *p*

Viol. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *pp*

Cb. *pp*

47 184

Fig. nº 25. Primera página del segundo movimiento del *Concierto*: tema principal. Editorial SCHOTT. (ED 8357). Ediciones Joaquín Rodrigo. 1970

En la sección central del segundo tiempo se presenta una cadencia donde predomina un pedal sobre la nota Re⁴¹¹. El diseño se desarrolla por medio de un grupo de tres corcheas (compás de 3/8) que se va acelerando por medio de la modulación al pulso de semicorchea.

⁴¹¹ Tercera cuerda al aire.

The image shows a musical score for Violoncello Solo, consisting of four staves. The first staff is marked 'arco' and 'pp quasi ponticello' and contains a box with the number 8. The second staff has 'tr' markings and a box with the number 9. The third staff has 'cresc. poco a poco' and 'più sonoro' markings. The fourth staff has 'sempre più marcato' and 'sfz f dim. molto p' markings and a box with the number 10.

Fig. n° 26. Cadencia del *Concierto*, utilización de dobles cuerdas. Editorial SCHOTT. (ED 8357). Ediciones Joaquín Rodrigo. 1970

El tercer tiempo posee varios temas con un alto grado de parentesco entre ellos. El comienzo se desarrolla en pulsación ternaria (6/8); se encuentra compuesto por un giro melódico de sexta ascendente (de Do a La), repitiendo en su desarrollo varias veces este giro melódico⁴¹².

Es el más complejo en cuanto a textura, presentando secciones polifónicas, e incluso cánones entre los temas principales. Y, como en las secciones anteriores, el pulso ternario de la orquesta de cuerdas queda diluido entre los diferentes instrumentos.

⁴¹² Cfr. Fig. n° 27.

52

III
Rondo giocoso

6 Allegro deciso (♩. = 108)

Fl. 1

Violoncello Solo

6 Allegro deciso (♩. = 108)
pizz. senza sord.

Viol. II

Vla. senza sord. pizz. *mf*

Vcl. senza sord. pizz. *mf*

Cb. senza sord. pizz. *mf*

1

Picc. (2) *mf*

Fl. 1 *mf*

Ob. 1 *mf*

Violoncello Solo *mf* *cresc.*

Viol. II

Vla.

Vcl.

Cb.

47 184

Fig. nº 27. Tercera página del concierto. Primer tema. Editorial SCHOTT. (ED 8357). Ediciones Joaquín Rodrigo. 1970

En este tiempo se presentan imitaciones del tema principal⁴¹³ por movimiento contrario descendente⁴¹⁴ a distancia de tercera.

⁴¹³ Cfr. Fig. nº 27.

⁴¹⁴ Cfr. Fig. nº 28.



Fig. n° 28. Indicación I de ensayo, tercer tiempo

Polifonía de resonancias entre el pedal y las notas superiores. Pedal de Sol tercera cuerda, progresiones de segundas descendentes.

Fig. n° 29. Indicación II de ensayo, tercer tiempo

En el transcurso de la obra aparecen distintos temas siempre con un gran parentesco métrico. Segundo tema del tercer tiempo del concierto.

Fig. n° 30. Indicación 12 de ensayo, tercer tiempo

Los procesos imitativos son constantes: canon a la quinta justa descendente con el segundo tema⁴¹⁵.

Fig. n° 31. Indicación 13 de ensayo, tercer tiempo

Entre los múltiples desarrollos de los dos temas principales, surge un tercero con la misma identidad métrica que los anteriores a pulsación ternaria de corchea.

⁴¹⁵ Cfr. Fig. n° 31.

The image shows two staves of musical notation for a Violoncello Solo. The top staff begins with a dynamic marking 'p' and a tempo instruction 'cantando e nostalgico ma a tempo'. The bottom staff has a dynamic marking 'mf'. A red vertical line is drawn between the two staves, indicating a rehearsal mark.

Fig. nº 32. Indicación 21 de ensayo, tercer tiempo

Los diseños del violonchelo en las cadencias se desarrollan por medio de la potenciación de las resonancias naturales del instrumento. Después de pulsar la IV^a cuerda Do, se salta a un registro superior sobre las restantes cuerdas, dejando vibrar en resonancia a la cuerda al aire pulsada en el principio.

3.4.2. Conclusiones

Entre los referentes de posguerra, el Maestro Rodrigo es uno de los más destacados. En su *Concierto para violonchelo in modo galante* de 1949, la tonalidad-modalidad y las estructuras armónicas de los bajos compuestas por medio de quintas permanecen patentes en el desarrollo de toda la obra.

Lo más interesante del *Concierto* es la organización de las diversas estructuras macroformales organizadas por medio de grupos de compases que se repiten de manera cíclica, en forma de tala de compases, conformando secciones metricadas con pulso similar y diversidad métrica en su contenido. Por la repetición de diversos patrones se puede intuir una composición de estructuras generadas *a priori*, conformando un molde métrico donde se ubican los distintos materiales melódicos y rítmicos supeditados a las características orgánicas y acústicas del violonchelo solista, con su réplica y acompañamiento por la orquesta.

En la obra, interválicamente, la tercera se presenta como un elemento principal en el entramado armónico-cotrapuntístico, proliferando en su multiplicación hasta completar entramados complejos de poliacordes con dos identidades reconocibles con cromatismos internos relacionados entre sí por intervalos de $5^a/4^a$ desde los pedales o bajos. Una de las constantes es la utilización de melodías solistas en forma de arco (arsis-tesis, tomada desde el ideal gregoriano), con lo que la estructura de comienzo y final se encuentra asegurada, al margen de la armonía o nota de cierre.

Las estructuras formales, preconcebidas por medio de taleas de compases, son utilizadas dentro de un lenguaje de vanguardia por compositores como: Ligeti, Penderecki, Lutosławski y Halffter en obras como sus *Cinco Microformas* (1959/60). Con respecto a Luis de Pablo, este recurso se encuentra presente en obras como sus *Invenções para orquesta* (1954), con una organización planificada de la estructura formal por medio de la repetición de compases; o su *Concierto nº 1 para piano y orquesta* (1978/79), donde la organización de la estructura se presenta por medio de secciones métricas (designadas con letras mayúsculas) con una mayor cantidad de información asociada a cada “compás”, pues se relaciona con notas, e interválicas, específicas.

La utilización, por De Pablo, del parámetro de arsis-tesis en la construcción de la línea melódica es una constante a lo largo de su extenso *opus* musical; se puede observar en obras tempranas como los *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956) en ámbito vocal.

La adición de interválicas de tercera como sistema generador de materiales armónicos o contrapuntísticos, se presenta como constante en su lenguaje desde su primer *opus*, junto a diversos procesos seriales inspirados en la técnica de Anton Webern, alternando las terceras M./m. con segundas M./m., y pasando en su segunda época por su integración de la tercera en sistemas aleatorios dentro de entramados cromáticos complejos, hasta llegar a su época actual de consolidación con tramas interválicas, donde adquiere un notorio protagonismo.

3.5. Xavier Montsalvatge (1912-2002)

España es readmitida en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) en 1955 de la mano del compositor Óscar Esplá⁴¹⁶, quien propone un festival para el año siguiente (1956) con los *Tres divertimentos* politonales de Xavier Montsalvatge (1941), junto a Remacha, Echevarría y Mompou. “En ese mismo año (1956) es el dodecafonismo ortodoxo del *Trío para flauta, oboe y clarinete bajo* (o fagot) (1954) de Homs la única obra española programada en la convocatoria del festival en Estocolmo”⁴¹⁷

Óscar Esplá será muy beligerante en cuanto a la nueva música serial, con todo lo que se aparte de la tonalidad, programando en los festivales extranjeros únicamente a los compositores que él considera merecedores, por su estética, de asistir a ellos [...] desde las autoridades responsables de los festivales de Alemania se le llegó a "puentear" para que compositores españoles de vanguardia, con técnicas seriales dodecafónicas, pudieran asistir como invitados de pleno derecho⁴¹⁸

Xavier Montsalvatge tiene una gran importancia en la escena musical catalana y española como colaborador asiduo de *La Vanguardia* y la revista *Destino* (cuya dirección asume en 1969) y, durante la década siguiente, por su función de profesor de Composición en el Conservatorio Municipal de Barcelona⁴¹⁹.

“Montsalvatge sufre una transformación gradual en su forma de entender la música de vanguardia, desde el ataque frontal con críticas feroces a la estética contemporánea...” especialmente a la de Luis de Pablo “...a un paulatino acercamiento a posturas técnicas y estéticas características de las vanguardias europeas, pero siempre con reservas y desapego”⁴²⁰.

En su dimensión creativa, Montsalvatge compone el *Concierto breve para piano y orquesta* (1952) estrenado por Alicia de Larrocha, y la *Partita* (1957), que es primer premio en el concurso de composición sinfónica impulsado por Óscar Esplá, lo que le ubica dentro de una línea evolutiva neoclásica.

⁴¹⁶ Para una valoración de la figura del compositor alicantino en esta década, véase: GARCÍA MARTÍNEZ, María Victoria. *El regreso de Óscar Esplá a Alicante*, Alicante: ed. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. 2010.

⁴¹⁷ GAN QUESADA, Germán. “A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española”, en *Historia de la música en España e hispano América. La música en España en el siglo XX. volumen 7*, Madrid: (ed. Alberto González Lapuente), Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 171.

⁴¹⁸ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista telefónica con el compositor Luis de Pablo. 11 de junio 2013.

⁴¹⁹ MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, pág. 160.

⁴²⁰ Entrevista telefónica con Luis de Pablo. 11 de junio 2013.

El *Cant espiritual* (1958) sobre textos de Joan Maragall se estrena en el mismo concierto donde surge la reivindicación nacionalista catalana conocida como *fets del Palau*.

Prolongando una concepción dramática ya explorada en los años cuarenta y que alcanza en el terreno operístico (*Una voce in off* estrenada en 1962, o *Babel 46*, concluida en 1967), en lo religioso (*Cinc invocacions al Crucificat*, 1969; *Sum vermis*, 1973) y en el instrumental (*Laberinto*, 1971)⁴²¹

Durante la década de los años sesenta, Montsalvatge ahonda en su postura politonal utilizando ocasionalmente el serialismo, pero sin abandonar la música y los géneros tradicionales; dentro de este ideal se adscribe su *Desintegración morfológica de la chacona de Bach* (1959) y su *Sonatine pour Yvette* (1960).

En 1964, Montsalvatge se manifiesta mostrando su desconfianza ante las prácticas aleatorias en boga en la composición española desde principios de esa década, y su interés, en cambio, por la música electrónica⁴²².

No practico las técnicas seriales porque soy rebelde a cualquier academicismo, tanto de derechas como de izquierdas. Admiro a Béla Bartók, Hindemith y, por encima de todos, a Stravinsky, a quien considero el prototipo y ejemplo de compositor de mi tiempo. Busco en el contraste entre consonancia-disonancia y tonalidad-atonalidad la chispa que puede iluminar mi música. Creo que el arte ha de tener ascendiente, época y raza⁴²³

Esta actitud perdura hasta el final de su trayectoria creativa con el Premio Nacional de Música en 1985 y el Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria (1998), concluida con el estreno en agosto de 2001 de su *Sinfonietta-concierto* para flauta.

Esta línea ecléctica se mantiene como guía estética, tanto en obras de gran formato (*Sinfonía de Réquiem*, 1986; *Bric-a-brac*, 1993) como en el terreno de la música de cámara (caso del quinteto de metales *Questions and Answers*, 1980, del Trío con piano, 1989, o de las *Policromías*, 1994, para violín y piano), ello no significa que no adopte soluciones técnicas más radicales y de sonoridad decididamente avanzada, sobre todo en sucesivas muestras del género concertante como el *Concerto Capriccio* (1975), para arpa y orquesta el *Concierto del Albayzín* (1978) o la *Metamorfosis de concierto*, dos años posterior, en que aprovecha la competencia interpretativa, respectivamente, del clavecinista Rafael Puyana y de la guitarra de Narciso Yepes⁴²⁴

⁴²¹ CABALLERO, Pámies (ed.), *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*. GUERRERO MARTÍN, J. *Xavier Montsalvatge, administrador de armonías y silencios*; EVANS, R. *Xavier Montsalvatge. A Life in Eventful Times*, pág. 50.

⁴²² GAN QUESADA, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española". 2012, pág. 171.

⁴²³ TAVERNA-BECH, E.; GUINOVART, C.; y BONASTRE, F.; MONTSALVATGE, Xavier. Barcelona. Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura/Boileau (*Compositors catalans*, 4). 1994, pág. 160.

⁴²⁴ GAN QUESADA, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española". 2012, pág. 172.



Fig. nº 33. De derecha a izquierda: Óscar Esplá con Xavier Montsalvatge y Eduard Toldrà. Fotografía, Alicante, 1958 (@ Caja Mediterráneo)

- Características técnicas generales

La estancia que Arnold Schönberg realiza en Barcelona, antes de su exilio americano entre octubre de 1931 a marzo de 1932, donde compone parte del segundo y del inacabado tercer acto de su *Moisés y Arón*⁴²⁵, influye crucialmente en el pensamiento de los compositores catalanes con respecto al hecho musical y sus técnicas compositivas, siendo el sistema dodecafónico un revulsivo para la almidonada escuela imperante de la época. El crítico Enrique Franco señala la influencia del dodecafonismo schönberiano en Montsalvatge extrapolable a un cierto colectivo de compositores:

...en principio, la música no le gustó aun cuando la personalidad, los procedimientos y la ética artística del creador de la Escuela de Viena tuvieran, por fuerza, que atraerle. En la obra futura de Montsalvatge no se encuentra ninguna resonancia importante de Schönberg...⁴²⁶

El lenguaje de Montsalvatge, alejado de cualquier procedimiento serial, lo emplea parcialmente y de manera muy personal en algunas de sus obras de su última época, siempre dentro de reminiscencias tonales consonantes. Su obra se caracteriza por un acercamiento a la música de las antillas, herencia popular de las antiguas colonias españolas en Iberoamérica, sobre todo en los ritmos ternarios de la habanera.

⁴²⁵ CAVIA NAYA, Victoria. *Arnold Schönberg (1874-1951) Europa y España*, Valladolid: Universidad de Valladolid. Centro Buendía. Instituto Hispano Austriaco. 2003, pág. 79.

⁴²⁶ FRANCO, Enrique. *Xavier Montsalvatge*, Madrid: Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1975, pág. 15.

La utilización de la serie en Montsalvatge busca el juego tímbrico sin llegar a desarrollarse escolásticamente. Puntualmente surgen regiones tonales-modales por la falta de neutralización de las notas características de las posibles tonalidades: tónicas por repetición, saltos de cuarta y quinta, dominante-tónica... o sensibilizaciones de semitono...:

Siempre he escrito, y seguiré escribiendo sin prejuicio escolásticos. [...] Tan necesaria me parece la desjerarquización de la tonalidad como la desmitificación del dodecafonismo [...] No practico las técnicas seriales porque soy rebelde a cualquier academicismo, tanto de derechas como de izquierdas...⁴²⁷

En sus reflexiones el compositor catalán redacta los procedimientos técnico-estéticos y sus resultados prácticos alejados de la previsión clásica de forma, estructura y función tonal-modal en su obra *Laberinto* (1971). "Por el camino que conduce a ninguna parte"⁴²⁸:

...juego con el equivoco de la frase que lo mismo puede aplicarse a la motivación literaria que a los procedimientos técnicos empleados utilizando dos series de doce sonidos como vértebras de la estructura sinfónica y como camino evasivo de la tonalidad comprometiéndome a afirmar que es una dirección que no conduce a ninguna parte...⁴²⁹

Montsalvatge emplea puntualmente elementos atonales siempre dentro de la sombra de la tonalidad. Con respecto a su *Sonata Concertante para violonchelo y piano* (1971) indica que: "...trabajaba en la partitura sin excesivos apuros y con un lenguaje en el que se entremezclan la tonalidad con el cálculo atonal y hasta algún coqueteo con el dodecafonismo"⁴³⁰

⁴²⁷ FRANCO, Enrique. *Xavier Montsalvatge*, Madrid: ed. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pág. 103.

⁴²⁸ MONTSALVATGE, Xavier. *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Madrid: ed. Fundación Banco Exterior, 1988, pág. 160.

⁴²⁹ Ídem.

⁴³⁰ Ibídem, pág. 164.

3.5.1. Desintegración morfológica de la Chacona de Bach (1959)

La obra se estrena en el primer Festival Internacional de Música de Barcelona el 17/10/1963 por la Orquesta Municipal, siendo su director Rafael Ferrer. En 1972, el compositor realiza una versión revisada.

Se encuentra escrita para madera a tres, cuatro trompas en Fa, dos trompetas, tres trombones, tres timbales cromáticos, pequeña percusión, y cuerda dividida en violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos. *Desintegración...* se articula alrededor del tema de la *Chacona* de J. S. Bach; después de su completa presentación por medio de cambios de registros y diversas orquestaciones, se va descomponiendo armónica y métricamente hasta su desvirtuación completa sin que pueda reconocerse el tema en esta última fase. Aunque puntualmente pueden utilizarse elementos seriales (más propios de obras como *Laberinto*), no se reconocen, pues los elementos aislados no tienen relación alguna con la técnica constructiva utilizada.

- Análisis

En el comienzo de la obra se presenta la melodía de la *Chacona* de Bach armonizada con las interválicas de la obra original, terceras y quintas.

The image shows a musical score for the beginning of the Chacona by J.S. Bach. It features four staves for Violini I, Violini II, Viole, and Violoncelli, and a fifth staff for Contrabassi. The score includes performance instructions such as "sempre molto tenuto e con accenti" (written above the Violini I staff), "molto tenuto" (written above the Violini II and Violoncelli staves), and "f" (written below the Contrabassi staff). A red arrow points to a specific measure in the Violini I staff, which is highlighted with a red rectangle. The score is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat).

Fig. nº 34. Presentación del principio del tema de la *Chacona* de J. S. Bach. La armonización no ha sufrido ninguna variación con respecto a la técnica y estética original. Unió Musical Editores. S.L. 1973

El primer elemento de distorsión dentro de los parámetros clásicos de la obra se presenta en la indicación 10 de ensayo⁴³¹. La utilización de *acciaccaturas*⁴³² (rectángulo rojo)

⁴³¹ Del director, Fig. nº 35.

⁴³² Nota real y apoyatura (falsa) a la vez.

se presenta en el acompañamiento de una de las melodías principales de la *Chacona* (rectángulo azul), desvirtuando la comprensión armónica escolástica, y permitiendo un ensanchamiento de la masa armónica. Aun con esta interferencia, la armonía del acorde sigue conservando su esencia por medio de la construcción por terceras.



Fig. nº 35. Sección 10 de ensayo

Una de las interferencias más evidentes en la utilización de la armonía funcional se presenta en la señal de ensayo número 11 (Fig. nº 36) por medio de acordes con armonía alterada.

Fig. nº 36. Sección 11 de ensayo. Unió Musical Editores, S.L. 1973

La ruptura con la sintaxis armónica clásica se presenta por primera vez mediante un acorde de tónica de Re alterado⁴³³, con la sexta añadida (Sib). Esta clase de elementos son característicos de la estética impresionista y del compositor austriaco Alban Berg, con quintas rebajadas o alteradas ascendentemente.

Los acordes triadas con armonía alterada son una constante en la obra, aparecen desde sextas aumentadas características del barroco de J. S. Bach, en la propia *Chacona*, a acordes de séptima con la quinta alterada del expresionismo e impresionismo.

⁴³³ En este caso mayor debido a la agregación del Fa#.

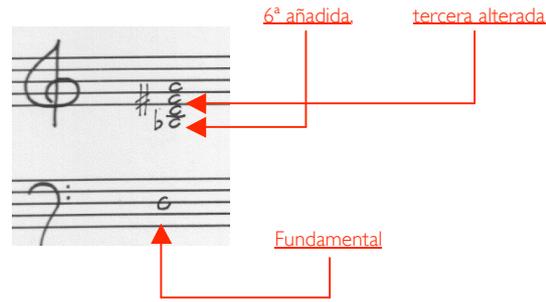


Fig. nº 37. Análisis del acorde de séptima con armonía alterada de la figura número 36, rectángulo rojo

La armonización de diversas secciones de la *Chacona* con armonía alterada permite al compositor la pérdida del referente tonal, desubicando y desvirtuando el tema melódico y rítmico hasta la total privación del referente.

Fig. nº 38. Acordes alterados, desubicación del tema. Unió Musical Editores. S.L. 1973

En la señal 13 de ensayo, el tema se desvirtúa totalmente no siendo reconocible. Sobre un pedal de Mi y Re, se presenta un giro melódico del clarinete; este diseño es similar al que aparece periódicamente en el primer tiempo del *Pierrot Lunaire*, *Mondestrunken* (1912) de Arnold Schönberg.

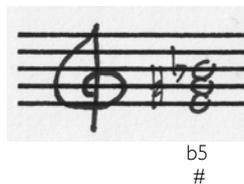


Fig. nº. 39. Acorde triada mayor con la quinta rebajada (sexta aumentada). Comparar con el rectángulo rojo⁴³⁴ superior de la *Desintegración...* y el inferior del *Pierrot Lunaire* de Schönberg

Comparación de estructuras (por acordes), clarinete de Montsalvatge con Schönberg, piano del *Pierrot Lunaire* (expresionismo). Unión de los rectángulos por medio de rayas rojas (Fig nº 40):

⁴³⁴ Cfr. Fig. nº 40.

Pierrot Lunaire. Mondestrunken

Flöte. Bewegte (ca 66 - 76) Si (Vale Mi, Th: Vol an)

Geige. pizz. *pp* mit Dämpfer

Violoncell. Bewegte (ca 65 - 76)

Rezitation. Bewegte (ca 66 - 76) Den Weinden man mit Augen trinkt, gießt

Klavier. *pp*

Fig. n° 40. Recuadro rojo: acorde de sexta aumentada de Mi-So#-Sib = Re. Dover Publications, Inc. New York. 1994

El *Pierrot Lunaire* se enmarca dentro de la primera época atonal de Schönberg y en él se encuentran acordes reconocibles tonalmente dentro de una función determinada. Lo característico del sistema es la neutralización de esta función por medio de un acorde inconexo, un acorde que interrumpe y corta taxativamente la percepción auditiva hacia una región tonal o modal determinada. En el diseño del piano de *Mondestrunken* (Figs. n° 39, 40, 41), se pueden reconocer dos acordes: una quinta aumentada de la tonalidad/modalidad de La (Do, Mi Sol#), tercer grado, y un acorde de novena, sensible de Re menor (de Do# a Re, Fig. n° 41).

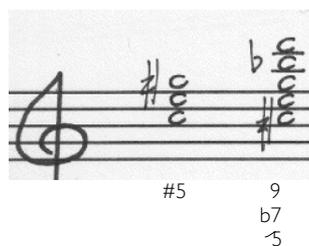


Fig. nº 41. Ordenación por tercetas de los dos primeros acordes, del piano, de el *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Comparación con la armonía de Arnold Schönberg en su *Mondestrunken* (Fig. nº 40)

En la señal 14 de ensayo, la *Desintegración...* es completa, lo único reconocible no es el tema de la *Chacona*, sino el giro melódico presentado anteriormente de manera recurrente (rectángulo rojo. Figs. 40, 42), por medio de los diseños cromáticos y los saltos de séptima y novena.

Fig. nº 42. Señal 14 de ensayo (*Desintegración...*), acorde desplegado (Fig. nº 37). Unió Musical Editores. S.L. 1973

Allegretto vigoroso

Tim.

Tam-Tam

Blocks (baq. de goma)

Bongos (agudo y grave)

Platti (baq. Gr. c.)

Allegretto vigoroso

Vcl. I

Vcl. II

Vcl.

Vc.

Fig. nº 43. En la indicación 17 de ensayo (*Desintegración...*) la pérdida del referente es casi completa al margen de una única célula extraída del desarrollo del tema. Unió Musical Editores. S.L. 1973

Fuera de cualquier influencia directa o indirecta de la música de Montsalvatge en la obra de Luis de Pablo, el análisis de la *Desintegración...* sirve para la contextualización del primer *Concierto para piano* op. 1⁴³⁵ (1978/79), por medio de los referentes comunes (lejanos) con la interrelación de los mecanismos técnicos asumidos desde una cadena cronológica extensa, desde Bach (con sus cromatismo), Wagner, Schönberg (con sus técnicas de neutralización de acordes funcionales y armonía alterada del primer expresionismo...), a Debussy (con sus modos y armonía alterada)⁴³⁶.

Comparación (figuras 42 y 44) del primer acorde de *Tristán...* de Wagner (1857 y 1859) (a, original de Wagner) con el acorde de la segunda flauta, 14 de ensayo, de la *Desintegración...* (b, transposición tono bajo)⁴³⁷:

⁴³⁵ Cfr. punto 9.2. *Concierto nº 1 para piano y orquesta* (1978/79). Contextualización. pág. 637; 9.2.1. Introducción al análisis de la obra. pág. 640; -Análisis, Aproximación al tratamiento rítmico y tímbrico (estructura y agregados). pág. 640; -Aproximación al tratamiento de la estructura armónica, pág. 642.

⁴³⁶ Ídem.

⁴³⁷ Cfr. figura número 40 rectángulo rojo.

(a) (b)

5 #6 #
5 #6 #

Fig. nº 44. Comparación entre acordes *Tristán...* / *Desintegración...*

Al final de *Desintegración...*, la desvirtuación del tema principal se consigue no por medio de modificaciones de las notas del acompañamiento, armonía alterada, sino por la utilización de diseños característicos de escuelas de principio del siglo XX, como el impresionismo francés⁴³⁸. El diseño de la celesta es característico de este periodo impresionista, generando un principio de bimodalidad; gráficamente “un modo en cada mano”.

Tim. *f* *p* *pp*

(Xyl.)

Per. Campanelli

Piatti (baq. di Gr. c.)

Vni. *gliss.*

Vic. *gliss.*

Vc. *gliss.*

glissando *molto dim.*

Fig. nº 45. Comparación del diseño de la celesta de la *Chacona* con el *Preludio número XI del primer libro, (La danse de Puck)* del compositor C. Debussy. C. Debussy. *Preludio nº XI. La danse de Puck*

⁴³⁸ Cfr. Fig. nº 45.

La utilización de elementos técnicos o estéticos a modo de préstamo⁴³⁹ es una práctica atemporal en el mundo de la composición. En *La danse de Puck* y en *Galliwgg's Cake Walk del Children's corner* (1908), Debussy utiliza el acorde de *Tristán*⁴⁴⁰ como parodia; se sirve de la sucesión de terceras del preludio del primer acto de *Siegfried* y la integra con posterioridad en su estudio sobre las terceras de *Les tierces alternées*. También hace alusión a Stravinski con elementos de la *Consagración* (1913) y el *Pájaro de fuego* (1910) en sus estudios.

3.5.2. Conclusiones

Xavier Montsalvatge, dentro de su pensamiento de desintegración paulatino del tema reconocible de la *Chacona* en su *Desintegración morfológica de la chacona de Bach*, pasa por distintos procesos armónico-contrapuntísticos, armonía alterada y pantonalidad. Aparecen elementos melódicos y rítmicos identificables de los referentes directos de la modernidad del compositor Claude Debussy con sus escalas y arpeggios modales, y elementos extraídos del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, entre otros.

Con respecto a su lenguaje armónico, es una recreación de los mismos compositores, dentro de una tonalidad latente con utilización de acordes alterados.

A lo largo de los distintos procesos y pensamientos estéticos, si partimos desde una obra de préstamo genera similitudes, salvando las distancias, con obras de diferentes compositores como: las *Variaciones sobre un Coral de J. S. Bach* de Stravinski, la *Guía de orquesta para jóvenes* de Benjamín Britten sobre un tema de Purcel, el *Preludio para Madrid 92* de Cristóbal Halffter sobre el *Fandango* del Padre Antonio Soler, o *Bach 1626* de Luis de Pablo donde se hace dialogar la segunda fuga de *Die Kunst der Fuge* de J. S. Bach, y un *Tiento de medio registro* de Francisco Correa de Arauxo⁴⁴¹.

Estética o técnicamente, Luis de Pablo no engloba elementos del pensamiento musical de Montsalvatge, siendo éste un representante del estado de cambio continuo de la estética musical de la segunda mitad del siglo XX en España.

⁴³⁹ Cfr. punto 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455, que toma como ejemplo cercano la *Sinfonía* de Berio (1968/69) o los *Éléphants Ivres* (1972) de De Pablo.

⁴⁴⁰ Cfr. Fig. nº 44.

⁴⁴¹ Alcalá de Henares 1626.

3.6. Federico Mompou (Barcelona 1893-1987)

Mompou, durante toda su vida compositiva, tiene presente el referente de la resonancia armónica, recuerdo inculcado desde la niñez por las campanas construidas en la fábrica de sus abuelos. Fue el germen de todo su ideario poético musical. Estudia en el Conservatorio del Liceo de Barcelona con Pere Serra, su profesor de piano hasta 1911; cursa, a la vez, estudios en las *Écoles Françaises*. El 4 de mayo de 1908, a los quince años, realiza su primer concierto con obras de Mozart, Grieg, Mendelssohn y Schubert; desde entonces abandona los estudios generales para dedicarse al piano, a la música por completo⁴⁴².



Fig. nº 46. Mompou en 1915 con una campana de la fundición de su abuelo. Fotografía tomada de la carátula del monográfico de *Grandes pianistas españoles. Vol. 3º*

En 1909 tiene la ocasión de escuchar a Gabriel Fauré acompañado por la pianista Marguerite Long, quien ofrece varios conciertos en Barcelona interpretando sus propias obras. Este hecho es el que le impulsa, sin abandonar el piano, a dedicarse a la composición.

En septiembre de 1911 escribe su obra *Planys*, que forma parte de *Impresiones íntimas*. En octubre se traslada a París, llevando consigo una carta de recomendación de Enrique Granados para Fauré, que en esos momentos es director del conservatorio de la capital francesa:

Querido Maestro: Tengo el honor de presentarle al Sr. Mompou, que va a París para perfeccionar el piano (si es posible) en el conservatorio. El Sr. Mompou cumplirá dieciocho años y quisiera ingresar antes de la edad señalada en el conservatorio. Aunque Mompou no es discípulo mío, me intereso mucho por él... ⁴⁴³

⁴⁴² Parte de la información biográfica presentada en este punto se asume desde las memorias de la viuda del compositor, Carmen Bravo y la presentación que Miguel Bustamante realiza en el libro adjunto al CD. *Grandes pianistas españoles. Federico Mompou*. Madrid. RTVE. Vol. 3º. 2003. Para ampliar esta información se puede consultar el libro de: Janés, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*, Madrid: ed. Vaso roto, 2012.

⁴⁴³ BRAVO, Carmen; BUSTAMANTE, Miguel. Libro adjunto al CD. *Grandes pianistas españoles. Federico Mompou*. Madrid. RTVE, vol. 3º, 2003.

Debido a su timidez y otras vicisitudes, esa carta no es entregada a su destinatario. Tras otros contactos frustrados, finalmente termina teniendo como maestro durante varios años a Ferdinand Motte-Lacroix, quien es además gran amigo y primer intérprete de sus obras.

A finales de 1913 decide dedicarse por entero a la creación musical, regresa a Barcelona para componer obras como: *Scènes d'enfants* (1915/18), *Pessebres* (1914/17), *Suburbis* (1916/17) y *Cants màgics* (1917/19), todas ellas para piano. Desde 1921 hasta 1941, con algunas interrupciones en las que vuelve a Barcelona, reside en París donde compone *Charmes* (1920/21) y algunos de sus *Preludios* y las primeras cuatro *Canciones y danzas*. En 1941, la Segunda Guerra Mundial le obliga a retornar a Barcelona, donde reside hasta su muerte, el 30 de junio de 1987.

En ese largo periodo termina las *Variaciones sobre un tema de Chopin* (1938 a 1957), y compone otras nuevas, entre las que hay que destacar los cuatro cuadernos de *Música callada* (1959 a 1967), inspirada en San Juan de la Cruz.

El piano nunca deja de ser parte de la vida del compositor, al contrario, es su motivo creador, su instrumento de experimentación, su fuente sonora. No es posible comprender al Mompou compositor sin el pianista. Desde un primer momento y hasta el final de sus días, su sistema de composición no está fundamentado en la teoría más o menos aprendida, sino en la experimentación ante el teclado.

De su ideal de las campanas nace lo que él denomina acorde metálico, más adelante rebautizado como *Barri de Platja* (*Barrio de Playa*) (Fig. nº 47). Uno de los acordes tipo, que utiliza en sus obras de piano, es un acorde con la quinta alterada en primera inversión; la particularidad de este acorde reside en que no le otorga ninguna función ni resolución determinada, sino que los encadenamientos son libres. Este acorde, dentro de una funcionalidad distinta regida por principios de atracción, tendría el sentido de dominante secundaria, un acorde de sexta aumentada (Fig. nº 47). En sus múltiples variantes es uno de los acordes más utilizados en el periodo impresionista francés⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ Llamado normalmente como acorde de 5ª francesa.

desciende. Son estos matices las que hay que saber aprovechar. En este reducido espacio entre dos sonidos se oculta el secreto de las sonoridades⁴⁴⁷

Mompou, desde joven, sueña en crear un mundo propio de sonidos, impulsado por las profundas influencias recibidas en su niñez en la fundición de campanas y metales preciosos que su abuelo materno, el francés Jean Dencausse, tenía situada en uno de los barrios más populares y bulliciosos de Barcelona.

El niño Federico miraba, fascinado, aquel mundo mágico, el reflejo de las llamas, el brillo del polvo de oro y plata, y, sobre todo, percibía los sonidos persistentes del bronce. En casi toda su música está esta misteriosa presencia metálica, en efectos cercanos o lejanos, en originales acordes de resonancias infinitas⁴⁴⁸

Mompou busca reflejar la personal visión de su mundo sonoro en un tratado sobre la sonoridad, al que él llama: *Estudio del sentimiento*, donde somete a un riguroso análisis a cada nota de la melodía, estudiando su grado de importancia sonora y expresiva, que representa por un complicado gráfico que concluye invariablemente con esta frase: “¡Es muy difícil expresarlo por escrito!”

...Trataba de definir lo indefinible, puesto que ello es también producto de la emoción del momento de la emisión, de la fuerza del sonido en sí mismo y su función creativa en el conjunto armónico. De ahí esos bajos profundos que sostienen todo el edificio armónico y mantienen el *clímax* expresivo hasta el infinito...⁴⁴⁹

El poeta Gerardo Diego, tan importante en la formación y pensamiento compositivo de Luis de Pablo, define a Federico Mompou de la siguiente manera:

...Hay una rara estirpe de artistas para quienes no cuenta la vanidad de la ciencia profesional, el impudor de la técnica acumulativa, la ostentación del poderío mecánico, sino la voz íntima y necesaria, rara, preciosa y fortuita del propio corazón. A ella pertenece este músico de llama y cristal que es Federico Mompou...⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ BRAVO, Carmen; BUSTAMANTE, Miguel. Libro adjunto al CD. Grandes pianistas españoles. Federico Mompou.

⁴⁴⁸ Ídem.

⁴⁴⁹ Ídem.

⁴⁵⁰ Ídem.

3.6.1. La música para piano de Federico Mompou. *Canción y Danza n° V* (1942)

Para Luis de Pablo, la música pianística de Federico Mompou es un referente por su autenticidad y refinamiento técnico y estético; le atrae la libertad en los diversos encadenamientos de acordes, totalmente personales y las progresiones en paralelismos de quintas⁴⁵¹. Del *opus* de Mompou, la *Canción y Danza n° V* (1942) es la que a De Pablo más le interesa y la que más estudia, es la primera que se aparta del seguimiento del folclore catalán presente en las cuatro primeras piezas de la colección. La quinta danza pierde su identidad nacionalista, se intuye reminiscencias de otras regiones del panorama Español. De Pablo dedica a Mompou dos obras: su segundo *Concierto para piano y orquesta, Per a Mompou*⁴⁵² (1979/80) y sus *Caligrafías, Federico Mompou in memoriam*, trío con piano, compuesta en 1987 tras la muerte del maestro catalán.

- Breve nota analítica

En el breve análisis que presentamos a continuación nos basamos en la estructura de los acordes y su particular encadenamiento.

La *Canción y Danza n° V* (1942) comienza con cuatro sostenidos en la armadura, en un ámbito de Fa# modal. La parte central (Fig. n° 48) se decanta por la tonalidad de La mayor en su inicio sin llegar a reafirmarse, pues la ambigüedad tonal forma parte de la identidad del compositor. En el *Semplice-cerimonioso*, en el último compás del primer pentagrama, Mompou presenta uno de sus acordes característicos con la quinta del acorde alterada, en este caso ascendentemente. En la originalidad de Mompou entra la infracción en cuanto a la resolución de la alteración (# ascender, b descender), resolviendo sus alteraciones de manera particular.

Por lo general, la nota que se altera es la que menos peso tiene dentro del acorde, Mompou puede alterar cualquier nota del acorde y resolverla hacia cualquier nota del acorde siguiente.

⁴⁵¹ Conclusiones extraídas a raíz de una entrevista telefónica realizada al compositor Luis de Pablo el 11 de junio del 2013.

⁴⁵² Cfr. punto 9.3. *Concierto n° 2 para piano y orquesta, Per a Mompou* (1979/80). Contextualización, pág. 659.



Fig. nº 48. Parte central de *Canción y Danza nº V*, ed. Salabert. 1949

La resolución de la nota $La\#^{453}$ (Fig. 48), se efectúa sobre $Do\#$ en vez de Si natural que habría sido su resolución normal dentro de un pensamiento de sensibilización clásico⁴⁵⁴.

En el tercer sistema de esta misma sección central vuelve a utilizar acordes alterados característicos de su sistema. En la obra predomina la concatenación de quintas disminuidas o cuartas aumentadas, resultantes de la alteración accidental, que generan progresiones sin un verdadero poder resolutivo. Junto a la utilización de una armonía alterada, no elude el empleo de una armonía funcional, como sucede en la cadencia final de esta sección, que termina con el enlace quinto - primero, sin ninguna restricción.



Fig. nº 49. Alternancia de acordes

⁴⁵³ Forma una quinta aumentada con el bajo Re.

⁴⁵⁴ Recordar la resolución de doble sensible de la sexta aumentada clásica.

3.6.2. Conclusiones

En Federico Mompou, la ambigüedad tonal forma parte de su identidad musical; uno de sus acordes característicos es el de séptima o novena en fundamental o en inversión según el grado de tensión que quiera alcanzar, con la quinta alterada descendente o ascendentemente (5ª francesa).

Dentro del lenguaje propio de Mompou se presenta la irregularidad en la resolución natural de las alteraciones (*#* ascender, *b* descender, con sus sensibilizaciones implícitas), por medio de resoluciones contrarias y saltos. Los acordes alterados asumen una funcionalidad determinada dentro del plan particular del compositor, distinta a la lógica de principios de atracción de semitono en el pensamiento escolástico.

Estos acordes, dentro de un principio tonal, poseen la funcionalidad de un acorde de dominante secundaria, una variedad de sexta aumentada (figuras número 47, 48, 49) con sus múltiples posibilidades; fuera del contexto tonal es uno de los acordes más utilizados en el periodo impresionista francés.

A pesar que Luis de Pablo reconoce la influencia de Mompou en alguna de sus primeras obras descatalogadas, como *Gárgolas* de 1956, no analizamos ninguna de ellas, pues estas quedan relegadas del primer *opus* oficial de De Pablo, permaneciendo únicamente como testimonio de una época de aprendizaje, sin servir al propósito de nuestro trabajo académico. Por lo que Mompou, para De Pablo se presenta en un primer estadio formativo incipiente como referente técnico y aún estético; y después de aceptar el ideal serial como modelo, pasará inmediatamente a reconocerle como un gran compositor en el que se deposita la estética y la técnica de un pasado cercano, vinculado a un técnica heredada del impresionismo francés y relacionado con corrientes nacionalistas.

3.7. Referentes cogeneracionales españoles. Un serialismo autóctono

Para una explicación de lo que sucede con los nuevos creadores de la posguerra española y sus compañeros europeos, anticipados en su búsqueda de modernidad, puede resultar significativa la clarificación del sentimiento del cambio personal y colectivo que Ortega y Gasset explica, transversalmente con respecto al hecho musical, en su libro *Meditación de la técnica* (1933)⁴⁵⁵, que posteriormente amplía en la conferencia-coloquio *El mito del hombre allende la técnica*⁴⁵⁶ en la representativa ciudad alemana de Darmstadt en 1951. En ella afirma que: “el hombre es un ser técnico”, y posteriormente se pregunta: “¿Cómo tiene que estar constituido un ser para el cual es tan importante crear un mundo nuevo?” Su respuesta es: “...la de un ser que no pertenece a este mundo espontáneo y originario, que no se acomoda en él”⁴⁵⁷.

Ortega y Gasset llega a la conclusión que la técnica es la creación misma, siendo ésta la de un mundo nuevo distinto del anterior dado, un mundo interior de imágenes – memoria y fantasía– que se proyecta en un mundo exterior a partir de uno interior⁴⁵⁸.

En 1945/46, el compositor francés Pierre Boulez señala que en su juventud vive un tiempo donde nada está preparado y todo está por hacer culturalmente:

...fue todo un privilegio el poder llevar a cabo ciertos descubrimientos y encontrarnos a nosotros mismos sin ningún punto de referencia, lo cual tuvo sus dificultades pero también sus ventajas...⁴⁵⁹

Boulez acepta no haber tenido ningún camino marcado para alcanzar los nuevos pensamientos musicales de vanguardia. Asume el fallo en la revolución musical de principio del siglo XX, que debía conllevar a una era radicalmente nueva.

En 1967, Cristóbal Halffter imparte una conferencia en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, donde acuña el término de Generación del 51 para designar a su propia generación; en ella incluye a: Alberto Blancafort, Antón García Abril, Carmelo Benaola, Josep Mestres Quadreny, Luis de

⁴⁵⁵ ORTEGA Y GASSET, José. “Meditación de la técnica”, *Col. Obras de José Ortega y Gasset, 21*, Madrid: ed. Alianza, Temas. Ensayo. Filosofía. (1933). 8ª ed. 2002

⁴⁵⁶ ORTEGA Y GASSET, José. “El mito del hombre allende la técnica”. Conferencia-Coloquio en alemán. Darmstadt. 1951. *Teorema*. Revista internacional de filosofía, Madrid: ed. Tecnos, vol. XVII/3, 1998. <http://www.oei.es/salactsi/teorema08.htm> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

⁴⁵⁷ ESQUIROL, Josep. Maria. *Los filósofos contemporáneos y la técnica*. De Ortega a Solterdijk, Barcelona: ed. Gedisa, 2011, pág. 102.

⁴⁵⁸ *Ibidem*. págs. 26, 27 (Extracto meditado de las reflexiones presentadas en estas páginas).

⁴⁵⁹ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Orientations* (traducción inglesa de Martin Cooper), Cambridge: ed. Cambridge Mass, 1986, pág. 445.

Pablo⁴⁶⁰, Manuel Moreno Buendía y Ramón Barce. Con posterioridad, en 1958 se forma el grupo Nueva Música, donde se promueven charlas en el Ateneo Madrileño. Juan Hidalgo y José Luis de Delás funcionan de manera independiente, pese a contactos ocasionales con el grupo Nueva Música, así como los intérpretes y compositores: Fernando Ember, Manuel Carra, bajo los auspicios de Enrique Franco. Las reuniones de los componentes de Nueva Música en la casa de éste son útiles únicamente para el intercambio de ideas en la práctica, pero no suponen ningún avance. Juventudes Musicales alcanza en este año más de mil socios en Madrid, lo que significa una minoría consciente.

...El gran canario Juan Hidalgo (1927)..., será el primer compositor español, tras sus contactos milaneses con Maderna, en presentar obras en la línea serialista en los cursos de Darmstadt (*Ukanga*, 1957; *Caurga*, 1958) y en el festival de la SIMC (de nuevo *Caurga* en la edición de Roma-Nápoles de 1959), será el introductor de la música contemporánea en el archipiélago –con la organización en Las Palmas en julio de 1959 de unos Días de Nueva Música en colaboración con Walter Marchetti y el pintor Manolo Millares–...⁴⁶¹

El barcelonés José Luis de Delás⁴⁶² (1928) contribuye notablemente al conocimiento de la música germánica de su tiempo en nuestro país⁴⁶³. Delás, al final de los años 50, aún mantiene la idea de aplicar el concepto de música nacional española; se instala en el neoclasicismo del *Concierto* falliano, y toma como ejemplo de modernidad a la escuela italiana de Petrassi, Dallapiccola y Nono..., con lo que llega a afirmar que:

...la vitalidad auténtica de la música española, cuyas posibilidades para lo contemporáneo la colocan [...] en una de las formulaciones estilísticas más favorables para la creación de un arte radicalmente moderno y original...⁴⁶⁴

...Cuatro años más tarde desde la revista del grupo El Paso, señala la opción de Webern como expresión equilibrada de un espacio sonoro nuevo y la decisiva aportación de la música electrónica y de la libertad aleatoria de Cage...⁴⁶⁵

Juan Hidalgo, con su obra *Ukanga*⁴⁶⁶ (1957) dedicada a Bruno Maderna, es el primer compositor español que presenta una obra serial dodecafónica dentro de los foros europeos de vanguardia en los cursos de verano de Darmstadt.

⁴⁶⁰ En 1951 se encuentra realizando el servicio militar en el Arma de automóviles del cuartel de Canillejas.

⁴⁶¹ GAN QUESADA, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española" en *Historia de la música en España e Hispano América. La música en España en el siglo XX. volumen 7*, Madrid: (ed. Alberto González Lapuente), Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 181.

⁴⁶² METZGER, Heinz-Klaus y RIEHN, Rainer. "José Luis de Delás". Sevilla. ed. *Sibila, Revista de Arte, Música y Literatura*, 2002, n.º. 1, pág. 48.

⁴⁶³ Instalado en Alemania desde 1949, en 1975 accede a la cátedra de Composición de la Musikhochschule de Colonia.

⁴⁶⁴ DELÁS, José Luis de. *Perspectiva de una música española*, Madrid: Ateneo, número extraordinario, Quince años de paz, enero de 1959, pág. 47.

⁴⁶⁵ DE DELÁS, José Luis. "La música después de 1950", revista *El Paso*, núm. 15, octubre de 1959. Información extraída de GAN QUESADA, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española" en *Historia de la música en España e Hispano América. La música en España en el siglo XX. vol. 7*, Madrid: (ed. Alberto González Lapuente), Fondo de Cultura Económica, 2012, pág. 181.

⁴⁶⁶ FIGAREDO FERNANDEZ, Rubén. *Juan Hidalgo. El sonido del gesto*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte. 2007.

3.7.1. *Ukanga* (1957) de Juan Hidalgo. Breve nota analítica

3

A Bruno Maderna
UKANGA
JUAN HIDALGO

♩ - 126 ca.

I Violino

I Trombone

Fagotto

Flauto

II Viola

Tuba

Tromba

III Clarinetto

Contrabbasso

Glockenspiel

IV Celesta

Vibrafono

Pianoforte preparato

V Pianoforte normale

♩ - 126 ca.

© Copyright 1973 by Juan Hidalgo Codorniu, Madrid (España).
Edición autorizada en exclusiva para todos los países a EMEC (Editorial de Música Española Contemporánea), Alcalá, 70, Madrid - 9 (España).

Fig. nº 50. Primera página de *Ukanga*⁴⁶⁷. Editorial de Música Española Contemporánea. 1973

En *Ukanga*, el sistema interválico y estructural se encuentra cercano al pensamiento compositivo de Anton Webern⁴⁶⁸ por la especialización de los materiales convirtiéndolo en puntillista⁴⁶⁹. En *Ukanga*, el sistema serial empleado no se presenta de manera rigurosa,

⁴⁶⁷ Cfr. listado de obras y compositores expuesto en el punto 3.1.1. Contextualización del primer opus de Luis de Pablo por medio del análisis de obras de sus referentes. Criterios de selección, pág. 80.

⁴⁶⁸ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

⁴⁶⁹ Por afinidad visual a la pintura francesa de principio del siglo XX.

pues las interválicas resultantes de las series generan acordes reconocibles dentro de la armonía funcional. La repetición de notas crea diversas polarizaciones sobre la nota Sol. La interválica de cuarta aumentada (quinta disminuida), como en la mayoría de obras de vanguardia de la época, se presenta como marchamo de modernidad.

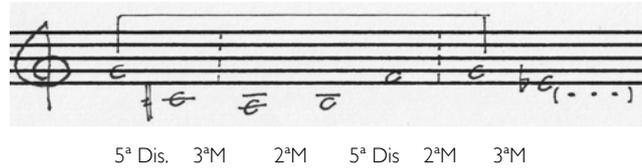


Fig. nº 51. Posible ordenación de la serie en *Ukanga*

En su conjunto, la adición de las terceras (o sextas menores) a las interválicas de quintas disminuidas dan como resultantes acordes reconocibles (en la armonía funcional), pero sin una funcionalidad clara; ésta es la pauta general en las obras seriales de los jóvenes creadores españoles de vanguardia, produciendo una dicotomía: el respeto a la forma superficial del serialismo weberiano y la ruptura de sus reglas por diversos condicionantes⁴⁷⁰.

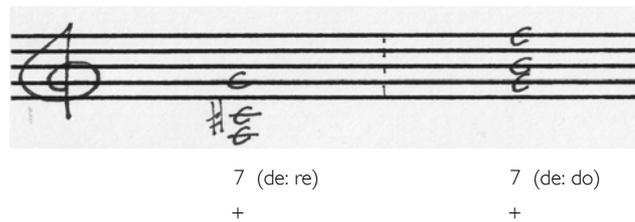


Fig. nº 52. Acordes de séptima sin función (aunque reconocible) dentro del sistema interválico serial de doce notas de *Ukanga*

⁴⁷⁰ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

3.7.2. Conclusiones

Juan Hidalgo, al principio de su carrera como compositor, al igual que sucede con sus compañeros de generación españoles (en la música de vanguardia), adolece de una formación académica rigurosa, asumiendo la técnica dodecafónica desde sus propios referentes no seriales, con la prevalencia del autodidactismo sobre la escolástica del sistema. En *Ukanga* (1957) es evidente la aparición de relaciones interválicas características de un pasado reciente, aunque sin ninguna función tonal.

En su estructura interválica asume la adición de terceras (sextas menores) e interválicas de quinta disminuida, de lo que resultan acordes reconocibles tonalmente (pero sin una funcionalidad clara). La estructura del serialismo webemiano se infringe de forma constante en sus reglas en favor de la musicalidad⁴⁷¹.

Para definir la época del serialismo integral, Luis de Pablo señala que se parte de una ilusoria unidad:

...el serialismo hijo o nieto de la Escuela de Viena interpretado de forma muy restrictiva, cuyos focos fueron la llamada Escuela de Darmstadt (Alemania) y sus cursos, fundados por el Dr. Wolfgang Steinecke en 1946 [...] Siendo una técnica severa que salta hecha añicos a finales de los años 50 [...] Desde entonces no será exagerado decir que habrá tantas técnicas de composición como compositores significativos...⁴⁷²

El primer *opus* oficial de Luis de Pablo (selección de sus primeras obras), se encuentra condicionado, al igual que la obra *Ukanga* de Hidalgo, por el marchamo de la modernidad dentro del condicionante de la herencia tonal-serial heredada y la falta de información veraz sobre el sistema serial dodecafónico. Los jóvenes creadores necesitaban parecer contemporáneos y así ser aceptados en los círculos de vanguardia europeos. Por lo que las transgresiones al sistema serial que presenta *Ukanga* se perpetúan en las obras del primer *opus* musical de De Pablo, y de sus compañeros de generación, mostrando un dodecafonismo personal con nombres y apellidos, los que tenía cada compositor que reinventaba a su conveniencia el sistema de doce notas.

⁴⁷¹ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente..., pág. 196.

⁴⁷² DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: Fundación BBVA, 2009, pág. 10.

3.8. Cristóbal Halffter (1930) (en su primer estadio hasta *Formantes*, 1961)

Cristóbal Halffter es uno de los integrantes más destacados de la Generación del 51 y del Grupo Nueva Música. En su primer estadio formativo utiliza diversos procedimientos compositivos desde la tonalidad - modalidad a la recreación personal de los procedimientos seriales. Sus primeras obras se hallan cercanas a un nacionalismo falliano y folclorista, al igual que la mayoría de sus compañeros de generación; posteriormente, tanto él como sus compañeros españoles, lo descartan, pues integran estéticas cercanas a las presentadas por sus compañeros europeos de generación:

Considero el año 1951 importante, por lo menos para mí lo es, porque es el año que terminé la carrera, también porque este año la terminaron otros muchos [...] Lo primero que intentamos es ese querer recorrer el camino que había apartado, que había aislado a la música española, recorrerlo nosotros por nuestro paso⁴⁷³

Las primeras obras de Halffter, al igual que sucede con De Pablo, las considera no merecedoras de permanecer en su primer *opus* oficial; las comienza en 1951 con su *Scherzo*. Estas primeras obras sirven, en palabras de Luis de Pablo, al hacer referencia a su propia obra, “para dar cuerda al reloj”⁴⁷⁴, y en ellas se presentan los conocimientos y referentes del estudiante de composición, pianista y descifrador de partituras, desde la polifonía clásica hasta Bartók, Stravinski, o Scarlatti como referente familiar.

Entre estas obras aparecen *Canción de Cuna* y *Canciones para coro*, *Cuarteto de Arco* o su *Sinfonía* en tres tiempos donde Strauss y Brahms son los protagonistas. Uno de los compositores que más influye en el joven Halffter es Manuel de Falla junto a sus dos tíos. Rodolfo permanece largo tiempo en México y mantiene contacto por correspondencia con el joven compositor. Le hace llegar información sobre métodos compositivos y sistemas seriales a través de partituras, entre ellas el op. 31 de Schönberg. El padre del compositor trabaja en Unión Radio, uno de los foros de la nueva música con más proyección en la España de aquella época.

⁴⁷³ CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter. compositores de hoy*, Oviedo: ed. Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vol. (Universidad de Oviedo) Departamento de Arte y Musicología, col. Ethos-Música, 1980, pág. 23.

⁴⁷⁴ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid 1 de diciembre del 2003.

En un primer estadio, el compositor no renuncia a las formas musicales tradicionales: scherzo, sonata, concierto, fuga, etc., debido a su formación de conservatorio, y se sitúa estéticamente en un neoclasicismo ecléctico cercano a obras de Stravinski. En el periodo dodecafónico posterior, Halffter resucita nuevamente al Stravinski de la etapa americana.

Halffter realiza varios viajes a París y Milán en 1954 y 1957, con una residencia en Roma por medio de una beca; allí conoce a Maderna, Berio, Dallapicolla y Juan Hidalgo, escuchando la nueva música de Tudor, Cage y Xenakis, e introduce la música contemporánea española en los foros europeos. En esta época conoce y estudia la música de Boulez, Nono y Stockhausen.

La problemática socio-política le niega, al igual que a sus compañeros de generación, una formación adecuada para poder comprender los mecanismos estético - técnicos europeos de vanguardia. Dentro del nuevo lenguaje serial surgen obras como *Coral eucarístico* (1953) de Luis de Pablo; *Polifonía, para instrumentos de arco* de Cercós (1954); *Cuarteto* de Benguerel (1957); y en 1958 la *Introducción, Fuga y Final*. op. 15 de Cristóbal Halffter, todas ellas de factura autodidacta. En este pensamiento se escriben las *Tres piezas para Cuarteto de Cuerda* y *Dos movimientos para timbal y orquesta*.

A partir de 1953 comienza a utilizar diversos sistemas seriales. El primer acercamiento serio se produce con el *Concertino para Orquesta de Cuerdas*, estrenado en 1956, la *Sonata para violín solo* de 1959, aún influida por elementos inspirados en las técnicas barrocas⁴⁷⁵, y sus *Cinco Microformas* (1959/60).

El *Concertino* (1956) y la *Toccata* en 1957, son obras que proporcionan al compositor un modelo estético que se desarrolla en los años siguientes. En el *Concertino* se vislumbra la idea de una serie dodecafónica, aunque el método no es llevado a cabo hasta sus últimas consecuencias. *Introducción, Fuga y Final* de 1957 también permanece dentro de un serialismo particular. En 1957 compone *Cuatro Canciones Leonesas*, con base del folclore leonés; *Jugando al Toro* (1960); *Saeta* (1955) junto a *Dos Canciones Tristes de Primavera* sobre textos de José Hierro; y *Panxolina* (1958) sobre textos de Vicente Riesco. El último tributo al neoclasicismo lo paga con la *Partita para violoncello y orquesta*, realizada por encargo de Gaspar Cassadó, que la inspira en una serie de obras de un códice italiano que el propio violonchelista le presenta.

⁴⁷⁵ Cfr. apartado dedicado a la influencia del barroco en la primera técnica musical de las generaciones de posguerra, en el subpunto 3.2. Recursos técnicos desde Manuel de Falla a los compositores de la posguerra española, pág. 85.

En 1961 compone *Formantes* y conoce a Xenakis y Berio en Tokio. En 1963 ve la luz su *Sinfonía* para tres grupos instrumentales, donde utiliza grupos de alturas sin orden aparente. En 1964 asume la dirección del Conservatorio de Música de Madrid, y en 1966 dimite de su puesto, seguramente por el inmovilismo reinante.

3.8.1. La Sonata para violín Solo op. 20 (1959). Una técnica heredada

En esta época, el compositor plasma su ideal de modernidad por medio de diversos elementos seriales. El siguiente análisis se enfoca en la presentación de distintos recursos estéticos y técnicos atemporales pertenecientes a dos mundos complementarios: el barroco y el vanguardista serial de su primera época.

All rights reserved
Alle Rechte vorbehalten

SONATA
per Violino Solo
op. 20

CRISTOBAL HALFFTER

Allegro $\text{♩} = 116 - 126$ **I**

© Copyright 1961 by Universal Edition (London) Ltd., London

Fig. nº 53. Primera página de la Sonata . Ed. Universal (London). 1961

La *Sonata* para violín presenta un esquema estructural basado en una línea continua descendente (forma de tiento o improvisación), con diversos cambios de octava dentro de la extensión de registro del instrumento⁴⁷⁶.

La línea descendente se convierte en columna vertebral de la obra y está compuesta por diferentes modos, al igual que sucede en las estructuras de obras barrocas como en las *Variaciones Goldberg*⁴⁷⁷. El interés de la obra radica en las interferencias tímbricas de los saltos a cuerdas cercanas que realizan la función de eco natural, de resonancia. Estos dos principios, la línea perpetua descendente que reafirma distintos modos antiguos y la interacción de las cuerdas cercanas, con sus interferencias por resonancias armónicas y tímbricas, producen una novedad acústica dentro de la técnica mecánica; en ella, los saltos a otras cuerdas reafirman el modo o tono principal que interfieren.



Fig. n° 54. Columna vertebral, síntesis de la primera página de la *Sonata para Violino Solo* (comparar con Fig. n° 53)⁴⁷⁸

Con esta técnica se consigue una sensación de polifonía tímbrica en un instrumento que habitualmente se considera monódico. Junto a los cambios de timbre se consigue un efecto de resonancias, que en ocasiones da la sensación, a la escucha, de dos instrumentos interactuando entre sí.

La aparición de la serie es notoria, aunque no deja de ser un serialismo con nombre y apellidos propios, al servicio de una musicalidad atemporal.

⁴⁷⁶ Cfr. Fig. n° 54.

⁴⁷⁷ Cfr. METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer. *Johann Sebastián Bach. Las variaciones Goldberg*. Barcelona: ed. Idea Música, 2003, cfr. partituras para violín o cuerda de Vivaldi y las Partitas para violín solo de J. S. Bach, y las múltiples Sonatas para clave de Domenico Scarlatti (entre otros).

⁴⁷⁸ Cfr. punto y subpunto 9.4. *Ofrenda* (1980/82) Contextualización; 9.4.2. Síntesis de elementos macroformales, págs. 667-672.

3.8.2. Evolución

Con el tiempo, el pensamiento constructivo de Halffter se transforma en monumental, enfocado hacia grandes agrupaciones orquestales, dejando en un segundo plano la música para instrumento solo y de cámara: "...mi pensamiento musical ha encontrado siempre mejor plasmación en la música orquestal que en la de cámara..."⁴⁷⁹

Uno de los modelos constructivos más recurrentes en su pensamiento orquestal es la micropolifonía, conseguida por medio de sonoridades complejas derivadas de la superposición de estratos polifónicos, capaces de generar estructuras monolíticas (*Cluster*), dando como resultado un sonido denso e indefinido (de color gris) sin ninguna dirección.

Este pensamiento compositivo es compartido por compositores coetáneos de Halffter, por ejemplo György Ligeti con obras como *Atmosphères* (1961), *Lux aeterna* (1966) o su *Kammerkonzert* (1969/70).

Fig. nº 55. Páginas 28 y 29 del primer tiempo del *Kammerkonzert* de Ligeti. Ed. Schott. (6323). 2002

⁴⁷⁹ Citado en la contraportada del disco: *El Grupo Círculo interpreta a Cristóbal Halffter*. Madrid. Editado por Grabaciones Accidentales, nº 6. A-240. 1960. <http://www.musicalisis.es/musicalisis.es/Halffter.html> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

El *Concierto para violonchelo y orquesta* (1974) está compuesto para ser interpretado por Siegfried Palm, al que también le dedican obras Zimmermann, Ligeti y Penderecki; en 1979 compone su *Concierto para violín y orquesta*. Las dos obras se encuentran inspiradas en una forma clásica, “el concierto”, aunque sin restos de su estructura tradicional. El término concierto es simplemente una alusión al virtuosismo solístico del siglo XX, para el que escriben compositores como: Berio, Penderecki, Xenakis, Lutosławski, Ligeti y De Pablo, etc. Esta misma idea de retorno se presenta en obras de compañeros de generación, como Carmelo Bernaola con su *Sinfonía en Do*⁴⁸⁰.

Fig. nº 56. Densidad por desdoblamiento de los violines. *Concierto para violín y orquesta* de Halffter. Ed. Universal Edition (Londres)

⁴⁸⁰ Cfr. subpunto. 3.9.3. *Sinfonía en DO* (1974), pág. 176 y -Análisis. Lenguaje interválico, pág. 177.

3.8.3. *Introducción, Fuga y Final* op. 15 (1959)

En 1958, Halffter estrena *Introducción, Fuga y Final*, op. 15 para piano en los conciertos realizados por el grupo Nueva Música, junto a obras de Barce, Blancafort, De Pablo y García Abril. En esta obra se plantea nuevamente la utilización de la serie dodecafónica como un elemento generador de diversos gestos interválicos, haciendo un uso imaginativo apartado de toda escolástica del sistema serial dodecafónico; en ella, el germen barroco se encuentra presente tanto en forma, estructura, métrica y tiempo, como en la elaboración de los elementos que lo constituyen.

En la fuga, la tonalidad de Mib continúa patente al margen de la utilización de la serie de doce notas. El *Final* es una *toccatà* barroca en cuanto a la forma de su estructura (A, B, A, A) con la repeticiones de cuatro y seis semicorcheas como elementos generadores dentro de los compases de: 5/8, 7/8, 9/8.

Este esquema ha estado presente en mí a la hora de equilibrar cada una de las partes. Aquí para este equilibrio me he guiado por un orden puramente geométrico, traduciendo los espacios entre dos puntos en segundos en música. De esta manera la duración de cada parte viene impuesta por las demás y está en relación directa con el resto de ellas. Quizás todo este análisis pueda parecer artificioso; la idea de la inspiración al estilo y gusto romántico sigue imperando y haciendo mucho mal. Creo que todo el que quiera hacer algo hoy día, debe de tener muy claro ante sí lo que intenta realizar y dejar muy pocas cosas al capricho o al azar⁴⁸¹

Introducción, Fuga y Final, op. 15 se estructura dentro del pensamiento de la forma clásica por medio de una Introducción A, la Fuga con todas sus entradas y divertimentos, vuelta a una Introducción B, una sección a manera de recapitulación de lo anterior, y el Final dividido a su vez en: Final A, una sección B y Final A'. Cristóbal Halffter no oculta su forma de trabajo personal con un alto grado de elaboración intuitiva:

...Cuando estoy trabajando suelo sentir atracción por ciertos pasajes, acordes, compases enteros, que no tienen una razón de ser concreta, pero que sin embargo responden al carácter mismo de la obra que estoy haciendo y que son introducidos en el discurso musical sin que al cabo del tiempo pueda explicar yo mismo el por qué de su existencia⁴⁸²

⁴⁸¹ HALFFTER, Cristóbal. "Entrevista a Cristóbal Halffter". En *Revista Musical, Acento*. Febrero de 1959. Tomado de Casares Rodicio, Emilio: *Cristóbal Halffter*. Dep. de Arte-Musicología. Publicación de la Universidad de Oviedo 1980, pág. 70.

⁴⁸² Ídem.

- Análisis interválico

En el primer compás se presenta la serie dodecafónica que se divide en tres grupos de cuatro notas cada uno (tres tetracordos)⁴⁸³. De la serie se generan las diversas interválicas que se utilizan en la *Introducción*⁴⁸⁴. Este material dodecafónico posee interválicas de: 3ª M, 4ª A / 5ª Dis, tono, semitono, 6ª M y 5ª justa, presentándose con multitud de interferencias. Cristóbal Halffter comenta que: "...en esta época intenta latinizar el serialismo, para que perdiese su rigidez formativa..."⁴⁸⁵.

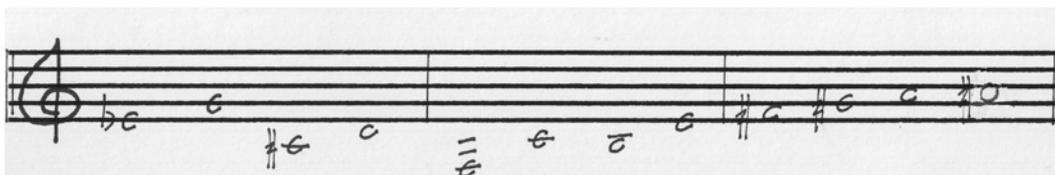


Fig. n° 57. Serie original dodecafónica dividida en tres tetracordios⁴⁸⁶

En los bajos de la *Introducción* se presenta la serie íntegra en diferentes transposiciones y elaboraciones, movimiento contrario, directo... La segunda vez que aparece⁴⁸⁷ vuelve a presentar la original⁴⁸⁸ del primer compás pero con una retrogradación en el segundo grupo de cuatro notas⁴⁸⁹.

Entre la entrada de la serie superior y el bajo, la serie se presenta por medio de movimiento contrario⁴⁹⁰, y la segunda serie⁴⁹¹ es una copia de la que aparece en las voces superiores del piano (mutando la enarmonía Re# por Mib). La última entrada del bajo se presenta a la cuarta aumentada superior con respecto a la original⁴⁹², por movimiento directo.

⁴⁸³ Observar esquema de las estructuras interválicas en la serie dodecafónica de Anton Webern. *Conciertos op. 24 y 28*. pág. 178.

⁴⁸⁴ Cfr. figura número: 60 primer compás, unión por líneas rojas.

⁴⁸⁵ HALFFTER, Cristóbal. "Entrevista a Cristóbal Halffter" *Revista Musical Acento*, Febrero de 1959.

⁴⁸⁶ Sistema de catalogación interválica: pitch-class. Straus, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Second Edition. Queens College and Graduate School City University of New York. 1960.

⁴⁸⁷ Cfr. azul figuras 58 y 59.

⁴⁸⁸ Cfr. figura número 57.

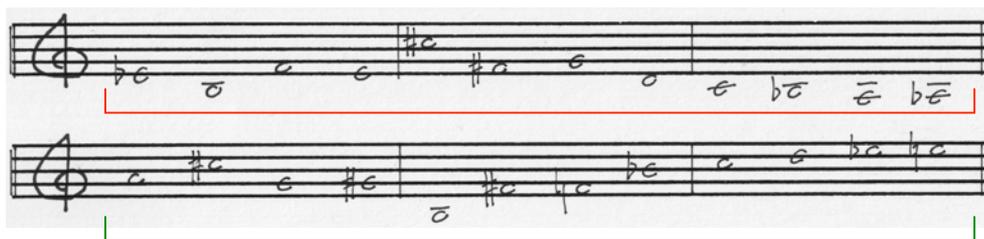
⁴⁸⁹ Cfr. figura número 59.

⁴⁹⁰ Cfr. figura número 60 corchete rojo y líneas de unión entre notas rojas.

⁴⁹¹ Cfr. figuras número 59 y 60 corchete azul.

⁴⁹² Cfr. figuras número 58 y 60, corchete verde.

Primera aparición del bajo

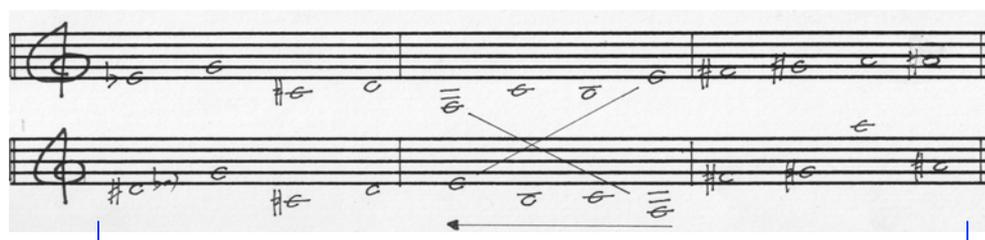


Tercera aparición del bajo

Fig. nº 58. Comparar los colores con la figura número 60

La comparación entre la serie original y la segunda aparición del bajo presenta la retrogradación por movimiento directo que se produce en el segundo tetracordo.

Serie original, voz superior



Segunda aparición del bajo

Fig. nº 59. Comparar los colores con la figura número 60

El compositor utiliza la serie interválica y sus transformaciones como principio ordenador del material interválico que se va ampliando por medio de nuevas interválicas, al margen de la propia serie. En la obra, el compositor prioriza principios musicales como las disonancias o consonancias como elementos ordenadores, antes que ceñirse a un sistema cerrado de serialización. Las constantes escalas de tonos enteros y progresiones paralelas⁴⁹³ hace plantearse al intérprete y escuchante la aparición de agregados armónicos ubicados sobre el soporte serial.

La estructura de la obra es totalmente cartesiana, presenta una total simetría, y se divide el material periódicamente por medio de compases, en dos, cuatro y ocho, lo que resulta una estructura plenamente barroca en su confección. En la primera página⁴⁹⁴, en el compás ocho, se repite el material rítmico y melódico, con alguna variación con respecto al primero. La voz superior de la mano derecha plantea numerosas progresiones rítmicas

⁴⁹³ Cfr. Fig. nº 60, rectángulo amarillo.

⁴⁹⁴ Cfr. Fig. nº 60.

exactas o en variación. El desarrollo de la obra es libre, finalizando con una sección a modo de *toccata* escarlattiana.

El periodo en el que se encuentra escrita la obra es transitorio, lleva consigo el aprendizaje y consolidación de una serie de modelos musicales fundamentados en las estéticas de Bartók y Stravinski⁴⁹⁵. Halffter reconoce estos préstamos como elementos integrantes en su discurso musical. Este modo de concebir la composición, le ubica estéticamente al borde de un nacionalismo particular dentro de estructuras seriales de vanguardia.

⁴⁹⁵ STRAVINSKY, Igor. *Del fenómeno musical; De la composición musical; Tipología musical* (1939) en GARCÍA LABORDA, José María (ed. y traductor). *La música moderna y contemporánea...*, Sevilla: ed. Doble J, 2004, col. de Cultura Moderna, pág 75.

INTRODUCCION, FUGA Y FINAL
Op. 15

CRISTOBAL HALFFTER
(MILAN 1957)

Adagio molto, severo y enérgico. (♩ = 50)

ff

sff dim

5

f marcato.

mf

ff marcato

10

Fig. nº 60. Primera página de *Introducción, Fuga y Final*. Exposición de la *Fuga*. Comparar los colores con las figuras: 57, 58 y 59. Unión Musical Ediciones, S.L. 1992

La parte central de la obra presenta la fuga, compuesta nuevamente por la serie original⁴⁹⁶ en su antecedente. Su estructura es escolástica con una exposición en la que se presenta tres entradas entre Sujeto, Respuesta y Sujeto, a la cuarta y quinta justa descendente (Mib, Sib, Mib)⁴⁹⁷.

El sujeto se constituye por medio de un tema que ocupa cuatro compases de: 6/16 y 9/16. La fuga posee un contrasujeto totalmente definido que aparece acompañando al sujeto en todas sus apariciones y transposiciones.

La pulsación de semicorchea organiza el sujeto estando estructurado por medio de una forma de arco arsis-tesis⁴⁹⁸, forma característica de la música gregoriana que se define en unidades con un principio y final por medio del movimiento ascendente y descendente⁴⁹⁹.

El tema de la fuga se estructura por medio de un antecedente (los dos primeros compases) y consecuente (los dos siguientes). La cabeza del tema⁵⁰⁰ se compone por medio de tres corcheas con puntillo en interválicas de tercera mayor y quinta disminuida. Este material puede variar interválicamente en las distintas apariciones de la cabeza, permaneciendo inmutable la pulsación de corchea con puntillo. El contrasujeto⁵⁰¹, comparte materiales métricos con el sujeto, completa las notas largas con breves, y se fusiona con el tema principal.

⁴⁹⁶ Cfr. Figs. n° 57 y 60, líneas rojas.

⁴⁹⁷ Cfr. Fig. n° 61.

⁴⁹⁸ En extensión de Mib grave, Mi agudo, Mi grave, rectángulos morados. Fig. n° 61.

⁴⁹⁹ Cfr. Fig. n° 61, flechas rojas.

⁵⁰⁰ Cfr. Fig. n° 61, línea roja.

⁵⁰¹ Cfr. Fig. n° 61, línea verde.

Fig. n° 61. Sección de *Allegro Molto, Moderato*, con la aparición de la cabeza del tema (rojo), consecuente (azul) y contrasujeto (verde). Con su imitación a la cuarta justa descendente. Unión Musical Ediciones, S.L. 1992

La *fuga* se estructura en tres secciones: la primera exposición posee tres entradas (sujeto, respuesta y sujeto); la segunda exposición se compone por medio de divertimentos desarrollados con el material temático extraído del sujeto y contrasujeto; y la tercera exposición presenta nuevamente el sujeto de la fuga.

La composición de una fuga, concebida desde materiales dodecafónicos, plantea un gran número de ventajas, ya que el material serial y sus distintas presentaciones se comportan como un motor generador de la estructura de la obra, cumpliendo a la perfección con los principios formativos de la fuga escolástica. Se estructura por medio de un tema que en el sistema dodecafónico lo constituye la propia serie. El primer divertimento que presenta la *Fuga* utiliza los materiales del sujeto y el contrasujeto en su totalidad⁵⁰², fusionándose en una trama contrapuntística donde se reconocen los materiales principales.

⁵⁰² Cfr. Fig. n° 62.

Cada corchete en color, discrimina las distintas entradas e imitaciones: rojo, cabeza del tema; azul, cuerpo del tema; y verde, contrasujeto⁵⁰³.

Fig. nº 62. Unión Musical Ediciones. S.L. 1992

El *Final* se presenta por medio de divertimentos que se enlazan con secciones donde el contrapunto no está presente. En la introducción, antes de la fuga, se expone un material contrapuntístico por medio de acordes que aparecen al final dando paso a elementos con un carácter melódico.

⁵⁰³ Cfr. Fig. nº 61.

125

Adagio, molto severo y energético.
(♩ = 50)

8^a

Poco più Lento.

pp

pp

pp

8^a

Fig. nº 63. Final de uno de los divertimentos por medio de la cabeza del sujeto (3 corcheas con puntillo) y reexposición del material del principio de la obra con imitaciones de pequeñas células polifónicas. Unión Musical Ediciones. S.L. 1992

3.8.4. Cinco microformas (1959/60)

En junio de 1960 se celebra el primer Festival de Música Joven Española con obras de vanguardia como: *Concierto para piano y orquesta* (1958) de Manuel Castillo, *Dos Epitafios* (1958) de Mestres Quadreny, *Invenções* (1959/60) de Luis de Pablo y las *Cinco Microformas* de Cristóbal Halffter, una obra que marca un cambio sustancial en su lenguaje, y le pone en sincronía con sus coetáneos europeos.

Esta obra representa para mí mucho, porque es el principio de una nueva forma de creación y también un poco el resumen de todo lo anterior. Las *Microformas* significan mucho para mí porque supuso un gran esfuerzo de trabajo y de creación, siendo hoy quizás la obra de la que más satisfecho me encuentro de todo lo que he escrito⁵⁰⁴

Considero las *Cinco Microformas* la obra en que he llegado a crear algo, que me venía preocupando desde los primeros trabajos y veo cómo todo el resto de mi obra ha sido un estudio y una experiencia para conseguirlo. No es que reniegue de mi obra anterior, ni mucho menos, pues cada una cumple su misión y en cada una hay un enfoque técnico que me gusta observar a cierta distancia. En cada obra experimento una forma de crear que da lugar a sólo una obra, ya que en la siguiente tomo como punto de partida aquello que, según mi opinión, está logrado en la anterior. Por eso considero que estas *Cinco Microformas* son como el final de una evolución, así como consideraba que *Introducción, Fuga y Final*, op. 15, era en su momento un punto final dentro de esa misma evolución⁵⁰⁵

En 1960, Juan Hidalgo regresa a Barcelona y se produce la fundación del grupo Música Abierta, en el que puede oírse obras de Varèse, Nilson, Marchetti, Bussotti, Cage, Eimert, Stockhausen, Pousseur, Koenig, etc... En noviembre, David Tudor se presenta en Madrid con obras de jóvenes compositores españoles.

Por el Club 49 pasará el pianista David Tudor en 1960, se presentará en noviembre de ese año el *Groupe de Recherche Musicale* de la RTF, pronunciaron conferencias György Ligeti (mayo de 1961) y Karlheinz Stockhausen, por vez primera en noviembre de 1961 (será de nuevo Tudor quien interpretará, con este motivo, sus *Klavierstücke I-V, VII-VIII y XI*) y de manera recurrente entre 1968 y 1971, se oirá hablar en 1962 de Luigi Nono o John Cage -cuyas Sonatas e interludios ofrece Jordi Giró en 1964 y cuyas músicas coreográficas Merce Cunningham en Sitges dos años después-, de Boulez en 1963, etc...⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ "Entrevista a Cristóbal Halffter", revista. *Panorama Español Contemporáneo*. Madrid, 1964, pág. 278. Tomado de CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter. compositores de hoy*. Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vols. Universidad de Oviedo. Departamento de arte y musicología, col. Ethos-Música. 1980, pág. 81.

⁵⁰⁵ Conferencia dactiloscopiada. 1960. Tomado de CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter. Compositores de hoy*. Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vols. Universidad de Oviedo. Departamento de arte y musicología, col. Ethos-Música. 1980, pág. 88.

⁵⁰⁶ BONET, Pilar. *Música contemporània*. En Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971, Catálogo de exposición (Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 15/06 - 31/08/2000), Barcelona: ed. Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura, 2000, pags. 81-87.

En Madrid, el 15 de junio de 1960, en el I Festival de Música Joven Española se estrena *Lamentabatur Jacob* de A. Blancafort y las *Cuatro Invenciones* de Luis de Pablo. En abril de 1961 se estrena *Formantes (Móvil para dos pianos)* de Halffter. Con *Formantes*, Halffter abre las puertas a la música abierta (de Umberto Eco)⁵⁰⁷ y a la aleatoriedad controlada.

Con ella entra en mí la preocupación del azar, algo que ya llevaba preocupando a algunos compositores de mi propia generación. Es decir, el azar, el hacer entrar y calcular el azar en la música. Esta obra se compone de seis, mejor dicho, de ocho formantes. Los formantes en música forman un bloque, una estructura que tiene una clara característica; se compone de ocho formantes de los cuales el primero y el último están fijados, tienen que tocarse siempre como primero y último, mientras que los seis centrales, los seis internos de la obra, pueden tocarse en el orden que se quiera. Aparte de esto, existen también dentro de la microforma de la obra, una serie de pequeñas cosas que se dejan a la propia voluntad del intérprete. Están fijadas las alturas e intensidades, es decir, la altura de la nota que el pianista tiene que dar y con la fuerza mayor o menor que tiene que tocar, pero no el tiempo dentro del cual tiene que hacerlo. Este tiempo, muchas veces, viene impuesto por la resonancia de uno de los pianos⁵⁰⁸

Halffter define el *formante* como: "...un fragmento musical que tiene una unidad en sí mismo, es decir, como el formante en lingüística compuesto de microcélulas que constituyen su unidad. Fue el punto de partida del que surge la obra, cuando estas pequeñas estructuras se unen, multiplican, etc"⁵⁰⁹. Justamente, por esta razón, aparecen los elementos móviles en *Formantes*, produciéndose un gran salto "evolutivo" respecto a las *Cinco microformas*, con elementos móviles que dan la posibilidad de incidir en la expresión.

- Análisis

La obra está dedicada a Enrique Franco y se encuentra compuesta de cinco piezas breves; la primera se articula por medio de principios homofónicos, donde la serie se halla dispuesta verticalmente dividida en los primeros acordes a lo largo de los cuatro primeros compases.

Halffter no utiliza los nuevos ideales estructurales recogidos en sus *Formantes* posteriores. En sus *Cinco microformas* se siguen desarrollando elementos clásicos como: rítmicos, armónicos, dinámicos, tímbricos, poniendo especial atención sobre los: "...ritmos

⁵⁰⁷ Cfr. punto 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455.

⁵⁰⁸ "Entrevista a Cristóbal Halffter", revista *Panorama Español Contemporáneo*. Madrid, 1964, pág. 280.

⁵⁰⁹ Ídem.

de afinación indeterminada, en la microforma dedicada íntegramente a la percusión"⁶¹⁰. A partir de esta obra, la percusión alcanza un papel destacado en su obra.

La obra presenta elementos modales, tonales y politonales, por lo que el método serial dodecafónico no se presenta como una técnica constructiva, sino como un pretexto de partida, rigiéndose en su construcción por principios heredados de los clásicos del siglo XX como Bartók. La serie se encuentra presente en toda la obra, y el aspecto expresivo tiene prioridad sobre la técnica, sobre la estructura formal.

La serie original dodecafónica se presenta dividida en seis grupos de dos notas cada uno⁶¹¹ por unidades interválicas de séptimas o, en su inversión, de novenas. Estas interválicas se interrelacionan por medio de un principio de tensiones (tensión-distensión), valorando su peso específico. Existe un fundamento intuitivo; aunque la organización armónica no se deja al azar, se programan de antemano todos los resultados.

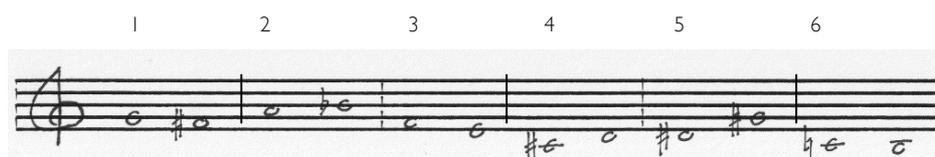


Fig. nº 64.

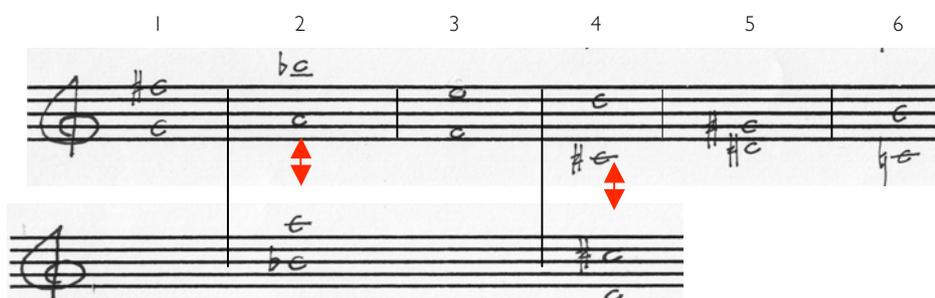


Fig. nº 65. Interválicas de séptimas o novenas, vista armónica de cada grupo de dos notas

Expuesta la serie, se inicia la primera variación basada en un pedal sostenido por las trompas, sobre el que se desarrollan valores de carácter contrapuntístico; en ella, la intensidad juega un papel destacado.

⁶¹⁰ MARCO, Tomás. *Cristóbal Halffter*, Valencia: ed. Servicio de Publicaciones del MEC. 1972, pág. 31.

⁶¹¹ Al igual que en el pensamiento constructivo de Anton Webern, consultar el punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

I.

♩ = 200-208

♩ = 58

Piccolo
 Flautas
 Oboes
 Corno Inglés
 Clarinetes
 Clar. bajo
 Fagotes
 Contrafagot
 Trompas
 Trompetas
 Trombones 1
 Trombones 2
 Tuba
 Vibráfono
 Xilófono
 Timbal
 Tambore. (grande y pequeño)
 Plato
 Bombus
 Tam-Tam
 Caja china
 Arpa
 Violines I
 Violines II
 Violas
 V. Cellos
 Contrabajos

© Copyright 1962 by Universal Edition (London) Ltd., London
 Universal Edition Nr. 13473 LW

All rights reserved
 Alle Rechte vorbehalten

Fig. nº 66. El primer tiempo: I Thema: First Variation. (I Tema: Primera Variación). Estructuras armónicas, división en rectángulos de colores. Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

Las estructuras interválicas, que se producen dentro del engranaje serial de las *Cinco microformas*, buscan la pérdida de referentes tonales o modales para generar nuevas relaciones con sus propias reglas del juego. En la obra, la serie interválica se encuentra ligada a la orquestación: los instrumentos producen diversas interválicas de séptima o novena imbricadas tímbricamente entre ellas, construyendo el motor armónico de la obra.

- Presentación de las interválicas seriales y sus mecanismos internos

La primera interválica que se presenta pertenece a un *tutti* orquestal compuesto por medio de una séptima y una novena, o en su ordenación melódica de: semitono, tono, semitono⁶¹². La espacialización interválica y la orquestación por *divisis* en cada instrumento permiten que la sonoridad no se perciba con dureza: a mayor espacialización interválica, menor dureza. El acorde es equilibrado dentro de su principio de simetría estructural.

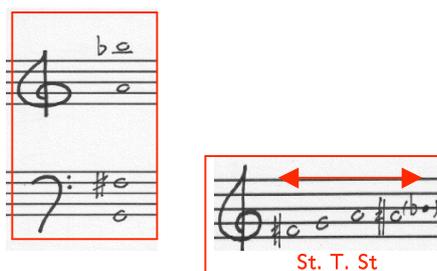


Fig. n° 67. Reducción interválica rectángulo rojo figura 66. *Tutti* orquestal

La segunda interválica la presenta el viento metal (Fig. n° 66) por medio de una novena, con la ordenación interválica de: 3^am, 3^aM, 3^aM, 3^am (Fig. n° 68). Al igual que el acorde anterior, posee principios de simetría y equilibrio.

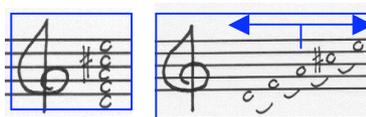


Fig. n° 68. Reducción interválica rectángulo azul figura 66. Segundo compás viento madera

⁶¹² Cfr. Figs. n° 66, reducción armónica n° 67.

Después de la presentación del metal⁶¹³ aparecerán dos interválicas distintas, una de cuarta justa y otra de semitono (neutralizador). Estas dos interválicas neutralizan la posibilidad de reafirmación de alguna región tonal o modal⁶¹⁴.

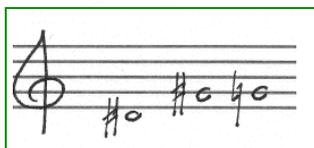


Fig. nº 69. Reducción interválica rectángulo verde figura 66. Segundo compás cuerda y bajos del viento madera

La interválica en las flautas se realiza por medio de un acorde de séptima.

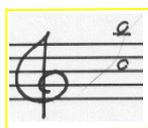


Fig. nº 70. Reducción interválica rectángulo amarillo figura 66. Flautas

La utilización de interválicas iguales, ubicadas a distintas distancias, pueden generar acordes reconocibles característicos de épocas pasadas. El acorde de séptima con la quinta alterada⁶¹⁵, en este caso ascendentemente, es característico del impresionismo francés y de la primera época de Stravinski con su *Pájaro de fuego*. En la obra, este acorde⁶¹⁶ hace la función de pedal durante la exposición de la primera *microforma*⁶¹⁷.

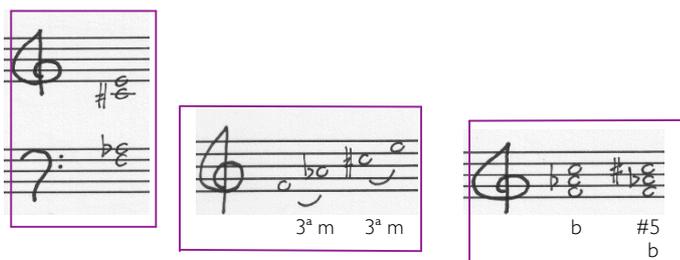


Fig. nº 71. Reducción interválica rectángulo morado figura 66. Pedal de las trompas

En el compás 13 empieza una sección rítmica que presenta el mismo acorde que dan las trompas al comienzo de la obra, presentando un principio de reexposición formal.

⁶¹³ Cfr. Fig. nº 66.

⁶¹⁴ Rectángulo verde. Fig. nº 66.

⁶¹⁵ Cfr. puntos: 3.5.1. *Desintegración morfológica de la Chacona de Bach* (1959). Contextualización, pág. 115. -Análisis, pág. 115. 3.6.1. La música para piano de Federico Mompou. *Canción y Danza nº V* (1942), pág. 127. Contextualización. -Breve nota analítica, pág. 127.

⁶¹⁶ Quinta alterada. Fig. nº 71.

⁶¹⁷ Cfr. Figs. nº 66 y 72, flecha horizontal roja.

Fig. n° 72. Segunda página de la obra de la primera *Microforma*. Universal Edition (Londres) (Nr. I3473 LW)

El final del primer tiempo de las *Cinco microformas*⁶¹⁸ sigue presentando las mismas interválicas de tercera menor y mayor. En la figura número 73 (rectángulo morado) se presentan dos interválicas de tercera menor que, en su unión, dan como resultado un acorde de novena⁶¹⁹.

⁶¹⁸ Cfr. Fig. n° 72.

⁶¹⁹ Comparar con las interválicas anteriores.

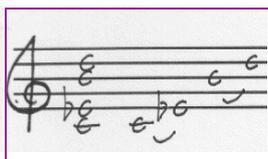


Fig. nº 73. Ordenación interválica compás 72, rectángulo morado. Fagot

En la figura número 72 (rectángulo rojo. Fig. nº 74) aparece una tercera disminuida (segunda mayor en su armonización); estas alteraciones abren la puerta a la complejidad en la formación interválica con la neutralización de posibles direcciones funcionales.

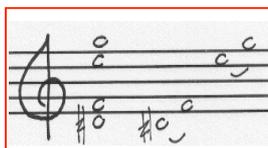


Fig. nº 74. Ordenación interválica compás 72, rectángulo rojo. Clarinete bajo

La segunda parte de la obra es similar a la primera: las terceras se disminuyen y aumentan creando interválicas de cuartas y quintas justas, y añadiendo interválicas de segunda mayor y menor. Por tanto, rompe la sonoridad imperante de tercera (rectángulo azul. Fig. nº 72).

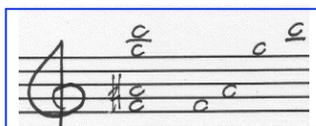


Fig. nº 75. Ordenación interválica compás 72, rectángulo azul. Xilófono y vibráfono

La alteración de las terceras mayores da como resultado la cuarta / quinta justa. En la segunda mitad del primer tiempo, las quintas comienzan a hacer su aparición por medio de enlaces cromáticos (rectángulo verde. Figs. nº 72 y 76).



Fig. nº 76. Ordenación interválica compás 72, rectángulo verde. Trombón y tuba

- Estudio de estructuras

La sombra de Anton Webern está presente en las *Cinco microformas* de Cristóbal Halffter. La primera variación⁶²⁰ es predominantemente armónica, con un concepto de orquestación clásica donde se busca el juego de timbres: presenta rítmicas isócronas entre los instrumentos y utiliza principios acumulativos para llegar a puntos culminantes como sucede en el final.

La segunda variación presenta una partitura puntillista con elementos rítmicos que el compositor introduce como seña de identidad. Se presentan diversos juegos característicos del contrapunto clásico, como las imitaciones interválicas y macroestructurales. Debido a su antecedente weberniano, presenta un juego de células cortas tímbricamente divididas en grupos de dos, tres, cuatro notas; la ordenación serial de la variación se genera por medio de tres grupos de cuatro notas, lo que da un total de doce.

Fig. n° 77. II *Second Variation: Two counterpoints.* (II *Segunda Variación: Dos contrapuntos*). Viento madera. Universal Edition (Londres) (Nr. I 3473 LW)

En la mitad de la pieza, la escritura se torna más densa, y presenta grupos armónicos de ritmo isócrono e imitaciones tímbricas características de un espíritu clásico (compás 20. Fig. n° 78).

⁶²⁰ Cfr. Fig. n° 66.

Fig. n° 78. Compás 20. Paralelismos armónicos. Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

La tercera variación es contrastante con respecto a la segunda: predominan en su estructura principios horizontales, notas mantenidas en el comienzo generadoras de estatismo.

Fig. n° 79. III Third Variation: Vertical and horizontal structures. (III Tercera Variación: estructuras verticales y horizontales). Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

A estos elementos horizontales le suceden secciones armónicas con ritmo isócrono, con la mayoría de los instrumentos de la orquesta sonando a la vez sobre un gran acorde (ver los acordes empleados en el primer tiempo) formado por terceras, y presentado con gran cuidado en la distribución orquestal.

The image shows a handwritten musical score for a string section, specifically measures 14 and 15. The score is arranged in five systems, each with two staves. The instruments are labeled on the left: Violin I, Violin II, Viola, V.C. (Violoncello), and C.B. (Contrabajo). The music is written in a complex rhythmic style, featuring many sixteenth notes and rests, with dynamic markings such as *ppp*, *mf*, and *ff*. The text "sonata Jordina." is written in the staves. At the bottom right, the number "UE 13471 LW" is visible.

Fig. nº 80. Sección de cuerda compases 14 y 15, isocronía. Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

En la cuarta y quinta microforma, la serie se encuentra presente por medio de diferentes elaboraciones. En la cuarta se ve cómo los timbales presentan las tres primeras

notas (Mi, Si y Fa#, cuartas justas), mientras los otros instrumentos completan las doce notas.

Fig. nº 81. Sección IV. Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

En esta cuarta variación se presentan los instrumentos por sus diferentes cualidades rítmicas y tímbricas; es una sección donde aparecen diversos elementos métricos superpuestos. Los instrumentos de percusión (timbales, xilófono y vibráfono) son los encargados de realizar las intervenciones más destacadas de la variación, generando un notable contraste con las anteriores.

Fig. nº 82. Sección rítmica compás 71. Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

En la estructura se utilizan diversos pedales superpuestos en un contraste contrapuntístico como elemento cadencial (compás 62).

La quinta variación recuerda a la primera, realizando un juego de timbres al principio con la presentación de la serie⁶²¹ hasta la aparición de elementos rítmicos que llegan a imitarse entre ellos. Se utiliza la acumulación del timbre de diversos instrumentos como elemento estructural para alcanzar puntos de tensión.

Fig. nº 83. Primeros compases de V variación sección vientos madera y metal. Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

Los elementos isócronos son una constante a lo largo de las Cinco variaciones.

Fig. nº 84. Sección de cuerda con pulso igual. Compás número 34. Universal Edition (Londres) (Nr. 13473 LW)

⁶²¹ De manera retrógrada a la original. Fig. nº 83.

3.8.5. Conclusiones

En un primer estadio compositivo, Cristóbal Halffter, al igual que Luis de Pablo, asume su evolución musical partiendo desde la tradición española.

En *Introducción, Fuga y Final* op. 15 se hace patente la bipolaridad entre los esquemas escolásticos tradicionales y las vanguardias europeas. En la *Fuga*, la tonalidad es de Mib, al margen de la utilización de la serie de doce notas. Formalmente es una *toccata* barroca con la estructura "A, B, A, A", con repeticiones de cuatro y seis semicorcheas como elementos generadores dentro de los compases de 5/8, 7/8 y 9/8.

El esquema de la *Introducción* se estructura como una forma clásica por medio de una sección A, con todas sus entradas y divertimentos, volviendo a la B, compuesta en forma de compendio de lo anterior.

Interválicamente, la adición de terceras y de segundas, como sistema generador de un lenguaje armónico o contrapuntístico, pudiendo producir acordes reconocibles o no dentro del sistema de funciones tonal-modal y generando masas armónico-contrapuntísticas dentro de diversas estructuras fijas o aleatorias controladas, es una práctica común entre los jóvenes creadores españoles de 1950/60.

Cristóbal Halffter, en su primera etapa serial dodecafónica, estructura estas interválicas produciendo relaciones desubicadas con diversos centros tonales reconocibles; en etapas posteriores aleatorias (en los formantes), las tramas interválicas adquieren una función homogénea subsumida en la función macroformal. Luis de Pablo, en su primer estadio, asume elementos interválicos concretos, prevaleciendo la alternancia de tercera y segunda dentro de una búsqueda de equilibrio entre consonancia-disonancia; en su segunda etapa aleatoria (con sus módulos), en las obras de gran formato para orquesta, las grandes masas interválicas coincide con el pensamiento de Halffter.

Los "formantes" de Halffter son un elemento estructural similar al "módulo" de De Pablo, encontrándose los dos compositores en un mismo estadio formativo con ideas estructurales similares. Los formantes son unidades en sí mismas que pertenecen a una unidad formal mayor. Se utilizan como secciones con movilidad restringida dentro de un elemento mayor que es el que las coordina temporal y armónicamente.

Este pensamiento estructural es un reflejo del europeo, son los propios nombres y sus definiciones (formante, móvil...) personalizaciones de los términos utilizados en Europa por Boulez, Stockhausen o Berio...⁶²²

Las *Cinco microformas* (1959/60) no utilizan los nuevos ideales de estructura recogidos por los *Formantes* posteriores, desarrollando: ritmos, armonías, dinámicas y tímbricas, con especial relieve sobre lo que el compositor denomina como ritmos de afinación indeterminada⁶²³.

A partir de esta obra, la percusión alcanza un papel destacado en el *opus* del Halffter. La serie original dodecafónica se presenta dividida en seis grupos de dos notas cada una⁶²⁴ con unidades interválicas de séptimas o, sus inversiones, de novenas. Estas interválicas se interrelacionan por medio de un principio de tensiones (tensión - distensión), parecido al funcional pero con sus propias reglas, no dejando el resultado armónico al azar.

Uno de los modelos constructivos más recurrentes en el pensamiento orquestal de Halffter y de gran cantidad de compositores de la época, incluido De Pablo, es la micropolifonía conseguida por medio de sonoridades complejas derivadas de la superposición de estratos polifónicos.

La evolución de Cristóbal Halffter y Luis de Pablo ha estado ligada desde sus orígenes como jóvenes compositores pertenecientes a la generación del 51, acólitos a los sistemas seriales europeos de vanguardia; condicionados por una sociedad española convulsa; permeables a las nuevas tecnologías y conceptos de tiempo (aleatorio) social por la velocidad de la vida contemporánea y científica con las teorías del pliegue-espacio-tiempo..., entre otras. Los dos son creadores globalizados conocidos y relacionados con Europa, Estados Unidos, Canadá y Japón. El camino profesional e histórico recorrido por ambos es paralelo al margen de las particularidades individuales, estéticas y técnicas de cada creador a lo largo de sus diversos estadios formativos.

⁶²² Cfr. punto 4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia. (tecnología, fonética y estructuras literarias), pág. 273. 4.2. Pierre Boulez (1925). Presencia y ausencia del texto, pág. 276.

⁶²³ MARCO Tomás. *Cristóbal Halffter*, Valencia: ed. Servicio de Publicaciones del MEC. 1972, pág. 31.

⁶²⁴ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

3.9. Carmelo Alonso Bernaola (1929-2002)

Luis de Pablo es un referente importante para Bernaola, consolidado desde sus primeros progresos estético-técnicos, y partiendo desde el neoclasicismo. En un primer momento se encontrará cercano al grupo de alumnos del conservatorio de Madrid y, posteriormente, a lo que se conoce como Generación del 51, con tantas estéticas creativas como integrantes. En diversas ocasiones, De Pablo saldrá en defensa de la nueva estética de vanguardia de Bernaola, cuando la crítica conservadora española ataque sus obras, como ocurrió en el estreno de sus *Espacios Variados* (1962).

El *Trío-Sonata* (1954/55) se puede considerar como la consolidación de su primera época, se encuentra escrito para oboe, clarinete y fagot; tiene un carácter académico con pocas transgresiones a la técnica clásica. Este mismo año escribe obras cortas como *Beti Penetan*, intitulada *Canción Vasca para voces de hombre*, sobre temas folclóricos y con textos en euskera; también *Misterio* para voz y piano sobre poesías de Antonio Machado, junto a un tríptico de canciones con piano, inspiradas en textos de Juan Ramón Jiménez: *Azucena y Sol*, *Patio*, *Blanco y Violeta*; y por otro lado, *Música para quinteto de viento*.

En 1956 compone *Tres piezas para piano, tres aires castellanos*, en forma de suite, obra influenciada por Bartók y Stravinski. "...Por aquel entonces, era Bartók mi verdadero ídolo, no tanto Stravinski o Hindemith"⁶²⁵. En 1957, siguiendo la estela arcaicista de Falla y Rodrigo, compone su *Homenaje a Domenico Scarlatti* para piano y orquesta, y su *Cuarteto de cuerda núm. 1*, que es el preámbulo de su nueva etapa internacional, con la asimilación de conceptos técnicos y estéticos, con la pérdida del referente tonal y con un nuevo concepto de control del tiempo (la aleatoriedad controlada).

3.9.1. Trayectoria internacional

En 1959 es becado junto a Halffter y Benguerel para estudiar con André Jolivet y Alexander Tansman en la ciudad de Santiago, y en diciembre de ese mismo año consigue el premio de Roma. En 1960 compone en Roma *Piccolo concerto* para violín y orquesta de cuerda: "...es la primera muestra de mi música dodecafónica, muy incipiente..."⁶²⁶,

⁶²⁵ IGLESIAS Antonio. *Bernaola. Músicos de nuestros tiempos*, Madrid: ed. Espasa Calpe, 1982, pág. 62.

⁶²⁶ *Ibidem*, pág. 108.

incorporando a los sistemas constructivos asumidos desde Bartók y Stravinski nuevos procedimientos seriales característicos de Hindemith⁶²⁷.

La figura de Goffredo Petrassi y su magisterio en *Accademia di Santa Cecilia de Roma* es crucial en su formación compositiva. En Roma hace amistad con Marcelo Pan: "...su madre era la presidenta de la Academia Filarmónica Romana, centro que me servía para lograr relaciones artísticas de gran valor en mi formación..."⁶²⁸. Allí conoce a Franco Evangelista, Bertoncini, Will Eisma, Teodor Broker, Virtú Maragno y Norma Beecroft⁶²⁹.

Es becado en el Kranichsteiner Musikinstitut y en los cursos de Darmstadt en 1960/61, donde estudia con Bruno Maderna, quien le enseña a construir estructuras interválicas complejas dentro de sus herramientas seriales.

En Darmstadt coincide con Barce, De Pablo, Espinosa, Hidalgo y Raxach, al margen de otros compositores europeos⁶³⁰.

En la ciudad de Roma escribe dos obras: *Constantes*, escrita para voz, tres clarinetes (*piccolo*, normal y bajo) y percusión; y *Sinfonietta progresiva*, compuesta para orquesta de cuerda. Y, en la residencia del Colegio de España en París, su *Superficie núm. 1*, una de sus obras más importantes y en la que aparecen todos los conocimientos recién adquiridos en sus viajes.

En *Superficie núm. 1* aplica los principios de la fenomenología sonora de Sergiu Celibidache⁶³¹; la obra se encuentra escrita para cuarteto de madera, percusión, piano y cuarteto de cuerdas; utiliza conjuntos de diversas estructuras interválicas y métricas... con un cierto grado de elasticidad en el tiempo anticipando el ideal de libertad estructural de obras posteriores. En *Superficie núm. 1* (1961): "...las líneas divisorias se tienen en cuenta únicamente como orientación; el director toma como base las medidas metronómicas para a partir de este punto conducir libremente la masa sonora..."⁶³².

En 1962 se estrena *Espacios variados*, ocasión en la que sufre la incompreensión del público barcelonés, extremadamente conservador; contra las duras críticas de la obra, salen en su defensa Luis de Pablo y Gerardo Gombau, apoyándole en su nueva estética.

⁶²⁷ HINDEMITH, Paul. "Carta a Elizabeth Sprague Coolidge. 8 de mayo de 1930"; "Atonalidad y politonalidad 1937".

⁶²⁸ IGLESIAS, Antonio. *Carmelo Benaola. Músicos de nuestros tiempos*, pág. 75.

⁶²⁹ Cfr. documentos fotográficos en anexo documental, págs. 800, 801.

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ Cfr. <http://www.domenicodelgiudice.com/styled-2/downloads-2/files/Sergiu%20Celibidache.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

⁶³² IGLESIAS, Antonio. *Carmelo Benaola. Músicos de nuestros tiempos*, pág. 62.

Se puede comparar el pensamiento constructivo y discursivo de *Espacios variados* (con el significado de sus espacios) con *Tombeau*⁶³³ de Luis de Pablo, iniciada en el mismo año. En las dos obras se hace patente la búsqueda de principios de flexibilidad de tiempo por medio de elementos aleatorios controlados (espacios - módulos). También se presentan elementos fijos como soporte para la superposición de diferentes secciones móviles, con libertad interna en su estructura y métrica.

Se adquiere, con distintos nombres, un mismo ideal de estructura aleatoria⁶³⁴: módulo de Luis de Pablo, espacio de Carmelo Bernaola y formante de Cristóbal Halffter. El concepto de estructura aleatoria temporal, espacial... pasa a convertirse en el título de las diversas obras, nombrándose así el todo, la obra, por sus partes o estructura, surgiendo: *Módulos, Móvil* (Luis de Pablo); *Mixturas, Episodios, Trazas, Superficies*, (Carmelo Bernaola); *Formantes (Móvil para dos pianos), Cinco Microformas (Cristóbal Halffter)*...

En 1963, a iniciativa de Luis de Pablo y patrocinado por Juan Huarte⁶³⁵, se crea Alea, un pequeño laboratorio de música electrónica en la ciudad de Madrid, donde De Pablo, Bernaola y Miguel Ángel Coria comienzan sus primeros trabajos electroacústicos (siendo pionera en toda España).

Con la incorporación de Bernaola a la nueva vanguardia, sus obras comienzan a tener una proyección internacional, escribiendo: *Permutado* (1963), *Mixturas* y *Episodio* (1964), *Heterofonías* (1965), *Trazas* (1966) y, en 1968, *Continuo, Dos canciones* e *Impulsos*.

Impulsos (1968/71 rev.72) es una obra crucial dentro de su estética; es la base para poder componer obras como: *Superficie núm. 4, Polifonías* (1969); *Oda für Marisa, El génesis* (1970); *Séptima palabra, Relatividades* (1971). En 1973 escribe *Argia ezta ikusten* (*La luz no se ve*), título extraído del poema *Harri eta Herri* (Piedra y pueblo) del escritor vasco Gabriel Aresti.

La utilización de un título en vasco (no apoyándose en texto alguno) es una declaración de intenciones, en unos años donde el nacionalismo vasco comienza a hacerse patente, poniéndose en sintonía con obras como *Yo lo vi* (1970) o *Zurezko olerkia* (1975) de Luis de Pablo, obras sensibilizadas dentro de una conciencia social.

⁶³³ Cfr. puntos y subpuntos 8.3. Estructuras y ordenación de la materia musical, pág. 479. 8.4. Antecedente de *Tombeau* (1962/63), pág. 481. 8.5. Catalogación de gestos y descripción de funciones, pág. 483.

⁶³⁴ Cfr. punto 8.3. Estructuras y ordenación de la materia musical, pág. 479.

⁶³⁵ Cfr. punto 8.14.1. Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte, pág. 578.

Posteriormente, escribe obras como *Sinfonía en Do* (1974), partitura sinfónica que significa el final de una época, con concesiones a la estética de vanguardia y el principio de otra más personal, donde el compositor logra permanecer fiel a su lenguaje de vanguardia, dividido entre sus propios principios estéticos clásicos y las nuevas técnicas estructurales.

Luis de Pablo, en el nombramiento de Carmelo Alonso Bernaola como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1993), explica su evolución desde la intuición a la madurez por medio de diversas técnicas y lenguajes particulares:

Obvio es que en Bernaola primero fue la inventiva musical y más tarde, mucho más tarde, apremiado por la necesidad de hacer un discurso, la explicación de esto o aquello. La imaginación musical en Bernaola es, al mismo tiempo, avasalladora y austera. Avasalladora porque cada obra tiene la contundencia de un paso [...] Austera porque Bernaola nunca ha buscado la facilidad ni la complacencia. Más bien, y eso es una nota muy específica de su carácter como compositor –se complace en una desnudez, una cierta rugosidad, un dejar el esqueleto a la vista, uno recordaría la frase de Stravinsky: “me gusta que se vea las costuras de mi música”, muy suyos, muy rotundos y muy contundentes. Sin duda le complacen ‘las cosas claras y es posible que no le desagrade “el chocolate espeso”. Haciendo un símil pictórico, diría que apenas si Bernaola se sirve de veladuras y que no renuncia a las insistencias sobre una figura, con tal de apresarla. ¡No suena esto a Giacometti? Pero, a diferencia del artista suizo, Bernaola no es un trágico, ni un angustiado⁶³⁶



Fig. nº 85. Izquierda, Luis de Pablo y derecha, Carmelo Bernaola en el ingreso de Bernaola en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, el día 17 de enero de 1993. Fotografía tomada de GARCÍA DEL BUSTO, J. L. *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. (IX. Premio Iberoamericano de música), Madrid: SGAE, Fundación autor, ICCMU, 2009

Con este mismo motivo, Carmelo Bernaola redacta su escrito: *Sobre el genio musical*⁶³⁷.

⁶³⁶ DE PABLO, Luis. Texto original mecanografiado y fechado en noviembre de 1992. Leído como respuesta al discurso de entrada de Carmelo Bernaola en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 17/01/1993. Publicado en, BERNOLA, Carmelo Alonso. “Sobre el género sinfónico”, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993, págs. 59-62.

⁶³⁷ Ídem.

3.9.2. *Argia ezta ikusten (La luz no se ve) (1973)*

La obra se finaliza en Madrid el 10 de mayo de 1973 y es estrenada en la Semana Musikaste de Rentería por el Grupo *Diabolus in Música*, dirigido por Joan Guinjoan. Se encuentra dedicada a José Luis Rojas, amigo bilbaíno de Bernaola.

La obra está compuesta para grupo de cámara: clarinete, vibráfono, percusión (triángulo, dos platos y dos cajas) y piano. Al final de ella aparece un referente claro al folclore vasco por medio del tamboril y el grito "racial" *irriutxi*. La música se inspira en el poema del mismo nombre de la obra (*Argia ezta ikusten*)⁶³⁸ del escritor vasco Gabriel Aresti, extraído de su libro *Hari eta Herri (Piedra y pueblo)*. "... el compositor, en su obra, ha pretendido acercarse de una manera sugestiva, asemántica, al estilo poético del escritor Aresti ..."⁶³⁹

Se articula por medio de tres secciones relacionadas entre sí y posee un lenguaje contrapuntístico que recuerda, en su escucha, a elementos característicos del puntillismo vienés de Anton Webern.

Bernaola, al igual que sus compañeros de generación, pasa de un serialismo dodecafónico particular⁶⁴⁰ a la aleatoriedad o flexibilidad combinatoria controlada⁶⁴¹. En la obra conviven dos realidades constructivas: la sombra del estructuralismo serial por medio de la espacialización puntillista⁶⁴² y la libertad de pulso por medio de la aleatoriedad controlada de los anillos⁶⁴³. La obra posee diferentes niveles de determinación métrica y de alturas.

En los años en que Bernaola compone la obra, el procedimiento interválico empleado ya ha sido superado estéticamente por el compositor, lo retoma únicamente por la búsqueda de un color armónico particular. La escritura se presenta con profusión de signografías elaboradas: notas lo más rápido posible, oscilaciones de menos de un semitono ($\frac{1}{4}$), multifónicos en el clarinete..., buscando la pérdida del pensamiento solístico por medio de una unidad del gesto, de una sola idea diluida en diferentes timbres.

⁶³⁸ Cfr. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/11/11049063.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

⁶³⁹ Programa de mano del estreno.

⁶⁴⁰ Cfr. punto 3.1. Contextualización del primer opus de Luis de Pablo por medio del análisis de obras de sus referentes. Criterios de selección, pág. 77.

⁶⁴¹ Cfr. puntos 8.6. Causalidad (con respecto a la macro- y microestructura), pág. 486; 8.7. Tres posibilidades de libertad controlada, pág. 488; 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera, pág. 492.

⁶⁴² Exposición de la obra, figura número 88 rectángulo rojo.

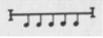
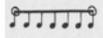
⁶⁴³ Segundo sistema, figura número 88. Consultar subpunto. 8.6. Causalidad (con respecto a la macro- y microestructura), pág. 492.

En los análisis siguientes se presentan dos obras de Bernaola: primero, *Argia ezta ikusten* (1973), y en segundo lugar, *Sinfonía en DO* (1974), dentro de un estado técnico avanzado de su producción musical. Las obras que analizamos a continuación se encuentran dentro de un pensamiento cercano a los módulos de Luis de Pablo, con los que se tienen que contextualizar y comparar⁶⁴⁴.

⁶⁴⁴ Cfr. punto 8. LA LIBERTAD CONTROLADA. CONTEXTUALIZACIÓN ESTÉTICO TÉCNICA Y SOCIAL, pág. 469.

- Análisis

Bernaola utiliza una signografía predefinida para ciertos objetos musicales; por medio de estos signos logra diferentes grados de indeterminación métrica, pulso, variaciones del sonido o de elección de altura, que dan a la obra gran elasticidad y variabilidad dentro de un control patente en todo momento.

Los signos son concretos y claros, dan un margen de acción al intérprete bastante reducido: prolongación de resonancias ; libertad métrica de las notas situadas entre corchetes ; repeticiones de una misma nota lo más rápido posible sin ser trémolo ; lo más rápido posible ; interpretación aleatoria de las notas que se encuentran entre los corchetes ; simetría siempre con el mismo valor y duración ; oscilación del sonido sin llegar al medio tono ; después de una nota mantenida comienzo del grupo haciendo sonar la misma nota  ...

Argia ezta ikusten se encuentra compuesta por diferentes secciones contrastantes, cada una de ellas con características definidas. Cada sección posee una función concreta en el discurso general: se intuye la aparición de la *coda* cadencial en la estructura aleatoria de la segunda página en el final del segundo sistema⁶⁴⁵, con lo que aparecen principios de espacialización tímbrica ubicados dentro de unidades cerradas en forma de anillos cíclicos. El principio posee parentesco constructivo con el acompañamiento pianístico de *Epitaph*, una de las piezas de las *3 Brechtlieder* para voz y dos pianos (1964/65) de Cristóbal Halffter.

La primera página de la obra⁶⁴⁶ está compuesta por tres secciones diferenciadas⁶⁴⁷; la segunda⁶⁴⁸ actúa como conclusión y enlace con la tercera⁶⁴⁹. La primera sección presenta una espacialización tímbrica que potencia la resonancia desde el plato grave pasando de notas graves⁶⁵⁰ a ecos con notas agudas de octava (armónicos), terceras (sextas), quintas, formando acordes con sus resonancia, neutralizando cualquier atisbo tonal por medio de la adición de segundas.

⁶⁴⁵ Rectángulo amarillo. Fig. nº 89.

⁶⁴⁶ Cfr. Fig. nº 88.

⁶⁴⁷ Enmarcadas por rectángulos de colores.

⁶⁴⁸ Flechas y rectángulo azul.

⁶⁴⁹ Rectángulo verde.

⁶⁵⁰ Segundas mayores y menores.

eco eco (compresión en dos grupos)

plato

neutralización Fa# (*)

acorde de Rem 7

Fig. n° 86. Esquema de resonancias de la exposición. Síntesis armónica

Las tres últimas notas del diseño forman un acorde de séptima de La# mayor que es neutralizado funcionalmente por otro acorde de séptima sobre Sol sin tercera.

(*)

sol 7

La # 7

Fig. n° 87. Clarinete, primer sistema (Fig. n° 88). Síntesis armónica

El juego de resonancias tímbricas que constituye la obra, culmina en varios *ostinatos* que actúan como resonancias. En el principio del segundo sistema, el piano presenta un gesto elaborado dentro de la espacialización tímbrica que da la entrada al clarinete y al vibráfono con un grupo de notas que termina en una nota repetida sin llegar al *vibrato*⁶⁵¹.

⁶⁵¹ Cfr. Fig. n° 88, rectángulo azul.

ARGIA EZTA IKUSTEN I CARMELO A. BERNAOLA 1973

A. José Luis Rojas

Clarinete (Bb) *
 Vibrafono
 Percusión
 Conga
 Tom
 Bongo
 Caxa
 Cajón
 Maracas y sus deri-
 vados
 Piano

© 1973 Carmelo Alonso Bernaola
 Editorial Alpuerto-Ba

Fig. nº 88. Primera página de la obra, dos sistemas. Ed. Alpuerto. 1973

La segunda página, al igual que la primera y que las restantes, se estructura de forma modular con diferentes gestos. Se emplean elementos con carácter cadencial, giros melódicos ascendentes capaces de crear tensión dentro de la estructura⁶⁵². La diferenciación de cada sección se hace evidente por el contraste de los elementos que la constituyen. En la segunda página⁶⁵³ aparecen dos secciones que comparten un mismo diseño con la alternancia de dos notas que, en el piano, se amplían a grupos interválicos mayores⁶⁵⁴.

⁶⁵² Rectángulo verde. Fig. nº 89.

⁶⁵³ Cfr. Fig. nº 89.

⁶⁵⁴ Principio del segundo pentagrama, rectángulo amarillo. Fig. nº 89.

Fig. nº 89. Segunda página de la obra. Ed. Alpuerto. 1973

3.9.3. *Sinfonía en DO* (1974)

Sinfonía en Do es un encargo de la Orquesta Nacional de España fechada en Madrid en febrero de 1974. Se estrena el 15 de ese mismo mes y es dirigida por José María Franco Gil, dedicada al mismo director y a su esposa Beatriz.

...A pesar de los años transcurridos, conservo vivo en mi recuerdo este estreno: en el Teatro Real de la capital de España, sesión de los viernes de la Nacional –ciertamente, entonces nada propicios a novedad alguna y dispuestos a mostrar su inconformismo–, éxito unánime y hasta caluroso...⁶⁵⁵

La obra está dentro de la dinámica de las obras de vanguardia de esta época, compuesta por medio de principios de tensión - distensión, y utiliza materiales sintéticos, herencia de un pensamiento plástico de líneas ornamentadas y, en contraposición, secciones saturadas por medio de estratos polifónicos. En la estructura armónica, la nota Do es una constante, aunque dentro del juego de reafirmación se llega a permutar por Do#.

⁶⁵⁵ IGLESIAS, Antonio. *Carmelo Benaola*, Madrid: ed. Espasa-Calpe, 1982, pág. 116.

La recurrencia sobre la nota Do es el motivo principal de la denominación de *Sinfonía en Do*. El compositor reconoce que, con esta obra, consigue un dominio y evidente control sobre la forma y estructura armónica; es el principio de su voz personal: “Con relación a mi producción anterior, la *Sinfonía* es el resultado de un evidente cambio en mis conceptos compositivos”⁶⁵⁶. Dentro del pensamiento orquestal aparecen diferentes gestos ya utilizados en obras más reducidas para conjunto instrumental como *Argia ezta ikusten*.

Bernaola en su *Sinfonía en Do* vuelve a compasear su escritura, genera un mayor control de pulso y tiempo, y abre una nueva época de exigencia en el resultado sonoro. En la obra escrita en una plantilla orquestal amplia se utilizan variados instrumentos de percusión, desarrollando secciones de timbre y metro complejas. En la crítica de la primera audición americana, la obra se comparó con diversas composiciones de Lutosławski, Ligeti, Serocky o Maderna⁶⁵⁷.

- Análisis. Lenguaje interválico

Al principio de la obra aparece una escala de doce notas que se repite entre cuatro instrumentos con un timbre fácil de empastar: piano, vibráfono, celesta y timbal que solamente presenta la nota Fa.

La escala de doce sonidos no tiene gran importancia en la presentación, en esta época el compositor abandona el dodecafonismo serial. Sí que se mantiene un referente directo del serialismo con la organización interválica en forma de grupos de cuatro o tres notas⁶⁵⁸, presente en los gestos cíclicos⁶⁵⁹, con función de pedales (líneas) y con movimiento estático y reducido⁶⁶⁰.

⁶⁵⁶ IGLESIAS, Antonio. *Carmelo Bernaola*, pág. 116.

⁶⁵⁷ Ídem.

⁶⁵⁸ Ver la división en grupos de la serie de doce notas en el punto: 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 178.

⁶⁵⁹ Cfr. Fig. nº 92.

⁶⁶⁰ Cfr. Fig. nº 91.



Fig. nº 90. Serialización de las notas divididas tímbricamente en grupos

El comienzo de la serie se realiza por Do#, no Do natural como es previsible. Llegado a este punto del análisis tenemos que diferenciar dos principios: la escala, por un lado, y su ordenación interválica, por otro.

Fig. nº 91. Reordenación interválica ascendente de la serie: 2, 4, 3, 5, 1... (Fig. nº 90)

En el esquema de ordenación de la serie⁶⁶¹ surgen interválicas recurrentes al superponer los tres grupos (cada uno de un instrumento diferente), una única escala con alternancia de semitonos, tonos y terceras, donde la nota Do natural queda desplazada al último intervalo.

⁶⁶¹ Cfr. Fig. nº 90.

- Correspondencia interválica

Al ordenar interválicamente la escala de doce notas, que aparece al principio de la obra, el pensamiento weberniano⁶⁶² da como resultado una serie de tres grupos de cuatro notas cada una con una simetría interválica particular⁶⁶³. Esta forma de ordenación del material interválico también es característica de la primera época compositiva de Luis de Pablo⁶⁶⁴, junto a la mayoría de compañeros de su generación.



Fig. nº 92. Ordenación interválica por grupos

Los diseños que componen la obra son recurrentes en sus interválicas de semitono, tono, tercera y grupos de notas presentadas cíclicamente. El pensamiento historicista que Bernaola denomina bordadura, en su concepto clásico de adorno, se define por la ordenación interválica particular de la serie generadora de doce notas⁶⁶⁵.

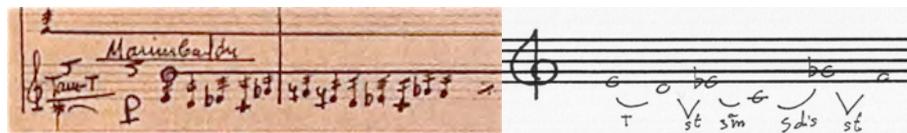


Fig. nº 93. Línea horizontal con movimiento reducido, marimba (compás 7 del I tiempo)

La ordenación de los grupos de notas repetidas cíclicamente lo más rápido posible se presenta con unas construcciones interválicas reducidas, sin grandes saltos⁶⁶⁷.

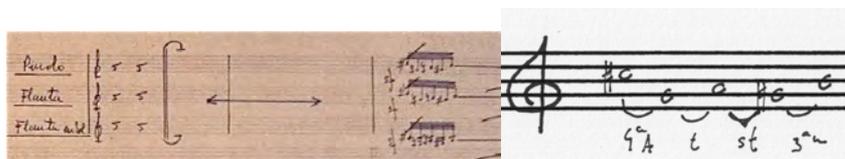


Fig. nº 94. (Compases 9, 10 y 11 del I tiempo)

⁶⁶² Cfr. punto 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas (Estructuralismo musical y génesis del cambio), pág. 193; 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196; 3.10.2. Referentes cogeneracionales europeos del joven Luis de Pablo, pág. 201.

⁶⁶³ En la figura número 92 presentaremos una de las posibles combinaciones.

⁶⁶⁴ Cfr. punto y subpunto 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER OPUS MUSICAL, pág. 305; 5.1. Ubicación del primer *opus* musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 311.

⁶⁶⁵ Cfr. Figs. nº 91 y 92.

⁶⁶⁷ Cfr. Fig. nº 93.

La marimba (Fig. n° 93) y la madera (Fig. n° 94) se ordenan por medio de escalas descendentes constituidas por interválicas de tonos y semitonos⁶⁶⁸.



Fig. n° 95. Comparación interválica entre instrumentos

En el entramado polifónico, la cuerda hace su entrada en el compás 9 por medio de un gran acorde dividido entre violines primeros, segundos y violas. Conforman una escala descendente desde Sib hasta Do⁶⁶⁹; lo más destacado en todas las escalas son la recurrencia interválica de cuarta aumentada (o quinta disminuida), interválicas características en la música de vanguardia desde principios del siglo XX.

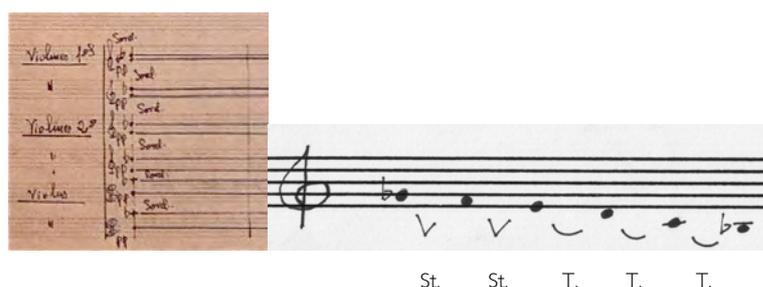


Fig. n° 96. Compás 9. Ordenación interválica

En la formación de los acordes observamos una simetría interválica recurrente por medio de una organización interna equilibrada, que recuerda a los acordes construidos en espejo en la escritura de Scriabin y, posteriormente, en ciertas técnicas empleadas por Bartók.

La simetría se encuentra presente en los acordes ubicados en el viento madera y cuerda, acordes estáticos que actúan como pedales. Esta simetría surge por movimiento contrario, cuando el acorde inicial, al dar, se desarrolla presentando nuevas notas⁶⁷⁰.

⁶⁶⁸ Compárese con la ordenación interválica del primer material serial presentado. Fig. n° 91.

⁶⁶⁹ Cfr. Fig. n° 96.

⁶⁷⁰ Compás 22. Fig. n° 97.

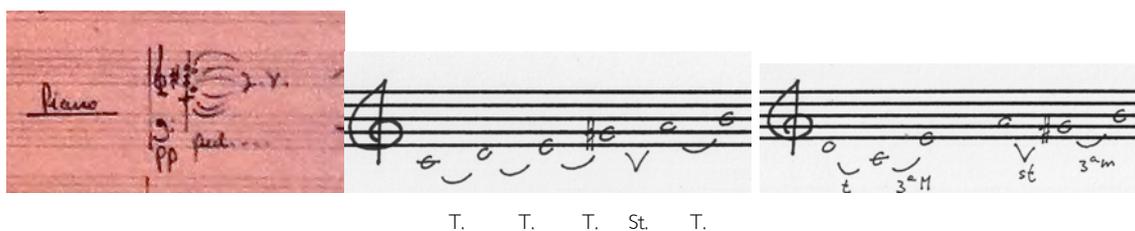


Fig. nº 97. Compás 22 del I tiempo. Ordenación interváltica

La utilización de escalas con alternancia de interválticas recurrentes es una constante. El empleo del tritono y del semitono está presente en la construcción interváltica de toda la obra, interfiriendo constantemente con las posibles escalas o modos reconocibles, como Do.

Un elemento estructural es la doble bordadura que se utiliza para la ornamentación de una nota dada, en la mayoría de ocasiones la nota Do está presente.

- Herencia y modernidad

Bernaola tiene presente diversos aspectos característicos del sinfonismo tradicional; lo contempla bajo una vanguardia personal cercana al de compositores de su mismo tiempo como Lutosławski o Ligeti. El proceso compositivo de la obra se articula en un estilo clásico por medio de tres partes, donde la segunda y la tercera son presentadas bajo un mismo título, interpretándose sin ninguna interrupción.

Recibe la denominación genérica de *sinfonía*, sin que ello comporte una manera de hacer tradicional, ni en cuanto a la forma, ni mucho menos en cuanto a la estética se refiere, que sigue siendo la misma que vengo empleando desde hace algunos años, y que, naturalmente, ha estado sujeta a evidentes variantes, como consecuencia de los diversos planteamientos a que me he visto obligado a someterla en cada uno de mis trabajos⁶⁷¹

El compositor concibe la estructura de la obra por medio de una comparación subjetiva de los principios formales clásicos: "En la primera parte existen diversas secciones compuestas por diversos objetos musicales, que hacen la función de primer tema, con posterioridad aparece un elemento secundario compuesto igualmente de gestos característicos"⁶⁷². Estructuralmente existen secciones equivalentes al pensamiento de desarrollo o reexposición.

⁶⁷¹ Reseña del compositor sobre *Sinfonía en Do* extraída del *Diario vespertino madrileño Informaciones*, con motivo de su estreno.

⁶⁷² Ídem.

La segunda parte se compone como una forma temaria, utilizando principios de aleatoriedad controlada que conducen a la tercera. El compositor define el proceso aleatorio como un grupo cadencial por la tensión que es capaz de generar. La tercera sección se desarrolla sobre la base del rondó clásico, utiliza diversos elementos y pulsos característicos de este estilo, al margen de la vanguardia donde se encuentra inmersa la obra; las secciones equivalentes a la copla son contrastantes⁶⁷³.

- Microestructuras

a) I Movimiento

La ubicación de los distintos elementos que van apareciendo paulatinamente y su encadenamiento por yuxtaposición, superposición..., generan objetos complejos sin una definición clara: “se huirá de un planteamiento clásico a pesar de que la obra integre connotaciones de la sinfonía tradicional”⁶⁷⁴

La obra presenta diversos elementos temáticos. El primero se define por su función de pedal o bajo continuo en un pensamiento barroco, y es utilizado durante gran parte de la obra como elemento de continuidad y unión; sobre él se superponen diversos elementos, consiguiendo en cada estratificación una mayor complejidad estructural y armónica⁶⁷⁵. Dentro de este principio lineal (nota mantenida) surge una variación, de pocas notas, en continuo movimiento alrededor de una nota principal, lo que se puede considerar como unas bordaduras en torno a una nota eje Do (flecha azul).

Dentro de las pocas notas utilizadas y movimiento interválico restringido en su desarrollo, la función de pedal está patente. Esto mismo sucede en las líneas instrumentales del *Kammerkonzert* de György Ligeti (1969/70), donde la adición de líneas estáticas, con poco movimiento interválico individual, genera una mayor o menor saturación armónica dependiendo de su cantidad⁶⁷⁶. Estas líneas, compuestas con pocas notas presentadas cíclicamente, son utilizadas dentro de un principio estructural aleatorio, presentado en superposición al pedal del *cantus firmus* o en solitario (línea verde).

⁶⁷³ Desarrollo de las explicaciones con respecto a la *Sinfonía en Do* del programa de mano del estreno.

⁶⁷⁴ Como comenta el compositor en el programa de mano en el estreno.

⁶⁷⁵ Líneas rojas y de colores, primera página de la partitura. Fig. nº 98.

⁶⁷⁶ Cfr. punto 8.1. Una propuesta técnica personal. Antecedentes europeos, pág. 471.

The image shows a handwritten musical score for 'Sinfonía en Do' by Carmelo A. Bernaola, dated 1974. The score is written on two pages. The left page has the title 'SINFONIA EN DO' and the composer's name 'Carmelo A. Bernaola 1974'. The right page shows musical notation with various instruments and parts. Colored arrows (green, red, blue) point to specific horizontal lines in the score, indicating interactions between different elements.

Fig. nº 98. Primera página de *Sinfonía en Do*. Las flechas de colores indica los distintos elementos horizontales que interactúan en la exposición, generando polifonía (cfr. Anexo documental, pág. 803). Ed. Carmelo. A. Bernaola

En la *Sinfonía en Do*, el procedimiento de acumulación constante de elementos temáticos (armónica o tímbricamente), tiende a generar diferentes climas sonoros, condicionando su estructura general.

Este principio característico del renacimiento y del barroco es uno de los logros (en traslación de recursos) de obras como los *Juegos Venecianos*⁶⁷⁷ (1961) de Witold Lutosławski, donde aporta el "plus" de la aleatoriedad. Llega a su culminación con el *Kammerkonzert* de Ligeti (1969/70), donde se descarta la aleatoriedad por un control exhaustivo de la nota y se logra resultados similares.

Luis de Pablo en su juventud cree necesario poner en orden los nuevos conceptos constructivos que afectan al tiempo y timbre en su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*⁶⁷⁸ (1968).

La forma de crecimiento exponencial por la superposición de estratos polifónicos de diferentes objetos, conforma el proceso compositivo del primer movimiento, por medio de la utilización de grandes masas polifónicas con movimiento interválico reducido,

⁶⁷⁷ Cfr. primera página de la obra. Fig. nº 11, pág. 48.

⁶⁷⁸ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996.

donde aparece lo que en los años 60 se denomina como magma⁶⁷⁹ según la expresión plástica pictórica, elemento utilizado por Luis de Pablo en las obras sinfónicas de su segunda etapa, como su *Tombeau*⁶⁸⁰.

En el pensamiento compositivo de Benaola, los principios horizontales y verticales condicionan la estructura de la obra: los horizontales ordenan el desarrollo de los objetos o ideas musicales y lo toman en sustitución del tema clásico⁶⁸¹, y los verticales, la tímbrica por medio de la combinación instrumental.

La tímbrica es agrupada por familias. Las maderas aparecen siempre unidas, por lo que pueden realizar particiones internas dentro de cada una; este recurso asegura eliminar cualquier desequilibrio armónico.

En sustitución de los dos temas, **A** y **B**, habituales en la sinfonía clásica, en *Sinfonía* existen dos ideas o motivos con rasgos característicos, como la utilización interválica recurrente o una orquestación instrumental particular para cada gesto o diseño.

La sección **A** dura del primer compás hasta el 22, y se ubica en la percusión y la cuerda, manteniendo los pedales y los diseños interválicos repetitivos. Y **B**, del compás 23 hasta el 43, por medio de instrumentos de viento; se mantiene únicamente en común el timbal que pasa de la nota Fa –única utilizada en el fragmento anterior por el timbal– a Si en el elemento **B**, retomando Fa en su parte intermedia (compás 33).

El primer **A** no posee movimiento alguno, mientras que el segundo **B** actúa en continuo cambio mediante el uso de ataques en los instrumentos de percusión, piano, celesta y arpa, que provocan el cambio del acorde utilizado en los instrumentos de viento.

⁶⁷⁹ Cfr. punto 8.9.2. El magma, pág. 500.

⁶⁸⁰ Cfr. punto 8.1. Una propuesta técnica personal. Antecedentes europeos, pág. 471 y sus relativos.

⁶⁸¹ IGLESIAS, Antonio. *Carmelo Benaola*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. 1982, pág. 114.

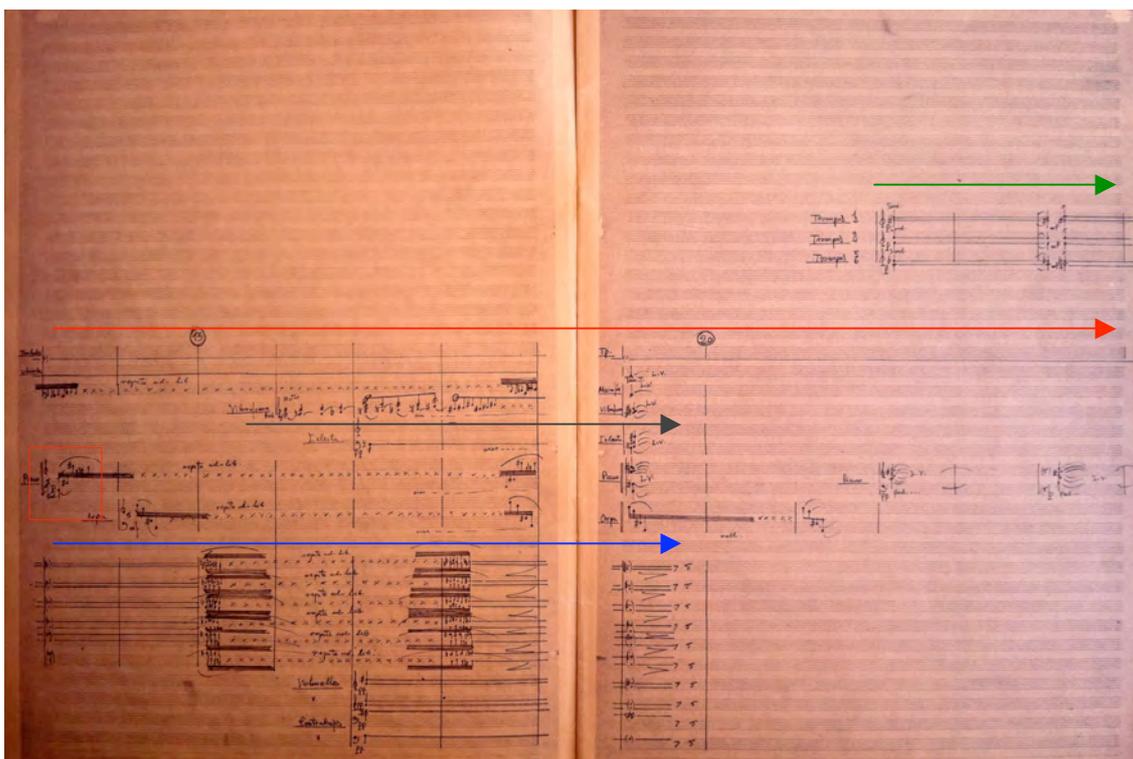


Fig. nº 99. Página número dos (cfr. Anexo documental, pág. nº 804). Ed. Carmelo. A. Bernaola

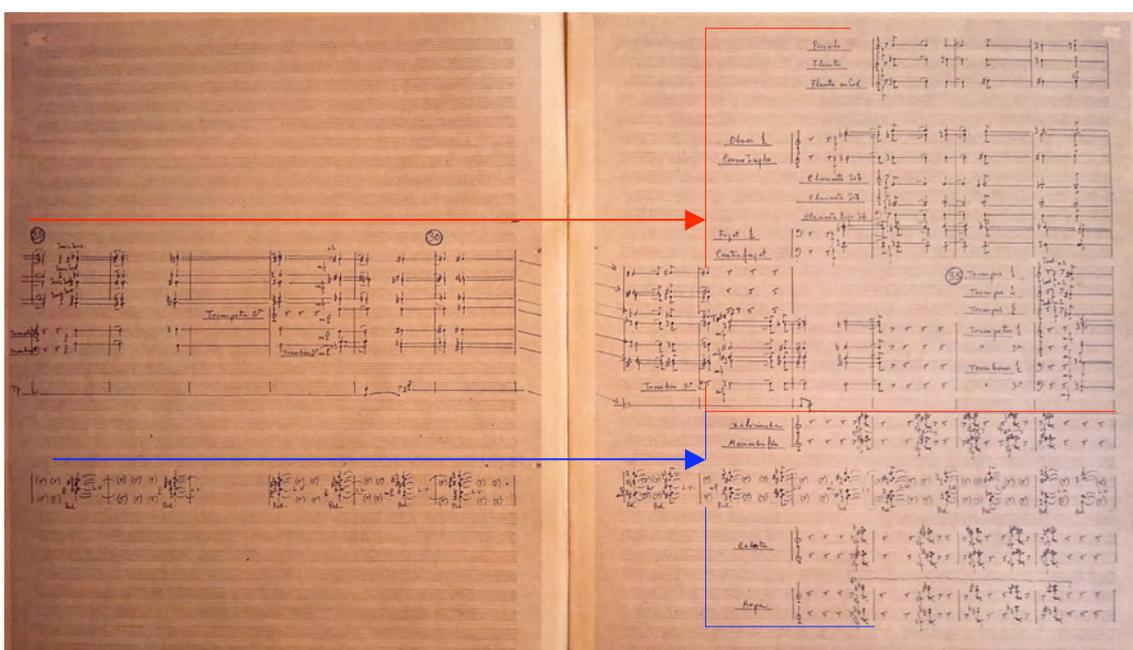


Fig. nº 100. Página número tres (cfr. Anexo documental, pág. nº 805). Ed. Carmelo. A. Bernaola

Al final del segundo elemento temático **B**, en el compás 39⁶⁸², se presenta una gran saturación donde se vislumbra la sección áurea.

⁶⁸² Cfr. Fig. nº 101.

Cuando el director de orquesta Hans von Bülow (1830-1894) analizó formalmente las *Sonatas* de Beethoven por medio de la Sección Áurea, pudo comprobar que, empíricamente, se acertaba en la ubicación de los compases con respecto a la fórmula matemática, ubicando las tensiones (*tuttis* y cadencias) en la parte central de la obra un poco más cerca del final, para así equilibrar la tensión estructural. Bernaola, en su *Sinfonía*, realiza la misma operación de equilibrio estructural, seguramente también de forma empírica no calculada matemáticamente.

Fig. nº 101. Final del segundo elemento temático **B** en el compás 39 (cfr. Anexo documental, pág. nº 806). Ed. Carmelo. A. Bernaola

Bernaola ubica la nota Do natural al comienzo de la segunda sección, compás 43⁶⁸³, sobre un elemento novedoso en los materiales: un gran pedal de rítmica aproximada, con un anillo⁶⁸⁴ cíclico al final y cierto grado de aleatoriedad por su imprecisión. Este elemento, métricamente inestable, conduce al desarrollo por medio de las distintas combinaciones de gestos novedosos, presentados en constante cambio.

⁶⁸³ Cfr. figura número 101 rectángulo rojo.

⁶⁸⁴ Cfr. puntos 8.6. Causalidad (con respecto a la macro- y microestructura), pág. 486; 8.7. Tres posibilidades de libertad controlada, pág. 488; 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválca de tercera, pág. 492.

En el compás 79 presenta un retorno a la idea inicial por medio del estatismo de la línea mantenida, utilizando el recurso de la doble bordadura. La terminación de este diseño se realiza de forma descendente buscando la distensión, y con él, el cierre.

b) II Movimiento

La estructura del tercer movimiento es la más concisa; se sitúa dentro de la forma rondó y alterna diversos elementos, con función de tema o estribillo por medio de una pulsación repetida que parte desde la nota Do.

El segundo movimiento posee menos complejidad que el primero y se divide en tres secciones diferenciadas. El primer diseño es similar al elemento **B** del primer movimiento. Los instrumentos de viento-madera son los encargados de comenzar el diseño acumulativo, sumándose con posterioridad los instrumentos de cuerda (compás 25).

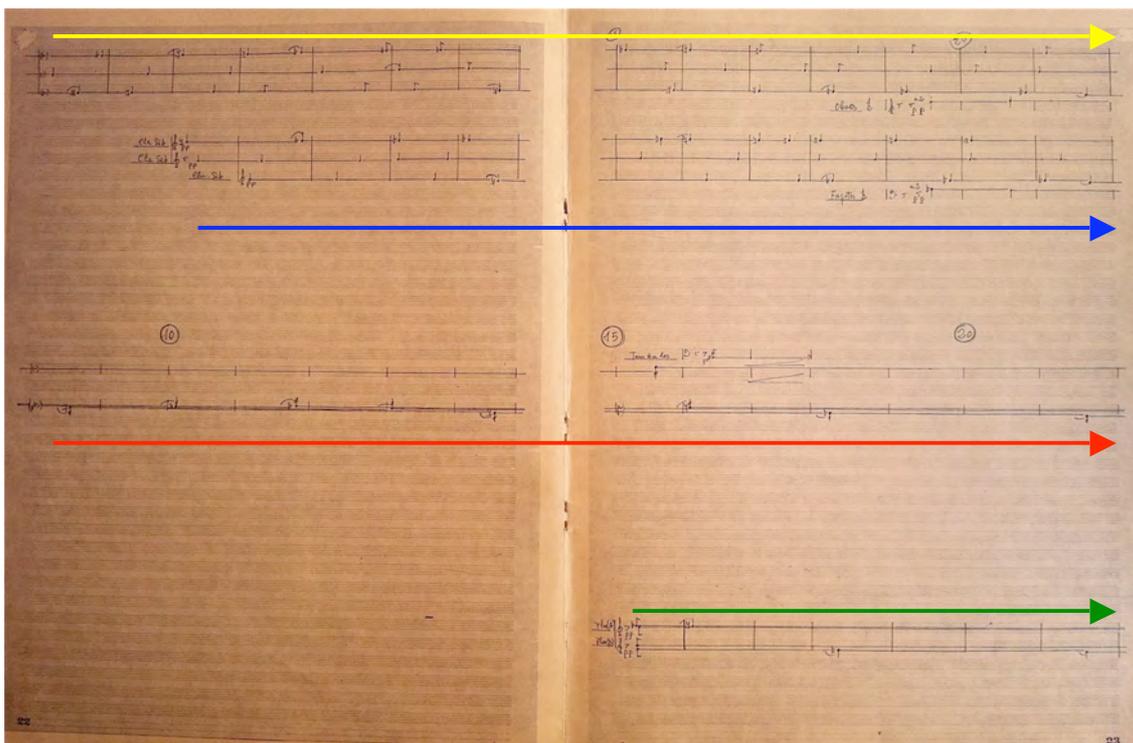


Fig. n° 102. Primera página del segundo tiempo (cfr. Anexo documental, pág. n° 807). Ed. Carmelo A. Bernaola

Entre la exposición de la obra y el segundo tiempo, la diferencia dentro de la similitud radica en que, en el primer tiempo, se utilizan interválicas recurrentes de segunda,

tercera..., produciendo anillos escritos por su reiteración cíclica; y en el segundo tiempo se presentan notas mantenidas, generando más estaticismo que en la primera exposición⁶⁸⁵.

Después del primer elemento temático **A**, le sigue un fragmento en el que se combina el estaticismo de la cuerda con un movimiento de combinación tímbrica en el resto de los instrumentos de la orquesta **B**.

En la última sección **C**, el material se organiza por medio de entradas de diversos diseños con un cierto grado de aleatoriedad (compás 42). Después de entrar el primer grupo, lo hacen el segundo, tercero y cuarto: el director, con la mano izquierda, señala el orden de intervención, y con la mano derecha, la entrada de cada uno de los instrumentos, siendo el orden y la distancia de intervención, numeradas, facultad del director (Fig. nº 103).

Fig. nº 103. Sección **C** (consultar en el anexo documental, pág. nº 808). Ed. Carmelo A. Bernaola

⁶⁸⁵ Cfr. punto 8.5.2. Ordenación de los diferentes elementos, pág. 485.

Handwritten musical score for a large orchestra, page 190. The score is densely packed with musical notation across 24 staves. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flauto, Flauto a Sol, Oboe, Corneo Tenore, Clarinetto in Sol, Clarinetto in Sib, Fagotto, Fagotto, Tromba 1, Tromba 2, Tromba 3, Tromba 4, Timbales, Xilofono, Maracas, Vibrafono, Celista, Piano, and Arpa. The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with dynamic markings and performance instructions. Key annotations include "Repite ad lib." at the top and bottom, "sanza sord." (without mutes) for the trumpets, and "piano ad lib." for the piano. The notation is dense and fills most of the page, with some areas showing repeated rhythmic patterns.

Fig. n° 105. Penúltima página. Saturación de gestos aleatorios desarrollados en forma de anillo. Ed. Carmelo A. Bernalola

3.9.4. Conclusiones

Podemos comparar el pensamiento constructivo y discursivo de Benaola y sus *Espacios variados* (1962) con el de *Tombeau*⁶⁸⁶ de Luis de Pablo, compuesta en el mismo año. En las dos obras se hace patente la búsqueda de principios de flexibilidad de tiempo por medio de elementos aleatorios controlados (espacios y módulos respectivamente).

En dichas obras se presentan elementos fijos con función de soporte de un tiempo dado, que actúan como apoyo para la superposición de diferentes elementos internos móviles con libertad de ubicación. Estos elementos complejos Cristóbal Halffter los describe como “formantes”.

Asumiremos con distintos nombres un mismo ideal de estructura aleatoria controlada⁶⁸⁷: módulo, Luis de Pablo; espacio, Carmelo Benaola; y formante, Cristóbal Halffter.

En su obra *Argia ezta ikusten* (1973) utiliza secciones contrastantes, cada una de ellas con características definidas. Cada sección posee una función concreta en el discurso general y se intuye la *coda* cadencial dentro del pensamiento clasicista, expuesto en su *Sinfonía en Do*.

Benaola nunca renuncia a la reminiscencia clásica patente en su *Sinfonía en Do* (1974) con una estructura preconcebida, molde de un pasado remoto. La forma de crecimiento exponencial, por la superposición de estratos polifónicos de diferentes objetos, conforma el proceso formal del primer movimiento.

Los principios horizontales y verticales condicionan la estructura de la obra: los horizontales ordenan el desarrollo de los objetos o ideas musicales, y lo toman en sustitución del tema clásico; y los verticales, la tímbrica por medio de la combinación instrumental.

El procedimiento de acumulación constante de elementos temáticos (armónica o tímbricamente) tiende a generar diferentes clímax sonoros, condicionando su estructura general. Este principio característico del renacimiento y del barroco es uno de los logros (en traslación de recursos) de obras como los *Juegos Venecianos* (1961) de Witold

⁶⁸⁶ Cfr. punto 8.10. *Tombeau* (1962/63) un nuevo pensamiento orquestal. Contextualización, pág. 506.

⁶⁸⁷ Cfr. punto 8.1. Una propuesta técnica personal. Antecedentes europeos, pág. 471 y sus relativos.

Lutosławski, donde aporta el "plus" de la aleatoriedad. Ligeti con su *Kammerkonzert* (1969/70) descarta la aleatoriedad en favor de un control exhaustivo de la nota.

No podemos decir que Carmelo Alonso Bernaola influye en algún aspecto de la música de Luis de Pablo en ningún estadio formativo ni principio técnico, sino que, al contrario, la referencia de modernidad para Bernaola es De Pablo, el que señala el camino a seguir en cuanto a foros culturales, de formación, y la necesidad del cambio técnico, en un primer estadio, hacia principios contemporáneos.

3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas: (el estructuralismo musical y la génesis del cambio)

A partir de la Primera Guerra Mundial se desarrolla un nuevo pensamiento; se obtiene desde las matemáticas, la sociología y la filosofía entorno al concepto de lenguaje con su significado y funciones, lo que produce una traslación de ideas desde la lingüística a la práctica y estética musical.

Ludwig Wittgenstein, por medio de su *Tractatus logico-philosophicus* (1921)⁶⁸⁸ con sus *Proposiciones de verdad*⁶⁸⁹, genera una nueva filosofía analítica, señala la incapacidad del lenguaje para captar y desarrollar la realidad en la comunicación humana, por lo que presenta una nueva lógica paralela. Este pensamiento filosófico coincide con los nuevos retos que, el concepto de música tradicional, debe asumir bajo los nuevos preceptos y valores que las vanguardias artísticas le comienzan a atribuir en la primera mitad del siglo XX.

El sistema serial dodecafónico integral obliga a buscar nuevas “estructuras” no condicionadas por un contexto tonal o modal herencia de la narrativa clásica. Las nuevas vanguardias musicales europeas, que surgen inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, no pueden comprenderse sin un cambio radical en el conocimiento de la construcción formal, por medio de la designación de las partes que constituyen la forma general de la obra. De ello aparece un nuevo concepto de estructura macro y micro formal ajeno hasta ese momento en el mundo musical.

Con los principios aleatorios, el concepto de estructura, se sedimenta asumiendo no sólo el continente (como concepto), sino también las funciones desde bases matemáticas. En su aparición, el estructuralismo provoca una ruptura radical en el conocimiento de la tradición hegeliana (idealista) en favor del pensamiento científico.

Después de este cambio de pensamiento con la catalogación de funciones y la ordenación de conceptos Charles Sander Peirce⁶⁹⁰ incorpora al intérprete o receptor relacionando el signo con el objeto. Se configuraba así la Semiótica contemporánea y la Hermenéutica como ciencia de interpretación y de recepción⁶⁹¹

⁶⁸⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Madrid: ed. Tecnos. 2002. (3ª ed. 2008).

⁶⁸⁹ *Ibidem*, pág. 107.

⁶⁹⁰ Cfr. <http://www.iep.utm.edu/peircebi/> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

⁶⁹¹ DÍEZ DÍEZ, María José. *Estructuralismo y Serialismo en el pensamiento musical europeo de posguerra (1945-1960)*, punto III.2. integrado en GARCÍA LABORDA, José Luis, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla. Editorial Doble J. col. Cultura moderna. 2004, págs. 171-176.

Ferdinand de Saussure (Escuela de Praga⁶⁹²) funda las bases de la Semiología (1916) en su manifiesto programático *Tesis del 29*⁶⁹³, donde utiliza por primera vez los términos esquema estructural (estructura interna o leyes de la estructura), tomando su significado desde un sistema formado por unidades dotadas de orden interno, condicionadas recíprocamente. Sobre esta base nace la Glosemática, o el estudio de las unidades estructurales del lenguaje⁶⁹⁴.

...Edmund Husserl descentralizará al sujeto del discurso filosófico-estético, configurando el estructuralismo en su vertiente lingüística por medio del desarrollo de la Semiótica [...] Roman Jakobson perteneciente a la Escuela de Praga se dedicará al análisis de textos no verbales, como pinturas y música, dejando sentada la premisa de que el arte en general es analizable en términos de lenguaje y que todas las artes están ligadas a un sistema de convenciones por las que la originalidad queda limitada por el código artístico imperante en cada época, de donde se derivaba la idea de que la fidelidad o rebeldía del artista ante las normas se encuentra en función de la transgresión del código establecido...⁶⁹⁵

Por iniciativa del Doctor Wolfgang Steinecke⁶⁹⁶ y del Instituto Internacional de Música Kranischtstein, se crean en 1946 los Cursos de Verano de Darmstadt, dirigidos sucesivamente por Wolfgang Fortner y Paul Hindemith, con el propósito de revitalizar la música serial en declive después de la Segunda Guerra Mundial y el despotismo estético nazi.

Leibowitz y Messiaen, entre otros, dan clase en Darmstadt en 1948/49, convirtiéndolo en el centro de la vanguardia musical europea. Asisten jóvenes compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono.

En 1946, el Dr. Wolfgang Steinecke, musicólogo, solicitó del ayuntamiento de la ciudad –destruida en más del 95% a causa de la industria químico-farmacéutica Merck que estaba en ella– ver en ella un lugar en donde hacer unos cursos de verano que informasen a los jóvenes alemanes –y más tarde, a los jóvenes sin más– sobre las diversas técnicas compositiva prohibidas por el régimen nazi (el tantas veces citado *Entartete Kunst*, “arte degenerado”). Por increíble que parezca se le ayudó y así nacieron los cursos veraniegos de Darmstadt, punto de encuentro de

⁶⁹² El Círculo Lingüístico de Praga se funda en 1926 y reúne a los checos: Josef Vachek, Bohumil Tmka, Vilém Mathesius, Firbas, Daneš y los rusos: Nikolai Sergeievich Trubetzkoi y Roman Osipovich Jakobson, entre otros. Se destacan en 1929 en el primer Congreso Internacional de Eslavistas celebrado en Praga, con su programa de las tareas de la lingüística, sobre todo de la eslavista.

⁶⁹³ El programa es conocido como las *Tesis de 1929*, con la idea de la ‘lingüística funcional’ o ‘funcionalismo’, base de todos los trabajos del Círculo de Praga.

⁶⁹⁴ Ideas y datos asumidos desde la exposición de Díez Díez, María José. “Estructuralismo y Serialismo en el pensamiento musical europeo de posguerra (1945-1960)”, punto III. 2. integrado en GARCÍA LABORDA, José Luis, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla. Editorial Doble J. col. Cultura moderna. 2004, págs. 171-176.

⁶⁹⁵ Ídem.

⁶⁹⁶ A la muerte del Doctor Steinecke, Luis de Pablo le dedica su obra *Tombeau* (1962/63) para orquesta.

profesores (Messiaen, Varèse, Fortner, Maderna, etc.) y alumnos (entre ellos Boulez, Pousseur, Stockhausen, Henze, etc.; pronto convertidos en profesores)⁶⁹⁷

En el libro de Luis de Pablo *Aproximación a una estética de la música contemporánea*⁶⁹⁸ se incluye un manual técnico de construcción compositiva desde las obras más características de este periodo estético estructuralista del compositor, donde realiza una translación y adaptación de conceptos y lenguajes a diversos recursos técnicos musicales, que presenta por medio de distintos ejemplos de obras como: *Segundo ejercicio*, *Móvil I*, *Móvil II* (1957/58), *Radial* (1960), *Polar* (1961), *Iniciativas* (1966), *Sinfonías* (1966), *Heterogéneo* (1967/68), *Imaginario II* (1967/68) o las analizadas en este trabajo, (*Tombeau*⁶⁹⁹ e *Iniciativas*⁷⁰⁰ para orquesta), entre otras; obras, todas ellas inmersas en una continua evolución técnica y estética que conduce, en último término, a su etapa de consolidación o tercera época⁷⁰¹.

⁶⁹⁷ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009, pág. 54.

⁶⁹⁸ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, 1968 (1º edición).

⁶⁹⁹ Cfr. punto 8.10. *Tombeau* (1962/63) un nuevo pensamiento orquestal. Contextualización, pág. 506 y sus subpuntos.

⁷⁰⁰ Cfr. punto 8.11. *Iniciativas para orquesta* (1966). Contextualización, pág. 536 y sus subpuntos.

⁷⁰¹ Cfr. punto 9. UBICACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICA Y SOCIAL DE LAS OBRAS DE LUIS DE PABLO..., pág. 613.

3.10.1. La sombra permanente de Anton Webern y su pensamiento estructural

En el punto (3.2.) dedicado a Falla y la sombra de un pasado remoto comentamos la relación directa entre las técnicas barrocas (Scarlatti) y la figura de Manuel de Falla en su periodo neoclasicista, ideal de la estética española de posguerra y éste, a su vez, de los jóvenes compositores que comienzan su camino en estos años. Esta línea evolutiva no es la única que se plantea entre los referentes que condicionan a la Generación del 51.

La visita de Jean-Étienne Marie al Instituto Francés de Madrid en 1951, presentando su música concreta, abre una brecha en el discurso creativo de Luis de Pablo. A ello ayuda la lectura del libro de Tomas Mann, *Doktor Faustus*. En los años siguientes se mantiene una firme renovación de su lenguaje. En este periodo nacen obras como *Quinteto con clarinete* (1954), *Misa Pax humilium* (1956), *Sonatina Giocosa* (1956), *Gárgolas* (1956), *Elegía* (1956), *Cuarteto de cuerda* (1957), *Canciones sobre Antonio Machado* (1957) y *Cuarteto de cuerda* (1957), entre otras, todas eliminadas posteriormente. A partir de la *Sonatina Giocosa* (1956) emprende una nueva dirección musical fuera del ámbito de la música tonal.

Dentro de este pensamiento evolutivo (español) no podemos pasar por alto a la antípoda de Falla y sus referentes (impresionismo y nacionalismo), esto es: la Segunda Escuela de Viena y, en especial, el compositor Anton Webern (1883-1945), figura clave para las generaciones influidas por los cursos de Darmstadt. Para poder contextualizar la influencia de Webern presentamos al decano de la música italiana, Luigi Dallapiccola, con una anécdota narrada a Luis de Pablo por él mismo:

En marzo de 1942, Luigi Dallapiccola conoció personalmente a Anton Webern en Austria. La conversación transcurrió sin problemas. Dallapiccola incluso subraya la dulzura del músico. Hasta que alguien –no Dallapiccola– pronunció el nombre de Kurt Weill. Webern perdió la compostura y, rojo de ira, gritó: ¿Qué encuentra usted en ese compositor que tenga que ver con nuestra gran tradición, que incluye los nombres de Schubert, Brahms, Wolf, Mahler, Schönberg, Berg y yo mismo?⁷⁰²

La vanguardia atonal del inicio del siglo XX se convierte en la depositaria y transmisora de la tradición clásica y romántica.

⁷⁰² DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009, pág. 73. En 1979 Luis de Pablo recibe el premio Luigi Dallapiccola en Barcelona, por el conjunto de su obra.

Anton Webern, desde una perspectiva estético-técnica, tiene diversos referentes remotos y cercanos, siendo la polifonía franco-flamenca uno de ellos, y siente predilección por el compositor Heinrich Isaac (1450-1517), sobre cuya obra "*Choralis Constantinus*"⁷⁰³ realiza su tesis doctoral.

Webern, a partir de la reconversión de la polifonía flamenca de la técnicas de sus referentes lejanos, logra un nuevo concepto de contrapunto tímbrico denominado puntillismo (por afinidad a la pintura), creado por medio de una polifonía de puntos ordenada serialmente. Cada nota tiene la misma importancia que anteriormente poseía la línea melódica en la polifonía clásica. Su universo musical se interrelaciona dentro de un contexto tímbrico donde la abstracción de la línea se comprime en el punto, en la nota, quedando intacta la relación de estructuras.

Boulez, en su ensayo titulado "Schoenberg ha muerto" (1952)⁷⁰⁴, escrito después de la muerte del compositor, en primer lugar alaba al maestro por la creación de su sistema dodecafónico y después lo critica por no haber desarrollado el sistema en toda su extensión. Para Boulez, Schönberg ha tratado las series como si fueran un tema clásico, en vez de un sistema nuevo de interrelaciones interválicas abstractas, con la indicación de esquemas formales clásicos y preclásicos, en lugar de derivar las estructuras seriales de sus propias características.

Según el punto de vista de Boulez había que trabajar sobre todos los parámetros musicales, no solamente el melódico, también sobre los rítmicos, dinámicos, texturales y formales, de acuerdo con procedimientos estrictamente seriales que no tuvieran ninguna relación con ningún presupuesto musical anterior. Debussy y Webern habían ya mostrado el camino al separarse de los signos musicales tradicionales. Por medio de una ruptura radical se comenzó a tratar los sonidos musicales "objetivamente", o lo que es igual, según sus propios términos y no como elementos determinados por un conjunto de relaciones preestablecidas.

Boulez alaba a Webern por abrir la puerta a un nuevo pensamiento musical:

Él fue el único [...], que tuvo conciencia de una nueva dimensión del sonido, de la desaparición de la oposición entre lo horizontal y lo vertical, entre la tradicional distinción existente entre armonía y melodía, por lo que lo único que vio en las series fue una forma de proporcionar una estructura al espacio sonoro⁷⁰⁵

⁷⁰³ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

⁷⁰⁴ BOULEZ, Pierre. "Schoenberg ha muerto" (1952) en *Hacia una estética musical*, Caracas: ed. Monte Ávila Editores, 1992, pág. 255.

⁷⁰⁵ THÉVENIN, Paul. *Pierre Boulez, Relevés d'apprenti* (Textes réunis et présentés par Paul Thévenin). Ed: Paris. Du Seuil, 1966. pág. 150.

Fig. nº 106. **a.** Esquema serial del *Concierto* op. 24. (adjunto a la partitura). Philharmonia. N.º. 434. **b.** Esquema serial del *Cuarteto de cuerda* op. 28. (adjunto a la partitura). Philharmonia. PH. 390

Anton Webern es ignorado en vida, mientras que para las siguientes generaciones de compositores europeos se convierte en un icono de modernidad. El compositor francés Pierre Boulez ve a Webern como el precursor de la nueva música de vanguardia. Junto a Boulez, el alemán Karlheinz Stockhausen apoya esta idea con sus obras y artículos⁷⁰⁶ publicados en la década de los 50. Stockhausen escribe: “El principio Schenbergiano de la serie temática se ha roto...”, donde explica que lo esencial en música ha dejado de ser un único *Gestalt* (tema o motivo) escogido por el compositor. “Ahora todo se basa en una secuencia de proporciones melódicas, de duraciones y sonoridades”⁷⁰⁷.

Durante estos años se inicia el desarrollo de nuevas técnicas constructivas basadas en el serialismo weberniano que produce obras como *Polifónica-Monodia-Rítmica* de Nono⁷⁰⁸ (1951), ejemplo de derivación serial hacia una estructura de células rítmicas aisladas de toda tensión fuera del plano rítmico (puntillismo), o las composiciones de Boulez, *Poliphonie X* (1951) y *Structures I* para dos pianos (1952).

A partir del procedimiento serial del compositor vienés se podía experimentar con todos los parámetros posibles: ritmo, duración, timbre, sonoridad, textura, articulación, intensidad. De aquí surge el término “serialismo integral”, cuya técnica fundamentada en el rigor constructivo, la abstracción y la objetividad, es asumida consciente y

⁷⁰⁶ STOCKHAUSEN, Karlheinz. “Lo que falta es una conciencia más abierta”. (1975). En GARCÍA LABORDA, José María, Madrid: ed. Doble J, Editorial. Colección de Cultura Moderna. 2004, pág 233.

⁷⁰⁷ THÉVENIN, Paul. *Weberns Konzert für 9 Instrumente, op. 24*. Texte (Colonia, 1963), pág. 26. Consultar apartado: *Sobre el genio musical (Karlheinz Stockhausen)*. Punto: 3.14. pág. 261, y subpuntos correlativos.

⁷⁰⁸ NONO, Luigi. “El desarrollo de la técnica serial” (1958). Recogido en el punto III. I. Dodecafonismo; Serialismo; Composición Modal. 65.; “Todavía debemos realizar muchos, muchos progresos” (1975) recogido en el punto III. 5. “Postmodernismo y crisis de las vanguardias”. 03/06/1980, del libro: *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla: ed. Fondo de Cultura Económica, 2004, págs 166 y 236.

deliberadamente por los compositores que frecuentaban los círculos de Darmstadt, por medio de procedimientos metodológicos claramente estructuralistas.

Durante los años cincuenta, Darmstadt es un lugar de encuentro de músicos de todo el mundo; allí se consuma el conocimiento y posterior lanzamiento de la joven música alemana y francesa, holandesa, italiana, polaca, belga, japonesa, húngara... La música española nunca se presenta en grupo, sino como individualidades aisladas, pronto "recicladas", a través de editoriales austriacas, italianas, alemanas y francesas. Al finalizar los años cincuenta y comienzo de la siguiente década, Darmstadt pierde su papel aglutinante, circunstancia que no se vuelve a repetir:

...aunque aún existe, jamás ha recuperado ni por asomo ese papel. La muerte del Dr. Steinecke en 1960 será sin duda un factor decisivo. La tendencia a predicar –y tratar de imponer– una "única" vía– de salvación (sea artística, política o religiosa) parece inherente a ciertas mentes necesitadas de certezas o, peor, hambrientas de poder. La línea que Darmstadt representó– no en su director, el Dr. Steinecke, que se limitó a ser un óptimo organizador con un olfato finísimo para percibir "por donde soplab el viento" sino algunos de sus compositores/estrella– cayó en esa tentación. Quizá haya sido ese momento uno de los últimos en que un mesianismo artístico se produce. No el último, por desgracia, porque ahora mismo se perciben ciertas conductas que hacen pensar en una enésima edición de esas técnicas estéticas salvadoras, caminos únicos hacia el *Walhalla* o como se quiera calificar a esa actitud mental recurrente llamada "absolutismo". Pero aún es pronto para juzgar...⁷⁰⁹

Luis de Pablo, al igual que la mayoría de sus compañeros de generación⁷¹⁰, en sus primeros estadios formativos, y después de desechar las corrientes nacionalistas y arcaístas⁷¹¹, en concreto en su primer *opus*⁷¹², utiliza materiales que tienen como bases las estructuras interválicas, y la ordenación de las escalas seriales características de Arnold Schönberg y de Anton Webern. Piedra angular en su camino es el conocimiento técnico por medio del estudio de las obras teóricas de Leibowitz⁷¹³ y el análisis de partituras: *Cuarteto de cuerda n° 3*, de Schönberg y los *Lieder* (con texto latino) de Webern, su *Trío de cuerda op. 20*, *Concierto op. 24* y el *Cuarteto de cuerda op. 28*.

En *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956)⁷¹⁴, Luis de Pablo utiliza las estructuras y su ordenación interválica de forma similar al *Concierto op. 24* de Webern, por medio de sus relaciones de semitono y tercera mayor/menor, con todas las

⁷⁰⁹ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009, pág. 55.

⁷¹⁰ Cfr. punto y subpunto: 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas (Estructuralismo musical y génesis del cambio), pág. 193, y el 3.10.2. Referentes cogeneracionales europeos del joven Luis de Pablo, pág. 201.

⁷¹¹ Cfr. puntos 3.2; Recursos técnicos desde Manuel de Falla a los compositores de la posguerra española, pág. 85.

⁷¹² Cfr. punto 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER OPUS MUSICAL, pág. 305

⁷¹³ LEIBOWITZ, Rene Maguire Jan. *Il pensiero orchestrale*, (Tratado de orquestación), Bari: (Italy) ed. Edizioni Musicali Salvati, 1949.

⁷¹⁴ Cfr. subpunto 5.6. *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956). Contextualización, pág. 384.

elaboraciones posibles, si bien no respeta las reglas del sistema dodecafónico, generando sus propias reglas del juego⁷¹⁵. El mismo sistema interválico serial, excepto la ordenación de notas que es distinta, es utilizado en la *Sinfonías para metales* (1966)⁷¹⁶.

En las primeras obras vanguardistas de Cristóbal Halffter, la ordenación interválica serial también es una constante, con poco o ningún rigor con respecto a las reglas seriales del dodecafonismo escolástico. En obras como *Introducción, Fuga y Final* (1959), la utilización de la serie se supedita a la subjetividad sonora del compositor. En obras destacadas de Halffter como las *Cinco microformas*, la ordenación de la serie se realiza por medio de grupos de notas, dando un total de seis secciones o grupos dentro de la serie presentada de doce⁷¹⁷. Los restantes compañeros de generación, en sus primeros estadios formativos, también tienen como ejemplo las estructuras interválicas de Anton Webern.

Según Luis de Pablo, se parte de una ilusoria unidad:

...el serialismo, hijo o nieto de la Escuela de Viena, interpretado de forma muy restrictiva, cuyos focos fueron la llamada Escuela de Darmstadt (Alemania) y sus cursos, fundados por el Dr. Wolfgang Steinecke en 1946 Técnica severa que saltó hecha añicos a finales de los años 50. Desde entonces no es exagerado decir que hay tantas técnicas de composición como compositores significativos⁷¹⁸

⁷¹⁵ Cfr. punto y subpunto 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER OPUS MUSICAL. pág. 305 y 5.2. Antecedentes, pág. 315.

⁷¹⁶ Cfr. subpunto: 5.7. *Sinfonías para metales* (1963/66), pág. 408.

⁷¹⁷ Cfr. subpuntos: 3.8.4. *Cinco microformas* (1959/60), pág. 151 y -Análisis, pág. 152.

⁷¹⁸ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento unos apuntes*. (Apuntes originales del compositor) Mamelena, Julio-Agosto. 2008, pág. 15. https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/static/pdf/391-401_LUIS_DE_PABLO_ESP_R.pdf de la versión impresa disponible en Internet, pág. 400 (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

3.10.2. Referentes cogeneracionales europeos del joven Luis de Pablo

En sus primeras obras consideradas seriales⁷¹⁹, el compositor bilbaíno utiliza todo el abanico de posibilidades que el sistema le permite; genera las interválicas de manera similar a las utilizadas en la Segunda Escuela de Viena por Anton Webern, mediante la división en grupos regulares de: $(4+4+4=12)$ y $(3+3+3+3=12)$ ⁷²⁰, y crea tramas interválicas fácilmente manipulables dentro del sistema. Al igual que sus compañeros de generación⁷²¹ produce múltiples infracciones en las normas técnicas del sistema por desconocimiento y por el subjetivismo de la escucha.

Del legado de Olivier Messian surge el germen técnico de Pierre Boulez. Como alumno de Messian y desde los escombros de una Alemania devastada, nace la figura de Karlheinz Stockhausen con su visión de una música global. En Italia Luciano Berio se alía con Umberto Eco y abre la puerta al pensamiento literario con “la obra abierta musical”. Estos compositores, entre otros, son los referentes generacionales internacionales más cercanos al joven De Pablo.

⁷¹⁹ Cfr. punto 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO..., pág. 305.

⁷²⁰ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

⁷²¹ Cfr. punto 3.13. Luciano Berio (1925-2003). Inicios del catálogo hasta *Cinco Variaciones*, para piano, 1952/53, pág. 243.

3.11. Olivier Messiaen (1908-1992): precedente y alternativas a las nuevas vanguardias musicales de los años 50

El serialismo integral es desarrollado por compositores que alcanzan su madurez tras el final de la Segunda Guerra Mundial, comenzando su historia desde obras que permanecen dentro de la irradiación de los primeros Cursos de Verano de Darmstadt, es el caso de *Mode de valeurs et d'intensités*, incluido en los *Quatre études de rythme* (1949) para piano, del compositor francés Olivier Messiaen, quien los presenta de forma testimonial y pedagógica sin un desarrollo técnico posterior⁷²².

En la *Técnica de mi lenguaje musical*⁷²³ (1944), Messiaen ratifica su pensamiento constructivo. En ella aparecen reflejadas diversas técnicas personales que afectan a la melodía, ritmo, dinámica y timbre (modos hindúes, rítmicas complejas por agregados de pulso) condicionadas a la técnica compositiva centroeuropea de su tiempo.

Messiaen no utiliza nunca un serialismo dodecafónico (integral) ni siquiera en la experimentación que supone *Mode de valeurs et d'intensités*, con un sustrato modal. El compositor asume desde un primer momento que un sistema de ordenación estricto de todos los parámetros destruye la tímbrica, la resonancia natural de la música⁷²⁴.

⁷²² Cfr. punto 3.12. Pierre Boulez (1925). Aproximación su primer estadio formativo, pág. 221, y las figuras número 124 y 125, primer movimiento de *Le Soleil des eaux* (1947) y la tabla de serialización de la primera sección de *Structures I* (1952), respectivamente.

⁷²³ MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*, París: ed. Alphonse Leduc, 1966. (Original en francés [1944]).

⁷²⁴ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo, Madrid 2 de diciembre del 2010. (Reflexiones sobre los comentarios de Luis de Pablo acerca de la técnica de Olivier Messiaen).

The image shows two systems of musical notation for piano, titled "Modéré". The first system is marked with a fermata over the first measure. It features three staves: a treble staff with a complex melodic line, a middle staff with a more rhythmic accompaniment, and a bass staff with a simple bass line. Dynamic markings include *ppp*, *ff*, *f*, *mf*, and *pp*. The second system continues the piece, with dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, and *pp*. The notation includes various rhythmic values and articulations.

Fig. n.º. 107. Dos primeros sistemas de *Mode de valeurs et d'intensités* para piano. Ed. Durand & Cie., París

Para Messiaen, el silencio permanece dentro de la serialización aditiva del pulso, y así da elasticidad a la tímbrica.

The image shows a musical score for piano, labeled "8ª". It consists of three staves labeled "1ª División", "2ª División", and "3ª División". The notation is complex, featuring various rhythmic values and articulations. Below the staves is a table of addition of pulse, numbered 1 through 12, showing the sequence of notes and rests for each division.

Fig. n.º 108. Tabla de adición de pulso de semicorchea de *Mode de valeurs...*⁷²⁵

Messiaen, en su libro⁷²⁶, presenta distintas relaciones de notas (basadas en varios tipos de escalas artificiales, de tonos enteros, octotónicas...), al igual que sucede en la música de Debussy. Aunque Messiaen las desarrolla inusualmente de forma sistemática, también

⁷²⁵ Figura tomada de AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*, Madrid: Editorial Alpuerto. Tomo I, 1998, pág. 68.

⁷²⁶ MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*, París: ed. Alphonse leduc, éditions musicales, 1944 (1956, reed. 1966).

presenta sus modos de transposición limitada con la influencia de la música hindú por medio de escalas, junto a la transformación del concepto de compás a través de valores añadidos.

El aspecto más innovador de este libro, al igual que todas las primeras obras de Messiaen, es el tratamiento del ritmo. Reemplaza los conceptos de medida y compás por el de su libre multiplicación en una música carente de medida, aunque sometida a un compás.

Según Luis de Pablo: "...siempre he pensado que Olivier Messiaen ha sido el artista más grande de las últimas décadas. No ya el compositor más grande, sino el artista más grande, para mí no hay duda"⁷²⁷

Messiaen y Schönberg son los grandes pedagogos de la composición del siglo XX. Dos grandes artistas que además supieron transmitir sus conocimientos con gran respeto a la personalidad de sus alumnos y que fueron determinantes para la formación de las corrientes musicales de su momento. Evolucionaron la Historia de la música con sus enseñanzas, no sólo con su obra. Messiaen ayudó a sus alumnos a encontrar su propia personalidad, pero lo hizo de una forma inusitada: no imponiendo una visión europeocentrista de la cultura sino ayudándoles a afirmarse en sus propias tradiciones, que él conocía casi todas. En una época en que no existía el microsuro, Messiaen podía dar sus clases en el Museo del Hombre de París, y recurría a las tradiciones musicales no europeas mediante las rudimentarias grabaciones etnográficas del museo, los viejos acetatos⁷²⁸

Como compositor Messiaen crea una tímbrica organística radicalmente nueva, sin tener una equivalencia estética y técnica en los cien años anteriores. Igualmente, encuentra una nueva dimensión técnica y expresiva para el repertorio pianístico, sobre todo en su aspecto tímbrico.

⁷²⁷ DE PABLO, Luis. "Olivier Messiaen. El artista más grande". *ABC Cultural* n° 26 (suplemento de *ABC, Madrid*), 01/05/1992, pág 45. (Se trata de opiniones solicitadas con motivo de la muerte de Olivier Messiaen y probablemente recogidas a través de una conversación telefónica).

⁷²⁸ Ídem.

3.II.1. *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944)

Messiaen comienza a componer sus *Trois petites liturgies de la présence divine* el 15 de noviembre de 1943, y la termina el 15 de marzo de 1944. Es un encargo de Madame Denise Tual para los *Concerts de la Pléiade*. La primera audición tiene lugar en la sala del antiguo Conservatorio de París el 21 de abril de 1945, bajo la dirección de Roger Désormière con Yvonne Loriod al piano y Ginette Martenot a las ondas Martenot, junto a la Coral Yvonne Gouverné y la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. Al concierto asisten personalidades como Arthur Honegger, Francis Poulenc, André Jolivet..., pintores como Georges Braque, (escritores) Paul Éluard y Pierre Reverdy, y alumnos del conservatorio como Pierre Boulez, entre otros.

Según Luis de Pablo declara en sus escritos: "...estudiar sus obras es asistir a una avalancha de imaginación. La riqueza de la escritura orquestal, pianística, organística, es literalmente apabullante"⁷²⁹

...Messiaen era una persona muy desconcertante que a veces cae en ingenuidades asombrosas: por ejemplo en sus *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*, donde la tonalidad eje es La mayor, porque la nota La es el diapasón y Dios es el diapasón del universo⁷³⁰

La interpretación número 168⁷³¹ de las *Tres pequeñas liturgias* se hace en el Ateneo de Madrid el 2 de abril de 1963, a la que Luis de Pablo asiste como público, con el director Alberto Blancafort. Posteriormente, hasta la actualidad, las *Trois petites liturgies...* son interpretadas regularmente en las salas de concierto más prestigiosas de todo el mundo.

Quizá el aspecto más débil de Messiaen –y no me importa nada subrayarlo, como subrayo mi inmensa admiración por él– es probablemente su aspecto formal. Pero habría que ver si esa forma, un tanto sumaria, no corresponde a una sensibilidad específica, que viene de esas músicas no europeas tan queridas y asimiladas por él. Quién sabe si, igualmente, no tiene mucho que ver con sus transcripciones omitológicas. Messiaen rechaza por completo la música que viene de Centroeuropa y sus criterios formales, para entrar en un ámbito que, sin dejar de tener concomitancias con la tradición francesa, haciendo una síntesis de esa tradición con las de otras culturas. Lo que Messiaen ha significado para mí es incalculable. Por él siento agradecimiento, veneración y admiración. Yo aprendí a conocer y admirar su música por las *Tres pequeñas Liturgias de la Presencia Divina*, que conocí muy pronto, y por su libro *Técnica de mi lenguaje musical*, que fue mi libro de cabecera durante bastante tiempo. Conocí a Messiaen en Darmstadt a principios de los años sesenta. Siempre me dio muestras de cariño y de aprecio por mi música, lo que, para mí, tenía un gran valor⁷³²

⁷²⁹ DE PABLO, Luis. "Olivier Messiaen. El artista más grande". *ABC Cultural* nº 26 (suplemento de ABC, Madrid), 01/05/1992, pág. 45.

⁷³⁰ Ídem.

⁷³¹ Cfr. Dato tomado del prólogo de la partitura de las *Trois petites liturgies de la présence divine*, París: ed. Durand Ediciones Musicales, (versión para piano solo), 1952. [1945]. D. & F. 14792. (Depósito legal 1623), pág. 1.

⁷³² DE PABLO, Luis. "Olivier Messiaen. El artista más grande". *ABC Cultural* nº 26.

3.II.2. Análisis macroformal⁷³³

a) I. *Antienne de la Conversation intérieure*

Se encuentra compuesta en forma A-B-A. Dentro de la primera y tercera parte aparecen los cantos de los pájaros interpretados al piano y a la celesta, y estilizados en el discurso particular de la obra; estos son: el Mirlo, Ruiseñor, Pinzón y el *Fauvette* de jardín (curruca). También aparecen cánones rítmicos que apoyan las secciones que actúan como puente entre el vibráfono y la mano derecha del piano, el *pizz* de la cuerda, las maracas y la mano izquierda del piano. El tiempo es una *psalmodia* vocal sobre texto litúrgico: el violonchelo interpreta un solo sobre giros melódicos de canto llano, donde se reconocen figuras neumáticas (en cláusulas) de *torculus* y *porrectus*, así como una cierta flexibilidad en la *distropha* (repetición de una misma nota) dentro del *pressus* (o coincidencia en la altura de la nota final de un neuma con la nota inicial de otro en una misma sílaba), mientras el clarinete, también a solo, contesta con un segundo solo.

b) II. *Séquence du Verbe, Cantique Divin*

Es una forma estrófica con variaciones y alternancia de *refranes* (estribillos) y *couplets* (coplas). La línea melódica del coro es simple y al unísono en compases de 3/8 y 3/16. El interés del tiempo reside en su variación orquestal, donde el piano adquiere una gran importancia; predomina sobre los otros instrumentos y remarca el final de la pieza. La onda Martenot se presenta en un *fortísimo*, y el *gamelang* balinés con una marcada articulación, mientras el vibráfono desarrolla un papel tímbrico.

c) III. *Psalmodie de l'Ubiquité par amour*

Según indica Messiaen⁷³⁴ se encuentra escrita como un acto de amor y reverencia. Su forma es A-B-A. Utiliza las ondas Martenot como un timbre metálico, ya empleado en la primera parte de la obra. En los desarrollos del piano aparecen elementos elaborados por medio de imitaciones de las células principales por movimiento directo, contrario..., utilizando dos modos de transposición limitada, que entrecruza dentro de la resonancia profunda y prolongada del tam-tam, en la primera y tercera parte.

⁷³³ Parte del análisis que aquí se presenta, en el desarrollo de las ideas, es tomado del que Olivier Messiaen realiza de su propia obra. Presentado al principio de la partitura de sus *Trois petites liturgies de la présence divine*, París: ed. Durand Éditions Musicales, (versión para piano solo), 1952. [1945]. D. & F. 14792. (Depósito legal 1623), págs 1-5.

⁷³⁴ *Ibidem*, pág. 1.

En el texto aparecen elementos relacionados con el hombre y la creación: los planetas, las flores, los pájaros...; y los diferentes tiempos: el de las montañas, el del hombre, de los insectos...

Messiaen emplea el alfabeto musical para codificar diversas oraciones, denominando a esta técnica como una "lengua comunicable". En su obra traduce conceptos abstractos (como: tener, ser y Dios) a motivos musicales junto a fragmentos de oraciones y escritos sacros. Aunque la utilización por primera vez de este sistema, de forma reglada, no lo pone en práctica hasta 1969, con su obra para órgano *Meditations sur le mystère de la Sainte Trinité* en obras anteriores a la técnica de codificación, el resultado es similar al de las obras que lo utilizan.

En las *Trois petites liturgies...*, el texto de la *Summa* teológica de Santo Tomás de Aquino se interpreta de la siguiente manera: *Le successif vous est simultanée*, resume la eternidad presente en Dios. *Le sang qui répare ses rives*, el poder vivificador de la fe; *La montagne saute comme une brebis* y *Et deviene un grand océan*, la verdad "geológica" como parte de la creación. Messiaen en las *Trois petites liturgies...* toma del Salmo *in exitu Israel de Aegypto* las palabras: *Posez-vous comme un sceau sur mon coeur*; al igual que: *Il est plus fort que la mort, votre Amour*, del libro de los *Cánticos de los cánticos*. También utiliza textos extraídos del *Apocalipsis*, como frases principales: *Vous êtes près, Vous êtes loin, Vous êtes la lumière et les ténèbres, Vous êtes si compliqué et si simple, Vous êtes infiniment simple*.

- Análisis macroformal de modos y rítmica. Indicación: 4, de la *Liturgia primera*

En esta sección aparecen cánones rítmicos ubicados entre el vibráfono y la mano derecha del piano y la mano izquierda con las maracas. Por medio de pies métricos recurrentes que organizan la obra, Messiaen adiciona puntillos a los pulsos de los pies, con lo que genera nuevos referentes métricos.

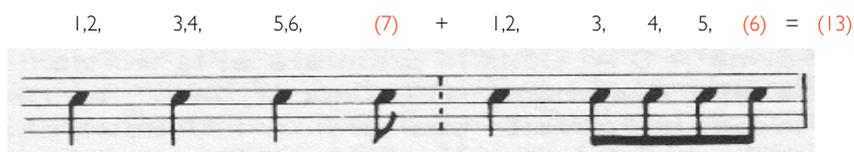


Fig. nº 109. Abstracción aditiva de pulsos de corchea

Messiaen utiliza diferentes pies métricos⁷³⁵ a lo largo de la obra, los cuales se repiten cíclicamente (- - - u)⁷³⁶; dentro de la distribución de pulsos el total de corcheas, pulso más pequeño, es igual a 7 más 6, y su suma total es de 13.

El compositor, en sus desarrollos, utiliza la imitación con las mismas figuras, más un puntillo de ampliación en las maracas, violines, violas en *pizz*, y la mano izquierda del piano. El ritmo se repite cíclicamente por medio de la imitación del pie métrico por aumentación de puntillo (Fig. n° 110).



Fig. n° 110

La obra se escribe en compás de $3/4$ ⁷³⁷ para permitir la combinación de pies métricos (binarios y cuaternarios), y así generar rítmicas complejas por medio de síncopas, debido a la ubicación de puntillos. Con el primer pie métrico original (figura número 109) se utilizan 13 acordes diferentes que se repiten en *ostinato*, en forma de tala isorrítmica. El *ostinato* rítmico no coincide siempre con la misma numeración de acordes.

El compositor utiliza dos terminaciones en los 13 acordes, más 3 complementarios para una terminación inacabada y 3 pies métricos rítmicos. Los 13 acordes están escritos en el 6° modo de la 1ª transposición limitada (Fig. n° 111)⁷³⁸.

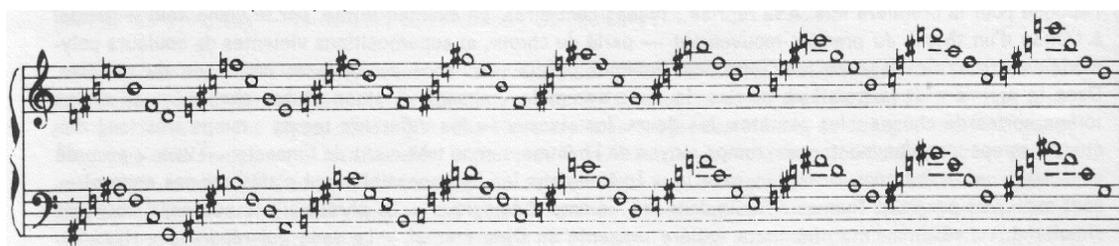


Fig. n° 111

⁷³⁵ En el concepto griego de pie métrico.

⁷³⁶ Cfr. Fig. n° 109.

⁷³⁷ Desde la época medieval el número 3 representa a la Santísima Trinidad, siendo utilizado por su alto valor místico. Messiaen es un ferviente cristiano que ocasionalmente extrapola su pensamiento religioso a su obra musical.

⁷³⁸ Cfr. MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*, París: ed. Alphonse Leduc, éditions musicales, 1944 (1956, reed. 1966), Capítulo sobre la Transposición limitada.

La sección rítmica de la imitación por adición de pulsos utiliza 9 acordes que se repiten en *ostinato*, con la que tenemos dos terminaciones diferentes. Los nueve acordes de la respuesta se encuentran escritos en el modo 3° de la 2ª transposición (Fig. nº 112).

Fig. nº 112

Messiaen utiliza dos rítmicas superpuestas canónicamente (rectángulo rojo y azul): la superior sin puntillo y la inferior (idéntica a la superior) con puntillo. Compárese con las figuras 109 y 110 con los pies métricos que constituyen la obra.

Fig. nº 113. Durand. París. 1952 (D. & F. 14792), (Reducción pianística)

Extrêmement lent, **très soutenu** (♩ = 48)

ff Il est par - ti le

cresc. mollo

Bien - Ai - mé, C'est pour nous!

Il est mon - té le

Bien - Ai - mé, C'est pour nous! Il a pri - é le

Bien - Ai - mé, C'est pour nous, Pour nous!

Fig. nº 114. Melodía repetitiva del estribillo. Durand. París. 1952 (D. & F. 14792)

- Principio de la *Liturgia segunda*. Rítmica

El ritmo del tema principal es de tres corcheas (o tres semicorcheas, lo que viene a ser la disminución de las tres corcheas primeras), presentado por aumentación y disminución en yuxtaposición. Las tres semicorcheas son variaciones en los pulsos de corchea y semicorchea fusionando los dos primeros pulsos.

La cantidad de semicorchea dentro de la tala es de 17 pulsos:

♩ = (2) (2) (2) (2) (1)(2)(2) (4) = (17)

Más la unión de la fórmula de la cadencia rítmica:

♩ = (2) (2) (8) = (12)

La fórmula cadencial rítmica dará como resultado 13 pulsos de ♩:

♩ = (2) (3) (8) = (13)

- Armonía del tema principal de la *Liturgia segunda*

Los distintos modos con sus armonías se presentan con claridad en la señal de ensalmo número 8 (pág. nº 95) de la partitura original para orquesta de cámara (la que presentamos en este análisis es su reducción pianística). En la indicación número 10, página 105 (del original), la escritura a dos voces del piano, celesta y vibráfono se compone de acordes formados con notas que no constituyen parte de los modos. En la señal 8 de la página 95 (de la original) se utiliza el modo 2º de la 3ª transposición. Relacionándose con la tonalidad de La mayor, y los propios modos de transposición limitada de Messiaen: Modo 2² (segunda transposición) por la dominante, modo 2¹ (primera transposición) tónica, 2³ (tercera transposición) para la subdominante. Los 4 primeros acordes se presentan en la 2² (Fig. nº 115) y los acordes 5 y 6 se encuentran en el 2¹ (Fig. nº 116).



Fig. nº 115. Modo 2² y sus transposiciones ascendentes (sup.) y descendentes (inf.)



Fig. nº 116. Modo 2¹ y sus transposiciones ascendentes (sup.) y descendentes (inf.)

Los acordes 7, 8, 9, 10 se encuentran en el modo 2². Sexto compás de la indicación 8 sobre la blanca con puntillo, da la sensación de una subdominante de La mayor con la sexta añadida, lo que es en realidad el modo 2³.

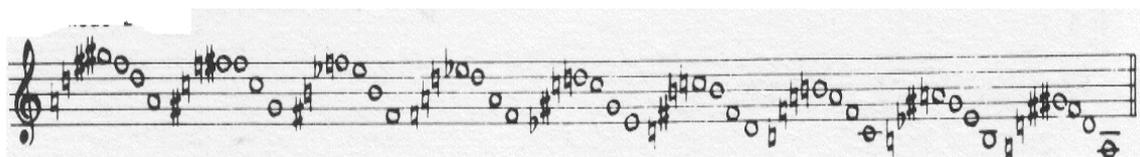


Fig. n° 117. Modo 2³ y sus transposiciones descendentes

La organización macroestructural de algunas secciones se da por medio de patrones de compases repetidos recurrentemente (taleas)⁷³⁹.

Fig. n° 118. Periodicidad en la recurrencia de los compases. Rectángulos rojos: 2/8; 3/16... Durand, París. 1952 (D. & F. 14792)

	2/8 3/16	4/8 3/8 3/16
	2/8	3/8 3/16
		4/8 3/8 3/16
	2/8	3/8 3/16
		4/8 3/8

Fig. n° 119. Periodicidad de los compases en la estructuración de la macroforma⁷⁴⁰

⁷³⁹ Cfr. con la utilización periódica de compases del Maestro Rodrigo en el punto 3.4.1. *Concierto in modo galante* (1949). Contextualización, pág. 95; -Análisis macroestructural, pág. 97 y de Luis de Pablo el punto 5.5. *Invenções para orquesta* (1954/55). Contextualización, pág. 370.

⁷⁴⁰ Cfr. con la periodicidad en los compases de la obra: *Invenções para orquesta* (1954/55), pág. 348. Figs. n° 299, 300.

- Página 134 (del original de orquesta, compás 2º indicación II del director)
Liturgia tercera



Fig. n° 120. Bajo (mano izquierda del piano, violas, violonchelos y contrabajos) que se repite cíclicamente como un patrón métrico y de notas

El grupo de 10 corcheas se divide en dos subgrupos iguales. Interválicamente, el primero contiene una quinta disminuida y un cromatismo (Fa#-Fa natural) más una cuarta aumentada ascendente. El segundo grupo está compuesto por movimiento contrario con respecto al primero. La mano derecha del piano presenta los doce sonidos del total cromático, distribuidos en cuartas aumentadas y justas alternativamente.

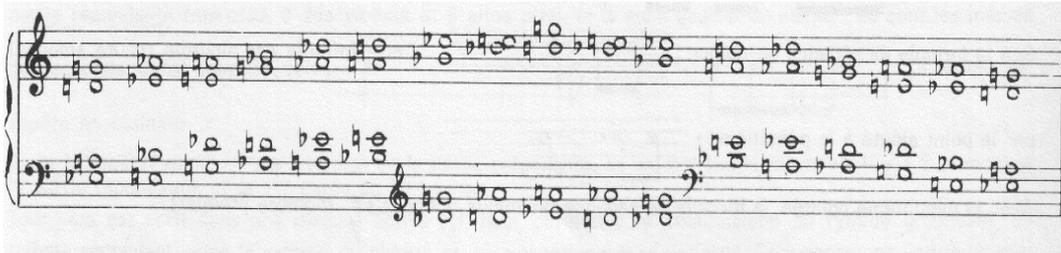


Fig. n° 121. Primeros violines del I al 8 y violas de 3^{as} a 4^{as}, en el modo 4³

Los segundo violines, del I al 8 (transposición modal), y las violas I y 2 (transposición modal) se presentan por movimiento contrario con respecto a los primeros violines. Los fragmentos se encuentran escritos en el 3³. Con una intensidad de *fff*, para las voces escritas en el modo 3³ (Fig. n° 122.):



Fig. n° 122. Modo 3³ y sus transposiciones ascendentes (sup.) y descendentes (inf.)

- Texto empleado

El poema de las *Tres pequeñas liturgias* está compuesto sin tener ninguna pretensión literaria. El texto, en su apariencia surrealista, se encuentra inspirado en las lecturas de Paul Éluard y Pierre Reverdy sobre las verdades teológicas (fe, esperanza y caridad) y diversos textos de *Las sagradas escrituras*.

La idea principal se basa en los tres tipos de presencia divina. La primera, *Antienne de la Conversation Interior*, Dios presente en nosotros. La segunda, *Séquence du Verbe, Cantique Divin*, Dios presente en sí mismo. La tercera, *Psalmodie de l'Ubiquité par amour*, Dios presente en todas las cosas.

La repetición de giros melódicos a modo de estribillo se ve reflejada en la estructura de la obra, haciendo patente la utilización de recursos característicos de la retórica sacra, con formas eclesásticas responsoriales y antifonales, por medio de un texto presente y, a la vez, sobreentendido dentro del diálogo de las diversas estructuras musicales.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of four systems. The top system includes a vocal line for 'Quatuor' and 'Altos'. The piano accompaniment is marked with a forte dynamic (*f*) and a 'Red.' (reduction) marking. Red boxes highlight the vocal line and the piano accompaniment. Blue arrows indicate the cyclical repetition of the melodic line and the piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Fig. nº 123. Repetición cíclica de la línea melódica⁷⁴¹ y el acompañamiento pianístico (corchete azul), del giro melódico, estribillo (rectángulo rojo, voz). Durand. París. 1952 (D. & F. 14792)

⁷⁴¹ En el análisis hemos utilizado la reducción para piano voz (coro) que hace el propio compositor de su obra.

- Principios de sinestesia

Para Olivier Messiaen, sus *Tres pequeñas liturgias...* se encuentran compuestas por medio de la asociación de diversos pensamientos ajenos al hecho musical; uno de los más importantes es el de la dimensión cromática. Para Messiaen, la yuxtaposición y superposición de sus modos de transposición limitada, generan colores como el azul, rojo... y, de ellos, el malva, gris, naranja, verde... pasando "a círculos de oro". El púrpura y el violeta a piedras preciosas como los rubíes, zafiros, esmeraldas, amatistas..., todo dentro de distintas formas, perspectivas y movimientos en espiral y cruzados. Este pensamiento constructivo, ajeno al clásico compositivo musical, se combina con elementos rítmicos no retrogradables, como cánones, junto a la utilización de modos indios (*ragas*) y gregorianos.

3.II.3. Olivier Messiaen. *Technique de mon langage musical* (1944)⁷⁴²

En él recopila distintas ideas constructivas con ejemplos extraídos de sus propias obras. De este libro, junto a partituras de Messiaen, en su primer estadio, De Pablo asume herramientas de pulso y metro incorporándolas a su propia obra⁷⁴³.

La técnica de Messiaen se basa en dos elementos: los ritmos no reversibles (o no retrogradables) y los modos de transposición limitada. Los ritmos no retrogradables son aquellos que no pueden ser leídos de forma retrógrada, sin caer exactamente en la disposición original: por su parte, los modos de transposición limitada sólo admiten una determinada cantidad de transposiciones; de lo contrario, se retorna a las notas (escalas) originales, poseyendo una similitud con los modos gregorianos, hindúes o chinos pero sin abarcar nunca doce tonos (notas).

En nuestro siglo se ha llegado a una perfección técnica y sonora que apenas podrá ser sobrepasada. En cuanto al ritmo, aun estamos en pañales; más o menos como se encontraban los trovadores medievales respecto de la armonía. Creo que lo esencial de mi sistema rítmico consiste en que no conoce ni la medida del compás ni la del tiempo. Cuando he terminado mis estudios analicé a fondo la rítmica de los hindúes, de los griegos, de los rumanos y de los húngaros y también la que corresponde al movimiento de las estrellas, de los átomos y del cuerpo humano⁷⁴⁴

⁷⁴² MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*, París: ed. Alphonse Leduc, [1944], reed. 1966.

⁷⁴³ Cfr. puntos 3.II. Olivier Messiaen (1908-1992). Contextualización entorno a las nuevas vanguardias musicales de los años 50, pág. 203 y 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO..., pág. 305 y 5.1. Ubicación del primer opus musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 311.

⁷⁴⁴ "Entrevista con Olivier Messiaen" Revista musical francesa *Contrepoint*, n° 3, París: ed. Richara Masse, 1946. Citado en RUFER, Josef. "Músicos sobre música" (Traducción Jorge Óscar Pickenhayn), Buenos Aires: ed. Eudeba, 1964, págs. 228-231.

Con este estudio, Messiaen llega a entender que el ritmo en la naturaleza posee mucha más libertad, flexibilidad y densidad que los ritmos de dos y tres tiempos (claves en la música clásica). Cabe señalar que Messiaen, antes de pasar a un plano racional, escribe de manera instintiva por medio de la improvisación (al igual que Stravinski).

El estilo se halla sujeto a la vida y a la sangre del autor. Uno cambia, y cada cambio produce nuevos medios de expresión. Así he empleado, en mis últimas obras, cánones rítmicos en las *Visiones del Amén* una refinada politonalidad en las *Tres Pequeñas Liturgias*, además, acordes reunidos y quebrados, desarrollos por medio de cambios de registros, ampliaciones asimétricas y, en las *Veinte miradas al Niño Jesús*, valores rítmicos en progresiva aceleración o retardo. Mi última obra contiene una inmensa cantidad de sonidos, de armonías que son nuevas de por sí y por su encadenamiento⁷⁴⁵

Al margen del conocimiento de procesos generativos mecánicos, Messiaen nunca emplea secuencias de sonidos y de ritmos de forma totalmente automática, por lo que se basa en su propio ideal estético sin condicionantes.

...¿Y por qué rechazar esto o aquello? Cuando me gusta, empleo un modo mayor –o mezclo con modos míos o los enfrento. Si me place imitar el canto de los pájaros o una melodía hindú, lo hago⁷⁴⁶

Dentro de este pensamiento de libertad, Messiaen, en una determinada época, comienza a utilizar la técnica de los doce tonos.

“...En el conservatorio, como discípulo y como maestro, trabajó con las reglas de la armonía para poder escribir, posteriormente, libremente de acuerdo con su propia fantasía y con las necesidades del tema, del sujeto, de la instrumentación y del sentimiento momentáneo⁷⁴⁷

⁷⁴⁵ “Entrevista con Olivier Messiaen”, revista musical francesa *Contrepoint*, n° 3, Paris, 1946, págs. 228-231.

⁷⁴⁶ Ídem.

⁷⁴⁷ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo, Madrid I de diciembre del 2003.

3.II.4. Conclusiones

En *Trois petites liturgies de la présence divine* (1943/44), Messiaen utiliza los modos de transposición limitada y las rítmicas no retrogradables, grupos de compases que aparecen de manera cíclica para ordenar las macroestructuras, al igual que sucede con la estructura del *Concierto in modo galante* del Maestro Rodrigo (salvando la enorme distancia estilística) y en obras de Luis de Pablo con su *Sinfonías* (1966).

En su serialismo integral, Olivier Messiaen parte del sistema dodecafónico de la segunda escuela de Viena como base, sin pretender abrir la puerta a la restricción absoluta, algo que él nunca practica en sus obras, siendo la serialización completa de todos los parámetros musicales una mera experimentación; solo la asume como ejercicio técnico, que sus alumnos más aventajados (Boulez y Stockhausen) llevarán hasta sus últimas consecuencias.

Dentro del serialismo integral, y una vez decidido un plan general, el compositor tiene poca capacidad de decisión en su seguimiento del itinerario marcado, sin poder corregir los absurdos (musicales) a que da lugar la total planificación de la obra. La intuición queda excluida en el curso de la redacción de la obra, donde debe de ser más necesaria para su coherencia. Es muy difícil crear contrastes de densidad, acordes, cambios graduales de registro, etc.

La música resultante, pese a su constante transformación, resulta estática. Este sistema serial, por su predeterminación total, excluye la posibilidad de evolución pues, bajo sus reglas del juego, cada cambio o “enriquecimiento” que rompa con lo marcado supone una trasgresión a la propia obra.

Olivier Messiaen, para la Generación del 27 en los años 50, es un total desconocido; la vanguardia europea llega solamente a algunas obras de Roberto Gerhard o Rodolfo Halffter, pero de la mano de la Segunda Escuela de Viena y un serialismo particular. La influencia de Messiaen en la primera obra del joven Luis de Pablo es notable y, a excepción del compositor valenciano Luis Blanes (mayor que él), la repercusión entre los compañeros de la generación de De Pablo es escasa.

De Pablo emplea en sus primeras obras elementos técnicos característicos de la técnica de Olivier Messiaen (ritmos no retrogradables...), en obras como *Coral op.*

⁷⁴⁸, *Sonata para piano op. 3*, *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* o su *Sinfonías para metales*, entre otras, junto a elementos y sistemas aditivos de pulso pertenecientes al serialismo integral. Al margen de la utilización, en su primer *opus*, de estos ritmos, se abstiene en el empleo de elementos técnicos característicos de Messiaen como los modos de transposición limitada y las restantes técnicas expuestas en el libro de *Técnicas de mi lenguaje musical*⁷⁴⁹.

⁷⁴⁸ Cfr. puntos: 3.11.3. Olivier Messiaen. *Technique de mon langage musical* (1943), pág. 217 y 5.4. *Sonata op. 3, para piano* (1954/58). Contextualización, pág. 342.

⁷⁴⁹ Cfr. MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*, París: ed. Alphonse Leduc. [1944], reed. 1966.

3.12. Pierre Boulez (1925). Aproximación a su primer estadio creativo

Cuando finaliza la Segunda Guerra Mundial, Pierre Boulez (1925) ha cumplido los veinte años y acaba de terminar sus estudios musicales. Con una amplia formación matemática y musical, Boulez, al igual que Messiaen, tiende a ver el mundo de la composición desde una perspectiva más lógica que expresiva: “Convencido de la necesidad histórica de la atonalidad, adoptó una concepción rigurosa de la música y la organizó como una estructura de relaciones internas ordenada de forma consciente”⁷⁵⁰:

Las primeras obras importantes de Boulez, la *Sonatina para flauta y piano* y la *Sonata para piano n° I*, ambas finalizadas en 1946 y muy influenciadas por la Segunda Escuela de Viena, provocaron un revuelo considerable cuando se estrenaron. Sin previo aviso, un compositor francés estaba llevando a cabo una ruptura fundamental con el neoclasicismo que había dominado totalmente al país durante los primeros años de la década de 1920⁷⁵¹

La *Primera Sonata para piano* (1946) de Boulez es extremadamente compleja, poseyendo influencias de Webern y Schönberg. Su primer tiempo se estructura con gran densidad textural, y en el segundo se emplea la yuxtaposición formal. Los vestigios de la elaboración temática tradicional se detectan fácilmente, aunque el contenido temático se encuentra fragmentado en minúsculos elementos con varias configuraciones.

En el primer movimiento de *Le Soleil des eaux* (1947), para soprano, coro mixto y orquesta, la serie de alturas se concatena en tres grupos completos de doce notas (indicaciones I, II, III, figura 124), obteniendo una serie total de 36 notas⁷⁵² que abarcan prácticamente todos los parámetros musicales, con lo que confirma el pensamiento que Boulez manifiesta en su ensayo “Schönberg ha muerto” (1952)⁷⁵³ sobre la herencia parcial en la técnica serial del compositor vienés.

⁷⁵⁰ MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*, Madrid: ed. Akal/Música 6, 1999, pág. 361.

⁷⁵¹ Ídem.

⁷⁵² BAYER, Francis. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Barraqué, Jean. *Discursivité et constructivisme*, (pág. 54-73), París. Ed. Klincksieck esthétique, col. D'esthétiques créée par Mikel Dufrenne Dirigée par Marc Jimenez. 1987, pág. 59.

⁷⁵³ BOULEZ, Pierre. “Schönberg est mort” (in *Relevés d'apprenti*, pág. 271). Recogido en el libro *Hacia una estética musical*. Capítulo III. *Algunos fragmentos*. (Traducción Jorge Musto, Hugo García Robles), Caracas: ed. Monte Ávila Editores. 1992, pág. 255, cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente de Anton Webern y su pensamiento estructural, pág. 196.

Fig. nº 124. Compases del 10 al 15 del primer movimiento de *Le Soleil des eaux* (1947). Ed. Heuge⁷⁵⁴

En las dos primeras obras en las que Boulez pone en práctica un acercamiento más riguroso a la serialización (*Livre pour quatuor* (1949) y *Polyphonie X* (1951)), surgen numerosos problemas por lo que el compositor opta por abandonar el sistema. De este modo, su siguiente composición, *Structures I* escrita para dos pianos (1952), será la piedra angular en la evolución del serialismo integral.

Reconociendo su deuda con Messiaen, Boulez utilizó como material básico para la primera sección extensa de la pieza las primeras doce notas y valores del material pre-composicional del *Mode de valeurs et d'intensités*, así como sus doce ataques y sus siete tipos de dinámica más cinco nuevos niveles, quedando entonces doce para cada uno de los cuatro elementos musicales. Todo este material lo ordenó en cuatro "escalas" de doce unidades cada una, una por cada elemento musical, asignando números ordenados a cada uno⁷⁵⁵

La primera sección de *Structures I* (1952) se compone por medio de la abstracción numérica (del 1 al 12) de dos tablas de pulsos, ritmos..., ordenados por adición. Una misma serie no puede aplicarse a dos elementos distintos al mismo tiempo. Si la melodía se establece atendiendo a la tabla original, las duraciones se determinan leyéndolas de forma invertida. La nota Mi bemol, primera que aparece en la serie melódica, normalmente no se asocia con la fusa, sino con cualquier otro valor⁷⁵⁶: "Las características dinámicas y de ataque no cambian en cada nota, solamente lo hacen cuando las series melódicas y rítmicas han sido totalmente completadas..."⁷⁵⁷

⁷⁵⁴ Ejemplos tomados de BAYER, Francis. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Jean Barraqué, "Discursivité et constructivisme", París: ed. Klincksieck esthétique. 1987, pág. 60.

⁷⁵⁵ MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*, Madrid: ed. Akal/Música 6, 1999, pág. 362.

⁷⁵⁶ Cfr. figura número 125.

⁷⁵⁷ MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*, 1999, pág. 362.

Según la matriz (figura 125)⁷⁵⁸, si el nº 1 corresponde a la nota Mib, el pulso de fusa, al acento y a la dinámica *pppp* (lectura vertical).

Orden N.º	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Nota	E \flat	D	A	A \flat	G	F \sharp	E	C \sharp	C	B \flat	F	B
Duración												
Ataque	>	≧	.	^ sfz		˘	.	sfz ^	≧	-	˘	˘
Dinámica	<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	quasi <i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	quasi <i>f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

Fig. nº 125. Serialización de todos los parámetros de *Structures I* (1952): timbres, pulsos, dinámicas, agógica...⁷⁵⁹

Luis de Pablo, en *Fronteras del conocimiento*, señala que:

...ha habido compositores para los que la música debía renunciar a cualquier tipo de expresividad, incluso la propia (recuerdo la indignación, un poco cómica, de Franco Donatoni contra el poder emotivo del *senza mamma* de la Suor Angelica pucciniana). Será la postura adoptada por el joven Boulez en sus *Structures I*, para dos pianos, de 1952 (no, desde luego, de su *Marteau sans maître* que las siguió) [...] Incluso en esa línea compositiva, en la que el autor no se interesa en principio por la dimensión expresiva de un orden sonoro, ese orden, si está logrado (originalidad, perfección, profundidad) nos transmitirá un tipo de emoción, quizá no querida, no buscada, pero que es inherente a su materia y, desde luego, intraducible en palabras. [...] Quizá el error de las *Structures I* (Boulez las ha considerado siempre un experimento) se deba a que el sonido está ordenado de una forma solamente numérico-combinatoria, no musical, con lo cual el resultado es ininteligible [...] De este mismo error cojean ciertas obras de Xenakis...⁷⁶⁰

3.12.1. Segunda Sonata para piano (1947/48)

La *Segunda Sonata* para piano está compuesta entre 1947/48 y fue estrenada por el pianista Yvette Grimaud el 29 de abril de 1950. La obra consta de cuatro movimientos con una duración total de 30 minutos: I *Extrêmement rapide*; II *Lento*; III *Modéré, presque vif*; IV *Vif*. Gracias a la amistad de Boulez con el compositor norteamericano John Cage, pudo estrenarse en los Estados Unidos de Norteamérica por el pianista David Tudor en 1950.

⁷⁵⁸ Cfr. análisis de *El Martillo sin dueño* de Boulez (1953/55), o la Fig. nº. 173 compases 1 al 4 del Klavierstück nº 1. Matriz ordenadora de 6 dígitos.

⁷⁵⁹ Ejemplo tomado de MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*. Madrid, ed. Akal/Música 6. 1999, pág. 363.

⁷⁶⁰ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. "Mamelene" (texto mecanografiado). Julio-Agosto. 2008, pág. 16. (versión publicada), Bilbao: Fundación BBVA. 2008, págs. 400-401.

La obra desarrolla, al extremo, la idea de una música puramente estructural. A diferencia de la primera, mucho más breve y dividida en dos movimientos, la segunda es una extensa composición escrita en cuatro movimientos, donde se disuelve el contenido melódico. Según explica Boulez:

...Fue probablemente el intento de la antigua Escuela Vienesa de revivir las viejas formas lo que me hizo querer destruirlas completamente. Lo que quiero decir es que traté de destruir el primer movimiento de la forma sonata, de desintegrar el movimiento lento mediante la utilización de un tropo, de sustituir el scherzo repetitivo mediante la variación y finalmente demoler la forma fugada y canónica del cuarto movimiento...⁷⁶¹

La *Sonata* puede verse como una despedida de la tradición de la primera música dodecafónica, acompañada por el sometimiento de sus rasgos melódicos, rítmicos y principios formales que la caracterizan. Boulez, tras la *Segunda Sonata*, estimulado por el ejemplo del *Tercer Estudio* de Messiaen, comienza a encaminarse hacia un serialismo totalmente integral, en el que las alturas, rítmicas, dinámicas y ataques están predeterminados de forma estricta.

...con anterioridad había aplicado los procedimientos seriales solamente a la melodía, e incluso en este caso de una forma nada ortodoxa, prefiriendo romper sus series melódicas en varias unidades menores a las que trató como unidades más o menos independientes. Las primeras obras de Boulez habían ya reflejado la influencia de Messiaen, concretamente, en su utilización de las estructuras rítmicas aditivas. Lo que a Boulez le interesaba del *Étude* era su rechazo hacia las categorías musicales tradicionales como la melodía, el acompañamiento, la forma direccional y el tratamiento de todos los elementos musicales sobre unas bases idénticas...⁷⁶²

Luis de Pablo conoce bien esta *Sonata*, pues es el encargado de pasar las páginas al pianista Pedro Espinosa en diversos conciertos realizados en España, en la ciudad francesa de Lyon, y en la alemana de Friburgo a comienzos de los años 60. Antes de estas interpretaciones, De Pablo solía realizar una explicación pedagógica para permitir al público un acercamiento más contextualizado.

- Análisis interválico

La serie que se presenta al principio de la *Sonata* se plantea como un elemento generador de interválicas, no apareciendo exactamente igual a lo largo del desarrollo. La cabeza del tema⁷⁶³ (cuatro primeras notas) se forma por dos intervalos

⁷⁶¹ BOULEZ, Pierre. *Conversations with Célestin Deliège* (Londres, 1975), págs. 41-42. Tomado de MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*, Madrid: ed. Akal/Música 6. 1999, pág. 361.

⁷⁶² MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*, 1999, pág. 362.

⁷⁶³ Cfr. figura número 126-127.

de quinta justa a distancia de medio tono alto, presentándose de manera literal en numerosas ocasiones. Las imitaciones de los materiales que constituyen la obra se asocian a elementos interválicos definidos que varían discrecionalmente según los diversos choques armónicos, primando la interválica de quinta disminuida (cuarta aumentada). La serie de doce alturas se puede dividir en tres grupos de cuatro notas⁷⁶⁴.

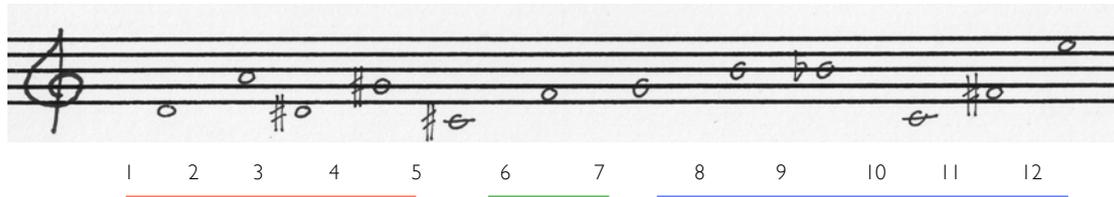


Fig. n° 126. Lectura de la serie de doce notas horizontalmente



Ordenación de la serie (en grupos de cuatro notas) del tercer tiempo de la *Sonata* (Fig. n° 137)

En la *Sonata* se presentan formas imitativas características del renacimiento y barroco, utilizando imitaciones rítmicas, cánones y estrechos... La cabeza del tema es un elemento que aparece periódicamente a lo largo de todos los tiempos⁷⁶⁵.



Fig. n° 127. Cabeza del tema en tercer tiempo de la *Sonata*⁷⁶⁶

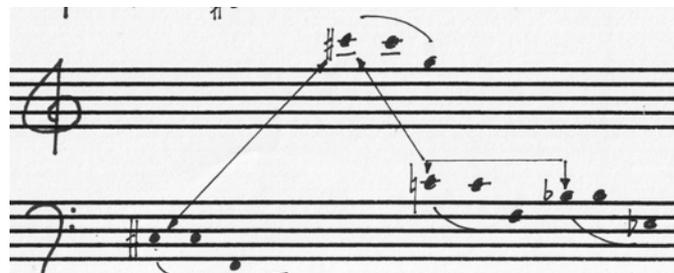


Fig. n° 128. Primer sistema del primer tiempo de la *Sonata* (Fig. n° 129)

⁷⁶⁴ Cfr. capítulo 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 178.

⁷⁶⁵ Rectángulo verde figura número 129, cfr. con la figura 126 y 1º rectángulo de la figura 135.

⁷⁶⁶ Cfr, primer tiempo.

En los continuos desarrollos, la presentación imitativa de los materiales nunca se realiza de la misma manera. El primer movimiento está concebido como un *allegro* de *Sonata* con varias ideas contrapuntísticas y armónicas por medio de principios imitativos constituidos por varios elementos rítmicos.

Fig. nº 129. Dos primeros sistemas de la obra. Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

- Primer tiempo (metro rítmico)

Los pulsos van pasando por diferentes valoraciones, generando principios de modulación métrica con sus diferencias de aumentación, disminución y valoraciones irregulares, de manera que se producen aceleraciones, deceleraciones y, en sus superposiciones, una gran complejidad de pulsación y tiempo.

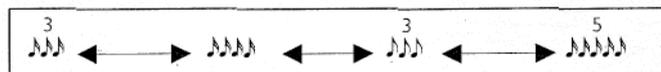


Fig. nº 130. Primera sección, primer tiempo de la *Sonata* (hasta *bien donner une impression de groupe*, compás número 32 inclusive). Modulación métrica por adición

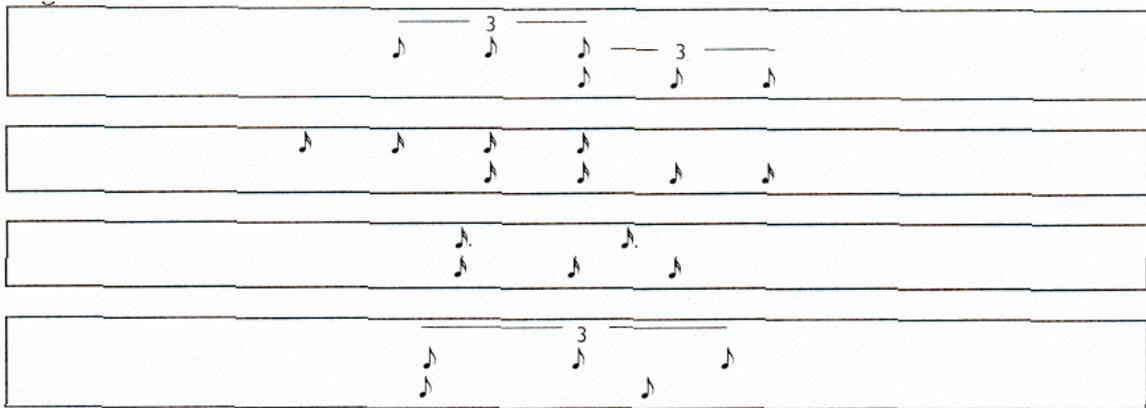


Fig. nº 131. Tabla esquemática de pulsos, imitaciones canónicas de las líneas polifónicas con grado de estrechez, relación de pies métricos

A partir de la indicación *bien donner une impression de groupe*⁷⁶⁷, el material métrico varía generando nuevamente cánones y secciones homofónicas a pulsación de negra y corchea. Este elemento se alterna con el desarrollo de los materiales presentados al principio de la obra.



Fig. nº 132. Cánones, pie métrico corchea-negra y su inversión



Alternancia del pie métrico en el canon.

La sección *Encore plus vif (tempo II)* es predominantemente armónica, generando la modulación métrica de manera progresiva:



Fig. nº 133. Modulación métrica

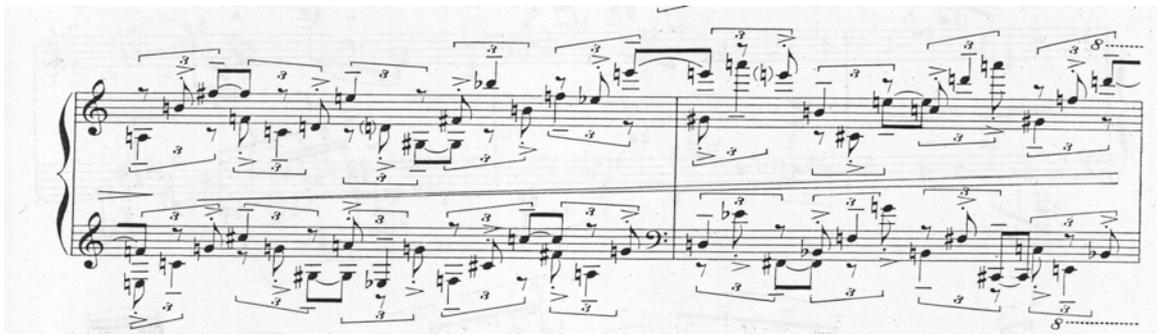
⁷⁶⁷ Compás número 32. Fig. nº 132.

En el tiempo primero (*extrêmement rapide*) se vuelven a repetir los materiales métricos presentados anteriormente en canon con el tema principal del primer tiempo⁷⁶⁸. En el final de este tiempo se muestra una sección de estrechos con el tema, presentando una gran complejidad contrapuntística. A partir de este punto aparece nuevamente una sección armónica de seis compases en *Encore plus vif (Tempo II)*, que da paso a una imitación del tema principal de la *Sonata (Tempo I. Extrêmement rapide)*. En su desarrollo se suceden dos compases homofónicos que conducen al primer tiempo, nuevamente de forma imitativa. De esta manera se alternan secciones de factura contrapuntística y armónica.

En el compás 161 comienza nuevamente una sección en forma de canon⁷⁶⁹, que modula desde el pulso de corchea (tresillo de corcheas = negra), respetando el original.



Fig. nº 134. Compás 161. Utilización del pie métrico de corchea-negra y sus variaciones



Cánones polifónicos, modulación dentro de la valoración irregular de tresillo de corchea. Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

El comienzo del segundo tiempo de la *Sonata* plantea un material puntillista. En el principio del segundo sistema⁷⁷⁰ se muestra el tema por medio de variación métrica, con

⁷⁶⁸ Cfr. Fig. nº 129.

⁷⁶⁹ Como la indicada en la figura 131.

⁷⁷⁰ Cfr. Fig. nº 135, flechas rojas.

respecto al original, a través de semicorcheas con puntillo. Las imitaciones canónicas permanecen durante todo el tiempo.

Fig. n° 135. Movimiento de las voces, flechas rojas... Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

La polifonía se expone con capas polirrítmicas, cánones de corchea, tresillos de corchea, y corcheas con puntillo⁷⁷¹. Las variaciones imitativas se presentan por medio de diversos pulsos. Los choques verticales tienen un alto grado de dificultad métrica debido a la saturación polifónica. Dentro de este material, las interválicas características siempre continúan presentes.

Fig. n° 136. Compás 49. Segundo tiempo (densificación canónica). Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

La cabeza del tema actúa como elemento imitativo que pasa por distintas alturas, creando un material cercano, en su esencia, a un divertimento barroco... Las armonías resultantes de la interválica forman acordes alterados de séptima y novena con la quinta rebajada⁷⁷².

⁷⁷¹ Cfr. Fig. n° 136.

⁷⁷² Acordes de sexta aumentada en una sintaxis armónica clásica.

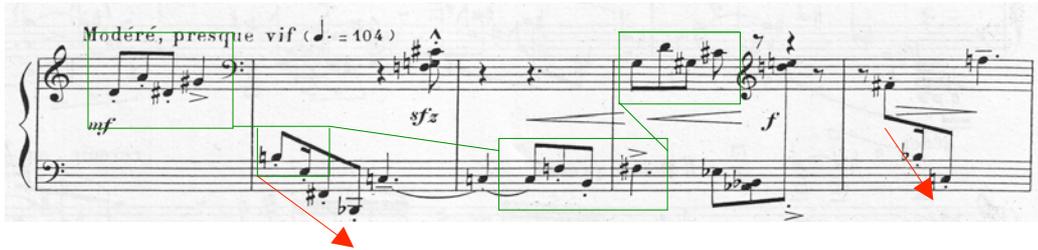


Fig. nº 137. Tercer tiempo, repetición de diseños (rectángulos verde). Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

Las distintas capas contrapuntísticas se van superponiendo en forma de estratos, generando un entramado denso, cuya complejidad real se presenta por medio del choque métrico de tres contra dos corcheas. El resultado interválico de las tramas contrapuntísticas no se deja al azar, sino que predetermina su interválica en toda la *Sonata*: segundas menores y mayores, séptimas, novenas e intervalos aumentados.

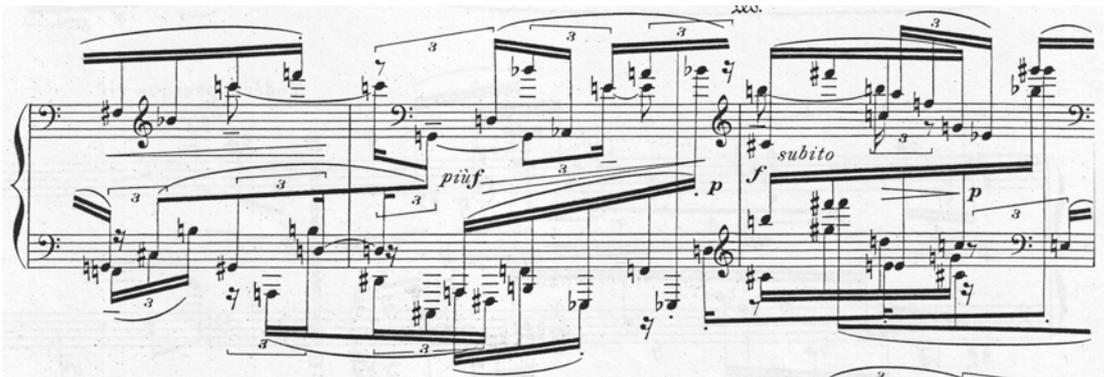


Fig. nº 138. Compás 66. Tercer tiempo (comienza en el 65). Complejidad polifónica. Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

En este tiempo de la *Sonata* aparecen dos notas transportadas del material de la cabeza con una mutación interválica: Fa#, Sol# - Fa y Sol natural. En el segundo sistema hay un cambio sustancial en el material por medio de pulso de tresillo de semicorchea, planteando nuevamente materiales característicos del primer tema inicial.

Les notes, avec de brusques approximations

Vif (♩ = 104)

pp *mp* *mf*

tr

// Très modéré // Subitement vif presser un peu ralentir

ff *p* *mp* *pp* *meno p* *molto staccato* *f* *pp sub.*

più p *brusque crescendo*

Detailed description: This figure shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 4/4 time, marked 'Vif' with a tempo of 104. It features a complex texture with multiple layers of notes. The vocal part is in 4/4 time, marked 'Très modéré' and 'Subitement vif'. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, *ff*, *p*, *meno p*, *molto staccato*, *f*, and *pp sub.*. There are also performance instructions like 'presser un peu', 'ralentir', 'brusque crescendo', and 'più p'. Red arrows point to specific intervals and motifs in both parts.

Fig. n° 139. IV tiempo, recurrencia interválica y motívica. Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

pp *poco* *cres - cen - do* *p* (surtout en

Detailed description: This figure shows a musical score for piano and voice. The piano part is in 4/4 time, marked 'pp' and 'poco'. The vocal part is in 4/4 time, marked 'cres - cen - do' and 'p (surtout en'. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *poco*, *cres - cen - do*, and *p*. The piano part features a complex texture with multiple layers of notes.

Fig. n° 140. Compases 59-60. Cuarto tiempo. Superposición de diferentes capas polifónicas con distintos elementos métricos⁷⁷³. Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950

⁷⁷³ Cfr. Estudios para piano de György Ligeti (Études por piano). En concreto con el N° 6 Automne à Varsovia, en su parte central.

3.12.2. *Le Marteau sans maître* (1953/55)

Entre 1955 y 1956 se estrenan tres obras cruciales dentro de las vanguardias europeas: *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, ciclo de 9 piezas basadas en tres poemas de René Char; la obra toma su título prestado del libro de poemas de Char, *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*⁷⁷⁴; *Le Marteau...* (de Boulez) posee una estructura serializada totalmente autónoma en todos los parámetros, sin sentirse ligada al texto. De Luigi Nono *Il canto sospeso*, ciclo de 9 piezas según fragmentos de cartas de “luchadores” de la resistencia⁷⁷⁵, donde la utilización de fragmentos de las cartas nos sitúa delante de principios antropológicos del significado emocional y racional cercano al pensamiento de Lévi-Strauss (este principio es utilizado por Berio en su monumental *Sinfonía*)⁷⁷⁶.

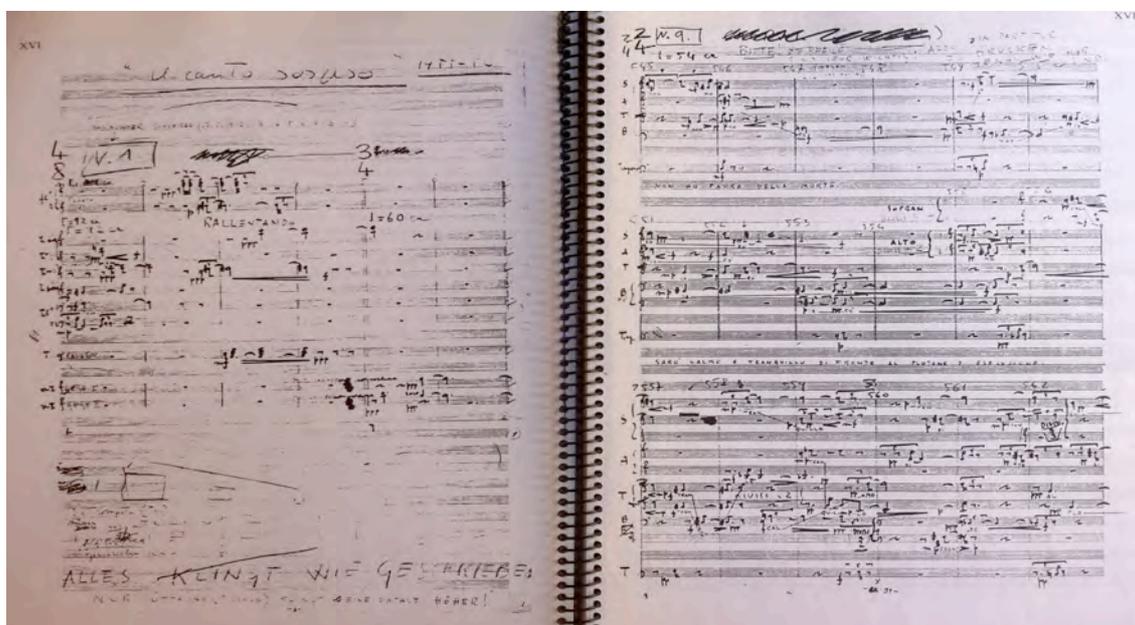


Fig. nº 141. *Il canto sospeso* (1955/56) (Luigi Nono. Anexo documental, pág. nº 866). Partitura autógrafa del compositor

...y *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen con música electrónica basada en el *canto de alabanza de los tres jóvenes*, una secuencia de aclamaciones de los apócrifos del libro de *Daniel* 3, 57-66⁷⁷⁷, en la que combina sonidos cantados con sonidos generados electrónicamente en un continuo flujo sonoro, simulando un rezo o mantra.

⁷⁷⁴ CHAR, René. *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*, París: Edición de Marie-Claude Char, Epílogo de Yves Battistini. Colección Poesía / Gallimard (Nº 375), Gallimard, 2002.

⁷⁷⁵ MALVEZZI, Piero; PIRELLI, Giovanni. *Lettere di condannati a morte della resistenza europe*, Turín: ed. Giulio Einaudi. 1954.

⁷⁷⁶ Cfr. punto 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455.

⁷⁷⁷ Cfr. "Sprache und Musik". Ensayo publicado en *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* (traducción del alemán) GARCÍA LABORDA, José María, (Maguncia) Mainz: ed. Schott, 1958, págs. 57-81. Su sentido y significado, en alemana, es la parte que se reza después de la misa, existen diversas traducciones del mismo texto latino que han sido utilizadas de distinta manera según la elección de las sílabas y de las palabras. Publicado (2010 reed. 2012) en alemán por REBHANN, Michael; SCHAEFER, Thomas. *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. Band 21*, Mainz: ed. Rolf W. Stoll, 2010.

El 18 de junio de 1955 en la ciudad alemana de Baden-Baden, gracias a Heinrich Strobel, director del 29 Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, y a los músicos de la Südwestfunk, anfitriones del festival, se estrena *Le Marteau sans maître* bajo la dirección de Hans Rosbaud.

La obra se encuentra escrita para voz (mezzo-soprano), flauta en sol, viola, guitarra, vibráfono, xilorimba y multi-percusión. Boulez plantea distintas correlaciones entre las características de emisión y las cualidades sonoras (tímbricas) de los instrumentos que la componen, fusionando éstos por medio de un criterio particular: “la voz se unirá a la flauta por el soplo; la flauta a la viola como instrumento monódico; la viola se emparenta a la guitarra en sus cuerdas punteadas; la guitarra y el vibráfono por su resonancia; el vibráfono y la xilorimba por sus láminas golpeadas y macillos”⁷⁷⁸. La contralto siempre se combina con al menos uno de los instrumentos:

...debo reconocer, sin embargo, que he elegido este corpus instrumental en función de influencias debidas a las civilizaciones extraeuropeas: el xilofón traspone al balafón africano, el vibráfono se refiere al gender balinés, la guitarra recuerda el koto japonés [...] Se trata, más bien, de un enriquecimiento del vocabulario sonoro europeo mediante elementos artísticos extraeuropeos: ciertas formaciones clásicas de nuestra tradición están cargadas de historia [...] y de historias, que se deben abrir de par en par las ventanas al mundo para escapar a la asfixia...⁷⁷⁹

Pierre Boulez utiliza textos de René Char en tres de sus obras: *Le Visage nuptial* (1946/47; rev. 1951/52; 1988/89), *Le Marteau sans maître* (1953/55) y *Le Soleil des eaux* (vers. definitiva 1965).

En *Le Marteau...*, Boulez presenta tres poemas de *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*⁷⁸⁰ de Char: 1º *Avant L'Artisanat furieux* (extraído de los poemas: *L'action de la justice est éteinte*⁷⁸¹, 1931); 2º *Bourreaux de solitude* (contenido en los poemas: *Poèmes militants*, 1932); 3º *Bel édifice et les pressentiments* (extraído de su poético *Arsenal* 1930).

⁷⁷⁸ AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*, Madrid: ed. Alpuerto. vol I, 1998, pág. 439.

⁷⁷⁹ GOLEA, Antoine. *Rencontres avec Pierre Boulez*, París: ed. Slatkine, 1982, pág. 335.

⁷⁸⁰ CHAR, René. *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*, París: Edición de Marie-Claude Char. Epílogo de Yves Battistini. Colección Poesía / Gallimard (Nº 375), Gallimard, 2002.

⁷⁸¹ Cfr. CHAR, René. *L'action de la justice est éteinte*, París: ed. Surréalistes 100ex. 1931, al margen del citado libro *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*. http://www.musees-mediterranee.org/portail/collections_fiche.php?menu=6&num_coll2=680 (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

René Char, en un comentario que realiza para su libro de poemas de *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*⁷⁸², señala que, aunque pueda relacionarse su poesía con el movimiento surrealista por cercanía estética, él nunca lo ha considerado de esta manera. La primera edición del libro de poemas de Char lo acompaña un dibujo del pintor Pablo Picasso⁷⁸³.

Creo que situar *Le Marteau sans maître* [...] dentro de las corrientes surrealistas sería incorrecto. Cuando escribí el *Arsenal*, tenía sólo diecisiete años y no sabía que existía el surrealismo [...] Siempre ignoré la escritura automática y todo lo que escribí fue desarrollado conscientemente⁷⁸⁴

La forma de la obra alterna tiempos instrumentales con tiempos cantados. Cada tiempo se encuentra compuesto con una técnica estructural diferente. El poema es recitado de diferentes modos, integrado en las diversas estructuras rítmicas y dinámicas. En las piezas con texto (III, V, VI, IX), las palabras que forman los distintos poemas se respetan en su forma original literaria; su inteligibilidad no se ve disminuida por la instrumentación, con lo cual es potenciada y reafirmada por medio de la acentuación y la métrica (larga-breve) del poema. El tratamiento del texto se realiza de diferentes maneras: *parlando*, igual al lenguaje coloquial; *quasi parlando*; canto silábico; canto melismático; canto con boca cerrada, cercana al sonido de los instrumentos.

⁷⁸² CHAR, René. *Le Marteau sans maître suivi de Moulin premier*, París: Edición de Marie-Claude Char. Epílogo de Yves Battistini. Colección Poesía / Gallimard (N° 375), Gallimard, 2002.

⁷⁸³ Cfr. la página web: <http://www.books.simsreed.com/catalogues.php?catalog=rare12&stk=41151&catNo=42> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

⁷⁸⁴ *Ibidem*, contraportada del libro. <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Poesie-Gallimard/Le-Marteau-sans-maitre-suivi-de-Moulin-premier> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

- Análisis⁷⁸⁵

Antes de analizar *Le Marteau sans Maître* tenemos que señalar que, a pesar del peso específico del texto, sigue siendo serial. Por esta razón, lo ubicaremos en este punto del trabajo que sirve para la contextualización de los primeros estadios vocales y seriales de Luis de Pablo.

En *Le Marteau...* consideramos que la técnica supera al texto con la apriorística del sistema, situando al proceso técnico por encima del resultado de la propia obra sonora. La organización constructiva se apoya en distintos elementos ordenadores, la matriz numérica es una de ellas⁷⁸⁶; ésta ordena la cantidad de notas que entran en cada grupo (campo armónico), presentándose verticalmente como un acorde. Así, la matriz nos proporciona materiales tanto horizontales como verticales: si se lee de izquierda a derecha (aunque podríamos leerla en diferentes direcciones), el resultante obtenido es de 2 notas, 4 notas, 2 notas, 1 y 3 (notas con timbre definido, condicionadas en la multiplicación); este proceso dura hasta completar una serie de cinco dígitos, la permutación del número puede realizarse tantas veces como considere el compositor.

	1	2	3	4	5
1°	2	4	2	1	3
2°		4	2	1	3
3°			2	1	3
4°				1	3
5°					3

Fig. n° 142. Matriz numérica. Lectura horizontal, flechas, coincidencias verticales recuadro rojo

En la asignación de notas reales a la abstracción numérica, Boulez confecciona diversas tablas con una lógica matemática, donde la multiplicación por medio de superposición interválica genera diversas posibilidades de acorde con un alto grado de complejidad.

⁷⁸⁵ Tanto en el libro de Gotzon Aulestia. *Técnicas compositivas del siglo XX*. Tomo I, pág. 439. como en KOBLYAKOV, Lev. *Pierre Boulez a World of harmony*. Contemporary music studies, vol. 2, London: Harwood academia publishers. Universal Edition, 1990, se presentan análisis completos de esta obra de Pierre Bolez, por lo que nosotros en este punto nos limitaremos a señalar los elementos más destacados de la construcción de la obra, remitiéndonos para el lector interesado a los dos libros anteriormente citados, con preferencia por el de Lev Koblyakov.

⁷⁸⁶ Cfr. con la figura n° 142.

2 4 2 1 3 787

Fig. nº 143. Acordes en correspondencia de números a notas

El conjunto de los cinco bloques (de acordes), que se constituyen horizontalmente, los denomina como: “dominio armónico” (2, 4, 2, 1, 3), mientras que la unión de cada uno de estos bloques recibe el nombre de “campo armónico” (I, II, III, IV, V). Por medio del transporte, cada uno de los dominios armónicos origina 4 series más, fruto de la multiplicación de los campos armónicos entre sí⁷⁸⁸.

a b c d e 789
2 4 2 1 3

5ª dism. 2ª M. 2ª m. 2ª m.

ab bb bc bd be 4ª A. 2ª M. 2ª m. 2ª m.

Fig. nº 144. Multiplicación de acordes

⁷⁸⁷ KOBLYAKOV, Lev. *Pierre Boulez a World of harmony*. Contemporary music studies, vol. 2, London: Harwood academia publishers. Switzerland (USA. Japam. UK. France, Germany), Universal Edición. 1990, pág. 4.

⁷⁸⁸ AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*, Madrid. ed. Alpuerto, 1998, pág. 447.

⁷⁸⁹ Ídem.

Los cinco campos armónicos resultantes forman el dominio armónico: primero, derivado de la proporción numérica "2, 4, 2, 1, 3"; al dividir la serie en las proporciones numéricas restantes, cada una de ellas genera 2º, 3º, 4º y 5º dominios armónicos, que a su vez contienen 5 campos armónicos con 25 bloques o grupos armónicos⁷⁹⁰.

Fig. nº 145. Tabla de multiplicación de los campos a y b (ab)⁷⁹¹

La abstracción numérica se completa por medio de letras, divididas en dos por cada dígito; el siguiente paso es realizar la traslación de los números (cantidad) y letras (campos armónicos)⁷⁹² a notas.

4	2	1	3	2
2	1	3	2	4
1	3	2	4	2
3	2	4	2	1
2	4	2	1	3

Fig. nº 146. Ordenación en la tabla de los dominios armónicos (matriz numérica)

⁷⁹⁰ AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*, pág. 448.

⁷⁹¹ Idem.

⁷⁹² Cfr. figura 173.

Las distintas transposiciones generan nuevas tablas, que vienen a ser la lectura facultativa del compositor (matrices con letras). En la segunda matriz (izquierda), se ha marcado con flechas la ordenación en la aparición de los grupos.

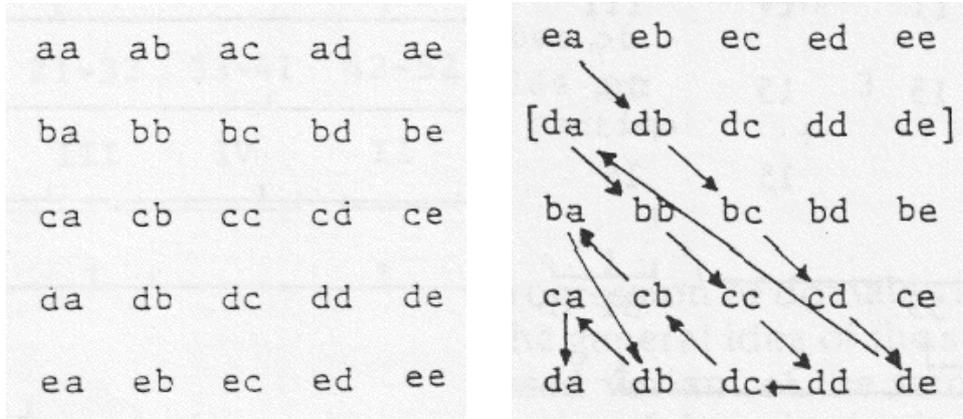


Fig. nº 147. Matrices de conjuntos de letras, unión por medio de flechas⁷⁹³

El ideal del sistema serializa diversos parámetros como: pulsación, agógica-dinámica y tímbrica.

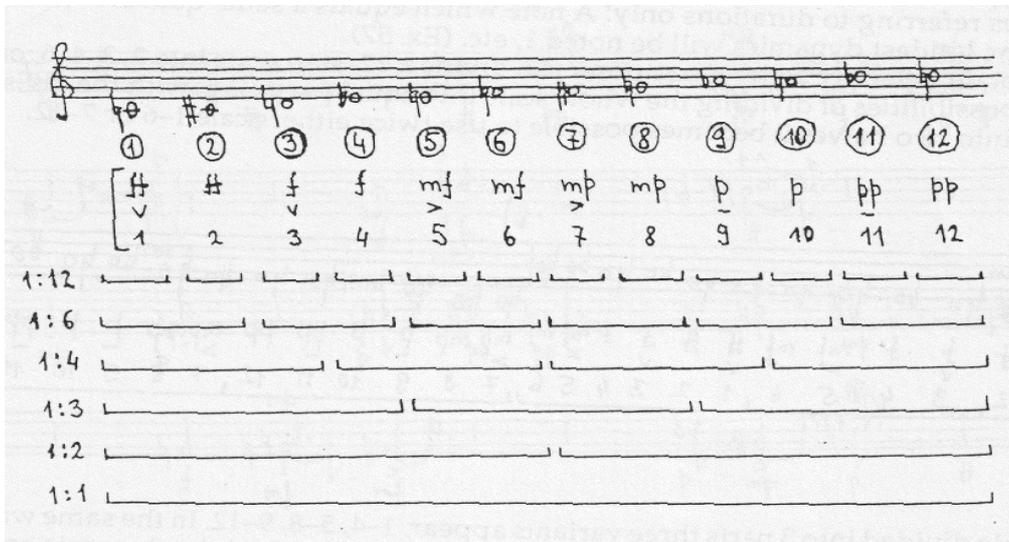


Fig. nº 148. Diagrama de serialización (integral) de diversos parámetros⁷⁹⁴

Por medio del sistema se realizan cinco transposiciones, tantas como notas base: Fa, Si, Do, Mi, Sol y sus transposiciones. La ubicación tímbrica de cada campo armónico (acorde) y su relación dentro de cada dominio armónico es facultativa del compositor,

⁷⁹³ KOBLYAKOV, Lev. *Pierre Boulez a World of harmony*. Contemporary music studies. Vol. 2. Universal Edición. 1990, pág. 4.

⁷⁹⁴ Ídem.

produciendo de esta manera diversas combinaciones reflejadas en la lectura de las matrices de letras y números.

avant «l'artisanat furieux»

pierre boulez

Rapide (♩ = 168)

The image shows a musical score for four instruments: Flûte en sol, Vibraphone, Guitare, and Alto. The score is titled 'avant «l'artisanat furieux»' by Pierre Boulez. It is marked 'Rapide (♩ = 168)'. The score is divided into harmonic fields, indicated by vertical lines and handwritten annotations. The annotations include 'I ea' at the beginning, and various letter combinations like 'da da', 'db', 'bc', 'ca', 'cb', 'ba' scattered throughout. Dynamic markings such as 'ff', 'mf', and 'pp' are present. The score is numbered 3, 4, 2, 4, 6, 8 at the top and 3, 2, 2 at the bottom. The instruments are listed on the left: Flûte en sol, Vibraphone (with 'baguettes dures'), Guitare, and Alto.

Fig. nº 149. Primer pentagrama de *Le Marteau...*, división en campos armónicos. Grupos verticales, coincidencias entre instrumentos: (ea)-(da), (bd)-(bc), (ca)...⁷⁹⁵. Universal Edition (London). 1957. No. 398

⁷⁹⁵ Cfr. Fig. nº 145.

3.12.3. Conclusiones

En la *Segunda Sonata* (1947) de Boulez, la serie que se presenta en los primeros compases plantea un diseño interválico que se desarrolla a lo largo de toda la obra. La cabeza del tema (cuatro primeras notas) se presenta en el primer compás de cada uno de los tres primeros tiempos y en el transcurso de toda la *Sonata*, y está formada por dos interválicas de quinta justa (en inversión cuarta) que se muestran por medio de formas imitativas como: variaciones rítmicas, cánones y estrechos. Los pulsos métricos, dentro de su gran complejidad, pasan por diferentes valoraciones de aumentación y disminución y, en su modulación (métrica), aceleraciones y deceleraciones.

La *Sonata op. 3* (1954/58) para piano de Luis de Pablo, posee similitudes con la *Segunda Sonata* de Boulez. Aunque su germen es una serie dodecafónica, el desarrollo de los “motivos” interválicos se realiza por medio de un pensamiento donde priman las relaciones de tensión y distensión, consonancia-disonancia, herencia de un pasado remoto. Al igual que en la *Segunda Sonata*, De Pablo utiliza un continuo desarrollo y variación de las interválicas, presentándolas en secciones estructuradas por medio de recursos clásicos de la forma musical: *Rítmica libre*, *Canon*, *Grupos verticales*... Este principio de estructuración de secciones por medio de un recursos constructivo determinado, es una pauta presente en la *Segunda Sonata* de Boulez. El extra que aporta De Pablo a su *Sonata op. 3*, con respeto a la de Boulez, es un grado mayor de libertad ante el sistema serial preconcebido. De Pablo, en su *Sonata op. 3* mantiene el referente de las rítmicas no retrogradables de Olivier Messiaen; en cambio, Boulez, en su segunda ya no lo contempla mirando hacia sus propios compañeros de generación como a Karlheinz Stockhausen.

La diferencia principal entre el lenguaje contrapuntístico imitativo de *La Segunda Sonata* de Boulez, desubicada parcialmente de los referentes del pasado y las obras que permanecen en el primer *opus* del catálogo⁷⁹⁶ de Luis de Pablo y Cristóbal Halffter⁷⁹⁷, radica en que, en estos últimos, la técnica imitativa (aún serial) no se disocia de la tradición, partiendo desde una sintaxis característica de épocas anteriores con sus mismas

⁷⁹⁶ Las que no eliminan por cumplir con sus propios cánones estético-técnicos de modernidad.

⁷⁹⁷ Cfr. punto 3.8.1. Análisis de técnicas barrocas en la *Sonata para violín solo*. op. 20 (1959) de Cristóbal Halffter (1939) (en su primer estadio hasta *Formantes*, 1961), pág. 138.

funciones sintácticas y morfológicas, al margen de la sustitución de la tonalidad por la serie de doce notas.

En *Le Marteau sans Maître* (1953/55), el compositor resuelve la organización de los distintos elementos que la forman, por medio de diversas asociaciones de parámetros musicales a abstracciones de letras y números, a través de complejas instrucciones de uso aplicadas a tablas numéricas y de letras (o matrices) que ordenan casi todos los parámetros musicales desde la agógica, dinámica, interválica, duración y altura.

La multiplicación de acordes es una técnica que Boulez utiliza para obtener materiales interválicos con un alto grado de parentesco, pues los acordes resultantes de la multiplicación comparten notas comunes con los acordes generadores.

En *Le Marteau...*, la organización del material acórdico (interválico) se constituye en estructuras de cinco acordes (o bloques) horizontales, denominados dominios armónicos, recibiendo cada uno de estos bloques (o acordes) el nombre de campo armónico. Por medio del transporte, cada uno de los dominios armónicos origina cuatro series más, fruto de la multiplicación de los diferentes campos armónicos entre sí.

Las interrelaciones entre los dominios y los campos armónicos obedecen a las reglas particulares que el compositor haya predesignado con antelación, por lo que se preconice la obra desde la rigidez del sistema, sin posibilidad de cambio en favor de algún principio estético auditivo.

En comparación de la matriz numérica preconcebida de *Le Marteau...*, De Pablo, en obras como *Coral* op. 2 (1954/55) o *Sinfonías para metales* (1963/66), emplea grupos numéricos aditivos asociados al valor de las distintas pulsaciones musicales (corcheas, negras, blancas...); y en su *Sonata* op. 3 (1954/58), un sistema numérico aditivo aplicado a diversos grupos de notas.

Lo más semejante en la técnica compositiva de De Pablo, con respecto a la de Boulez, es el principio de dominio o campo armónico que se puede encontrar en el *Concierto número 1 para piano y orquesta* (1978/79) con sus agregados, encargados de organizar ciertos parámetros de la obra como interválicas o pulsaciones.

En *Le Marteau sans maître* se presenta una situación compleja en cuanto a sus fuentes y sistemas de composición. Los textos empleados del escritor René Char se

encuentran cercanos al surrealismo en su resultado final, aunque éste reconoce que su escritura no es automática. Con respecto al sistema compositivo musical que Boulez emplea en *Le Marteau...*, la organización apriorística de los materiales es extrema, se da una racionalización en todos sus parámetros. La complejidad en unir un texto cercano al surrealismo y una música estructurada racionalmente hasta el extremo, radica en el filtro de la creación literaria surrealista, no racional cercano al subconsciente, y en la racionalización integral de todos los parámetros en la música de Boulez, donde el proceso de creación se convierte en la obra misma.

A partir de su segundo *opus* y tercera época de creación hasta la actual, la escritura interválica armónico-contrapuntística de Luis de Pablo sufre una paulatina aproximación hacia procesos basados en la intuición, cimentados por la práctica y años de oficio.

3.13. Luciano Berio (1925-2003). Inicios del catálogo hasta *Cinco Variaciones, para piano (1952/53)*

En 1945, Berio, con veinte años, se encuentra terminando sus estudios en el Conservatorio de Milán; en este año se consolida su voluntad de dedicarse a la composición. En estas fechas escucha por primera vez *La muerte de un tirano* de Darius Milhaud y la *Sonata para dos pianos y percusión* de Béla Bartók, junto al *Pierrot lunaire* de Schönberg y alguna obra de Stravinski y de Hindemith.

Debido a la situación política de Italia, fue en 1945 cuando tuve la primera oportunidad de ver y escuchar las obras de Schönberg, Stravinsky, Webern, Hindemith, Bartók y Milhaud. A mis 19 años sufrí un choque emocional, sentía rabia por darme cuenta que el fascismo me había privado hasta aquel momento de aquella música, siendo capaces de falsificar la verdadera realidad espiritual⁷⁹⁸

La *Pequeña suite para piano* de 1947 es la primera obra que se interpreta en público y se considera como parte de su primer *opus*. La obra posee influencias de Ravel, Prokofiev y del neoclasicismo. En el año 1949 compone el *Concertino* para clarinete, arpa, celesta y cuerda, y su *Magnificat* con un gran influjo de Stravinski. Este mismo año Luigi Dallapiccola compone una obra de referencia, su ópera *Il Prigioniero*.

Para Berio, el cruce de influencias fructifica en la obra de piano *Cinco variaciones* (figura número 162), que desarrolla el giro melódico que acompaña a la palabra *fratello* en *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola.

...el sistema (dodecafónico) fue empleado casi únicamente por Schönberg y sus discípulos Berg y Webern (hay contribuciones de Krenek y Dallapiccola, etc.). Pero Schönberg estuvo siempre convencido de que gracias a su sistema "se aseguraba el predominio de la música alemana por cien años", como –dice la historia– manifestó a sus discípulos Josef Rufer⁷⁹⁹

Dallapiccola vive la misma situación que Berio (y Luis de Pablo), en cuanto a penuria informativa, por culpa de la problemática de la Segunda Guerra Mundial (uno en pleno conflicto, el otro en la posguerra). Podemos intuir que el dodecafonismo particular de

⁷⁹⁸ *The Composer on His Work. Meditation on a Twelve-Tone Horse*, in *Classic Essays on Twentieth-Century Music. A Continuing Symposium* (1996), ed. by Richard Kostelanetz and Joseph Darby, (ISBN 0-02-864581-2), pág. 169.

⁷⁹⁹ DE PABLO, Luis. *Luis de Pablo, Una historia de la música contemporánea. Lo inesperado y lo archisabido*, Bilbao: ed. Fundación BBVA. 2009, págs. 43-44.

Dallapiccola se debe, en un primer momento, a la improvisación de herramientas técnicas dentro de una vanguardia lejana.

Desde la ocupación de Austria por las tropas de Hitler se volvió cada vez más difícil el conseguir las obras de los maestros de Viena. Las pocas composiciones aparecidas alrededor de 1925 no podían obtenerse ya, y aquellas que pude conseguir eran tan esquemáticas que no me ofrecían ninguna ayuda [...] Hoy, a varios años de distancia, puedo sentirme dichoso por haber desarrollado, a pesar de estos errores, tanto de mi mismo...⁸⁰⁰

En la obra de Luigi Dallapiccola, *Due Liriche de Anacreonte* (1955), se percibe con claridad la herencia serial de la Segunda Escuela de Viena y, en especial, del *Concierto para grupo instrumental y piano* op. 24 de Anton Webern.

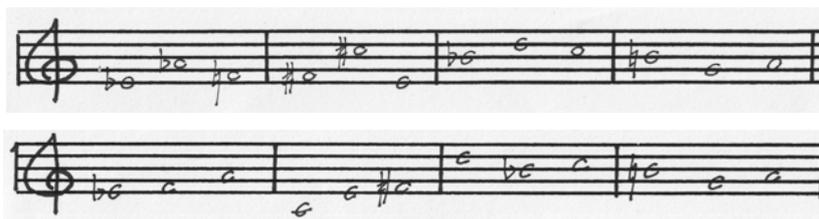
Esta influencia en la ordenación del material interválico permanece durante años en los compositores italianos de vanguardia; así, en 1962, Camillo Togni escribe sus *Cinco Lieder* op. 39, donde la división de la serie se presenta en grupos de tres notas, ordenando cada grupo por medio de la interválica de: tono-semitono y tercera mayor-menor⁸⁰¹.

Fig. n.º. 150. Dos primeros pentagramas de *Cinco Lieder* op. 39 (1962). Suvini Zerboni – Milano. 1962

⁸⁰⁰ DALLAPICCOLA, Luigi. *Sulla strada Della dodecafonia*, Milán: (1951), (versión inglesa. Music Survey, Vol. IV, n.º 1, Londres: Oakfield School, West Dulwich, octubre de 1951. Citado en Josef Rufer. *Músicos sobre Música* (Traducción Jorge Óscar Pickenhayn), Buenos Aires, ed. Eudeba. 1964, págs. 232-242.

⁸⁰¹ Cfr. capítulo 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

En el acompañamiento pianístico de la obra se ve claramente la división en cuatro grupos de tres notas cada uno, con una interválica recurrente.



Ordenación interválica: 2ª M 3ª M 3ª M 2ª M 3ª M 2ª M 3ª M 2ª M

Fig. nº. 151. Interválicas del piano y su ordenación en grupos similares (pentagrama inferior)

Volviendo al caso de Berio, como trabajo alimenticio en su juventud es pianista acompañante de canto; por medio de esta actividad conoce a Cathy Berberian, su primera mujer. Por este tiempo, Berio comienza a estudiar la lengua inglesa, acercándose cada vez más a principios de manipulación de la fonética, en una búsqueda de múltiples significados.

El joven Berio presenta una gran vocación por las estructuras fonéticas y sintácticas que le hacen estudiar textos de diferentes literatos como Joyce, abriendo la puerta a bases antropológicas.

El compositor Luigi Dallapiccola, y su personal utilización de los sistemas seriales, impresiona al joven Berio que, finalmente en 1952, opta por estudiar con el maestro gracias a una beca, siguiéndolo a los cursos de Tanglewood de Norteamérica. En el MOMA de New York, Berio escucha por primera vez la música electrónica de Varèse⁸⁰², a Otto Luening y a Vladimir Ussachevsky, abriéndosele un nuevo mundo a explorar.

Con las obras líricas *Strings in the Earth and air*, *Monotone*, y *Winds of May* (1953) para voces femeninas, cello, clarinete y arpa, Berio realiza su primer encuentro musical con James Joyce: "Con esta obra no solamente he entrado en el mundo de Dallapiccola sino que me he tomado el permiso de huir de él"⁸⁰³. Con *Winds of May* se abre al mundo

⁸⁰² VARÈSE, Edgard. "Nuevos instrumentos y Nueva Música". Conferencia dada por Varèse en Mary Austin House, Santa Fe, en 1936. Texto original inglés recopilado en: *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Nueva York, Ed. Elliot Schwartz y Barney Childs, 1966. Traducido en versión alemana por R. Riehn para la monografía sobre Varèse. *Edgard Varèse, Rückblick auf die Zukunft*. ed. Musik-Konzepte 6. 1978, págs. 11-12. (Traducción del alemán García Laborda, José María), Madrid: ed. Doble J, Editorial. Colección de Cultura Moderna, 2004, pág 87.

⁸⁰³ *The Composer on His Work: Meditation on a Twelve-Tone Horse*, in *Classic Essays on Twentieth-Century Music. A Continuing Symposium*. by Richard Kostelanetz and Joseph Darby. 1996, pág. 169.

de Joyce y se aleja paulatinamente de Dallapiccola. Posteriormente, escribe *Chamber Music* (1953) y *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958).

A partir de la experiencia electroacústica de conciertos en el MOMA y la influencia de Dallapiccola y Rognoni, surge un contacto directo con la RAI, de cuyo acercamiento nace la obra *Mimomusique n° 1* (1953), compuesta a partir del sonido del disparo de una pistola. En este mismo año conoce a Stockhausen en la ciudad de Basilea, en una conferencia sobre música electroacústica. Scherchen le presenta a Bruno Maderna, alumno activo en las clases de Darmstadt, quien le pone al día sobre todas las experiencias realizadas por Stockhausen, Eimert y Meyer-Eppler en el estudio de electroacústica en Colonia.

En Milán trabaja en el Estudio de Fonología y es allí, en la radio, donde conoce a Umberto Eco, figura clave para la comprensión del nuevo pensamiento literario de Luciano Berio⁸⁰⁴.

3.13.1. *Concertino* (1950)

El *Concertino* para clarinete, violín, arpa, celesta y cuerda⁸⁰⁵ se presenta como la primera obra para instrumentos solistas y orquesta de Berio. Es estrenado en Milán por los estudiantes del Conservatorio, tiene como clarinete solista a Borisov y como director al propio Luciano Berio. Posteriormente, en 1970, Berio realiza una revisión de la obra.

Hemos escogido esta obra para coincidir cronológicamente con el comienzo de la Generación del 51⁸⁰⁶ y, aunque se adelanta al primer *opus* oficial de Luis de Pablo, posee puntos comunes con él, pues utiliza elementos estéticos y técnicos cercanos a sus referentes más directos: Schönberg, Stravinski, Webern, Hindemith, Bartók o Milhaud..., al igual que hace Luis de Pablo. En este estadio de creación, los referentes son puramente musicales sin haber comenzado su relación con las estructuras fonéticas y sin tener un verdadero contacto directo con sus colegas generacionales.

⁸⁰⁴ Cfr. puntos 4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia. (tecnología, fonética y estructuras literarias), pág. 273, y 4.3. Luciano Berio (1925-2003). Texto y estructura, pág. 282.

⁸⁰⁵ En sus biografías la obra se indica que pertenece al año de 1950 y en la partitura (Universal edition. 14979) a 1951.

⁸⁰⁶ Cfr. punto 5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER OPUS MUSICAL, pág. 305 y 5.1. Ubicación del primer *opus* musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 315.

- Análisis

El *Concertino* posee una síntesis de materiales y de recursos estéticos que lo sitúan en una etapa incipiente en la creación compositiva de Luciano Berio. La utilización de materiales armónicos reducidos genera principios de unidad estructural. Los gestos se repiten con diversas variaciones. En la parte central se presenta el clarinete como melodía acompañada de la orquesta.

Fig. nº 152. Dos primeros compases de la obra. Universal Edition. ue. 14979

Los diseños del comienzo de la obra se estructuran por medio de parámetros ascendentes, como principios de tensión, y descendentes, como de distensión.

Si prestamos atención a las notas más agudas de los acordes y las ordenamos, observaremos que el diseño parte desde las notas Sol y Si, presentando un proceso en progresión hasta llegar a las octavas superiores. Las progresiones internas están constituidas por medio de acordes con sus particularidades diatónicas y cromáticas. En las voces superiores más destacadas, se alternan interválicas de tercera mayor-menor y segunda mayor-menor (Fig. nº 152).

Recorrido de octava ascendente (Fig. nº 152)

cromático o de acordes que pueda presentar inmediatamente su homólogo cromático al unísono, en búsqueda de una mayor tensión (letra **b**).

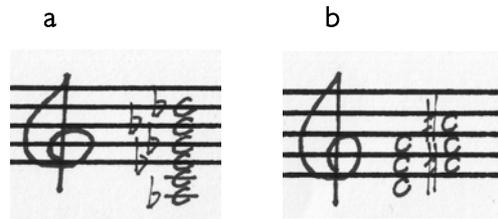


Fig. nº 154

La utilización de pedales es una constante; el compositor fija el campo armónico potenciando una nota sobre las demás (Fig. nº 155). La superposición de gestos polifónicos permite la estratificación de éstos, priorizando nuevos materiales sobre los que anteriormente se han considerado principales.

Fig. nº 155. compases 4 al 6. Universal Edition. ue. 14979

En el tercer compás, el arpa presenta un material armónico desplegado horizontalmente, reconocible dentro de la armonía funcional y de parámetros impresionistas de principio del siglo XX (Debussy o Stravinski en obras como *El pájaro de fuego*). Se trata de un acorde con la quinta alterada ascendentemente⁸⁰⁷.



9
#5
#

Fig. nº 156. Acorde por terceras de 11ª, esta clase de materiales es una constante dentro de la obra

⁸⁰⁷ Cfr. Fig. nº 155, rectángulo rojo.

Las diversas estructuras que componen la obra se presentan como elementos cerrados con principio y final, como los módulos⁸⁰⁸. Las estructuras exteriores (clarinete y cuerda, Fig. n° 157) se componen por medio de parámetros de arsis / tesis (ascendentes y descendentes), que condicionan la obra por medio de tensiones estructurales de tensión-distensión.

Las estructuras centrales (arpa, Fig. n° 157) presentan materiales cíclicos que dan lugar a una coherencia armónica y rítmica que actúa como columna vertebral de la sección. Por el contrario, estos elementos sintéticos pueden dar una sensación auditiva de estancamiento del tiempo y caer en la monotonía⁸⁰⁹.

The image shows a page of a musical score with eight staves. From top to bottom, the staves are labeled: Cl. (Clarinet), Cel. (Cello), Arpa (Harp), Vl. I (Violin I), Vl. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabasso). The Cl. staff has a red box around a melodic phrase and a red arrow pointing right from its end. The Cel. staff has a red box around a rhythmic pattern. The Arpa staff has a blue box around a section of its accompaniment. The Vl. I and Vl. II staves have a blue box around their parts. The Vla. staff has a blue box around its part. The Vlc. and Cb. staves have blue boxes around their parts. Dynamic markings include 'mp cresc.' and 'p cresc.' in various staves. Performance instructions like 'arco' and 'div.' are present. The number '12' appears above some notes in the Cel. staff.

Fig. n° 157. compás 18. Universal edition. ue 14969

La sección central del *Concertino* se presenta como una melodía acompañada con elementos contrapuntísticos (Fig. n° 157, rectángulos rojos).

⁸⁰⁸ Cfr. punto 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválca de tercera, pág. 492.

⁸⁰⁹ La música impresionista francesa con C. Debussy presenta principios de monotonía estática dentro de sus propias reglas del juego que la subliman dentro del lenguaje de la obra, dándole el rango de identidad de estilo.

Fig. nº 159. Parte de la línea melódica del clarinete. Universal Edition. ue. 14979

Las estructuras que se presentan en la parte central de la obra se componen en forma de melodía acompañada y doble coro⁸¹¹. En la figura número 160, las imitaciones polifónicas se presentan entre el violín solo y el clarinete, y así permanece el resto de la cuerda como acompañamiento con un pulso de semicorchea; este acompañamiento “se encuentra desplazado a un coro”. Aparecen secciones en ámbito armónico sobre la nota Sol menor-mayor, de modo que se convierte, posteriormente, en la tonalidad de la dominante por medio de una sexta aumentada (Lab - Fa#) como dominante de la dominante de Do (primer rectángulo azul y acorde del arpa rectángulo verde).

Fig. nº 160. compases 92 y 93. Imitaciones polifónicas, juegos tímbricos. Universal Edition. ue. 14979

⁸¹¹ Contestaciones polifónicas entre grupos compuestos homofónicamente.

En el compás 166 (7 de ensayo. Fig. nº 161) se realiza una reexposición de los primeros compases de la obra que dura hasta el compás 185 (8 de ensayo). En este punto se presenta una nueva sección con forma de coda final, con elementos con riqueza tímbrica, como armónicos naturales en las cuerdas y trémolos sobre las dobles cuerdas.

El arpa presenta *ostinatos* sobre octavas y dobles cuerdas. La estructura vuelve a presentarse en un ámbito de Sol con el Reb como quinta rebajada del acorde de tónica.

The image shows a musical score for measures 166 to 170. The score is arranged in six staves: Cl. (Clarinet), Cel. (Cello), Arpa (Harp), VI. Solo (Violin Solo), VI. II (Violin II), and Vla. (Viola). The time signature is 6/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianissimissimo). A red box highlights the Arpa part in measure 166, showing a repetitive pattern of notes. Red arrows indicate the flow of the music across the staves.

Fig. nº 161. compases 166 al 170. Abertura de las voces por movimiento contrario. Universal Edition. ue. 14979

Las estructuras presentan, al igual que en toda la obra, secciones internas estáticas repetitivas y voces externas con diferentes movimientos: contrario, directo..., volviendo a principios de melodía acompañada o contrapunto a dos voces sobre estructuras de base.

3.13.2. *Cinco Variaciones*, para piano (1952/53, rev. 1966)

En 1952, Luciano Berio comienza a estudiar con Luigi Dallapiccola (quien escribe en 1951: *En la ruta del dodecafonismo*). Las *Cinco variaciones* pueden considerarse una obra de juventud compuesta bajo el auspicio del lenguaje serial dodecafónico⁸¹² de su maestro Dallapiccola, a quien se la dedica.

Las *Cinco Variaciones para piano* parte de las notas que acompañan a la palabra *Fratello* (hermano) en la obra *Il Prigioniero* (1949) de Dallapiccola (semitono, tercera menor: Fa-Mi - Do#). Este motivo, o diseño interválico, es recurrente en parte de la historia de la música del siglo XX en Europa, desde que Anton Webern lo utilizase en su *Concierto op. 24* para piano y conjunto instrumental⁸¹³.

Fig. nº 162. Primera página, primera variación. Suvini Zerboni – Milano. 1969

Las *Cinque variazioni* se pueden considerar seriales dodecafónicas con un principio ordenador interválico poco ortodoxo, debido a que, después de presentarse la serie, se le

⁸¹² Cfr. punto 3.13. Luciano Berio. (1925-2003) Contextualización (en su primer estadio hasta *Cinco Variaciones*, para piano, 1952/53), pág. 243.

⁸¹³ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

infringe constantes interferencias al margen de las distintas transformaciones. Se presentan grupos de notas repetitivamente que generan campos armónicos propios alejados del espíritu serial. Los pedales que organizan las diversas estructuras aparecen en distintas ubicaciones.

La serie no se da de forma completa a lo largo de toda la obra. Las repeticiones de notas y la utilización de pedales generan focalizaciones sobre diversas notas.

En la serialización de los pulsos existe un principio de aceleración por medio de la resta de proporciones: $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, aunque no constituyen un patrón claro en los parámetros de aceleración o deceleración.

La serie dodecafónica presenta, en los primeros compases de la obra⁸¹⁴, una estructura por medio de cuatro grupos de tres notas cada uno, con una distancia entre el primero-segundo y tercero-cuarto de semitonos cromáticos (La-Sib y Mib-Mi natural). En las variaciones, el material serial se presenta por medio de interválicas compuestas a más de una octava de distancia para generar un principio de espacialización tímbrica, al igual que sucede en parte de la música expresionista de la Segunda Escuela de Viena⁸¹⁵.

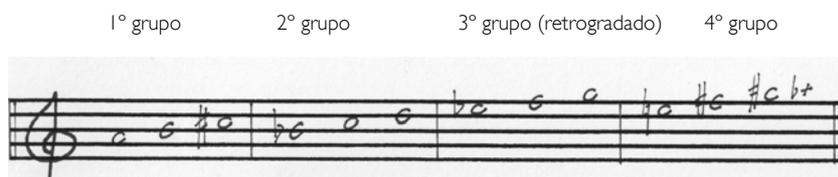


Fig. nº 163. Serie interválica de la obra

A la mitad de la primera variación, la estructura métrica presenta principios de melodía acompañada, se ubica la línea principal en la voz más aguda e introduce un patrón métrico de pulso irregular. Este material se desarrolla por toda la sección:

⁸¹⁴ Cfr. Figs. nº 162, 163.

⁸¹⁵ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

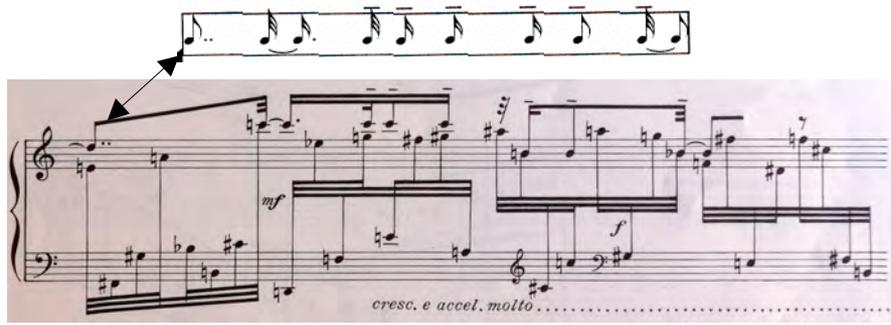


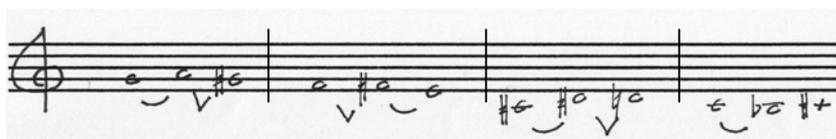
Fig. n° 164. Patrón métrico de pulso irregular. Suvini Zerboni – Milano. 1969

Los pedales y las notas sobre la que se polariza (Do natural, 5) están presentes en toda la sección. En la segunda variación⁸¹⁶, las divisiones se presentan en cuatro grupos de tres notas cada uno, invirtiendo la ordenación de cada grupo, por lo que se genera una recurrencia interválica de tono-semitono y viceversa⁸¹⁷.



Fig. n° 165. Segunda variación. Serie distribuida en diferentes timbres. Suvini Zerboni – Milano. 1969

la, sol#,	mi,	re
(sol, fa, fa#),	(do#, re#),	(do, sib), (do#)



T. St. St. T. T. St. T.

Fig. n°. 166. Ordenación interválica de la serie en grupos de tres notas⁸¹⁸

⁸¹⁶ Cfr. Fig. n° 165.

⁸¹⁷ Materiales recurrentes en las obras de Anton Webern: Conciertos op. 21, 24 y 27..., y Fig. n° 166.

⁸¹⁸ Cfr. Fig. n° 106. Consultar el punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

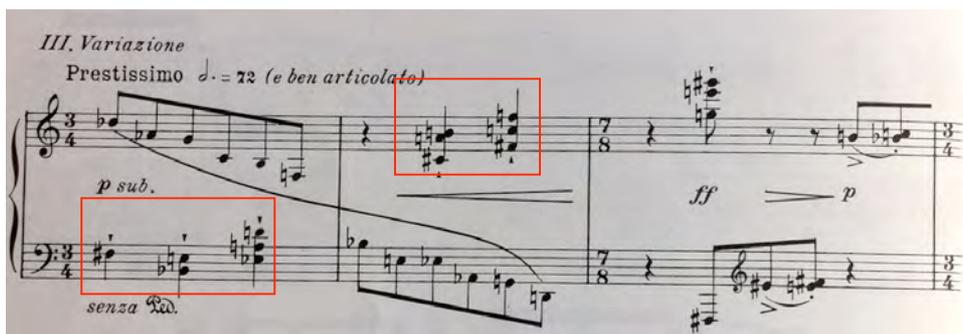


Fig. nº. 167. Tercera variación. Ubicación de la serie verticalmente en acordes. Suvini Zerboni – Milano. 1969

La ordenación interválica de la tercera variación⁸¹⁹ se estructura de manera similar a las dos anteriores pero, a su vez, de manera particular: los acordes que pasan de la mano izquierda a la derecha presentan un denominador común, la recurrencia del intervalo de tono o semitono junto a cualquier otro⁸²⁰. Berio cuida en extremo el componente vertical del resultante armónico de la serie, presentando acordes reconocibles (sin función tonal en el contexto) que ubica premeditadamente para generar estructuras por tensión - distensión.

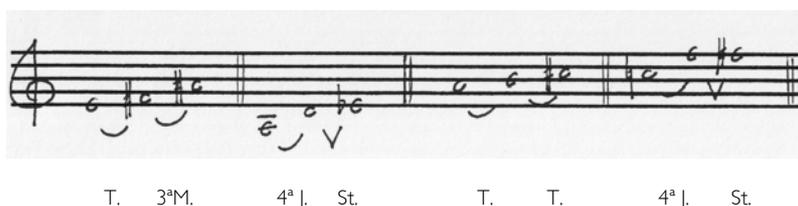


Fig. nº 168. Despliegue horizontal de los acordes de la mano izquierda y derecha, figura número 167, rectángulos rojos

Los arpeggios de la tercera variación⁸²¹ pueden dividirse en cuatro grupos de tres notas cada uno, con la utilización del semitono y una interválica contrastante. Esta diferencia es la causante de la alternancia de tensiones dentro de los giros melódicos y armónicos del tiempo.

⁸¹⁹ Cfr. Fig. nº 167.

⁸²⁰ Cfr. Fig. nº 168.

⁸²¹ Cfr. Fig. nº 167.

The image shows two systems of musical notation. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with handwritten notes and intervals. Below the staves, the intervals are labeled: 4ª., St., St., 4ª., 5ª dis., St., St., 4ª. Red arrows point from these labels to specific notes in the staves. The bottom system also consists of two staves with handwritten notes and intervals, labeled: 4ª., St., 5ª., St. Red arrows point from these labels to specific notes in the staves.

Fig. n° 169

Berio, en la presentación de los diversos grupos de tres notas (cada uno), invierte el orden de aparición de la interválica, rompiendo la previsibilidad del material y la unificación de la progresión interválica.

The image shows a page of a musical score titled "IV. Variazione" with a tempo marking of 192. The score is in 3/16 time. It features a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part starts with a dynamic marking of *pppp* (legatiss. e volante) and later changes to *mp*. The violin part starts with a dynamic marking of *mp* and later changes to *pppp*. Red arrows point from the piano part to the violin part, indicating a relationship between the two parts. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. n° 170. Cuarta variación. Principios ársico y téticos. Suvini Zerboni-Milano. 1969

La cuarta variación se constituye con elementos predominantemente cromáticos (sobre una dinámica *pppp*) en su desarrollo. Sobre la línea melódica aparece una pulsación más lenta que las del principio (semicorchea con puntillo); esta pulsación pasa paulatinamente al bajo y, con posterioridad, a diferentes tímbricas (en *mp*). La macro y microestructura se organizan por medio de las diversas interválicas empleadas, en cambio, las escalas cromáticas no aportan nada a la estructura del tiempo, son un elemento de unión dentro del juego tímbrico-formal.

St. 3ª m. St. 3ª M... St...

Reordenación del grupo: St. 3ª M T.

Fig. nº 171. Grupo de notas, ordenación por medio de semitonos y terceras

V. Variazione
Calmo $\text{♩} = 60$

f *pppp* *(pppp)* *p* *ppp*

8va. 1 corda

Fig. nº 172. Quinta variación. Movimiento contrario de la voz superior e inferior. Suvini Zerboni – Milano. 1969

La quinta variación presenta el material interválico de manera contrapuntística, creándose dos líneas melódicas por movimiento contrario (cromatismos). Al igual que en las anteriores ordenaciones, la interválica está presente en la construcción de la estructura.

3.13.3. Conclusiones

Luciano Berio, en su *Concertino* (1951), genera una síntesis de materiales (clásicos) y de recursos estéticos que lo sitúa en una etapa incipiente de su creación compositiva. La utilización de elementos armónicos reducidos por la repetición constante, genera principios de unidad formal por la falta de contraste entre sesiones armónicas y contrapuntísticas. En la obra, los gestos se repiten con diversas variaciones, y la economía de medios se hace presente en la forma y estructura con estereotipos clásicos de melodía acompañada (clarinete solista y orquesta) junto al empleo del doble coro.

Los primeros diseños utilizados en la obra se estructuran por medio de tensión melódica ascendente. Las diversas estructuras que la componen se constituyen como elementos con principio y fin en forma de módulos cerrados (sin las connotaciones aleatorias que asume este término en el segundo *opus* de De Pablo). La obra se encuentra condicionada por medio de principios estructurales de tensión-distensión (en el más extenso sentido gregoriano), por arsis-tesis melódica o densidad-claridad en los diversos materiales. Las partes centrales presentan materiales cíclicos que dan lugar a una coherencia armónica y rítmica que actúa como columna vertebral de la sección. Por el contrario, estos elementos sintéticos pueden dar una sensación auditiva de estancamiento de tiempo y caer en monotonía.

El *Concertino* de Berio es una obra de Juventud que podría compararse, por la utilización de sus recursos clásicos, a las obras descatalogadas de De Pablo, obras donde el dodecafonismo no ha hecho aún su aparición. Estructuralmente, guarda similitud con el *Concierto in modo galante* (1949) de Rodrigo, pues las dos obras se encuentran escritas en forma de concierto para solista y orquesta, con las convenciones clásicas del doble coro y melodías acompañadas.

A raíz de sus estudios con Luigi Dallapiccola, Luciano Berio da un salto sustancial estético y técnico con la composición de sus *Cinco Variaciones* para piano (1952/1953, rev. en 1966), dedicadas a su maestro Dallapiccola. Las *Variaciones* pueden considerarse como seriales dodecafónicas con un principio ordenador interválico poco ortodoxo pues, después de presentar la serie, se le infringe constantes interferencias, al margen de las

distintas transformaciones características de este lenguaje (retrogradación, fragmentación...).

En la obra se presentan grupos de notas de forma repetida que crean campos armónicos propios, alejados del espíritu serial. La serie no aparece de forma completa a lo largo de toda la obra, las reiteraciones de notas y la utilización de pedales producen focalizaciones sobre notas determinadas.

Las *Cinco Variaciones* se encuentran en sintonía, por su factura técnica serial dodecafónica, con la *Sonata* op. 3 de De Pablo. En el primer estadio formativo de Luis de Pablo, la figura del joven Luciano Berio no representa ningún estímulo, al margen de la amistad. El interés mutuo por la "obra abierta" vendrá de la mano de un tercer actor implicado, Umberto Eco, quien introduce a Berio y, por medio de éste, a los compositores de su generación en el pensamiento abierto de la literatura de vanguardia de principios del siglo XX, por medio de escritores como James Joyce y su obra *Ulises*. Hablamos de la época en la que Berio escribe su *Sinfonía* (1968/69) con citas de Samuel Beckett y *El innombrable*, o *Lo crudo y lo cocido* de Claude Lévi-Strauss, y De Pablo obras como sus *Éléphants ivres III - IV* (1973) con Tomás Luis de Victoria⁸²².

⁸²² Cfr. punto 4. Evolución del pensamiento creativo en Europa, desde diversos referentes transversales durante los años 60 y 70, pág. 273

3.14. Karlheinz Stockhausen (1928-2007)

Junto con Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen es uno de los compositores que desarrolla el serialismo integral hasta sus últimas consecuencias. Durante un curso de verano de música contemporánea en Darmstadt (1951), escucha los *Quatre Études de rythme* (*Cuatro estudios de ritmo*) de Messiaen, lo que marca un importante cambio en su orientación compositiva.

En este mismo curso, también conoce al joven compositor holandés Karen Goeyvaerts, que ya ha comenzado a experimentar con la serialización total en su *Sonata para dos pianos* (1951), con la que produce una fuerte reacción en los círculos musicales más avanzados. Inmediatamente después de dejar Darmstadt, Stockhausen compone su primera obra serial, *Kreuzspiel* (*Juego de cruz*) para oboe, clarinete bajo, piano y tres instrumentos de percusión (1951), un fuerte desmarque desde sus composiciones estudiantiles, que eran orientadas de una forma mucho más tradicional como la *Sonatina para violín y piano*, finalizada algunos meses antes.

En una de sus primeras obras, *Klavierstück* n° 1⁸²³ (1963/74), utiliza un sistema serial dodecafónico para la ordenación de las alturas (notas). Llevando el sistema ordenador a todos los parámetros de la obra, cada nota se encuentra serializada en su dinámica (de – a + a –): (pp, fff, p, mf³, p, ff, f, mf, fff², ff, pp², p, ff, mf, pp²); duración: (2♩, 6♩, 8♩...) y tímbrica. La estructuración de los materiales se encuentra dividida por medio del contraste de sus elementos rítmicos (pulsaciones y valoraciones irregulares), ubicados en los distintos compases. Dentro de la serialización de los parámetros, se utilizan permutaciones del 1 al 6, generando así hasta 36 grupos diferentes de órdenes⁸²⁴. En el primer compás de la obra se presenta la serie en su totalidad.

⁸²³ Contextualizar con el artículo presentado por el compositor HERBERT, Henck. "Le Klavierstück IX, Considérations analytiques. En hommage reconnaissant à Aloys Kontarsky", París: revista *Contrechamps*. N° 9. 1988.

⁸²⁴ Cfr. Fig. n° 146.

5	2	3	1	4	6
3	4	2	5	6	1
2	6	4	3	1	5
4	1	6	2	5	3
6	5	1	4	3	2
1	3	5	6	2	4

Fig. n°. 173 Compases 1 al 4 del *Klavierstück n° 1*. Matriz ordenadora de seis dígitos. Copyright 1954 by Universal Edition (London), Ltd., London. Tomado de MORGAN, Robert. P. *La música del siglo XX*, Madrid: Akal/Música 6, 1999, pág. 366

En 1952, Stockhausen vive en París, donde estudia con Messiaen y entabla amistad con Boulez, quien se encuentra componiendo su *Estructures I*. En esta época, Stockhausen compone *Kontra-Punkte* para orquesta de cámara, y el conjunto de piezas para piano (*Klavierstücke I-IV*), ambas finalizadas en 1953. La aproximación en sus obras al serialismo integral es similar a la que Boulez realiza en su *Structure I*, rompiendo los distintos parámetros musicales en relaciones separadas, unas de otras, por medio de operaciones combinatorias sobre las seriales.

Al igual que en las obras de Boulez de esta misma época, el punto de partida para Stockhausen es la unidad melódica, rítmica... combinada con diversos parámetros para formar texturas que, individualmente, son contrastantes entre sí.

En la colección de bolsillo *Laterza* se publica una entrevista con Karlheinz Stockhausen realizada por la musicóloga y periodista Mya Tannenbaum, actualmente colaboradora de plantilla del *Corriere della Sera*. Posteriormente, es publicado por la editorial Turner en un libro de pequeño formato, siendo Luis de Pablo el responsable como director de la edición y traducción al castellano⁸²⁵.

Stockhausen no sólo es un gran compositor, sino, en frase de Claude Rostand, “uno de los fenómenos artísticos más importantes de lo que va de siglo”. Su obra ha sido la primera en dotar de una estética válida al mundo electroacústico.

Stockhausen ha traído un sin número de técnicas compositivas nuevas y es, además, uno de los orígenes –sin duda no el único– de ese intento de cosmología musical, o música cosmológica –como se prefiera– que aspira a reflejar toda la conciencia humana sin ataduras a una cultura precisa: una música del hombre en perpetua lucha por expandir su conciencia, incluso fuera del planeta. Hay quien podría calificar tal búsqueda de específicamente alemana y sería parcialmente cierto, pero también desagradablemente fácil...⁸²⁶

El sufismo de Stockhausen le hace reconocer su deuda con el maestro Hazrat Inayat Yhan de la India, y con ciertas culturas indoamericanas –mexicanas sobre todo–, junto con el Tibet, que tan profunda huella ha dejado en obras como *Stimmung*, etc...

El punto de partida evolutivo de Stockhausen le ha llevado a una postura totalmente abierta con todas las clases de músicas, intuyendo la globalización. Hasta los Beatles se sienten influenciados por su pensamiento, y los constructores de sintetizadores comerciales, todavía hoy en día, incorporan sus pensamientos a los instrumentos de última generación⁸²⁷.

⁸²⁵ TANNENBAUM, Mya. *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*, Madrid: ed. Turner. 1985.

⁸²⁶ DE PABLO, Luis. *Sobre el genio musical* (1988). Texto original mecanografiado y sin fecha. Publicado con el título “El caso Stockhausen”, en *Saber leer, Revista crítica de libros*, n.º 20, Madrid: ed. Fundación Juan March, diciembre de 1988, pág.10. Aparece nuevamente como reseña del libro de TANNENBAUM, Mya. *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*, Madrid: Turner, 1988.

⁸²⁷ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Conversación con Luis de Pablo, Madrid 30 de junio del 2012.



Fig. nº 174. Luis de Pablo con Karlheinz Stockhausen. Madrid, 1970. Fotografía tomada de GARCÍA DEL BUSTO. J. L. *Luis de Pablo. De ayer a hoy* (IX, Premio Iberoamericano de música), Madrid: Fundación autor, SGAE, ICCMU, 2009

3.14.1. *Kreuzspiel* (1951)

El estreno en Darmstadt de *Kreuzspiel* para oboe, clarinete bajo, piano y tres percusionistas, termina en escándalo. La partitura se desarrolla por intersecciones de procesos espaciales y temporales a través de alturas y ruidos..., siguiendo un método puntillista a partir de tonos aislados y un planteamiento serial.

La obra se desarrolla en los registros extremos del piano con una confluencia progresiva hacia las octavas intermedias, en las que confluye armónicamente el oboe y el clarinete bajo, mientras las percusiones acentúan el parámetro rítmico y dinámico.

En su desarrollo se producen movimientos en espejo y retrogradaciones. El entrecruzamiento de los diversos materiales desde diferentes unidades de tiempo y distancia, genera una multiplicación melódica a través de la contraposición y la superposición.

En *Kreuzspiel* se crea un amplio armazón estructural para dotar a los elementos puntillistas de un sentido de crecimiento, de dirección definido. En la primera sección, la transformación gradual del registro provoca la inversión del material del comienzo. Lo que aparece en el registro grave al comienzo, está transferido al registro más agudo y viceversa.

3.14.2. Estructuras métricas

El *cantus firmus* de *Kreuzspiel* es presentado por la segunda tumbadora⁸²⁸ con grupos de semicorcheas, en la más grave, separadas por medio de acentos, en la más aguda. Los grupos de semicorcheas se van presentado de manera asimétrica hasta la aparición, sobre los mismos, de principios aditivos de pulso (1, 2, 3, 4, 5, 6...). Estos mecanismos métricos permiten la presentación de los acentos superiores (en el instrumento más agudo), debido a que la aparición de éstos es consecuencia del grupo de notas en *ostinato* de semicorchea.

Ordenación del *cantus firmus* de la segunda tumbadora sobre la que se ordena la polifonía presentada por todos los instrumentos del grupo.

Fig. n° 175. Primera página de la obra. Universal Edition. UE. I3117

⁸²⁸ Cfr. Fig. n° 175, rectángulo rojo.

3.14.3. Principios de modulación métrica

El paso por medio de modulación métrica, de corchea 90 a corchea 136⁸²⁹, se realiza por un pulso base que se utiliza para adicionar más velocidad o menos, dependiendo de las necesidades de la obra.

- Proceso matemático

Pensando en 12 posibilidades de modulación, se parte desde corchea 90⁸³⁰ a corchea 180 (o sea, al doble, semicorchea), se divide el pulso (90) por 12 y da 7'5; este resultado se adiciona a cada resultado de manera progresiva: (corchea 90) + 7'5 = (corchea 97'5) + 7'5 = (corchea 105) + 7'5 = (corchea 112'5)..., hasta completar las 12 valoraciones metronómicas. Las pulsaciones se encuentran relacionadas entre sí, y el paso de una a otra se consigue por medio de un proceso de adición de pulso en compás binario:

- Proceso por adición de pulso

Con la base de 4 corcheas a 90, si en la misma duración de compás medimos 5 corcheas, pasaremos de 90 a 112'5, y si introducimos 6 corcheas (dos tresillos de corchea) pasaremos a corchea 135/136. Esta regla de modulación se encuentra dentro de la estructura de la propia obra, permitiendo que la aceleración o retardo del tiempo por medio de los pulsos utilizados (tresillos de semicorchea y corchea) dé paso natural a la modulación matemática por aumentación o disminución.

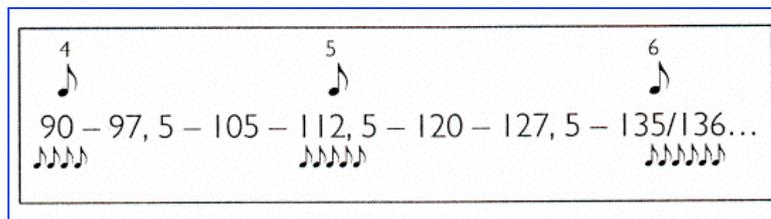


Fig. n° 176. Tabla de modulación métrica por medio de adición de pulso de corchea dentro de un tiempo de compás

⁸²⁹ Cfr. Figs. n° 175, 176, 177... rectángulos azules.

⁸³⁰ O el pulso que se considere en cada obra.

El paso es natural, tomando la corchea del tresillo como corchea del 4/8 sin valoración irregular.

Fig. nº 177. Segunda página de la obra. Universal Edition. UE. I3117

Todas las pulsaciones del conjunto instrumental se constituyen como contrapunto rítmico sobre el *cantus firmus* de la segunda tumbadora⁸³¹; este gran *hoquetus* rítmico posee un patrón métrico particular: los acentos, al hacer participar instrumentos con tímbrica y altura definidas, agregan un nuevo elemento asociado a la intensidad y penetración del sonido dentro de la acentuación común, superpuesta al *cantus firmus*. La unión de todas las entradas, tanto de sonidos definidos por su tímbrica, como indefinidos (percusión), genera una trama contrapuntística que produce un contraste de acentos con la segunda tumbadora como *cantus firmus*⁸³².

La tumbadora unifica una talea rítmica con diversas divisiones de pulsos. Junto a estos grupos y los silencios que los separan, se hace evidente el juego polifónico con las otras voces o pulsos, generando un principio de *hoquetus*.

Para poder asumir la complejidad de la trama de pulsos en la figura número 178, se presenta una reducción esquemática (rectángulo rojo inferior) de una de las secciones de la obra⁸³³, entendiendo de esta manera el pensamiento constructivo del compositor que presenta una línea continua de pulsos complejos divididos tímbricamente (o mejor,

⁸³¹ Cfr. Figs. nº 175, 177.

⁸³² Rectángulo rojo. Figs. nº 157, 177, 179.

⁸³³ Fig. nº 177, pág. 10 (de la obra).

especializados) por medio de todos los instrumentos del grupo instrumental que participan en esta sección.

Fig. nº 178. Reducción esquemática del contrapunto en el rectángulo inferior

Fig. nº 179. Polifonía de pulsos y notas sobre el *cantus firmus* de la segunda tumbadora (pág. nº 3, de la obra). Universal Edition. UE. 13117

4

Oboe

Baßklarinetze (blüht wie notiert)

Oboe und Baßklarinetze sollen während eines Tones die Lautstärke unverändert lassen (Ausnahme Takt 128), vor allem soll am Ende des Tones vor der Pause kein decrescendo gemacht werden. Möglichst wenig vibrato.

Rechtes Pedal ohne Anschlag ist für die Saitenresonanz bei Trommelschlägen bestimmt.

(5) (11) 10 9) (2) 1) 6 7 8 (4) 5) (11) 10 ...)

Continuación de la polifonía de puntos sobre el *cantus firmus* (pág. nº 4, de la obra). Universal Edition. UE. 13117

Mientras el *cantus* (tumbadora número dos) permanece inmutable, las entradas del resto del grupo instrumental van realizando diversas intervenciones. El *cantus* posee dos principios: una base métrica continua en el registro grave, y acentos que se ordenan por medio de la cantidad de notas del grave que surgen en el agudo. El resto de los instrumentos busca el diálogo con los acentos agudos.

La presentación de parte de la secuencia correlativa, evidencia distintos patrones métricos (taleas) que el compositor utiliza en su ritmo *ostinato* del *cantus firmus*. A este material métrico se le superponen los patrones que generan todos los instrumentos en el *hoquetus*, constituyendo su entramado tímbrico.

En la figura 180 se presenta una tabla ordenadora de la cantidad de notas que compone cada unidad métrica, perteneciente de acento a acento.

Los patrones similares con el mismo número de pulsos son los que organizan el material. El grupo de la segunda tumbadora se convierte en un elemento coordinador, haciendo evidente, al oído, el cierre de un grupo por la dilatación de los pulsos dados.

1-7-6 -3-10-(11)-2-8-5-4-9
1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-(11)
1-2-3-4-5-(11)
6-7-8-9-10
2-3-4-5-(11)10
6-7-8-9
3-4-5-(11)-10-9
2-1
6-7-8
4-5-(11)-10...

Fig. nº 180. Ordenación de la tabla de pulsos de semicorchea del *cantus firmus* segunda tumbadora. Rectángulo rojo inferior figuras 175, 177, 179

Dentro del entramado polifónico el *cantus firmus* de la segunda tumbadora, se disuelve entre los pulsos de todos los instrumentos del grupo instrumental, propiciando un principio de *hoquetus* métrico y tímbrico global.

3.14.4. Conclusiones

En obras de diversos compositores, como la de Stockhausen, que trabajan la década de los años 50 en Europa, partiendo de una estética de vanguardia, aparecerá la llamada "serie de Boulez", una escala cromática de duraciones que el compositor francés emplea en sus *Estructuras para dos pianos* (1951-1956). La paternidad de este principio organizativo pertenece a Olivier Messiaen, maestro de Boulez y Stockhausen, quien la utiliza en su composición de 1949: *Mode de valeurs et d'intensités* (uno de los *Quatre études de rythme*).

La obra de Stockhausen *Kreuzspiel* puede considerarse una variación estructural (en el amplio sentido de la palabra) de esta pieza de Messiaen. La serie de Boulez, utilizada a su vez por Stockhausen, se presenta a partir de una serie principal de alturas, con sus sucesiones numéricas derivadas. La progresión expresada en el material acústico no se asume como una serie numérica abstracta, sino como una herramienta capaz de provocar asociaciones extramusicales concretas, poseyendo un sentido superior de organización.

En *Kreuzspiel* todas las pulsaciones del conjunto instrumental se presentan como contrapunto rítmico sobre el *cantus firmus* de la segunda tumbadora. Este gran *hoquetus*

rítmico posee un patrón métrico particular: los acentos, al hacer participar instrumentos con tímbrica y altura definidas, agregan un nuevo elemento asociado a la intensidad y penetración del sonido dentro de la acentuación común, superpuesta al *cantus firmus*.

La unión de todas las entradas, tanto de sonidos definidos por su tímbrica, como indefinidos (percusión), genera una trama contrapuntística que produce un contraste de acentos con la segunda tumbadora como *cantus firmus*.

Para Luis de Pablo, como para la mayoría de compositores de su misma generación, la obra de Karlheinz Stockhausen de los años 50 y 60 resulta un referente directo por su nuevo pensamiento constructivo y narrativo musical, que se desarrolla desde bases totalmente nuevas hasta ese momento. La innovación del pensamiento de Stockhausen, de estos años no radica, únicamente, en la utilización de una técnica compositiva novedosa que parte desde la transversalidad de disciplinas de la ciencia, hasta entonces alejadas del hecho musical, sino por el entendimiento de la música misma como un fenómeno global que excede la cotidianidad del hombre. Este pensamiento de globalidad ya se encuentra asumido desde su primera producción.

Las obras del primer *opus* de Luis de Pablo, con las particularidades que implica el condicionante del autodidactismo, toman como lenguaje compositivo el serial dodecafónico con serializaciones de parámetros, como el del pulso. En ninguna de sus obras del primer periodo, o del segundo aleatorio, llega a los grados de serialización que puede presentar Stockhausen en obras como *Kreuzspiel*.

4. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO CREATIVO EN EUROPA, DESDE DIVERSOS REFERENTES TRASVERSALES DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70

En este punto volvemos la vista al pensamiento multidisciplinar de los compañeros europeos de generación de Luis de Pablo, a partir de donde lo dejamos en el principio del trabajo (citando como más representativos a Boulez, Berio y Stockhausen). Este hecho permite entender la propia evolución del compositor por medio del reflejo de las ideas (plasmadas en los escritos, recursos técnicos-estéticos y partituras) de sus compañeros de generación, con los nuevos elementos adoptados como la tecnología y las estructuras literarias que hacen que la música europea, en esta época, alcance una evolución solamente comparable al pensamiento medieval del *Trivium* y *Quadrivium*, con la unión de diferentes disciplinas humanísticas y científicas en una sola: así, la geometría, astrología y las matemáticas, entre otras, no se podían separar de la música práctica y teórica.

4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia

En este punto del trabajo acudimos a diversos escritos del propio Luis de Pablo, donde se presenta una historia general reciente que, a simple vista, parece no revelar nada del pensamiento personal del compositor. La importancia de la narración radica en la perspectiva, la del compositor, que descubre la verdadera dimensión e influencia de estos hechos en su evolución estética y técnica. Por esta razón, aunque De Pablo no sea una autoridad historiográfica, sino compositiva, la percepción que tiene de los acontecimientos, vividos en primera persona, nos resulta crucial y se presentan como novedosa.

Para poder entender las complejas influencias que las teorías literarias y científicas irradian en la música de vanguardia internacional del siglo XX y XXI, se tiene que partir desde los conocimientos asumidos un siglo antes, en el siglo XIX.

...el aporte del físico alemán Hermann von Helmholtz (muerto en 1894) fue de gran importancia porque estimuló la imaginación de muchos compositores más de 50 años después de sus descubrimientos [...] Al analizar la escucha y estudiar los timbres y las alturas, avanzó la hipótesis de que ambos estuvieran relacionados y que podía imaginarse una música en la que esa relación tuviera una función...⁸³⁴

⁸³⁴ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes* (páginas mecanografiadas), "Mamelena". Julio-Agosto 2008. Publicado con el título: *¿Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*, Bilbao: Fundación BBVA, 2008, pág. 392.

Las bases de la psicoacústica (uno de los orígenes de la música de Stockhausen, o de la llamada Escuela espectral francesa) las establecen los *intonarumori*⁸³⁵ con una postura renovadora del concepción musical. La revolución tecnológica es la causante de este nuevo pensamiento, situado en París con el G.R.M. (Grupo de investigación Musical con Pierre Schaeffer (1910-1995) y Pierre Henry (1927)): *La musique concrète*, en la segunda mitad de los 40, es un arte que se ve (en un primer momento) a sí mismo como otro, entre el cine, el reportaje radiofónico y la música, decantándose paulatinamente por esta última.

...sus materiales de base, en un principio, serán los sonidos/ruidos reales, grabados y trabajados a través de aparatos electroacústicos: magnetófonos, filtros etc. (incluso se diseñó uno: el *phonogène*, que hoy es una curiosidad de museo, pero que en su día cumplió una función clave. Poco después, en 1951, Herbert Eimert (1897-1972) y Karlheinz Stockhausen (1928-2007), fundan en la Radio de Colonia el Estudio de Música Electrónica, fabricada a base de generadores de frecuencia, filtros y un largo etcétera...⁸³⁶

La musique concrète y *elektronische Musik* se funde en lo que hoy conocemos como música electrónica o electroacústica, perfeccionándose rápidamente. Una de las obras más conocidas es: *Gesang der Jünglinge* (Cántico de los Adolescentes) de Karlheinz Stockhausen, compuesta en Colonia en 1955.

En 1960 Robert Moog, ingeniero de sonido, diseña en Buffalo (N.Y.) el primer sintetizador Moog, aparato dúctil que permite un uso en vivo (como cualquier instrumento), capaz de tener conexiones múltiples entre ellas con un ordenador.

Su manejo es tan simple que pone al alcance de un público ilimitado los medios electroacústicos. De golpe, lo que había sido considerado como la punta de la vanguardia se vulgariza, cayendo directamente en la música de consumo (sin abandonar la posibilidad de la creación libre, pero haciéndola progresivamente más difícil) [...] En 1955, Lejaren Hiller (N.Y. 1922 [sic] 1924-1994), en la Universidad de Urbana (Illinois, EE.UU.) logra que un ordenador, el ILLIAC IV, reconstruya estructuras musicales tradicionales: armonía, forma etc. El resultado es *Illiac Suite* para cuarteto de cuerda. Según propia confesión (privada), Hiller no buscaba hacer música, sino demostrar capacidades inéditas de la máquina [...] Pero muy poco después se diseña el conversor digital analógico, con lo que la máquina es capaz de producir sonidos. Hacia 1964 John Chowning, de la Universidad de Stanford, California, (EE.UU.) diseña un ordenador con modulación de frecuencia, con lo que la máquina amplía sus posibilidades a cualquier timbre (instrumental o de invención propia), métrica, número de voces etc...⁸³⁷

Uno de los ejemplos más destacados es la unión de conceptos separados hasta el momento como: pulso, metro y timbre. En las frecuencias más bajas de un sonido se

⁸³⁵ Con *intonarumori* nos referimos al instrumentario que fabrica Luigi Russolo, 1913.

⁸³⁶ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes* (páginas mecanografiadas), "Mamelena", Julio-Agosto 2008. Publicado con el título: *¿Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*, Bilbao: Fundación BBVA. 2008, pág. 393

⁸³⁷ *Ibidem*, pág. 394

pueden percibir sin dificultad las batidas por segundo producidas por las ondas acústicas que componen el sonido, siendo más distanciadas cuando el sonido es más grave, por lo que se puede cuantificar la altura de la nota con la pulsación que genera.

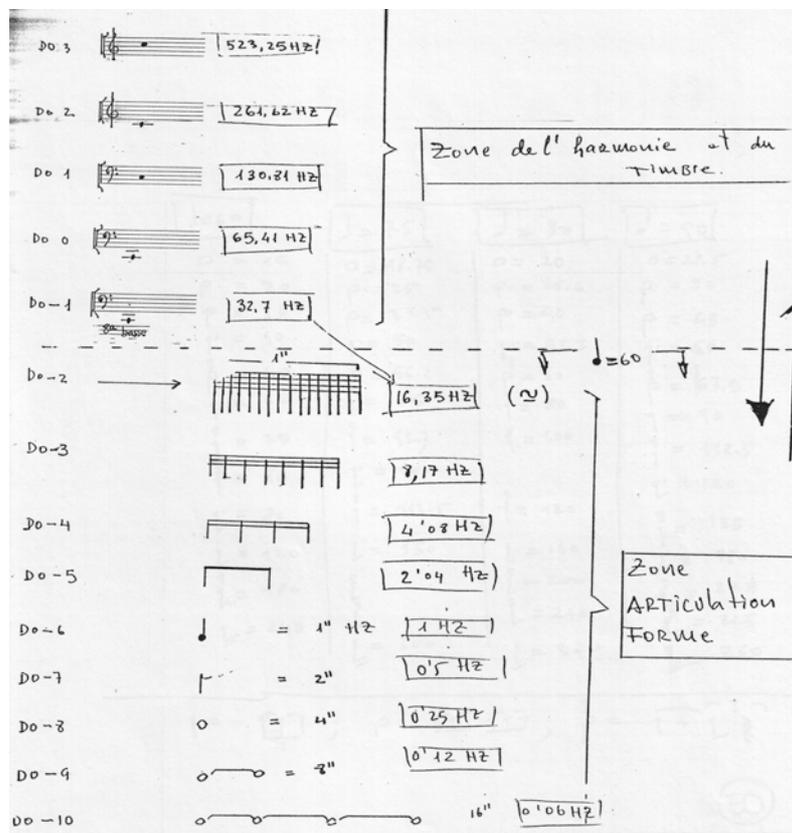


Fig. nº. 181. Tabla de la nota Do a diferentes alturas con su correspondencia en hertzios y pulsos por segundos. A tantos Hz - tantos segundos - tantos pulsos de: \circ \bullet \blacktriangle \blacktriangledown \blacklozenge . Página de trabajo, de correspondencia de alturas y pulsaciones del compositor José Manuel López López⁸³⁸ (2003)

Así, en una nota determinada en registro muy grave en el que se perciban diversas batidas por segundo, pueden convertirse en pulsos reales de tiempo, por lo que en la traslación a cada latencia de onda le corresponde un pulso de tiempo. Luis de Pablo, en su *Concierto para piano nº 1*⁸³⁹ plantea un juego similar: a cada nota principal de cada sección le corresponde una valoración metronómica determinada inmersa, a su vez, dentro de un principio general de modulación métrica. Uniendo, de esta manera, la nota con el pulso sin ninguna razón matemática.

⁸³⁸ José Manuel López López ha sido alumno de Luis de Pablo durante años.

⁸³⁹ Analizado en los puntos: 9.2. Concierto nº 1 para piano y orquesta (1978/79). Contextualización, pág. 632. 9.2.1. Introducción al análisis de la obra, pág. 640. -Análisis, Aproximación al tratamiento rítmico y tímbrico (estructura y agregados), pág. 640. -Aproximación al tratamiento de la estructura armónica, pág. 642.

4.2. Pierre Boulez (1925). Presencia y ausencia del texto

Boulez, en sus escritos⁸⁴⁰, indica que un desarrollo musical fijado de manera definitiva, de antemano no coincide con el nuevo pensamiento musical de vanguardia ni con la evolución misma de la técnica musical que se orienta cada vez más hacia la investigación de universos relativos, hacia un descubrimiento comparable a una revolución permanente. Es éste el verdadero ideal de pensamiento, siendo más que una simple preocupación por la renovación de la escucha.

La relación entre música y palabra, tal como fue renovada a partir de los años cincuenta en Europa, queda muy bien resumida en la célebre definición de Boulez, inspirada en un poema de Henri Michaux⁸⁴¹: el texto como "*centro y ausencia* de la obra musical"⁸⁴².

Entre la música y el poema se impone, un tejido de conjunciones el cual comporta, entre otras, las relaciones afectivas, pero engloba además todos los mecanismos del poema, desde la sonoridad pura hasta su ordenamiento inteligente...⁸⁴³

4.2.1. De Mallarmé a la *Tercera sonata para piano* (1958)

La *Tercera sonata para piano* es estrenada por el compositor en Colonia y en Darmstadt en 1958, en una versión no definitiva en cuanto a sus teóricos cinco tiempos iniciales, pues *Strophe* y *Séquence* se anularán posteriormente por problemas con la organización global de la obra⁸⁴⁴. En ella se desarrollan principios aleatorios por medio de la idea de álbum de Mallarmé. Se publican solamente dos movimientos completos en 1963 y, posteriormente, un segundo fragmento en 1967. Sus partes se dividen en: *Antiphonie* (inédito a excepción de un fragmento, llamado *Sigle* [*Siglum*]), *Trope*, *Constellation* (publicado sólo en su versión retrógrada, como *Constellation - Miroir*), *Strophe* (inédito), *Séquence* (inédito).

Boulez utiliza el término "formante" en su vertiente acústica del timbre; dentro de su *Tercera sonata* da este nombre a cinco secciones características susceptibles de generar distintos desarrollos por medio de intercambios, interferencias, interacciones,

⁸⁴⁰ BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui; Puntos de referencia; Hacia una estética musical*, entre otros, cfr. punto 2.1. Genealogía de una poética estética y social, pág. 21, y relacionados.

⁸⁴¹ Se trata del poema *Entre centre et absence* (1938), véase MICHAUX, Henri. *Choix de poèmes*, París: Editions Gallimard, 1976, págs. 21-22.

⁸⁴² Cfr. Boulez, Pierre. *Son et verbe en Relevés d'apprenti*, París. Editions du Seuil, 1966, pág. 58 [Libro editado en castellano con el título: *Hacia una estética musical*. Caracas: ed. Monte Ávila. 1992, pág. 54

⁸⁴³ Ídem.

⁸⁴⁴ BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*, Barcelona: ed. Gedisa, 1981, pág. 152.

destrucciones. El nombre de los formantes trata de indicar las distintas características individuales de cada uno: 1. *Antifonía*, 2. *Tropo*, 3. *Constelación* y su doble *Constelación-Espejo*, 4. *Estrofa* y el 5. *Secuencia*. Cada uno de estos formantes es susceptible de una mayor o menor determinación, según los grados de libertad que se pueden tomar respecto de la forma global o de las estructuras locales.

En la primera sección *Antifonía* el esquema formal es el único que podrá variar; sirviendo de base a dos estructuras individualizadas: aplicación ampliada de la noción de antifonía que se encuentra en el canto llano y en la música de ciertos pueblos de África central. Estas dos estructuras se escriben en dos páginas diferentes, y se interpretan cada una en un tempo determinado, con sus propias características estilísticas: una incluye dos fragmentos, la otra tres...⁸⁴⁵

Principios transversales de información musical por medio de instrucciones abiertas.

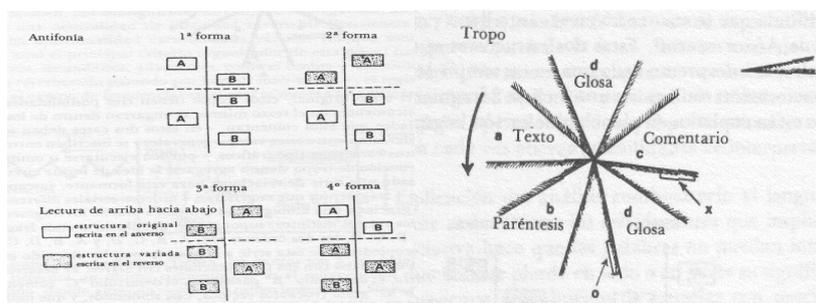


Fig. nº 182. *Antífona* y *Tropo*, planchas de cartón, según la disposición. Partituras extraídas de *Puntos de referencia* de Pierre Boulez⁸⁴⁶

La obra presenta cuatro maneras de organización de los materiales. Cada uno de los fragmentos escritos en el anverso va acompañado en el reverso por el mismo fragmento variado. La *Antífona* se divide en dos respuestas independientes: en la disposición se puede elegir una de las cuatro formas, leyendo los fragmentos según su anverso o su reverso; en **A**, todas las estructuras de **A** deben oponerse a las estructuras de **B**. *Tropo*, el segundo formante de la *Sonata*, se denomina así por uno de los géneros de ampliación y desarrollo del repertorio gregoriano, extendiendo este concepto de monodia a estructura formal. Los tropos tienen tres posibilidades distintas, cada una de ellas puede integrarse rítmicamente: o se engarzan dentro de los valores dados, o se intercalan entre estos valores generales, o bien, se inscriben entre paréntesis con otros caracteres tipográficos, pudiendo ejecutarse u omitirse⁸⁴⁷.

⁸⁴⁵ BOULEZ, Pierre. *Puntos de Referencia*, Barcelona: ed. Gedisa, 1981, pág. 147.

⁸⁴⁶ Ídem.

⁸⁴⁷ Cfr. Fig. nº 182.

A esta noción del *Tropo* se agrega la idea de forma circular, susceptible de dividirse en cuatro fragmentos que engendran, a su vez, cuatro órdenes seriales diferentes.

La forma se concibe circularmente: cada desarrollo autónomo puede servir de comienzo o de fin, y cada vez se dibuja una curva general debido a los registros elegidos, la densidad de escritura y la dinámica preponderante. El encadenamiento está asegurado por un control muy estricto de las zonas iniciales y terminales. Así reencontramos esa idea expuesta anteriormente, de la obra sin comienzo ni fin, que puede desarrollarse a partir de cualquier instante, idea materializada por este ciclo de hojas, direccional, pero no decidido⁸⁴⁸

El tercer formante, *Constelación* (Fig. n° 183), es reversible: tenemos de un lado de la página la forma original, y del otro, la sucesión retrógrada, llamada *Constelación-Espejo*. Se debe ejecutar una sola vez naturalmente en una de sus dos transcripciones. Esta sección coordina la obra, siendo inmutable desde el centro de los formantes, dentro de una constitución general de los mismos. El texto está escrito por medio de dos colores distintos, rojo y verde; el color verde se utiliza para los conjuntos de puntos, y el color rojo, para los conjuntos denominados bloques, describiendo la morfología de las estructuras empleadas. En la sección de puntos, las estructuras se forman a base de frecuencias puras, aisladas, generando los acordes por medio del encuentro de dos o más puntos distintos⁸⁴⁹.

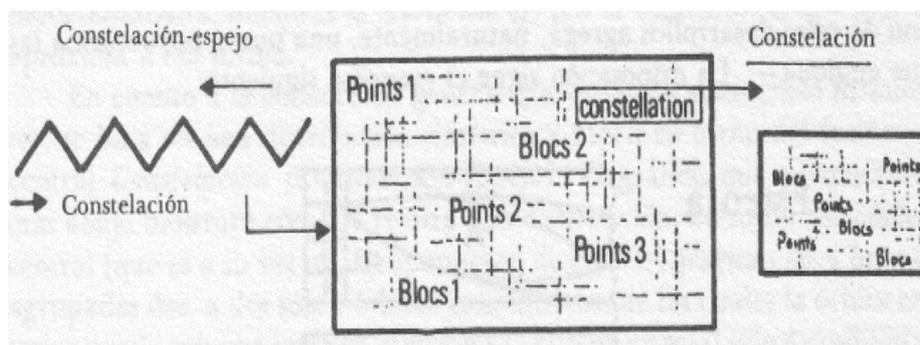


Fig. n° 183. *Constelación...* Partituras extraídas de *Puntos de referencia* de Pierre Boulez⁸⁵⁰

Al comienzo o al fin existen signos que indican la dirección a seguir para pasar de una sección a otra. El tiempo y la dinámica son susceptibles de modificaciones en su trayecto. Ciertas direcciones son obligatorias, otras facultativas, pero todo debe ser ejecutado.

⁸⁴⁸ BOULEZ, Pierre. *Puntos de Referencia*. Barcelona: ed. Gedisa, 1981, pág. 148.

⁸⁴⁹ Datos tomados del punto 1.3. *Sonata. Que me veux-tu*. del libro *Puntos de Referencia*, Barcelona: ed. Gedisa, 1981, pág. 141.

⁸⁵⁰ BOULEZ, Pierre. *Puntos de Referencia*, Barcelona: ed. Gedisa, 1981, pág. 147.

Boulez adapta musicalmente el principio de estrofa literaria por medio de las reflexiones de Mallarmé sobre el espesor del libro en cuanto a referencia de la forma.

El espesor es una de las cualidades reales del volumen, distinta de la profundidad; si ésta indica un número de renglones, aquella se refiere a una superposición de renglones o de páginas, y por ende a la posibilidad de una nueva corriente poética o de significación...⁸⁵¹

Boulez establece una estructura de relaciones dentro del formante *Estrofa*; escribe cuatro estrofas de diferentes longitudes (A, B, C, D), susceptible cada una de ellas con un desarrollo independiente, englobando nuevas estructuras a las ya existentes.

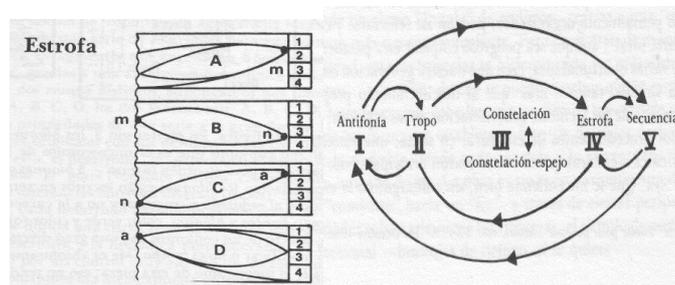


Fig. nº 184. *Estrofa*, esquema de permutaciones. Partituras extraídas de *Puntos de referencia* de Pierre Boulez

La ordenación de los cinco formantes se basa en una distribución simétrica y móvil en torno del formante central *Constelación* (Constelación - Espejo). Las posibles combinaciones dan un total de ocho posibilidades después de las distintas permutaciones (Fig. nº 184).

Boulez concibe la obra como un universo en movimiento, en expansión, donde la forma adquiere una gran autonomía. En las obras de Mallarmé y Joyce, el texto se vuelve anónimo hablando por sí mismo y sin la voz del autor. "Se dejan libres las hojas, pero si esta libertad fuera total no bastarían varias vidas de hombres para agotar su contenido, sólo puede tratarse de una libertad dirigida"⁸⁵²

⁸⁵¹ Reflexiones sobre *Le Livre de Mallarmé* de Jacques Scherrer en BOULEZ, Pierre. *Puntos de Referencia*, Barcelona: ed. Gedisa. 1981, pág. 147. Cfr. <http://larevuemoutarde.free.fr/numeros/06/06-04.htm> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

⁸⁵² Ídem.

4.2.2. Conclusión

Lo característico de la composición presentada en este punto es la estructura de obra abierta, al igual que sucede con el pensamiento literario del *Ulises* de Joyce, abierto a tantas interpretaciones como lectores, dependiendo este hecho de la información transversal que se disponga.

La no presentación, en este punto, de obras como las revisiones que hace Pierre Boulez con base literaria de *Pli selon pli*⁸⁵³ (*Portrait de Mallarmé*) n°. 1 *Don* para soprano y orquesta (1989)⁸⁵⁴, es debido a un principio básico de coherencia con las obras contextualizadas, pues la *Tercera sonata* (1957) para piano sirve mejor a nuestros propósitos. El texto (sin aparecer) es su referente directo, al igual que gran parte de las obras de los años 1960/70 de Luis de Pablo, que comparten elementos aleatorios en sus etapas canadiense y americana⁸⁵⁵, con obras como *Affettuoso* (1973) también para piano, *Le Prie-Dieu sur le Terrasse* (1973) para multipercusión o *Zurezko Olerkia* (1975) para conjunto instrumental voces y txalaparta.

La *Tercera sonata* de Boulez consta de cinco formantes⁸⁵⁶ que se comportan como una especie de *work in progress* (parafraseando la propia explicación del compositor). Con ellos, Boulez evidencia una predilección por los grandes conjuntos centrados en torno a diferentes posibilidades determinadas, asumiendo la influencia del *Ulises* de Joyce y las estructuras sintácticas (ordenaciones sintagmáticas⁸⁵⁷) características de las teorías de Noam Chomsky⁸⁵⁸.

⁸⁵³ Contextualizada en su pensamiento técnico figura número 1.

⁸⁵⁴ Comenzada en 1957 y reelabora durante largos años, en 1980 se reescribe nuevamente el *Don* y compone la *Improvisación III*, en 1989 aparece una nueva revisión.

⁸⁵⁵ Cfr. punto 8.15. *Affettuoso* para piano (1973), pág. 586; 8.16. *Le Prie-Dieu sur le terrasse* (1973), pág. 590; 8.17. *Zurezko Olerkia* (1975). Contextualización, pág. 596.

⁸⁵⁶ Los dos últimos tiempos *Strophe* y *Séquence*, se eliminan de la versión definitiva.

⁸⁵⁷ JARA IDROVO, Efraín. *El mundo de las evidencias: obra poética. Crónica de sueños*. (Preámbulo a los escritos se presenta como introducción: *El pensamiento poético de Efraín Jara Idrovo. Estudio Introductorio*. AUGUSTA VINTIMILLA, María), Quito-Ecuador: ed. Editorial Ecuador F.B.T, cía. Ltda, 1945-1998, pág. 274.

<https://books.google.es/books?id=7HJluhx00qgC&pg=PA272&dq=Tercera+Sonata+para+piano+de+Pierre+Boulez+tiempos&hl=es&sa=X&ved=0CBoQ6AEwAGoVChMI1lrXIOSRxxwIVx9keChIKTwDK-v=onepage&q=Tercera+Sonata+para+piano+de+Pierre+Boulez+tiempos&f=false> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

⁸⁵⁸ CHOMSKY, Noam. *Estructuras sintácticas* (8ª ed.), México: ed. Siglo XXI, 2004.

La *Tercera sonata* comparte con la obra para piano *Affettuoso* de Luis de Pablo principios estructurales en forma de álbum, en contra del pensamiento clásico de libro con una historia cerrada y direccional. La obra se construye sobre dos realidades: por una parte, doce secciones independientes intercambiables, presentadas con una sintaxis clásica en su escritura e interpretación, y por otra, las secciones *Cerde* y *Densité 0*, aleatorias⁸⁵⁹.

Boulez, dentro de su pensamiento literario-musical, habla de formantes, como hace Cristóbal Halffter, pero con un sentido sustancialmente diferente, pues Boulez los designa macroformalmente como unidades completas, y Halffter, al igual que sus compañeros españoles, Carmelo Alonso Bernaola con *Espacios* y Luis de Pablo con *Módulos*, lo hace como unidades más o menos libres dentro de un contexto fijo metricado o asumidas en su propia relatividad sin referencia, es decir, microformalmente⁸⁶⁰.

Los cinco formantes a los que se refiere Boulez, le dan margen para generar diversas elaboraciones, vinculados en su estructura de forma común con los formantes iniciales, “construyendo un verdadero laberinto, una espiral en el tiempo”⁸⁶¹

⁸⁵⁹ Cfr. punto 8.15. *Affettuoso* para piano (1973), pág. 586.

⁸⁶⁰ A partir del punto 3.7. Referentes cogeneracionales españoles (de Luis de Pablo), contextualizamos a Cristóbal Halffter (3.8), analizando sus *Cinco Microformas* para orquesta de 1959/60, preámbulo en la utilización de sus *Formantes*. En el punto 3.9. a Carmelo Alonso Bernaola, con su *Sinfonía en Do*, ubicándolo cronológica y estructuralmente en sus *Espacios variados* (1962), donde el compositor comienza a fraguar su pensamiento de libertad controlada. Estos dos puntos con la contextualización de los *Formantes* de Halffter y los *Espacios* de Bernaola coinciden con el pensamiento de los *Módulos* que Luis de Pablo desarrolla en sus obras.

⁸⁶¹ Cfr. BOULEZ, Pierre. *Puntos de referencia*, capítulo 13, pág. 141.

4.3. Luciano Berio (1925-2003). Texto y estructura

Una de las características de la escritura vocal e instrumental (con un germen literario) de Luciano Berio es la gran variedad de fuentes utilizadas (poética, fonética, antropología, religión...), creando imbricaciones entre los significados reales del préstamo y los subjetivos en su transformación, y convirtiendo la obra musical en un crisol de múltiples realidades, tantas como intérpretes y escuchantes.

La culminación de este pensamiento transversal, que trasciende a la propia obra musical, se hace patente en *Sinfonía* (1968), donde el compositor incorpora la cita (musical y literaria) de manera radicalmente nueva, desubicándola de la fuente⁸⁶². También se ve en obras como *Circle* para voz, arpa y dos percussionistas (1960) sobre textos de E. E. Cummings (poeta especialmente interesado en las características sonoras del lenguaje en su vertiente fonética), continuando con su *Sequenza III* para voz solista (1966), donde expande los límites de la expresión vocal por medio de numerosos recursos.

Las dos obras analizadas en este punto (*Circles* y *Sequenza III*) se pueden entender como obras inmersas dentro de una extensión teatral. Los solistas de *Circles* cambian de posición en varias ocasiones, interactuando con la acción de la obra, mientras que en la *Sequenza III*, se desarrolla delante de un espejo. Toman una dimensión interpretativa, en ocasiones, dramática, y desarrollan la interacción gestual y mímica con las diversas acciones que representa la cantante.

4.3.1. *Circles* (1960)

La compleja evolución del lenguaje musical centroeuropeo presenta innumerables ejemplos del uso de texto y música, no solo como soporte, sino como principio musical en sí, desde Monteverdi con sus madrigalimos hasta el *Pierrot Lunaire* de Schönberg y su uso del recitado, con lo que adquiere el texto una importancia relevante a un nivel de estructura.

Circles se compone en 1960 sobre *Poems 1923-1953* de E. E. Cummings. La obra es para dos percussionistas, tres voces y un arpa, los cuales se ubican de manera espacializada

⁸⁶² Relacionar con el punto que habla de Umberto Eco, 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo.

para un mayor control en la emisión tímbrica del sonido, produciendo principios de heterofonía y juegos polifónicos.

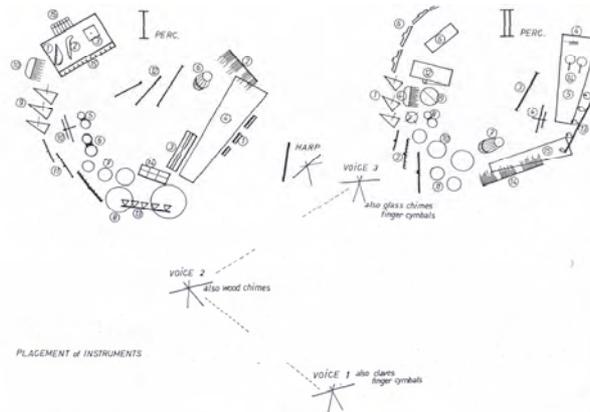


Fig. n° 185. Esquema de la ubicación del conjunto instrumental, la ubicación permite dinámicas polifónicas elaboradas. Universal Edition. No. 13231. Mi

Circles se basa en varias realidades constructivas: la indeterminación del azar, la aleatoriedad controlada y la partitura gráfica. La obra alterna diversos principios de control, libertad del tiempo y timbre por medio del gesto.

Comienza con un completo control del tiempo a través de pulso definido; la indeterminación puede tomarse en este punto por la propia dificultad del pulso, sin una base proporcional simple.

La voz alcanza una relación metronómica variable que se aplica a un pulso complejo fonético con predilección por las notas con puntillo. El acompañamiento del arpa se ubica estratégicamente entre el transcurso de nota a nota para que no interrumpa a la línea de la voz sin coincidir al dar. Esta técnica se mantiene durante las distintas entradas de los instrumentos de percusión (maracas, 3 wood blocks, y marimba).

$\text{♩} = 58 \ 66 \ 80$

Partitura musical para voz y arpa. El texto de la voz es: "great bells are ringing with rose (s) the lewd fat bells". La partitura muestra una línea vocal y una línea de arpa con notación musical detallada, incluyendo dinámicas y marcas de articulación.

Fig. n° 186. Página 4. Universal Edition. No. 13231. Mi

La secuencia de números en la indicación de negra igual a 68-66-80, se encuentra ordenada por medio de una tabla de modulación métrica⁸⁶³. Su función es la de escoger un pulso de partida en las posibles fluctuaciones internas del tiempo.

En el transcurso de las entradas de las distintas líneas melódicas (instrumentos de percusión y el arpa) se adquiere un grado restringido de libertad por medio de la indeterminación métrica de los *gruppettos*⁸⁶⁴; estos elementos se convierten en pedales pasando a ser imperceptible la alternancia de las dos notas que lo componen. Cuando Berio utiliza algún elemento con cierta complejidad tímbrica o rítmica en cuanto a grado de libertad, ubica acompañándole una voz que actúa como referente de tiempo inmutable (Fig. n° 187 rectángulo rojo).

II. "RIVERLY IS A FLOWER"
 WORDS COPYRIGHT 1925 BY E. E. CUMMINGS, REPRINTED
 FROM POEMS 1925-1954 BY E. E. CUMMINGS BY PERMISSION
 OF HARDCOURT, BRACE & WORLD, INC.

Fig. n° 187. Página 9. Universal Edition. No. 13231. Mi

En el transcurso de la obra introduce rectángulos sobre la partitura con diverso contenido, que tiene que interpretarse según el tiempo que se indica y abarca el rectángulo.

⁸⁶³ Cfr. Punto 3.14.3. Análisis de modulación métrica de *Kreuzspiel* de Stockhausen, pág. 266.

⁸⁶⁴ O notas pequeñas interpretadas lo más rápido posible.

La improvisación que se plantea por medio de elementos de todo tipo dentro del rectángulo, da diversos parámetros tímbricos y dinámicos.

Esta aleatoriedad controlada se ubica sobre una base que actúa como guión sobre el que improvisar, en este caso es la línea de la voz la que permanece inmutable en su tiempo y altura, constituyendo un *cantus firmus*. Esta técnica es similar a los módulos utilizados por De Pablo en diversas obras como *Tombeau*⁸⁶⁵.

Fig. n° 188. Página 21. Elementos modulares. Universal Edition. No. 13231. Mi

La indeterminación de la altura es mucho más difícil de aceptar para la música europea que la indeterminación del tiempo, es un parámetro intocable hasta los años 50. En *Circles*, Berio utiliza gestos instrumentales, cascadas de escalas lo más rápido posible hacia abajo y arriba, sin altura definida en la marimba (Fig. n° 189, rectángulo rojo). Debido al timbre y la técnica del instrumento, el gesto instrumental puede tomar cierto grado de aleatoriedad tímbrica. En la práctica, el resultado por la velocidad, aun estando escrito nota por nota, es similar.

Fig. n° 189. Página 29. Signografía, lo más rápido posible. Universal Edition. No. 13231. Mi

⁸⁶⁵ Cfr. punto 8.10. *Tombeau* (1962/63) un nuevo pensamiento orquestal. Contextualización, pág. 482.

La utilización de los rectángulos⁸⁶⁶ de gestos rítmicos y tímbricos (Fig. n° 190) es una herramienta constructiva que Berio utiliza de manera particular.

En la sección central de la obra utiliza la alternancia espacial de palabras, crea un diálogo fonético entre los cantantes - percusionistas y el arpa, mientras el grupo instrumental, implicado en la acción fonética, construye un *hoquetus* por medio de notas cortas. El arpa, dentro de la espacialización de la interválica, junto a la voz central desarrollan una línea más continua que el resto del grupo, organizando el eje de la sección.

Fig. n° 190. Página 33. Juego con palabras, entradas relativas en el tiempo. Universal Edition. No. 13231. Mi

En la obra se utilizan distintas palabras del poema, localizadas en un planteamiento de espacialización tímbrica, lo que produce diferentes grados de comprensión dentro de un contexto desordenado. La voz del cantante, situada en la parte central de la partitura, tiene un significado semántico claro, mientras que las distintas voces polifónicas, que se ubican en su periferia, interfieren en éste (significado), emitiendo mensajes difusos dentro de una coherencia estética particular.

⁸⁶⁶ Módulos, como los llamará Luis de Pablo.

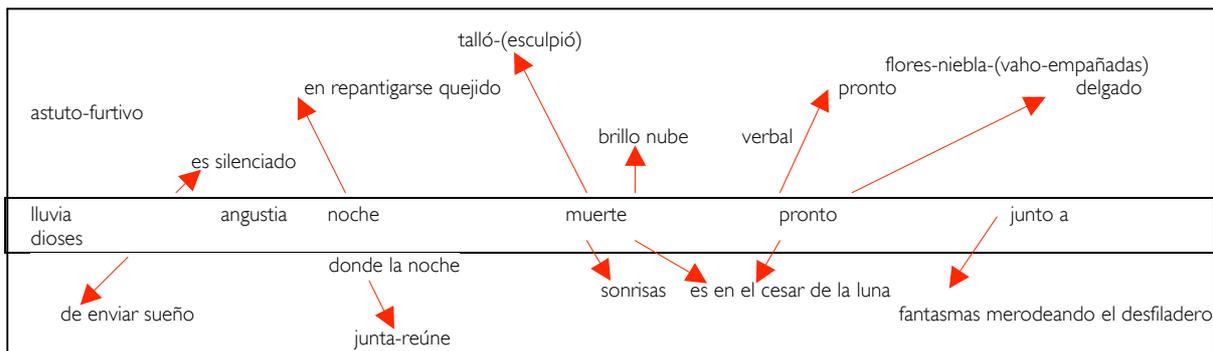


Fig. nº 191. Ejemplo aproximado en traducción al castellano. Fig. nº 190

4.3.2. *Sequenza III* (1966)

En ella se utilizan efectos tímbricos novedosos para la época, comparables a los que se introducen, al mismo tiempo, en la música instrumental. El cantante produce: sonidos aspirados, jadeos, marca el ritmo con la boca, sitúa su mano delante de la boca mientras canta, canta con la boca cerrada, silba, ríe, habla y canta de forma normal generando una dimensión teatral.

La obra está compuesta de forma que la música va adquiriendo el carácter de una canción a medida que se desarrolla, mientras que, en los primeros compases, se contraponen diferentes tipos de articulaciones vocales, fusionando y desarrollando gradualmente una única forma de canción sin texto, la cual aparece al final.

Circles explora los componentes del ruido con sus novedosos sonidos vocales, estableciendo correspondencias entre los timbres vocales y los percusivos. El primer sonido que emite la voz en la obra puede ser imitado y prolongado por medio de una resonancia instrumental.

La *Sequenza III*, como todas las obras ligadas a Cathy Berberian, su primera mujer, utiliza un material heterogéneo inspirado en la tímbrica instrumental.

La obra puede considerarse un manifiesto en el que Berio define *la nuova vocalità*, a la que Cathy Berberian define como: “*l’impiego dei differenti stili, delle differenti emisioni Della voce...*”⁸⁶⁷

⁸⁶⁷ BERBERIAN, Cathy. *Des femmes en mouvement*. Marzo 1979 a octubre de 1981. Esta información se encuentra recogida en: *Le Sequenze per strumento solo (a cura di Luciana Galliano), Sequenza III*, capítulo XIV del libro: RESTAGNO, Enzo. *Autori Vari Berio*, Milano: ed. EDT. 1995, pág. 155.

En la obra se utiliza un texto de Markus Kutter, partiendo de las palabras: *night, house, woman, to sing, etc...* de forma abierta y ambigua:

<i>Give me</i>	<i>a few words</i>	<i>for a woman</i>
<i>To sing</i>	<i>a truth</i>	<i>allowing us</i>
<i>To build a house</i>	<i>without worrying</i>	<i>before night comes</i>

Berio utiliza este texto con unidad fonética y semántica, sin utilizarlo nunca en su totalidad, más bien al contrario, en el sentido de una permanencia discontinua⁸⁶⁸.

Al igual que la *Sequenza V* para trombón, la tercera se encuentra inspirada en el recuerdo de la figura del *clown Grock* y en los espectáculos a los que asistía a los once años. Berio reflexiona con respecto a la reacción psicológica del público frente a las acciones del clown: riendo, chillando..., realizando varias acciones a la vez. En la *Sequenza III* sucede de diversas maneras, intenta reconstruir un ambiente complejo de sentimientos con muchas indicaciones expresivas, por lo que aparecen hasta cuarenta y cuatro gestos teatrales diversos.

Los aplausos del público marcan el inicio de la obra; es un primer nivel de rumor. La obra pasa del rumor del ruido indefinido paulatinamente al sonido musical.

La macro estructura se presenta por un principio cronológico cíclico: parte desde 10" y se va incrementando de 10" en 10" (20"...) hasta llegar a 30", donde comienza la estructura nuevamente. Este principio de gradación temporal permite producir un gran nivel de elasticidad y libertad dentro de las diferentes acciones que realiza el intérprete.

⁸⁶⁸ RESTAGNO, Enzo. *Autori Vari. Franco Donatoni*, Milano: ed. EDT, 1990; *Autori Vari. Luciano Berio*, Milano: EDT, 1995, pág. 155.

4.4. Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Un nuevo pensamiento expresivo

Hace casi cuarenta años que Jonathan Cott publicó su libro *Stockhausen, conversaciones con el compositor*⁸⁷³. En él contextualiza perfectamente al compositor dentro de su pensamiento trascendente en cuanto a la envergadura del hecho musical.

El pensamiento operístico de Stockhausen comienza en 1977 con su gran ciclo de óperas, tituladas *Licht* (Luz). Estas óperas duran una semana, y cada una tiene el nombre del día al que corresponde; la primera terminada es el Jueves. El 15 de marzo de 1981 se estrena en la Scala de Milán.

El aporte de Stockhausen en ese terreno es muy cuestionado; mientras pocos le discuten su calidad musical, en lo referente al texto y la teatralidad del espectáculo siempre hay discrepancias. Adopta al respecto la misma táctica que con el rechazo levantado por su *Stimmung* en el 1968: “Mi música terminará por hacer callar a los lobos”⁸⁷⁴. Y criticando al crítico, afirma que su teatro viene de “fantasías de mi mundo interior”, para el cual pide la misma perfección y disciplina en los actores de la ópera de Pekín con el *No* del *kaihakali*⁸⁷⁵.

A su juicio, los grandes divos son, por definición, pésimos actores, no comparables en nivel teatral y dedicación:

Mi teatro no es simbólico, ni histórico. No quiero rehacer el pasado, ni buscar aspectos sociales. No me interesan los reyes ni los barberos. Mi teatro cuenta una historia universal: la historia de la existencia humana, la única que me fascina y conmueve. En *Sirius*, el Hombre personificará a la tierra, el norte, a la noche, el invierno, a la semilla; el Adolescente lo hace con el fuego, el este, la mañana, la primavera, etc...⁸⁷⁶

Se observa que esta idea es casi la misma en la mayoría de las culturas antiguas, incluida la nuestra –se encuentran estas ideas dentro de los estudios realizados por los

⁸⁷³ COTT, Jonathan, *Stockhausen. Conversations with the composer*, Nueva York: Simon and Schuster, 1973 (Londres, Pan Books, 1974). Traducido al francés por Jacques Drillon, *Karlheinz Stockhausen. Entretiens avec, Jonathan Cott*, Paris: editions. Jean Claude Lattès, 1979 [1988].

⁸⁷⁴ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid 15 de marzo del 2012.

⁸⁷⁵ *Idem*.

⁸⁷⁶ TANNENBAUM, Mya. *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical* (dir. Luis de Pablo), Madrid: ed. Turner, 1988, pág. 94.

musicólogos Curt Sachs y Marius Schneider⁸⁷⁷—, mezclando en todo ello lo arquetípico protohistórico con las técnicas más avanzadas, lo que es la base del pensamiento de Stockhausen.

Dentro de estas técnicas avanzadas, Stockhausen ofrece distintas reflexiones sobre la amplificación y espacialización del sonido, no sólo de la música actual, sino incluso para la relectura de la del pasado, explicando la crisis de la cuerda en Occidente como síntoma de lo insostenible que es, para la sensibilidad actual, que un grupo de hombres toquen todos lo mismo.

...ese hecho será una contradicción y un desperdicio de potencialidades humanas, en lucha, por lograr una verdadera individualidad rica, que el hombre actual tiene que conseguir como su tarea más urgente si no quiere perderse por tiempo indefinido⁸⁷⁸

Su génesis se basa en el pensamiento de la llegada inminente de una catástrofe mundial, una guerra total, en la que el género humano superviviente, drásticamente reducido en su número, se encuentra con el ineludible deber de basar su vida en la espiritualidad, siendo él, junto a otros, el que está preparando el material de base para este nuevo resurgir.

El compositor comenta que ciertos aspectos del arte y de la vida están sólo al alcance de unos pocos, los otros deben merecerlo. Siendo una cuestión de madurez:

No sé la duración de este camino, si será cuestión de siglos, decenios o días [...] La música de nuestro momento, la que practico y amo, ha llegado al grado más alto de nuestra evolución. Los que defienden el rock se han desarrollado sólo hasta el nivel del rock. Y así sucede con todo. Pero para comprender una obra como *Sirius* hace falta estar al nivel de *Sirius*, o sea un nivel muy alto⁸⁷⁹

Para Luis de Pablo, los análisis que Stockhausen hace son en general perfectamente justos y sólo podrán resultar un tanto chocantes por lo egocéntricos⁸⁸⁰. Stockhausen bebe de multitud de corrientes del pensamiento, y sus referentes culturales superan el tiempo y cualquier clase de frontera, desde el rock y la música disco a los gurús de la India:

⁸⁷⁷ Cfr. SACHS, Curt, *The Wellsprings of music*, La Haya: ed. Martinus Nijhoff, 1962 (Nueva York, Da Capo, 1977). SCHNEIDER, Marius, *Il significato della musica. Simboli, forme, valori del linguaggio musicale*, Milano: ed. Rusconi, 1979 (sexta edición 1999), recopilación de ensayos originalmente escritos en alemán y francés.

⁸⁷⁸ DE PABLO, Luis, *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (Páginas mecanografiadas). Mamelena. Julio-Agosto 2008. Exposición del trabajo.

⁸⁷⁹ TANNENBAUM, Mya. *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*, (dir. Luis de Pablo), Madrid: ed. Turner. 1988, pág. 94.

⁸⁸⁰ DE PABLO, Luis, *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. Exposición del trabajo.

Recuerdo cómo, a principios de los sesenta, Stockhausen daba como modelo de orquestación algunos ejemplos sacados de los grupos rock más avanzados de entonces –no hay que olvidar que en la portada del disco de los Beatles Sargent Pepper's lonely heart figuraba la cabeza de Stockhausen en el collage de sus santos patronos, junto con John Cage, Wagner, Fred Astaire, Edgar Allan Poe, Stan Laurel, Oliver Hardy y qué sé yo cuántos más–. Esas veleidades parecen haber pasado y cuando Stockhausen habla de música, lo hace subrayando enfáticamente la importancia del grado de complejidad –una reflexión por otra parte común hoy– reflejo del esfuerzo del hombre por conseguir cotas cada vez más altas de conciencia⁸⁸¹

A colación de lo dicho, Luis de Pablo comenta que:

...no deja de ser asombroso el abandono de la música de Stockhausen entre nosotros, desde que ALEA dejase de presentar sus obras regularmente (1973). Con tales, y tantas otras, carencias, no resulta fácil crear una formación verdadera de la escucha. ¿Habrà que dar por perdida la batalla por una colectividad española musicalmente equilibrada y viva?⁸⁸²

⁸⁸¹ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (páginas mecanografiadas). Mamelena. Julio-Agosto 2008. Exposición del trabajo. Primera página.

⁸⁸² Ídem.

4.4.1. *Stimmung* (1967)

La obra está compuesta en San Francisco en 1967⁸⁸³. Ese mismo año escribe obras como *Prozession* para grupo instrumental, con alto y componente electrónico, o *Ensemble*. Algunos compositores europeos de la época, en la que se compone *Stimmung*, se encuentran atraídos por el pensamiento oriental, con la utilización de procesos psicológicos contemplativos en búsqueda de diferentes niveles de conciencia.

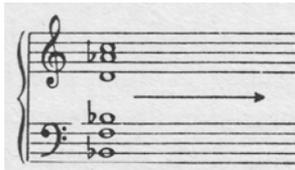
El propósito de esta música es dejar la mente serena y en calma, generando diversos estados de conciencia donde el hombre permanece pasivo y, a su vez, perceptivo a las influencias divinas. El compositor Morton Feldman es uno de los influenciados por estos pensamientos estáticos (siendo menos espiritual que Stockhausen) por medio de notas largas con cambios imperceptibles de timbre en registros prácticamente inaudibles. También asume estos principios estructurales (en el mismo caso que Feldman) el compositor Terry Riley con obras como *In C* (1964) y *A Rainbow in Curved Air* (1967), con perpetuos *ostinatos* e inmovilidad tonal, y melodías al estilo de los *ragas*.

Stimmung se plasma por medio del ritual de seis cantantes en posición de piernas cruzadas. Situados alrededor de una bola de luz, se emiten seis tonos electrónicos emergentes de altavoces escondidos (la tecnología oculta ayuda en la complejidad de entonación y emisión del sonido), y los cantantes entonan este mismo tono modulado por medio de distintos recursos durante una hora y cuarto, realizando diversas acciones dentro de él, por lo que da a la obra un significado nuevo extramusical cercano al rito iniciático.

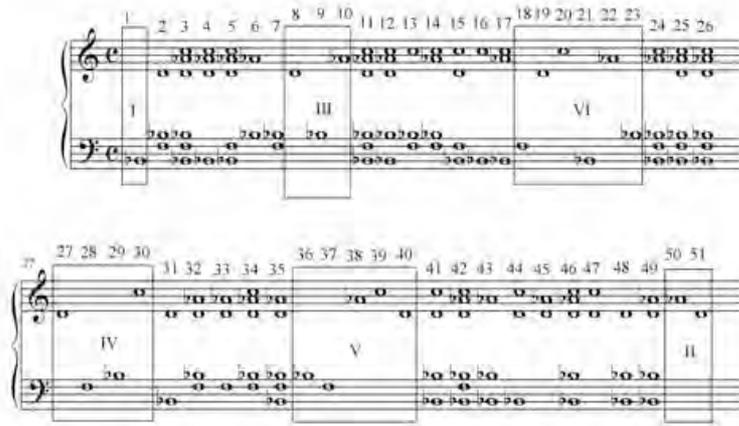
Para poder asumir el significado de obra (hora y cuarto sin variaciones, uno de los mayores logros conseguidos con ella), el oyente se tiene que enfrentar a un pensamiento de obra no europeo donde la música trasciende a un significado mayor que la propia acción.

Los seis intérpretes de la obra cantan únicamente un acorde de seis notas que se corresponde con los armónicos 2, 3, 4, 5, 7 y 9 del espectro armónico de la nota Sib (grave), desplegados ordenadamente.

⁸⁸³ Según indica en la partitura, aunque en la mayoría de cronologías del compositor la obra se data en 1968.



Despliegue armónico de Sib



División por secciones y despliegue de los armónicos por voces

Fig. nº 194. División por secciones de las 6 voces (2 sopranos, alto, 2 tenores, bajo)

A pesar que ciertas vocales del círculo poseen armónicos iguales que predominan en otras vocales, en la partitura se cuida la no coincidencia de éstos a fin de preservar el color de cada vocal.

El hecho de que el material base de *Stimmung* es el círculo de las vocales –material fonético– da pie a que la significación musical de la obra se extienda hacia lo semántico.

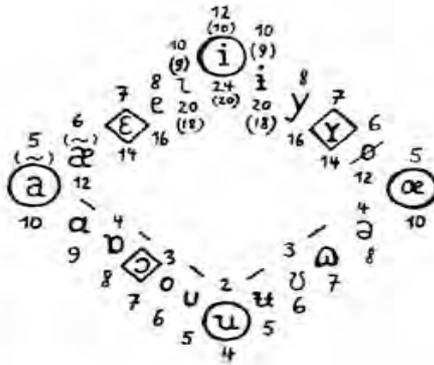


Fig. nº 195. A cada una de las 21 vocales le corresponde una posición de los labios y la boca

4.4.2. Niveles semánticos del texto

En la obra, los cantantes pronuncian diferentes palabras que, para Stockhausen o ciertas culturas de donde se copia el compositor, pueden considerarse mágicas. Los cantantes recitan poemas por turnos a través de complejos sistemas aleatorios, repitiendo palabras insistentemente, cada vez más deprisa, reiterando vocales y exagerando el contenido armónico para crear cambios de color. Las consonantes se convierten en semipercusivas, cambian el equilibrio del acorde y crean un juego de dominantes móviles. En la obra se dan varios niveles de percepción, uno basado en fonemas como objetos musicales, y otro por medio de música pura, sin letra. Estos dos principios constituyen la construcción formal de la obra, su organización y desarrollo, intensidad, timbre y duración de los sonidos.

La estructura de la obra contempla una organización sonora de los diversos fonemas que aparecen –tanto vocales como consonantes–, agrupándolos para formar conjuntos significantes o palabras. Las palabras, que en un primer momento son inconexas, paulatinamente se convierten en entidades con distintos significados semánticos, captando inmediatamente la percepción del escuchante. Las palabras que aparecen en los modelos poseen un alto nivel simbólico-semántico, como sucede con *moonsday - monday - montag*, lunes en alemán y en inglés con un doble significado de: *día de la luna*. En los modelos aparecen distintos juegos de significados con palabras como búhos, *komit*; *Némesis* y *Artemis* (*Némesis*) de Artemisa, diosa griega; *phoenix*, ave mitológica; o *nimals* (*animal*).

También se introducen dos grandes poemas eróticos que hablan de la sexualidad tántrica, y un breve poema con tres oraciones separadas que riman entre sí. La función de los poemas es la de ahondar en lo que quedaba sugerido por las palabras sueltas, de forma que éstos dan pie a una elaboración poética más exhaustiva y a una riqueza mayor de significados.

La dialéctica propia de esta obra surge en la frontera entre el propio significado musical y el significado semántico de las palabras.

<i>Magische Namen</i>	OSIRIS Ägypt. Gott der Fruchtbarkeit, des Todes	ISIS Ägypt. Frau von Osiris	NUT Ägypt. Himmelsgöttin	<i>Magische Namen</i>	ALLAH Islam. der gütigste Schöpfer, Erhalter und Richter aller Völker	INDRA Ind. Schöpfergott, Gott des Kampfes und des Wohlwills	SHIVA Ind. Gott der Zerstörung, der Heiligkeit
GER Ägypt. Gott der Erde	ATUM-RA Ägypt. Sonnengott, der Vollkommenheit	SHU Ägypt. des Lebensprinzip	AHURA-MAZDA Pers. Gott der Weisheit, der hohe Gott	VISHNU Ind. „der Durchdringer“	VARUNA Ind. Gott des Gerechts und des Wohlwills	YONI Ind. weibliches Prinzip	KALA Ind. Erdmutter
YAHWEH Hbrä. Stamm-Gott	ELYON Hbrä. höhere Form Stamm-Gott	Elóhim Hbrä. Gott	JESUS Christ. Sohn Gottes, Erlöser	USI-NENO Inden. Tamar. Sonnen-Gott	USI-AFU Inden. Tamar. Gott der Erde	CHANG-TI Chin. (Buddh.) Herr der Himmeln, Ordnung des Kosmos	BUDDHA „der Erwachte, der Erlöser“
<i>Magische Namen</i>	RHEA Griech. Mutter von Zeus	AEOLUS Griech. Gott der Winde	URANOS Griech. Gott des Himmels	<i>Magische Namen</i>	XOCHIPILLI Aztec. Gott der Blumen, Musik, des Tanzes, des Spiels, der Jugend	TETEONNAN Aztec. Mutter der Götter oder TOCI Aztec. „unserer Großmutter“	QUETZALCOATL Toltec. Aztec. König der Götter, Gott der Fruchtbarkeit, Symbol der Zivilisation
GAEA Griech. Erdgötter	CHRONOS Griech. Gott der Zeit	DIANA Röm. Jagdgöttin	DIONYSOS Griech. Gott der Fruchtbarkeit besonders des Weinbaus	COATLICUE Aztec. Mutter von Uitzilopochtli	VITZILOPOCHTLI Aztec. Gott der Sonne, Krieger	TEZCATLIPOCA Aztec. Gott des Nachthimmels	TLALOC Aztec. Regen-Gott
HERA Griech. Beschützerin der Frauen und der Ehe	ZEUS Griech. König der Götter	VENUS Röm. Göttin der Liebe	POSEIDON Griech. Gott des Meeres	UEVETEOTL Aztec. Feuer-Gott oder XIUHTECUHTLI Aztec. Feuer-Gott	MINCOATL Aztec. Gott der Ahnenwelt, Jagd-Gott	CHALCHIHUITLICHE Aztec. Göttin des süßen Wassers oder UIXTOCIUATL Aztec. Göttin des Süßwassers und des Meeres	CENTEOTL oder CHICOMEOTL oder XILONEN Aztec. Mais-Götterinnen
<i>Magische Namen</i>	TURKURA Austral.	GROGORAGALLY Austral. Sonnen-Gott	DARAMULUM Austral. Himmel-Gott	<i>Magische Namen</i>	VIRACOCHA Südäm. Incahuaz, Perul. Gott der Zivilisation	TAMOSEI Südäm. Tupi. Himmelsvorfahrer	TAMOI Südäm. Quarari. Himmelsvorfahrer
MUNGANAGANA Austral. Wind-Gott	ABASSI-ABUMO Africa. Bihari. Himmelsschöpfer	MULUGU Africa. Abikaya. Himmelsschöpfer	UWOLUWU Africa. Abikaya. Himmelsschöpfer	HALAKWULUP Südäm. Fungani. Himmelsvorfahrer	RANGI Polynes. Maori. Himmel-Gott	TANGAROA Polynes. Maori. Schöpfer, Sonnen-Gott	MAUI Polynes. Hawaii. Geistes-Gott
NAZAMI Africa. Fung. Himmelsschöpfer	WAKANTANKA Am. Ind. Sioux. Donner-Gott	YADILQIL Am. Ind. Natchez. Himmel-Mann	NIHOSDZAN ESDZA Am. Ind. Natchez. Erde-Frau oder SUSSISTINAKO Am. Ind. Su. Himmel-Gott	HINA-A-TUATUA-A-KAKAI Polynes. Hawaii. Gott des Menschheits in der Legende	SEDNA Eskimo. Meerestgöttin	SING-BONGA Bergal. Sonnen-Gott	LUMINUUT Célebes. Gott der Erde

Fig. n° 197. Seis páginas unidas con los distintos nombres que aparecen en la obra. Universal Edition. UE I4805

El alto grado de semántica de los elementos que conforman la obra, generan múltiples sentidos y emociones sensoriales, sonidos que imitan risas (fonemas como la J), las palabras equívocas como Hana, que suena como un nombre de mujer (Hanna o *María*), que se mezcla por permutación de sílabas con otra, *amari* (madre de Jesucristo y verbo latino *amare*, amar). La palabra *friday*: en inglés y alemán, viernes (*frigatag* - *freitag*). Palabras como: *hallelujah*, *hippy*, Uzi-Afu (deidad o nombre mágico)...

4.4.3. Estructuras

En *Stimmung*, el periodo es la unidad morfológica más pequeña, consistente en una serie de vocales ocasionalmente acompañadas de consonantes que son cantadas sobre un ritmo predeterminado, así como sobre una medida metronómica precisa⁸⁸⁴.

Se le llama periodo porque se debe repetir un número de veces indicado en la partitura, durante el modelo correspondiente. Se basa generalmente en una secuencia de hasta cuatro vocales (a veces más), las cuales se repiten varias veces durante el periodo. Estas secuencias pueden consistir en grupos de vocales distanciadas en cuanto a su armónico predominante o, asimismo, cercanas en su armónico.

The image shows a handwritten musical score titled "Stockkammern STIMMUNG Modelle frauenstimme". It is organized into a grid of models. Each model consists of a rhythmic notation (a series of vertical lines) and a sequence of notes (vowels and consonants). The models are numbered and include various annotations in German. A red box highlights the first model in the top-left corner.

Model 1 (Red Box): $\bar{5}$, $\bar{1} = 50$, $s = 20$. Notes: u u o o d ä ä e e l i j j y y a a o u u. Annotations: "möglichst hoch, Lippen ganz breit, Zunge ganz zurück."

Model 2: $\bar{4}$, $\bar{1} = 96 (\circ = 24)$. Notes: h i e e ä l e l e e l e e l e l. Annotations: "gegen Ende zweimal einfügen, korrektiv, synchron", "dann noch 1x, 2x oder 3x die Periode".

Model 3: $\bar{6}$, $\bar{1} = 216 (\circ = 36)$. Notes: e j a o a e a o ä e ä. Annotations: "bei Übereinstimmung dieser Dauer einmal Kollektiv da capo", "und gleichzeitig mit Einsetz des folgenden Modells".

Model 4: $\bar{5}$, $\bar{1} = 45$. Notes: i s o r y o r y x x o o o. Annotations: "leise - kein Ton, nur Rauschen, aber deutliche Tonhöhen.", "manchmal individuell", "und gleichzeitig mit Einsetz des folgenden Modells".

Model 5: $\bar{3}$, $\bar{d} = 63$. Notes: n o n a n e n e n a n a n o h n o h j a h o. Annotations: "manchmal individuell", "gleichzeitig mit Einsetz des folgenden Modells".

Model 6: $\bar{7}$, $\bar{1} = 84$. Notes: i i i i o x x x i m o j i o c m a r i i. Annotations: "manchmal individuell", "Mundstellung fixiert: Zunge zurück-rauf, vor-runter".

Model 7: $\bar{4}$, $\bar{1} = 96$. Notes: m u i n s d a l. Annotations: "manchmal individuell und einmal Kollektiv", "auch gleichzeitig mit Einsetz des folgenden Modells".

Model 8: $\bar{5}$, $\bar{1} = 135$. Notes: m a i m d e s m a n d e y m o i n t a k. Annotations: "manchmal individuell", "oder gleichzeitig mit Einsetz des folgenden Modells", "oder gesungen".

Fig. nº 198. Estructuras cíclicas. Universal Edition. UE 14805

⁸⁸⁴ Figura número 198, rectángulo rojo.

4.4.4. Conclusiones

Stockhausen, después de sus experiencias con la cultura oriental, compone *Stimmung*; es la primera obra inmersa en la influencia del conocimiento oriental, donde lleva al extremo principios de pasividad contemplativa y estática. En ella queda patente la influencia de musicólogos como Marius Schneider y André Schaeffner que establecen diversas correspondencias entre ritmos, intervalos, cadencias y signos del zodíaco, animales, constelaciones, iconografías e instrumentos musicales, orígenes, evolución, símbolos, afinación, sentido social (religioso y otros...)⁸⁸⁵, etc.

Stockhausen completa esta voráGINE de información aplicada al hecho musical con el estudio de los escritos de Hazrat Inayat Khan⁸⁸⁶, presentando a la música como el único vehículo de sabiduría, y justificando este pensamiento por medio de bases científicas particulares. La carga de significados extramusicales de *Stimmung*, produce diversos niveles de comprensión que abarcan distintos significados complejos para el pensamiento europeo, como la trascendencia del ser humano y su entorno concebido por medio de referencias directas e indirectas a las emociones, al tiempo terrenal (días de la semana) y astral, la mitología, naturaleza, religión, sexualidad..., asimilando estos conceptos a través de diferentes niveles de comprensión semántica, morfológica y sintáctica⁸⁸⁷.

Al margen de los elementos técnicos comunes entre las obras de Stockhausen (con una gran carga informativa extramusical como sucede en *Stimmung*) y de Luis de Pablo (con obras basadas en la multiplicidad de información transversal por medio de la extrapolación del simbolismo, asociado a un texto como *Yo lo vi* (1970); *Sonido de la guerra* (1980); *Tarde de poetas* (1985/86), unidas a un objeto o hecho social; por el uso técnico de la aleatoriedad controlada, herencia de la literatura como en *Comme d'habitude* (1970/71, rev. 1993); imbuidas en la cita o *collage* como *Éléphants Ivres* (1972/73); basadas en principios gráficos o reminiscencias historicistas o extraeuropeas como *Zurezko Olerkia* (1975)), la producción musical de De Pablo hasta la aparición de sus óperas, con su dimensión escénico-dramática y su nuevo concepto y utilización del *leitmotiv*, no se ubicará en el mismo plano de complejidad comunicativa de obras como *Stimmung*, donde la información transversal rebasa al hecho musical, situándose psicológicamente lejos del concepto de obra centroeuropea, y acercándose al del rito iniciático de culturas no europeas.

⁸⁸⁵ SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid: Ediciones Siruela. 1998.

⁸⁸⁶ Nacido en lo que hoy es Pakistán a principios del siglo XX.

⁸⁸⁷ Cfr. punto 8.19. Influencias de las música no centroeuropeas. *Músicas del mundo*, pág. 587.

4.5. John Cage (1912-1992). Una estética singular

La influencia de John Cage en el panorama europeo es crucial para poder entender las diversas líneas de pensamiento que afectan a la música en la segunda mitad del siglo XX e incluso en el XXI. Cage, en un primer momento, estudia con Schönberg en su ciudad natal, estudios que abandona muy pronto. Su formación artística está más cerca de la plástica que de la musical, siendo patente en alguna de sus partituras.

Los amigos de Cage fueron Mondrian, Ernst, Gorki, -¡Arshile!-, Matta, Jasper Johns, y sobre todo, Marcel Duchamp. Sin olvidar a quien fuera su más estrecho colaborador, el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham. Y, obvio es decirlo, el extraordinario pianista que fue David Tudor⁸⁸⁸

Según explica De Pablo (quien conoció y trató con Cage durante largo tiempo), Cage era un ferviente defensor del ideal americano, sin llegar al extremismo y su modelo de vida era el de Henry Thoreau: “lo que equivale a decir que fue individualista y pobre”⁸⁸⁹. A esto se suma la gran fascinación que profesaba por las culturas china y japonesa, que influían no sólo en su obra, sino en su forma de vida.

El primer viaje de Cage a Europa es al inicio de la década de los años treinta (1931). Con posterioridad, al comienzo de la década de 1950, se decanta por la exploración del azar. Compose su *Concierto para piano preparado y orquesta de cámara* y se reconoce su labor como inventor de medios instrumentales insólitos con su piano preparado. Pero su verdadera incidencia se produce en 1958, en Darmstadt, donde el Dr. Steinecke⁸⁹⁰ reconoce su talento y amplitud de miras: “...no se trataba de introducir el azar en la forma de un material definido –como empezaba a hacer la música aleatoria– sino hacerlo con el material mismo”⁸⁹¹.

Luis de Pablo coincide con Cage en numerosos viajes, le invita a participar en los Encuentros de Pamplona 72, y frecuentan, asiduamente, los pocos estudios de electroacústica europeos (Colonia, Milán...). De Pablo relata una anécdota que puede servirnos para ubicar y contextualizar el talante de Cage en esta época:

...Cage en aquel entonces [...] tenía una casera muy simpática, con problemas respiratorios que al inspirar emitía un sonido muy peculiar. Con la excusa de enseñarle el estudio fonográfico donde él trabajaba, la invitó y, en el transcurso de la visita por las instalaciones fonográficas, la situó delante de un micro abierto, en una

⁸⁸⁸ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*. Madrid. Fundación BBVA. 2009, pág. 60.

⁸⁸⁹ Ídem.

⁸⁹⁰ Al que Luis de Pablo le dedicará su obra *Tombeau* con motivo de su muerte. Consulta punto 8.4, pág. 457.

⁸⁹¹ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, págs. 60, 61.

cabina de grabación [...] con las muestras extraídas de las distintas respiraciones Cage compone una de sus obras...⁸⁹²

Según De Pablo, el camino estético de Cage acabó suprimiendo al compositor en sus obras, no fue ya necesario para definir un material audible, borra la frontera entre música y no música, e indica que bajo este pensamiento todo podría ser música –incluso lo que no se puede escuchar físicamente– si decidimos que lo es.

En verdad, nada es necesario para que la música exista: vivimos inmersos en ella aunque no lo sepamos. De otra manera: arte y vida son lo mismo. Esta postura ha tenido –y aún tiene– seguidores no sólo musicales. Su actitud, más que su pensamiento o su obra –que, lógicamente, apenas sí existe como tal– ha influido incluso en sus oponentes⁸⁹³

Según Luis de Pablo, es falso que el pensamiento compositivo de John Cage sea el origen de la aleatoriedad controlada en su catálogo “Si hablo por mí mismo, mis obras aleatorias –que tanto me ocuparon durante más de diez años y que produjeron la serie de *Módulos*, entre otras cosas– no tienen en cuenta las ideas de Cage”⁸⁹⁴. La aleatoriedad de Cage se origina en la producción del material musical, no en su orden. En los compositores europeos, la aleatoriedad afecta al tiempo en que un material definido acaece. En Cage la frontera entre arte y vida llega a diluirse:

...un sueño del romanticismo anarquista que, inesperadamente, hace de Cage un heredero de Saint-Simon o Fourier y sus “colonias felices”. La aleatoriedad europea irá por otro camino: no será sino un capítulo más en una larga historia de las formas en el tiempo musical⁸⁹⁵

⁸⁹² AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor. Madrid 12 de mayo 2013.

⁸⁹³ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea*, pág. 60.

⁸⁹⁴ *Ibíd.*, págs. 60, 61

⁸⁹⁵ *Ídem.*



Fig. nº 199. John Cage durante su actuación en los Encuentros de Pamplona 1972. Fotografía tomada de los archivos personales de Luis de Pablo

5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER *OPUS MUSICAL*⁸⁹⁶

La relativa sequía de información que dura casi cuarenta años, debida a la cerrazón cultural impuesta por el régimen totalitario, provoca un efecto “invernadero”, en cuanto a cultura y arte, debido al desconocimiento de lo que se estaba realizando en los circuitos culturales europeos. Los escasos canales de información existentes entre la península Ibérica y los países europeos, junto al exilio voluntario o forzoso de los principales referentes directos que tendrían que haber sido guías para las nuevas generaciones de artistas españoles, son una de las principales causas de involución estética, truncándose por completo las expectativas creadas en tiempos de Manuel de Falla y Adolfo Salazar donde la música que se hacía por los compositores españoles se encontraba en sincronía directa con sus coetáneos europeos.

Este panorama dantesco comienza a disiparse a partir de los años cincuenta, gracias al nuevo arte plástico español, que es lo primero que se conoce en Europa de las nuevas vanguardias artísticas españolas, levantando la simpatía internacional por medio de su sobreentendida militancia política antifranquista, representada por medio de una estética oscura, tenebrista que recuerda en esencia a las pinturas negras de Francisco de Goya⁸⁹⁷ con su propia y particular carga de reivindicación social por temas y estética cromática. De modo que se genera por analogía un mismo discurso común de repulsa y resistencia, frente a los hechos acaecidos en el plano social de cada época, la de Goya con la ocupación napoleónica, y la de los artistas de los años cincuenta con el régimen totalitario.

⁸⁹⁶ Parte de las ideas expuestas en este punto 4 se encuentran tomadas (al margen de los libros señalados en la bibliografía política), desde la reflexión de los contenidos de los dos libros de Jordi Gracia: *Estado y Cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*. Barcelona: ed. Anagrama. 2006. Col. Argumentos. *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona. ed. Anagrama. 2010. Colección Argumentos. Sirviendo sus desarrollos de prólogo tanto de este capítulo como de la mayoría de los del trabajo.

⁸⁹⁷ Cfr. punto 8.12.3. Análisis de *Yo lo vi* (1970), pág. 555.

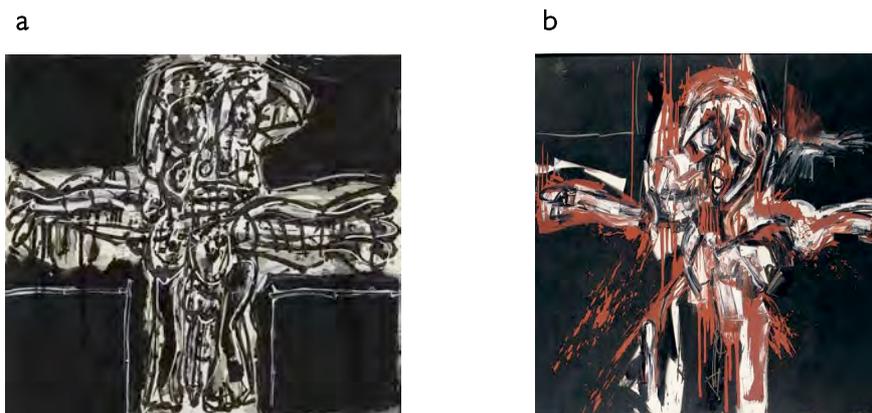


Fig. nº 200. Cuadros de la “época oscura” de Antonio Saura *Crucifixión* (1960) (a) *Crucifixión noire et rouge* (1963) (b)

La problemática que presenta la composición musical en la España dictatorial pasa gradualmente por medio de dos líneas principales (siendo la revuelta universitaria de 1956 y el posterior nombramiento de un nuevo gobierno, los hechos que marcan estos dos períodos diferenciados): en una primera fase perjudicial, y beneficiosa en una segunda. En un primer momento, antes de los años cincuenta, la incapacidad de comunicación de presentación o desarrollo de cualquier idea extra-musical sin apoyo de un texto, sin un programa, relega a la música a un segundo plano de los intereses culturales, potenciando únicamente las artes que pueden ensalzar ideas proclives al régimen. Posteriormente, en el aperturismo político de los años cincuenta, la imposibilidad de comunicación (y recuerdo de un pasado reciente), junto a la aparición de la música no programática (pura sin condicionantes extra-musical, potenciada por las nuevas estéticas de los jóvenes creadores que se inspiraban en técnicas y estéticas europeas), sirve a la nueva imagen del régimen, presentando un arte desvinculado de cualquier idea o recuerdo anterior. Un régimen plural idóneo para toda la sociedad sin tener en cuenta la tendencia política o condición social –apto tanto para vencedores como vencidos–, exhibiendo los avances sociales y culturales de una España a la altura intelectual y cultural de lo que se estaba haciendo en Europa.

Los orígenes de la nueva generación de compositores que surge en torno a los años cincuenta, se asocia necesariamente a eventos y políticas culturales promovidos y condicionados por organismos oficiales, que se erigen como el verdadero promotor cultural (debido al escaso mecenazgo privado, salvando algún caso excepcional como el de la familia Huarte⁸⁹⁸), y generando dinámicas de actuación análogas entre las distintas artes: pintura, escultura, música...

El Círculo Manuel de Falla es una de las primeras asociaciones culturales -musicales que se instalan en organismos oficiales, después vienen: Nueva Música, Juventudes Musicales, Música Abierta, Tiempo y Música, y Alea.

Luis de Pablo, en el año 1959, comienza a trabajar en la orientación de Tiempo y Música y de Acento Cultural (1958 y 1960), organismo al amparo del Departamento de Actos Culturales del S.E.U. Con respecto a la desaparición de Tiempo y Música, De Pablo atribuye su causa en un incidente en El valle de los caídos:

...En una reunión en El Valle de los Caídos, un falangista, muy joven, imbuido por las doctrinas aprendidas en el silencio sepulcral de la cripta, gritará: "Franco, eres un traidor". Por este hecho se defenestra al que entonces era director del SEU, José María Aparicio Vernal, poniendo término a las actividades de la organización cultural. El nuevo director será Rodolfo Martín Villa y, con él, desaparecerá Tiempo y Música...⁸⁹⁹

Posteriormente, Manuel Llusta llama a Luis de Pablo para colaborar culturalmente entre el ministerio, el Servicio Nacional de Educación y Cultura, y la Falange. De este llamamiento nace AULAS, con la que, más adelante, sucede lo mismo que ha ocurrido con Tiempo y Música. En esta coyuntura, y gracias al Servicio Nacional de Educación y Cultura, surge la primera y última Bienal de Música Contemporánea⁹⁰⁰.

La notoria pluralidad estética de sus integrantes⁹⁰¹, evidencia la falta de un criterio común con respecto a las nuevas fórmulas de musicales de vanguardia. Tras los primeros trabajos seriales de Barce, De Pablo o Halffter, en 1959 nace la vanguardia atonal serialista en el entorno institucional, en los locales del Instituto de Cultura Hispánica, donde se

⁸⁹⁸ Cfr. punto 8.14.1. Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte, pág. 578.

⁸⁹⁹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista telefónica al compositor Luis de Pablo, junio de 2012.

⁹⁰⁰ Cfr. punto: 7.3. El Concierto de la "Paz franquista", pág. 464.

⁹⁰¹ Desde García Abril y sus concesiones tradicionales hasta el futuro promotor del primer laboratorio de música electrónica en España, Luis de Pablo.

estrenan en un concierto colectivo obras creadas desde bases estéticas europeístas. El concierto significa la disolución en 1959 del grupo Nueva Música.

Luis de Pablo, de formación universitaria, dirige la sección musical de la revista *Acento* –con colaboradores cercanos al PCE–, y funda en 1961 –en las postrimerías de la revista *Acento*– *Tiempo y música*, primero en la misma sede de la SEU⁹⁰², y después en el Servicio Nacional de Educación.

Refiriéndose al SEU De Pablo comenta:

...En aquella época, la Universidad estaba estructurada a través del SEU. Estábamos todos sindicados y formábamos parte del sindicato vertical. Una parte del SEU programaba actividades culturales: una revista llamada *Acento*, exposiciones y algún concierto que otro. En cierto momento, el Partido Comunista –la única izquierda que había entonces– comenzó a infiltrarse en las estructuras culturales del SEU de Madrid. El cabecilla de todo esto era una gran persona y amigo, el crítico de arte José María Moreno Galván. Yo iba con frecuencia a las exposiciones que organizaba y fue él quien me presentó a los pintores de mi generación, como Antonio Saura o Manolo Millares. Me propuso que entrase en la revista del SEU. El jefe de mis actividades concertísticas –el que me daba o no el dinero– era también un infiltrado (no creo que comunista), un hombre del que ahora se oye hablar mucho: José Antonio Marina...⁹⁰³

Gracias al SEU y *Tiempo y Música* se pudo tener una programación regular de música actual durante varios años, interpretándose por primera vez a compositores como Pierre Boulez en España:

El caso es que conseguimos financiación para organizar algunos conciertos en el Teatro María Guerrero de Madrid bajo la denominación genérica de (*Tiempo y Música*). El primero, en 1960, fue el estreno en España de las *Improvisaciones sobre Mallarmé* de Boulez, en la versión reducida, la primera que hizo Boulez antes de hacer la versión para gran orquesta. Se interpretó en España antes que en París, porque la obra se había estrenado en Roma y recuerdo que Boulez nos escribió una carta de agradecimiento. Estos conciertos se desarrollaron durante tres o cuatro años, hasta que los infiltrados fueron descubiertos y acabaron con sus huesos en la cárcel al tiempo que se cancelaba la programación cultural del SEU en Madrid. La operación de supresión de estas actividades la dirigió un personaje también muy conocido hoy en día: Rodolfo Martín Villa. Carlos Castilla del Pino dice que hacer un acto cultural en la España de los años cincuenta era ya hacer antifranquismo. Me

⁹⁰² Sindicato Español Universitario (SEU) es una organización sindical estudiantil de carácter corporativista, similar a las vinculadas a los partidos fascistas en Italia y Rumania, creada durante la Segunda República Española por Falange impulsada por su líder, José Antonio Primo de Rivera, proclamando desde un primer momento su carácter violento, nace con el objetivo de "aplastar" a la entonces mayoritaria Federación Universitaria Escolar (FUE) e introducir la propaganda de Falange en la Universidad.

⁹⁰³ RENDUELES, César. (AÑÓN, Manuel. BARJA, Juan. PANIELLO, Fabián. TÉLLEZ, José Luis). *Luis de Pablo. A contratiempo*. El SEU. Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid. 2007, página 23 y 24. Enlace directo a la información en Internet: http://books.google.es/books?id=3_mQD_hzKrEC&pg=PA40&lpg=PA40&dq=Aproximaciones+a+una+est%C3%A9tica+de+la+m%C3%BAsica+contempor%C3%A1nea.+Luis+de+Pablo&source=bl&ots=Az5AITQqCq&sig=KUFtx2JgwR0eZ8JqClbCyrFycog&hl=es&sa=X&ei=cfLIT7CRD4aEhQfN2ZTZDw&ved=0CFEQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

parece muy acertado. Pero añadiría un matiz, y estoy seguro de que Castilla del Pino me daría la razón: ese antifranquismo era inconsciente, no se hacía como tal. El hecho de estar vivo culturalmente, de hacer algo distinto, planteaba una polémica y cualquier polémica era imposible⁹⁰⁴

Alea, en 1965 ya presenta conciertos desde la nueva vanguardia musical con unos pocos años de retraso respecto a iniciativas similares en ámbitos culturales distintos.

La serie de conciertos organizada y dirigida por Luis de Pablo, con Bernaola y Halffter [...] culmina una línea evolutiva cuyo arranque data a finales de los años cuarenta con la agrupación madrileña Nueva Música y su matriz Juventudes Musicales, fundadas unos años antes (1952/53) en Barcelona y Madrid⁹⁰⁵

⁹⁰⁴ RENDUELES, César. *Luis de Pablo. A contratiempo*. El SEU. Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid. 2007, pág. 23.

⁹⁰⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid: ed. Fundación Juan March / Rioduero. 1973, págs. 375-382.

5.1. Ubicación del primer *opus* musical de Luis de Pablo.

Un serialismo particular

El compositor francés Pierre Boulez señala en 1945/46 que nada está hecho y que todo estaba por hacer: "...fue todo un privilegio poder llevar a cabo ciertos descubrimientos y encontramos a nosotros mismos sin ningún punto de referencia, lo cual tuvo sus dificultades, pero también sus ventajas"⁹⁰⁶. Físicamente, estos deseos de "partir desde cero"⁹⁰⁷ se materializan en la ciudad alemana de Darmstadt, en el Hesse cerca de Frankfurt al pie del Odenwald, en sus cursos de verano.

Al igual que señala Pierre Boulez con respecto a la época de la posguerra (europea), donde todo está por hacer⁹⁰⁸, Luis de Pablo va más allá en su reflexión (a propósito del problema español y europeo), y señala una perspectiva del problema histórico mucho más profundo:

Desde el punto de vista de la creación musical, la situación europea de la posguerra era tensa y agresiva. En principio había un rechazo global a todo lo que fuese tradición establecida. La cultura europea no había sido capaz de impedir las catástrofes (las dos guerras) que habían costado más de 70.000.000 víctimas ¡Incluso en algunos casos las había propiciado! Se sentía una necesidad ética de empezar desde cero⁹⁰⁹

En los puntos anteriores se ha contextualizado los distintos referentes estéticos del compositor Luis de Pablo, siendo el serialismo dodecafónico el más característico de las vanguardias europeas. A colación de este sistema, desde su madurez técnica, el compositor comenta sus fallos evidentes, enumerándolos en cuatro puntos:

Una vez decidido un plan general, el compositor apenas si tenía capacidad de decisión siguiéndolo a "rajatabla". Claro está que podía y debía corregir los "absurdos" a que daban lugar, la total planificación. La intuición quedaba excluida en el curso de la redacción de la obra, justamente el momento de la composición en donde suele ser más necesaria. Es muy difícil crear contrastes de densidad, acordes, cambios graduales de registro, etc. La música resultante, pese a su constante transformación, no se mueve, es estática –lo que podría convenir a la sensibilidad de Messiaen– pero que va en contra de la variación perpetua, uno de los pilares estáticos del dodecafonismo ortodoxo. Este sistema, por su predeterminación total, excluye la posibilidad de evolución. Cada cambio o enriquecimiento supone una trasgresión⁹¹⁰

⁹⁰⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Orientations*. (Traducción inglesa de Martín Cooper). Cambridge, Mass, 1986, pág. 445.

⁹⁰⁷ Léase la polémica de Lévi-Strauss con Pierre Boulez surgida en los años cincuenta por el artículo *Éventuellement...* en el volumen *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966.

⁹⁰⁸ NATTIEZ, Jean-Jacques, *Orientations*, (Traducción inglesa de Martín Cooper), Cambridge: ed. Mass, 1986, pág. 445.

⁹⁰⁹ DE PABLO, Luis. *Una historia de la música contemporánea. Lo inesperado y lo archisabido*, Madrid: Fundación BBVA, 2009, pág. 50.

⁹¹⁰ *Ibidem*, pág. 53.

Con respecto al sistema serial, De Pablo señala la necesidad que había en la época de asumir herramientas técnicas que aportasen nuevos planteamientos estéticos, comparándolos con los resultados de otras artes, como la pintura:

Sin embargo en mi opinión, fue una experiencia saludable, sobre todo para los jóvenes. Ciertamente abundaron las obras indigestas. Pero ¿no son indigestos algunos cuadros de Mondrian (con todos los respetos)? ¿no lo son algunos retratos femeninos del Picasso de los años cuarenta? Y un largo etcétera que es fácil adivinar... Pese a la aridez de algunas obras, esta forma de componer nos enseñó a imaginar música –sus formas, sus lógicas– apoyándonos, casi únicamente en nuestra capacidad organizativa⁹¹¹

El primer *opus* oficial del compositor bilbaíno se encuentra compuesto por cinco obras, siendo una selección entre las que escribe en su primera época. Por el tiempo y la distancia elimina las que no considera relevantes, las que no son depositarias del ideal estético que buscaba en la época. Todas las obras que se citan a continuación fueron estrenadas y, aunque no se integran en su primer *opus* actual, son testigos de la evolución y desarrollo de un creador y su pensamiento, obras condicionadas en un perfil estético-técnico de un joven compositor con voz propia.

Después de la selección, su primer *opus* queda constituido de la siguiente manera: *Coral op. 2* (1954), *Inveniones para orquesta* (1955), *Comentario a dos textos de Gerardo Diego* (1956), *Sonata op. 3* (1958), *Sinfonías* (1963/66) fruto del primer proyecto de *Divertimento* de 1954.

Según señala el propio De Pablo⁹¹² y el *Catálogo de compositores españoles de la SGAE* que trata de él⁹¹³, el listado completo, sin omitir las obras descatalogadas por el compositor, es el siguiente: -*Gárgolas*, para piano, se compone entre 1952/53, estrenándose en 1955 por Javier Ríos; es una colección de cuatro piezas donde se realiza un estudio técnico sobre el instrumento, con la búsqueda de sonoridades gratas y sugerentes. La obra está alejada de la complejidad que presenta más tarde en sus ideas y realizaciones musicales. Puede apreciarse en *Gárgolas* la influencia de Debussy o, la más próxima, del piano de Mompou. -*Quinteto, para clarinete y cuarteto de cuerda* de 1954. -*Tres*

⁹¹¹ DE PABLO, Luis. "Los primeros devaneos con el Pardo". Texto original mecanografiado y fechado en Madrid, noviembre-diciembre de 1991. Publicado en: A.A. V.V., *El Prado vivo*, Madrid: editado por OPE, S.A., para el Museo del Prado y patrocinado por Caja Madrid, 1992, págs. 115-116. Consultar punto 2.9.1. Títulos de escritos diversos de Luis de Pablo ordenados y contextualizados por orden cronológico (1970 al 2002), pág. 54.

⁹¹² AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo en su casa de Madrid, junio de 2009.

⁹¹³ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. Catálogo de compositores españoles de la SGAE. Capítulo obras fuera de catálogo*, Madrid: ed. SGAE, 1993, págs. 67-71. El catálogo que se ha utilizado en este apartado es el del propio compositor con sus anotaciones personales sobre las obras descatalogadas, y correcciones de fechas y datos, en su primer *opus* musical.

piezas para guitarra: *Giga, Ouverture e Improvisación*; pequeña suite de inspiración neoclásica compuesta en 1955 y estrenada varios años después en el Instituto de Cultura Hispánica por su dedicatario, el guitarrista ecuatoriano César León. - *Misa Pax humilium* para cuarteto vocal, obra de circunstancias hecha en 1956 con intención de servir de ilustración musical en la primera misa de su amigo Amadeo Sagar, recién ordenado dominico; obtuvo el premio "Acento", pero el autor no guarda ningún aprecio por ella, la define como un "extraño contubernio entre Messiaen y el gregoriano"⁹¹⁴.

Elegía para orquesta de cuerda, escrita en 1956 no pasa el filtro estético posterior del compositor y se queda fuera de su catálogo oficial. Pertenece a un compositor en búsqueda que no ha encontrado definitivamente su camino personal, volviendo periódicamente a criterios expresionistas en los que cobra especial relevancia una preocupación por las raíces con la música antigua española. Al margen de la buena acogida dispensada, es evidente, desde la perspectiva actual, que *Elegía* marca una regresión estética frente a *Comentarios...*; así lo indican la simpleza formal (A-B-A) y el propio lenguaje que el autor reconoce influido por Honegger y Bartók, sin descartar, por ello, la posibilidad de aporte personal. Por lo demás, con *Elegía*, De Pablo abre un camino que desarrolla con mayor fortuna en obras posteriores, al envolver en música propia citas de música del pasado español como la *Gallarda milanese* de Cabezón, tema recreado libremente.

Elegía se estrena con la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por Odón Alonso en mayo de 1959, en el Ateneo de Madrid. Constituye el primer estreno importante de nuestro autor y es la primera composición depabliana que pondría en sus atriles la Orquesta Nacional, en un concierto dirigido por Benito Lauret.

La *Sonatina giocosa* para piano de 1956 está dedicada a Miguel Zanetti, aunque el estreno corre a cargo de Conchita Rodríguez en el concierto inaugural de Nueva Música, celebrado en el Conservatorio de Madrid el 9 de marzo de 1958. La obra consta de tres partes: un *Allegro*, un tiempo moderado con rasgos politonales y una sección conclusiva que rememora el material del primer tiempo. "Sin duda, la *Sonatina* era *troppo giocosa*"⁹¹⁵.

El *Cuarteto de cuerda* compuesto en 1957 para el Cuarteto Clásico de R.N.E. es estrenado en el Ateneo de Madrid en 1958 e interpretado posteriormente varias veces

⁹¹⁴ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo en su casa de Madrid, junio de 2009.

⁹¹⁵ Entrevista con el compositor. Madrid 12 de mayo 2013, hablando sobre sus obras y escritos.

incluso fuera de España. Es otra manifestación de hispanismo expresivo con un claro antecedente en *Elegía*. El acento viene dado por la utilización temática de *Triste España sin ventura*, de Juan de la Encina. No es casual que la obra concluya con un *Adagio*, pues es el modelo de los cuartetos Bartokianos y, en particular, del segundo.

Las *Cinco canciones de Antonio Machado* de 1957 para voz y piano, insisten en el tono expresionista vienés del *Cuarteto*, relacionándolo con *El libro de los jardines colgantes* de Schönberg como modelo estilístico. El estreno tiene lugar el 8 de abril de 1958 en el Ateneo Madrileño, a cargo de Ángeles Chamorro (soprano) y Ramona Sanuy (piano) en el curso del segundo concierto organizado por Nueva Música.

Inventiones para flauta y piano se compone en 1957 a petición de una pianista portuguesa. La primera versión la interpreta Rafael López del Cid y Gerardo Gombau; el compositor realiza una segunda versión para violín y piano estrenada por Antonio y Ana María Gorostiaga en el Instituto de Cultura Hispánica el 7 de junio de 1959. A pesar de no haber sido editadas las *Cinco inventiones* poseen un sello personal al margen de la reconocible influencia de Arnold Schönberg y su *Pierrot lunaire* op. 21 (1912).

Móvil I, compuesta en 1957 a instancias de Margot Pinter, es reelaborada en los meses siguientes, siendo la versión definitiva para dos pianos. En la primera versión:

...es un simple juego de bloques intercambiables que después se hizo más complejo, con atención a órdenes de intervalos y efectos tímbricos [...] Mientras la escritura del segundo piano es prácticamente fija, al primero se le ofrecen diversas opciones y cierta libertad dentro de cada opción. Son pues, dos caminos separados que en el curso de la obra, se entrecruzan y amalgaman dando resultados que varían en alguna medida una a otra ejecución...⁹¹⁶

La obra interesó a Alfons y Aloys Kontarsky, quienes la estrenaron en Alemania (Wuppertal) y en Madrid en el Instituto Alemán.

⁹¹⁶ Entrevista con el compositor. Madrid 12 de mayo 2013.

5.2. Antecedentes

La importancia en la clarificación por medio de una visión analítica, lo más exhaustivo de la primera obra del compositor, se debe a que, en ella, se encuentra la génesis de toda su futura obra.

Las constantes de pensamiento de cualquier compositor desde sus inicios se encontrarán latentes desde sus primeras obras y de una manera u otra, aparecerán a lo largo de la evolución de su obra, por muy complejas o novedosas que estas sean⁹¹⁷

En las postrimerías del franquismo –coincidiendo con el germen de las nuevas generaciones de compositores– la única vanguardia con vigencia y nombre español prospera fuera de la península, en las inmediaciones de técnicas seriales dodecafónicas, con compositores exiliados como Robert Gerhard (su discípulo), Joaquín Homs o Rodolfo y Ernesto Halffter con técnicas poco estructuralistas.

En sus comienzos formativos, Luis de Pablo sabe del dodecafonismo por el libro *Doktor Faustus* de Thomas Mann⁹¹⁸, significando poco el estreno de *Juego de cartas* de Stravinski o la audición de alguna pieza de Béla Bartók⁹¹⁹.

Pablo Garrido, compositor chileno, durante los años 50 es el único impulsor de la música dodecafónica en Madrid⁹²⁰. Presenta las teorías seriales en un programa de divulgación de la vanguardia musical en Radio Nacional de España, junto al compositor y pianista Juan Hidalgo, que ejemplifica al instrumento los diversos fragmentos expuestos⁹²¹.

Luis de Pablo en 1952, sin dejar de estudiar música de manera autodidacta, termina sus estudios de derecho en la Universidad Complutense de Madrid. En 1954/56 concluye una de sus primeras composiciones significativas: *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, obra que perdura dentro de su catálogo⁹²².

En la medida en que el sistema serial dodecafónico va cimentándose en la sintaxis de las nuevas generaciones de compositores, como transición hacia formas más modernas, se hace patente la soledad formativa de los nuevos compositores –Luis de Pablo y Cristóbal Halffter...– que se ven obligados a realizar constantes ejercicios de

⁹¹⁷ MARCO, Tomás. *Escritos sobre Luis de Pablo*, (coor. José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, pág. 161

⁹¹⁸ MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*, Madrid: ed. Guadarrama. Punto Omega 97, 1970, pág. 46.

⁹¹⁹ SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*, Madrid: ed. Rialp. BPA 89, 1958, pág. 221.

⁹²⁰ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana Vol. 6*, pág. 289.

⁹²¹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal al compositor Luis de Pablo. Madrid. 20 de enero del 2012.

⁹²² Cfr. catálogo de compositores españoles de la SGAE, apartado: Obras fuera de catálogo, pág. 67.

videncia e imaginación para recrear un lenguaje ansiado, pero lejano por la desinformación debida a la precariedad en las fuentes –no se dispone de partituras y la escucha de música de ciertos compositores es difícil o imposible–. Este problema se solucionará con las primeras salidas de De Pablo al extranjero y sus estudios de composición con Max Deutsch en París y cursos en Darmstadt (Alemania) desde 1956.

La *Sonata* op. 3 se compone en 1958 al igual que sus *Dos villancicos para voz y piano*, a petición de Enrique Franco para ser interpretadas y grabadas en disco por la soprano Ángeles Chamorro y el propio Enrique Franco.

...Se trataba de un encargo múltiple para formar un Retablillo de Navidad de *El alba del alheli* sobreversos de Rafael Alberti [...] Los poemas elegidos por De Pablo son: *El platero* y *el pescador*. Los otros compositores englobados en el Retablillo fueron A. Blancafort, M. Carra, E. Franco, G. Gombau, A. García Abril y C. Halffter...⁹²³

La obra *Progressus*, para dos pianos, se compone en 1959 a petición de Pedro Espinosa y Conchita Rodríguez; fue estrenada por ellos mismos en marzo de 1960, en el Ateneo de Madrid. Se trata de la primera versión de lo que más tarde se convierte en *Móvil II* (1967)⁹²⁴.

⁹²³ Cfr. catálogo de compositores españoles de la SGAE, apartado: Obras fuera de catálogo, pág. 67.

⁹²⁴ Parte de esta información se encuentra extraída de las reflexiones expuestas en GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo*, Madrid: ed. Espasa-Calpe, 1979.

5.3. *Coral op. 2 (1954/55)*

La obra se estructura sobre dos realidades distintas que aportan cualidades y condicionantes sustanciales en su creación; la convierten en un hecho notorio en el panorama musical en la historia española del siglo XX. Se puede considerar el nexo entre la antigüedad formal con usos y maneras heredados del coral eclesiástico, con una sintaxis determinada en su forma y estructura (imitaciones contrapuntísticas y secciones armónicas), y la novedad de los sistemas de vanguardia (elementos aditivos, serializaciones...) con la sustitución del texto y la voz por instrumentos de viento madera y metal que unifican el contexto del coral por medio de la tímbrica unitaria y empastada.

Es difícil mostrar los referentes inmediatos, tendríamos que mencionar nuevamente la música para conjunto instrumental (señalada someramente en *Sinfonías para metales*) o la música coral escasa en el ámbito de la estricta contemporaneidad de la época.

Para entender la dirección común de la vanguardia española en estos años, condicionada por una sociedad altamente politizada y confesional, contextualizamos brevemente al compañero de generación de Luis de Pablo, Cristóbal Halffter que, en 1952, escribe su *Antífona pascual Regina coeli* y, en 1956, la *Misa Ducal* para coro mixto y órgano, con la dedicatoria a Cayetana y Luis Duques de Alba. Esta obra es de carácter neoclásico en cuanto a forma y utilización del metro y armonía por séptimas, con interferencias cromáticas dentro de un principio de funciones determinadas, cercanas a la modalidad.

The image shows a page of a musical score for the Gloria of the Ducal Mass (1956) by Cristóbal Halffter. The page is numbered 19 in the top right corner. The score is divided into three systems. The first system is marked 'Allegretto' and 'Vivace' and features vocal lines with lyrics 'Do-mi-ne Deus Rex cæ-les-tis' and piano accompaniment. The second system is marked '14' and 'p' and shows piano accompaniment. The third system is marked 'p' and shows vocal lines with lyrics 'De-us Pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne' and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamics.

Fig. nº 201. Fragmento de la parte central del *Gloria* de la *Misa Ducal* (1956) de Cristóbal Halffter. Unión Musical Española. Madrid

En 1953, Luis de Pablo escribe *Coral eucarístico*, compuesto a instancias del Padre Federico Sopena, con texto de Aurelio Prudencio Clemente. Más tarde, en 1954, los materiales de esta obra se reelaboran en *Coral op. 2* para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta y trombón con nuevas aportaciones y un material más libre al desaparecer los condicionantes vocales y las exigencias al servicio de un texto. Es revisada en 1958 y su estreno corre a cargo de la BBC de Londres gracias a una gestión de Roberto Gerhard.

Posteriormente, *Coral* es estrenada en Madrid por Gerardo Gombau (febrero de 1960) y presentada en Barcelona por José Luis de Delás. Obra escueta y rígida casi geométrica, siendo un ensayo camerístico en el estilo de *Sinfonías* de años más tarde. Se graba por la BBC y la RNE, y editada por Edition Modern (München).



Fig. nº 202. Luis de Pablo con Gerardo Gombáu ensayando su *Coral op. 2*. Madrid, 1960. Fotografía extraída de DE VOLDER, Piet. *Encuentro con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. 1998

Los aforismos dodecafónicos de la época, junto a las infracciones sometidas al sistema, no son una negación de la coherencia formal y estética de la obra, lo que hacen es situar los factores responsables de esta estética en otras dimensiones del conocimiento musical: las interrelaciones dentro de una estructura, la tímbrica o la métrica. La constricción extrema y minuciosa da paso a la emancipación dentro del sistema de ciertos parámetros. Esta evolución, o escisión del ideal inicial, da como resultado obras flexibles y autónomas. La polarización, el principio armónico dentro del melódico contrapuntístico, aliena el sistema, la mecánica, sublimando lo intelectual en artístico; lo comprensible adquiere el nivel estético en lo irracional.

Coral op. 2 se encuentra en el declive de los lenguajes seriales europeos y en el nacimiento de la vanguardia española con toda su virulencia. La mixtura contemporáneo-tradición-teoría produce resultados interesantes: el principio de forma continente de materiales, el coral, el doble coro, la división por familias... junto a la utilización de herramientas clásicas (melodía acompañada, armonía, cierres contrastantes, tensión por saturación y distensión por omisión o vacío de timbre...) ratifican la originalidad de la obra, mostrando lo convulso y heterogéneo del tiempo en que se compone.

La versión de 1954/55 se enmarca dentro del primer *opus* oficial de Luis de Pablo, encontrándose sometida a condicionantes estructurales desde antes de su creación y consolidación en septimino para viento madera y metal. Los primeros materiales pertenecen a *Coral eucarístico*, obra escrita en 1953 para coro mixto; el peso de un plan preconcebido ordena el material desde el pensamiento de forma vocal; el soporte de un texto, la necesidad en la comprensibilidad del mismo y los recursos que generan se extrapolan al conjunto instrumental, creando una obra particular en todos sus aspectos. Al

pensamiento clásico de presentación y estructuración se le contraponen a la serialización melódica y rítmica aditiva.

Los principios teóricos de vanguardia se ponen en práctica con ritmos no retrogradables⁹²⁵, inspirados en la obra y en el tratado teórico de Olivier Messiaen. Tradición y modernidad, continente y contenido, mixtura de técnicas e ideas que se complementan.

5.3.1. Análisis. Serialización melódica

El oboe es el encargado de presentar la serie de doce notas, elemento generador de la obra. La serie aparece siempre en estado original sin transposición; puntualmente, en algunos compases (72, 102...), se presenta por movimiento contrario, es la única transformación del material melódico manteniéndose intacto hasta el final de la obra. La fragmentación tímbrica y superposición en grupos de seis notas, la disgregación armónica, es la base de la construcción interna de la obra.



Fig. n° 203. Contraste con la figura número 210 rectángulo rojo superior. Serie original



Serie por movimiento contrario a distintas alturas (compases 72, 102).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Do#	La	Si	Fa	Sib	Sol	Fa#	Mib	Do	Re	Lab	Mi
3ªM	T	4ªA	4ªj	6ªM	St	2ªA	3ªm	T	4ªA	5ªA	

Interválicamente, el material melódico se constituye de la siguiente manera. Ordenación de la serie numérica e interválica.

La ordenación del material pone en relevancia la construcción interna de la serie en progresiones interválicas por terceras (técnica fundamental en el lenguaje del futuro De Pablo) junto a una célula de tres notas (2ª M. 4ª Aum.), elemento crucial dentro del

⁹²⁵ MESSIAEN, Olivier, *Técnica de mi lenguaje musical* (traducción Daniel Bravo López), París: ed. Alphonse Leduc, 1966.

contexto melódico; su ubicación estratégica evita la percepción de parámetros tonales o modales.

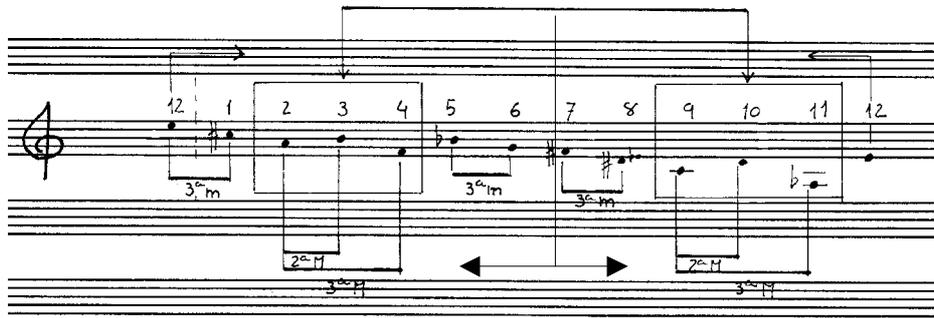


Fig. n° 204. Ordenación interváltica de la serie (recuadro sup. color azul)

La construcción de la serie se forma por medio de un principio de simetría y se retrograda en su mitad exacta. Este principio genera una serie construida por medio de terceras en la superposición de las dos mitades resultantes.

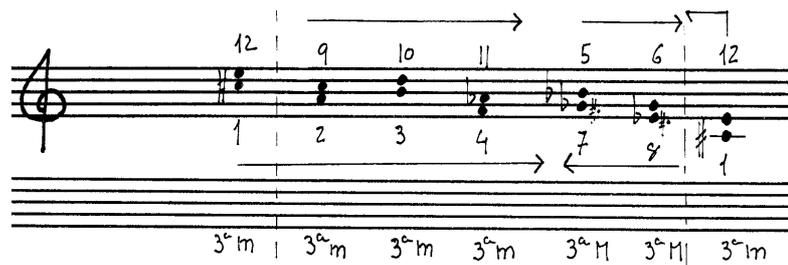


Fig. n° 205. Paralelismos armónicos en la serie (Fig. n° 204)

5.3.2. Serialización rítmica

La influencia de Olivier Messiaen, en la primera técnica serial de Luis de Pablo, es notable. En su tratado *Técnica de mi lenguaje musical*, Messiaen explica el principio de valores añadidos y ritmos no retrogradables.

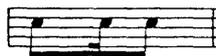


Fig. n° 206. Ritmo no retrogradable⁹²⁶ (diseño musical que leído de izquierda a derecha o viceversa siempre da el mismo resultado de notas, ejemplo rítmico sin clave)

⁹²⁶ Leer el apartado: *La rítmica no retrogradable*, del libro de Olivier Messiaen: *Técnica de mi lenguaje musical* (traducción Daniel Bravo López), París: ed. Alphonse Leduc, 1966.

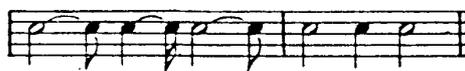


Ejemplo extraído del *Cuarteto para el final de los tiempos: Danse de la fureur*, sexto movimiento de las trompetas.

La síncopa (o *hemiolia*) constante pone de manifiesto lo superfluo del compás, y patente el pensamiento de pulso o talea.



Aumentación, adición de cuarto del valor.



Disminución, reducción de un quinto del valor.

El material rítmico en *Coral* op. 2 se produce por la adición periódica de pulsos de semicorchea. La adición constante de un pulso del mismo valor da como resultado la dilatación del tiempo métrico. Después de presentar la primera mitad de la serie (seis notas) por adición de semicorchea, en la segunda mitad (séptimo pulso), la secuencia rítmica varía siendo la suma del pulso de semicorchea por dos en vez de una, creando una mayor espacialización de tiempo en la aparición de nota a nota; de esta manera se permite la escucha del nuevo material sin interferencias del primero.



Fig. nº 207. Primera mitad (por una semicorchea)



Segunda mitad (por dos semicorcheas)

2	3	4	5	6	7
3	5	7	9	11	7

2	+ 1 = 3	+ 1 = 4	+ 1 = 5	+ 1 = 6	+ 1 = 7
3	+ 2 = 5	+ 2 = 7	+ 2 = 9	+ 2 = 11	(7)

Tabla numérica

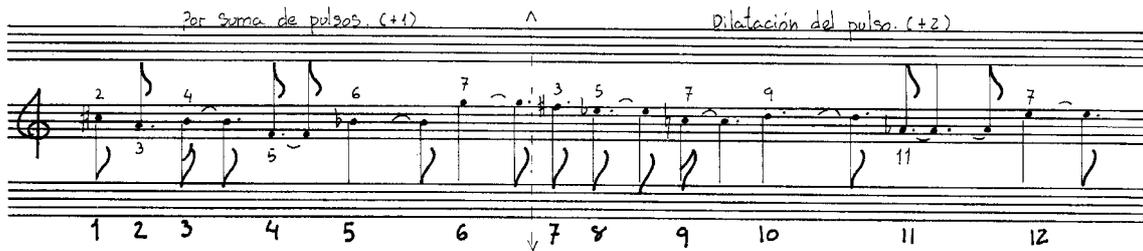


Fig. nº 208. Serie rítmica por adición de pulso⁹²⁷

La serialización rítmica se encuentra presente en la estructuración global de la obra. Los silencios que separan las notas de la serie melódica también se encuentran sometidos a este principio.

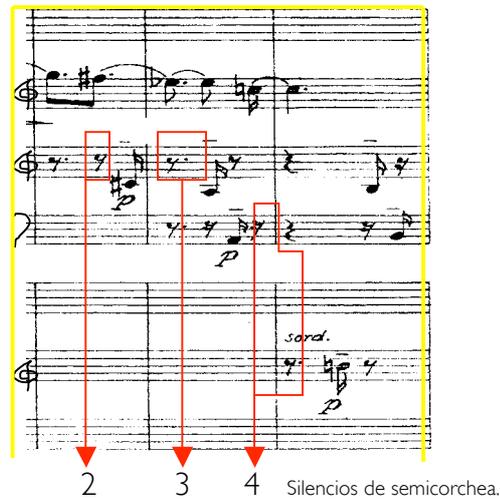


Fig. nº 209. Compás 5, primer sistema⁹²⁸ 2 silencios de semicorcheas = corchea. 3 silencios de semicorcheas = corchea con puntillo...

5.3.3. Aproximación formal y estructural

La exposición engloba los compases 1 al 35, dividida del 1 al 18. Del compás 1 al 12 se presentan las 12 primeras notas de la serie por el oboe⁹²⁹. Del compás 5 al 12 se da una nueva entrada de la serie en canon en distintos instrumentos separados por silencios⁹³⁰. Las repeticiones de las notas de la serie crean un entramado tímbrico polifónico, rompiendo con el ideal dodecafónico por las diversas repeticiones y polarizaciones. Del compás 14 al 18 aparece la serie melódica en la trompa por movimiento directo hasta la sexta nota. La trompeta y el trombón, al unísono, presentan las seis últimas notas. En la

⁹²⁷ Reducción de la obra, contrastar con las figura 203, ubicada en la imagen de la 210.

⁹²⁸ Ubicar en la Fig. nº 210, rectángulo amarillo.

⁹²⁹ Figs. nº 203 y 210, rectángulo rojo.

⁹³⁰ Fig. nº 210, rectángulo amarillo.

serie que se alterna entre trompa y trompeta - trombón, la entrada de cada nota es separada melódica y armónicamente por medio de silencios de semicorchea⁹³¹.

The image displays a page of a musical score for 'Coral op. 2' by Luis de Pablo. The score is written for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in C, and Trombone. The score is divided into two systems. The first system (measures 5-9) features a melodic line in the Oboe and Clarinet in Bb, with a yellow box highlighting the entry of the Clarinet in Bb. The second system (measures 10-15) shows a complex texture with multiple instruments, including a red box highlighting a section of the score. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions like 'sord.' and 's. sord.'.

Fig. nº 210. Primera página de *Coral* op. 2 (consultar en el nexa documental de partituras, pág. 780), ed. Modern. M 1092 E

En el compás 19 (final de sección) aparece el enlace con la siguiente sección, el primer elemento que rompe el principio de serialización melódica y rítmica. Las voces presentan melódicamente los intervalos de tono/semitono o semitono/tono, y es la rítmica idéntica en los cuatro instrumentos, generando paralelismos armónicos por acordes de séptima.

⁹³¹ Principio de la forma *hoquetus* utilizada desde el medioevo. Fig. nº 210, rectángulo inferior rojo.

El diseño se comporta en forma de cadencia de cierre y unión (consultar con la figura número 211, recuadro rojo).

Fig. nº 211. Segunda página (consultar en Anexo documental, pág. 810), ed. Modern. M 1092 E

Del compás 20 al 35, el fagot presenta un pedal sobre la nota Sib, quinta de la serie. Los silencios que separan cada nota se encuentran serializados por adición de pulso de semicorchea. Posteriormente, el pedal pasa a la flauta sin cumplirse este principio⁹³².

Adición de silencios de semicorchea:

Fig. nº 212. Contrastar con la figura anterior, recuadro azul superior

Es significativo que una nota de la serie se erija como nota eje (pedal), subrayando lo particular por la infracción al sistema serial dodecafónico. En el compás 20, la trompeta y el trombón presentan las seis primeras notas de la serie, la trompeta por movimiento retrógrado. La flauta y el clarinete constituyen la serie armónicamente (Fig. nº 211 recuadro verde, y nº 213).

⁹³² Cfr. Fig. 212 rectángulo azul, primer sistema y 211.



Fig. nº 213. Compás 20 y 21 división de la serie armónicamente

En los compases 28 al 35 la serie la presenta el fagot, separada por silencios de corchea con puntillo; el oboe da las seis últimas notas por movimiento directo y el trombón las siete primeras retrogradadas, separadas por silencios sin serializar. Los dos últimos compases (34, 35) se comportan con carácter de cierre cadencial, por su rítmica contrastante a semicorchea (aceleración) y en juego tímbrico hacia el registro grave (Fig. nº 192, rectángulo naranja).

5.3.4. Conclusión de la exposición (cc. I al 35)

La construcción se encuentra basada en un compendio clásico de recursos discursivos: melodía, tímbrica, contrastes de tempo y pulso para secciones de cierre. Los elementos son complementarios: melodía contrapuntística y pedales.

I al 13	14 al 19	20 al 35
4 + 8 + 1	5 + 1	8 + 8

La división en secciones se desarrolla de la siguiente manera.

Se hace patente la estructuración del material formal condicionado a un ideal preconcebido: los recursos corales (el recitativo, el coro, el doble coro, la imitación polifónica, el canon...), que se encuentran presentes en toda la obra.

Serie de la trompeta: 1 2 3 4...

Fig. n° 216. Detalle rectángulo rojo de la Fig. n° 215

En los compases 40 al 48, la sección comienza sobre un acorde de quinta disminuida (Do#, Mi, Sol) en segunda inversión. El clarinete constituye la serie dividida en grupos de 6, 4, 3, 2 y 1 notas a pulso de semicorchea. La trompa y el fagot aparecen por movimiento retrógrado a pulso de blanca. Existe una serialización de los silencios en el clarinete en el compás 41, realizando la separación de cada grupo de semicorchea.

Serialización de los silencios y notas, flechas azules y notas en rojo (corchetes)

2 3 4 5 6 7 silencios de semicorcheas

6 5 4 3 2 1 grupos de notas

Fig. n° 217. Detalle recuadro azul Fig. n° 215. Serialización de los silencios y notas, flechas azules y notas en rojo (corchetes)

Serialización grupos de semicorchea en el clarinete.

En los compases 49 al 66, la trompeta presenta las últimas notas de la serie 11 y 12⁹³⁴ continuando con la sexta hasta la primera por movimiento retrógrado. El trombón presenta las notas pares y el oboe las impares, espacializando la serie tímbricamente. La separación de las notas melódicas se realiza por medio de la serialización de silencios de semicorchea.

⁹³⁴ Cfr. Figs. n° 203, 204.

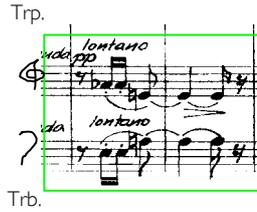


Fig. 218. Detalle del rectángulo verde figura número 215. Movimiento contrario

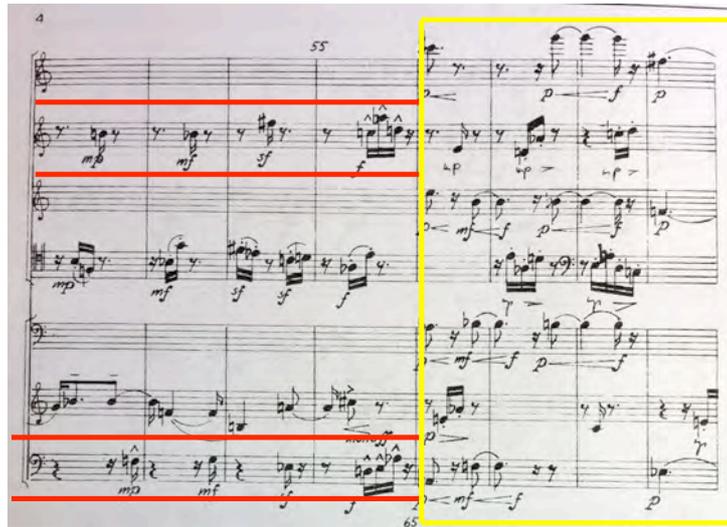


Fig. nº 219. Página número 4. Serie dividida rítmica y tímbrica por medio de silencios (rojo) y contrapunto presentado entre todos los instrumentos (amarillo) (Anexo documental, pág. 812), ed. Modern. M 1092 E

Serialización silencios	6	5	4	5
-------------------------	---	---	---	---

Serie melódica	1	3	5	7
----------------	---	---	---	---

Fig. nº 220. Serialización de notas y silencios (sistema aditivo). Rectángulo rojo superior. Fig. nº 219

Serialización silencios	6	5	4	3
-------------------------	---	---	---	---

Serie melódica	2	4	6	8
----------------	---	---	---	---

Rectángulo inferior. Fig. nº 219

El fagot realiza la serie entera en grupos de dos notas, y la separación de los mismos se encuentra serializada aditivamente en silencios de semicorchea.

Fg.

Serialización silencios 5 4 3 2 1

Fig. nº 221.

En los compases 55 al 66, el oboe y fagot presentan las cinco últimas notas de la serie, apareciendo disgregada en el entramado armónico.

1 3

2 4 5

Fig. nº 222. Rectángulo amarillo de la Fig. nº 219. Serie diluida tímbricamente de manera contrapuntística

En la tercera sección se muestra la reexposición de los compases 67 al 95. La cabeza del tema, al margen de la primera exposición, aparece en tres ocasiones a lo largo de la sección, acompañada por otra voz en movimiento contrario. En los compases 67 al 71, la flauta presenta las seis primeras notas de la serie, y el clarinete la completa por movimiento directo. La serialización rítmica de la flauta es del 7 al 1, y la del clarinete del 6 al 1, en pulsos de semicorchea.

70

7 6 5 4 3 2

6 5 4 3 2 1

Fig. nº 223. Consultar con la serie original. Figs. nº 203, 204

En los compases 72 al 85 vuelven a aparecer los materiales pertenecientes a la exposición (del 20 al 35). La flauta presenta el pedal de Sib homofónicamente con el oboe y clarinete. La serialización se encuentra en los silencios.



Fig. nº 224. Sección de la obra a partir del compás 72 (Anexo documental, pág. 813)

La trompeta presenta la serie con la mutación de Sib por natural (compás 73) para hacerla coincidir con el pedal de la flauta. La serie continúa en la trompa. Con la rítmica serializada, el trombón copia a la trompeta por movimiento contrario.

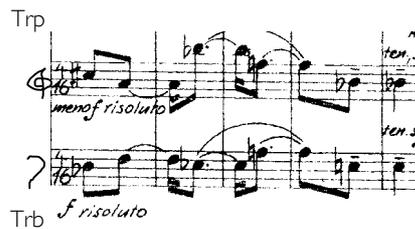


Fig. nº 225. (consultar anexo documental, pág. 813)

En el compás 77, el pedal de Sib de la flauta pasa al fagot y al trombón. La trompa presenta la serie original desde la sexta nota; el oboe, las cuatro últimas notas más la tercera; y la trompeta, la serie retrogradada. La serialización de pulsos se encuentra presente.

Fig. nº 226. Sección a partir de compás 77 (Anexo documental, pág. 813), ed. Modern. M 1092 E

Durante el 86 al 90, el fagot y la flauta presentan el mismo material que realizan el trombón y la trompeta en el compás 72 (serie original en el fagot y movimiento contrario en la flauta) con distinta métrica, exceptuando las dos primeras notas; predomina el pulso de semicorchea. Los instrumentos restantes se unen en un diseño común, creando un acompañamiento a la melodía anteriormente expuesta.

Fig. nº 227. Sección a partir del compás 89

En los compases 91 al 94 aparecen las 6 primeras notas de la serie con el clarinete y el trombón; el resto de ésta se da por movimiento contrario. En los compases 95 al 101, la trompa presenta la serie desde la sexta nota en movimiento contrario, y en la trompeta desde el séptimo en movimiento directo. En los compases 102 al 113 se da la reexposición, con la serie por movimiento contrario⁹³⁵, metricada a

⁹³⁵ Cfr. Fig. nº 203.

pulsación de corchea (compás de 2/16), contrastando con la irregularidad de los materiales presentados hasta este momento. El oboe (compás 107) realiza la serie en estado original a partir de la tercera nota, eliminando la mayoría de notas pares⁹³⁶.



Fig. n° 228. Oboe, serie

En los compases 115 al 121, la serie original se alterna armónicamente entre el clarinete y la trompa. El oboe y la trompeta presenta la serie rítmica original, con lo que cambia la serie melódica.

Fig. n° 229. Sección a partir del compás 115

En los compases 119, 120 y 121 se recupera la métrica a pulso de semicorchea utilizada en los compases 36 al 40 con la alternancia de instrumentos de la primera parte, como el oboe, trompeta (que muestra la serie), trompa y clarinete junto al acompañamiento de la segunda parte del trombón, y la alternancia tímbrica común en los dobles coros.

⁹³⁶ Cfr. Fig. n° 228.



Fig. nº 230. Sección a partir del compás 119

La sección final se presenta del compás 122 al 163, con una alternancia de grupos de instrumentos periódica, principio de doble coro, produciendo un diálogo inmerso en la comprensibilidad de un texto omitido a través de la utilización de pies y pulsos métricos serializados.

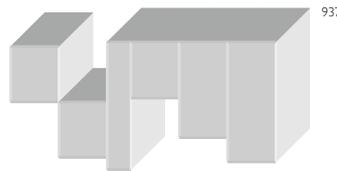


Fig. nº 231. Diagrama aproximado de la alternancia entre secciones (doble coro)⁹³⁸

En los compases 122 al 128, la flauta presenta la serie por movimiento contrario; la rítmica no se encuentra serializada. El oboe introduce el pedal de Sib, ya utilizado anteriormente a lo largo de la obra con los silencios que separan las notas serializadas; el clarinete también presenta el pedal de Sib, dos octavas altas del oboe, que enmarca a la flauta entre este pedal continuo.

Los silencios del clarinete también están serializados, mientras el fagot presenta la serie original sin serializar, coincidiendo puntualmente con la rítmica de la flauta⁹³⁹.

⁹³⁷ Cfr. el significado pictórico en cuanto estructura en: KANDINSKY, Wassily Wassilyevich. *El punto y la línea sobre un plano. Contribución al análisis en los elementos pictóricos*, Barcelona: ed. Paidós. Estética 25, pág. 39.

⁹³⁸ Policoridad: alternancia de coros homofónicos resultado de polifonía de masas, recurso utilizado en el barroco español para conseguir complejidad sin pérdida en la comprensión del texto.

⁹³⁹ Cfr. Fig. nº 232.



Fig. nº 232. Compases 122 al 128

En los compases 128 al 133, el primer tiempo al dar⁹⁴⁰ está constituido por cuarta o quinta justas (Fa#, Do#(Reb), Sol#(Lab)). El clarinete presenta la serie original sin la cuarta y sexta nota, las cuales aparecen armónicamente en otros instrumentos. La trompa realiza la segunda mitad de la serie por movimiento directo, y el trombón y la trompeta, la serie por movimiento contrario, produciendo cánones entre ellas⁹⁴¹.



Fig. nº 233. Compases 122-128 (de arriba a bajo: Cl, Hr, Trp, Trom)

Clarinete	3	2	1	6	5	4
Trompa	6	5	4	3	2	1
Trompeta	1	2	3	4	5	6
Trombón	4	7	4	1	2	3

La serialización de las líneas horizontales de los compases 122-128, se constituyen por medio de adición de pulsos de semicorchea en todas las voces (Fig. nº 234)

En el recuadro superior, los colores indican un pensamiento simétrico por medio de imitaciones retrógradas, partiendo desde la mitad entre series. En los compases 134 al 138, el *cluster* de unión entre los coros rompen con la serie original, apareciendo un parámetro cromático, con entradas canónicas.

Do# Sol Si Lab Sib Fa# Do = Fa# Sol Lab Sib Si Do Do#

⁹⁴⁰ Rectángulo azul Fig. nº 233.

⁹⁴¹ Rectángulos rojos Fig. nº 214, consultar con la serie original Fig. nº 203.

En los compases 139 al 144 se produce una contestación del coro grave, mientras la serie se va intercalando armónicamente entre las voces de clarinete y flauta; el oboe presenta la serie original a partir de la tercera nota⁹⁴². Las notas resultantes de la alternancia entre flauta y clarinete constan de doce notas; no se pueden considerar una nueva serie pues presentan repeticiones de notas; estas doce resultantes se repiten cíclicamente hasta la sección final⁹⁴³. La métrica entre clarinete y flauta es idéntica; el movimiento contrario permanece hasta el tercer compás⁹⁴⁴.

En la figura número 235, la numeración del 1 al 12 no indica la ordenación de la serie, sino la enumeración de un material que a partir de este momento se repite cíclicamente.

The figure shows a musical score for three staves. The top staff is marked 'mf accompagnando' and the bottom staff is marked 'mf accompagnando'. The notes are grouped into measures, with some notes having accidentals (sharps and flats). The numbers 1-12 are placed above the notes in the top staff and below the notes in the bottom staff, indicating a cyclic sequence.

Fig. n° 235. Sección y enumeración de las notas (compases 139 al 144, consultar anexo documental, página 814, y comparar con el compás 145, página del anexo 815)

El principio de enmarcar elementos melódicos (o rítmicos) entre dos líneas con rasgos comunes, es una técnica recurrente en las estructuras compositivas del primer De Pablo⁹⁴⁵.

⁹⁴² Cfr. Figs. n° 235 y 236.

⁹⁴³ Cfr. Figs. n° 239 y 240.

⁹⁴⁴ Cfr. Figs. n° 235 y 238.

⁹⁴⁵ Cfr. puntos 5.6. *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956). Contextualización, pág. 384. 9.6. *Concierto n° 3 para piano y orquesta, Sueños* (1991). Contextualización, pág. 689, y las conclusiones técnicas.

Fig. nº 236. Espacialización de la serie entre flauta y clarinete. Numeración correspondiente a la serie original (compases 139 al 144)

La serie original se encuentra fraccionada entre la flauta y el clarinete, las notas que aparecen en rojo son notas que completan la nueva serialización. La posibilidad de que cada voz presente una nueva serie queda anulada debido a la repetición y polarización de algunas notas: Mib 8, Lab 11, Si 3, Fa# 7.

Fig. nº 237. Serie del oboe (compases 139 al 144)

La métrica se encuentra serializada no por adición de pulso, sino por repeticiones del mismo pie métrico; este elemento se comporta como un ritmo no retrogradable⁹⁴⁶. En la flauta y clarinete, su concatenación crea un único patrón de tres notas (corchea-semicorchea) que, al repetirse, da como resultado la misma combinación. El oboe presenta patrones más complejos derivados de los anteriores⁹⁴⁷.

⁹⁴⁶ Cfr. el punto 3.II. Olivier Messiaen (1908-1992). Contextualización entorno a las nuevas vanguardias musicales de los años 50, pág. 203, subpuntos y los capítulos relacionados en su libro: Messiaen, Olivier (traducción de Daniel Bravo López). *Técnica de mi lenguaje musical*, París: ed. Alphonse Leduc, 1966.

⁹⁴⁷ Cfr. Fig. nº 237.



Fig. n° 238. Pies métricos no retrogradables (compases 139 al 144). Cada corchete encuadra un pie métrico: (♩ ♩ ♩) - (♩. ♩. ♩). Comparar los cánones de Olivier Messiaen en: *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*⁹⁴⁸. Figs. n° 129, 130, 133

En los compases 145 al 163, la adición de voces crea una gran masa armónica, que es una constante a partir de estos nuevos y últimos compases. Con respecto al material presentado anteriormente⁹⁴⁹, se le agregan nuevas líneas interrelacionadas en un entramado armónico-polifónico⁹⁵⁰.

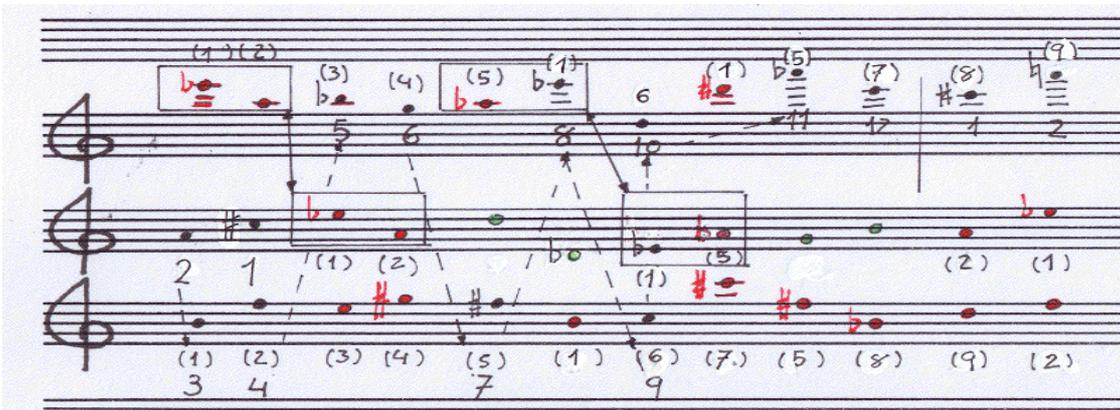


Fig. n° 239. Distribución polifónica de la serie

El oboe completa la primera y segunda nota de la serie original, creando el eco del compás anterior en la flauta, inmediatamente. Aunque el resultante armónico no es tenido en cuenta, en la mayor parte de la obra predomina un principio serial contrapuntístico.

⁹⁴⁸ Cfr. subpuntos: 3.II.1. *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944). Contextualización, pág. 206. -Análisis microformal de modos y rítmica. Indicación 4, de la Liturgia primera, pág. 208.

⁹⁴⁹ Cfr. Figs. n° 203, 204 y 205.

⁹⁵⁰ Cfr. Fig. n° 239.

Las segundas mayor y menor adquieren una importancia relevante en los campos armónicos, debido a la alternancia armónica de los diversos diseños y la repetición de notas ajenas a la serialización rigurosa, constante hasta este momento⁹⁵¹.

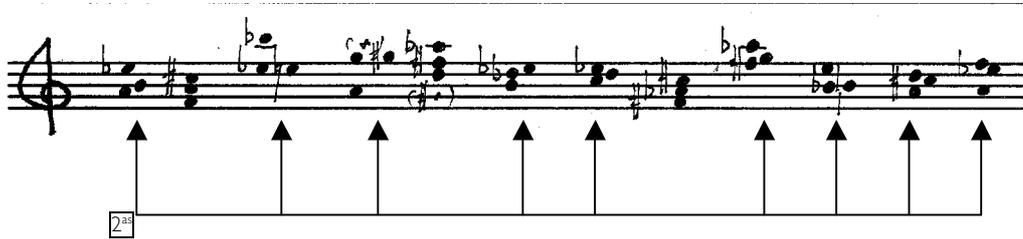


Fig. n° 240. Reducción armónica. Fig. n° 239

En el compás 145, el fagot introduce la serie original partiendo desde la tercera; simultáneamente la trompa presenta la serie por movimiento contrario con la misma pulsación. El fagot copia la voz del clarinete por movimiento contrario (nota Sib). La trompa da la serie por movimiento retrógrado y por movimiento contrario; la trompeta comienza desde la tercera nota de la serie⁹⁵².

Fig. n° 241. Compás 145. Entramado polifónico de series (anexo pág. 815), ed. Modern. M. 1092 E

Los instrumentos se incorporan paulatinamente hasta completar todas las entradas; cada nueva aparición es presentada por el tema dividido entre las dos voces, una de ellas por movimiento contrario con respecto a la original que comienza desde la tercera de la serie.

⁹⁵¹ Cfr. Fig. n° 240.

⁹⁵² Cfr. Fig. n° 241.

Los instrumentos que ya han hecho su aparición repiten cíclicamente las notas que les han sido asignadas hasta completar la serie de doce notas. El momento de máxima tensión se presenta cuando todos los instrumentos hacen su aparición tocando a la vez⁹⁵³. La utilización de un pulso unitario (♩ - ♩), una vez presentado el tema, permite la escucha de las nuevas estradas con valores más cortos.

Fig. n° 242. Entramado polifónico de la serie (Anexo documental, pág. 815), ed. Modern. M 1092 E

En el compás 54, el trombón realiza la última entrada con el tema por movimiento contrario del original. En el 63 termina la última sección dando paso a la coda final⁹⁵⁴ (consultar el anexo documental, pág. 816).

Fig. n° 243, ed. Modern. M 1092 E

La Coda aparece en los compases 164 al 178, configurándose como germen y síntesis de toda la obra, y alterna las familias de metal y madera como coros por medio

⁹⁵³ Cfr. Fig. n° 242.

⁹⁵⁴ Cfr. Figs. n° 243, 244.

de entradas canónicas. En él aparecen todos los elementos constitutivos de la obra. La flauta presenta las cinco primeras notas de la serie; el clarinete retoma el tema en la sexta nota hasta la octava que pasa nuevamente a la flauta. La primera coincidencia armónica es de notas cromáticas (Sib-Si, Do-Do#, punto de tensión); las siguientes coincidencias armónicas continúan predominando la segunda mayor y menor.

Alternancia de entradas: compases 169 y 170 metal, 171 madera, 171 y 173 metal, y 173 madera.

Fig. nº 244. Anexo documental, pág. 816 , ed. Modern. M 1092 E

5.3.5. Conclusiones

La primera obra que permanece en su catálogo oficial es *Coral* op. 2, donde la estructura, herencia de la forma coral, enmarca y condiciona generando un contexto ideal para el replanteamiento de los nuevos recursos vocales.

El condicionante histórico se convierte en facilitación dentro de la indagación formal del compositor, reconvirtiendo en modernidad procedimientos vocales clásicos como las imitaciones polifónicas pasadas por el filtro de la serialización aditiva. Los giros melódicos instrumentales se restringen en ámbitos vocales, utilizando este recurso para la generación de masas armónicas con gran movimiento interno (magma). La utilización de pedales estructurales e imitaciones por bloques vuelve a poner de manifiesto un principio imitativo característico en la técnica del doble coro barroco.

La utilización del texto es sustituido por el sistema aditivo de pulso. Aparecen pies métricos recurrentes, sobre todo en las secciones armónicas donde todas las notas se

presentan a la vez y con el mismo pulso. El parámetro cromático, en las coincidencias armónicas, se encuentra presente a lo largo de toda la obra, y la división de la serie en elementos o células de tres notas es una pauta recurrente en la estructuración armónica.

El filtro de información que realiza De Pablo en estos años le lleva a una síntesis de conocimientos y técnicas adquiridas desde la segunda escuela de Viena, con un serialismo estricto que hay que transformar por medio de repeticiones de notas y múltiples transgresiones al sistema, hasta el acercamiento a la rítmica de Olivier Messiaen que adapta y transforma a sus necesidades dentro del discurso musical.

Todos estos logros del pensamiento estructural se encuentran inmersos en un conocimiento adquirido por medio de la tradición (inmediata e histórica), una tradición condicionada por la escasez de medios que, en vez de ser un inconveniente, el compositor transforma en punto de partida una premisa en donde la innovación se va incorporando paulatinamente, generando coherencia dentro de la evolución en vez de la ruptura, desde Scarlatti y el Padre Soler hasta Stockhausen y Pierre Boulez. La “escuela” no se había implantado y las adquisiciones son autodidactas⁹⁵⁵.

5.4. *Sonata op. 3, para piano (1954/58)*

Entre 1952/53, Karlheinz Stockhausen escribe *Klavierstücke I-IV*, en 1954/55 termina *Klavierstücke V-X* y, en 1956, su *Klavierstücke IX*. En 1952, Pierre Boulez escribe sus *Estructuras para dos pianos* y, en 1957, la *Tercera sonata para piano*, donde los pasajes textuales obligatorios se combinan con digresiones y comentarios con secciones añadidas que pueden trocarse o eludirse, pudiendo dirigir elementos en diversas direcciones⁹⁵⁶. En 1958, Olivier Messiaen termina su *Catalogue d'oiseaux*⁹⁵⁷ para piano en tres partes. Roberto Gerhard, de 1940 al 47, finaliza, lo que se considera, su época hispánica, y en 1949 inicia su periodo serial definitivo; en 1950 compone *Tres Impromptus para piano* y, en 1951, su *Concierto para piano y cuerdas*, compuesto sobre un Coral que es presentado por la orquesta, donde el piano introduce una escala-arpeggio, compuesta por una serie cromática en interválicas de tercera mayor/menor, generando parámetros modales y

⁹⁵⁵ Cfr. los puntos 8.6. El concepto plástico en la música, pág. 486; 3.1.1.1. Olivier Messiaen. *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944), pág. 205. Con su influencia en el concepto de organización métrica.

⁹⁵⁶ Cfr. los puntos: 4. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO CREATIVO EN EUROPA, DESDE DIVERSOS REFERENTES TRANSVERSALES DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70, pág. 273; 4.2.1. De Mallarmé a la *Tercera Sonata* (1958), pág. 276.

⁹⁵⁷ Después vendrán: *Petites esquisses d'oiseaux*, piano (1985). *Un vitrail et des oiseaux*, piano solo, brass, wind and percussion (1986).

tonales. Rodolfo Halffter, en México, escribe *Tres hojas de Álbum* op. 22 (1953), cercana al sistema dodecafónico de la *Suite* op. 25 de Schönberg; dentro de esta sintaxis continúa patente su carácter nacionalista, al contrario de Gerhard, que mantiene una dualidad de estilos, con un uso del sistema serial dodecafónico filtrado por la escuela francesa, y un remanente al estilo de Falla. En 1965 escribe *Música para dos pianos* op. 29, si bien no aporta nada nuevo en la utilización del sistema serial con respecto a su obra anterior, la complejidad en sus relaciones es mayor en *Diferencias para dos pianos* op. 33 (1970).

Posteriormente, escribe *Laberinto* op. 34, cercano a la vanguardia con sistemas gráficos, y *Nocturno* op. 36, homenaje a Arthur Rubinstein. Su lenguaje sufre un acercamiento estético hacia el pensamiento de Olivier Messiaen, en *Facetas* op. 38 de 1976 y *Secuencia* op. 39 de 1977. Joaquín Homs compone en 1955 *Sonata núm. 2*; en esta obra se observa una tendencia a realzar disposiciones seriales simétricas; del mismo año son sus *Tres impromptus per a piano*. José María Mestres-Quadreny en 1957 escribe su *Sonata para piano* con un sistema totalmente serial; aunque existen obras anteriores fuera de catálogo en las que se podría citar la influencia de Webern, su música posterior se halla desarrollada mediante procesos matemáticos y estadísticos, los cuales comienzan a reflejarse en su *Sonata*. Cristóbal Halffter en 1951 escribe su *Sonata para piano, scarlattiana*, y en 1953 gana el Premio Nacional de Música con el *Concierto para piano*; en esta época utiliza materiales estructurales donde la serie no es empleada de modo estricto, apareciendo puntualmente sin abandonar el uso de gestos nacionalistas (*Jugando al toro* de 1959).

Los sistemas generados por el azar comienzan a restar importancia al serialismo de Halffter; de esta época data *Formantes* op. 26 para dos pianos (1961). Luis de Pablo en 1958⁹⁵⁸ compone *Sonata para piano* op. 3; previamente al estreno se realiza una audición privada en el curso de Música en Compostela el mismo año de su creación; su estreno oficial es el 6 de marzo de 1960 en el colegio Santo Tomás de Madrid por el pianista Pedro Espinosa; posteriormente, se interpreta en gira por Alemania en el Kranichsteiner Musikinstitut, y más tarde es interpretada por Jorge Zulueta y grabada por R.N.E. (la graba el ministerio de cultura peruano). La *Sonata* se encuentra inmersa en una sintaxis serial, condicionada en su rítmica y estructura por la teoría de Olivier Messiaen y sus ritmos no retrogradables; junto a esta técnica, De Pablo, profundiza en el lenguaje serial dodecafónico del *Concierto para orquesta* op. 24 y el *Cuarteto de cuerda* op. 28 de

⁹⁵⁸ Cfr. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. Catálogo de compositores españoles*, Madrid: SGAE, 1993, pág. 54.

Anton Webern, en particular en su segundo tiempo. Pierre Boulez en 1946 escribe su primera *Sonata para piano* y, en 1947/48, su segunda. Se plantea una similitud entre la sonata de Luis de Pablo y la primera de Pierre Boulez por medio de la división en secciones contrastantes y la utilización de un material serial, junto a la división de las secciones constitutivas de la obra en variaciones constantes.

Sonata para piano, fue compuesta en 1958⁹⁵⁹ para Manuel Carra; entre los finales de esta década y los primeros años de la siguiente, la obra fue tocada por el dedicatario (en Granada), por Pedro Espinosa (en Santiago), Jorge Zulueta y Perfecto García Chornet. Se estructura en cuatro partes ininterrumpidas, según la tradicional sucesión de Allegro-Scherzo-Lento-Allegro: ello justifica el título, aunque el tratamiento musical dista mucho del molde sonatístico clásico-romántico... El material deriva de una serie dodecafónica, se polariza manifiestamente hacia el sonido de *La bemo*⁹⁶⁰

El segundo tiempo de la *Segunda Sonata* de Boulez comparte con la *Sonata* op. 3 elementos constructivos como la imitación en canon. Rítmicamente, la utilización del pulso por parte de Boulez es un reflejo del pensamiento de Messiaen⁹⁶¹.

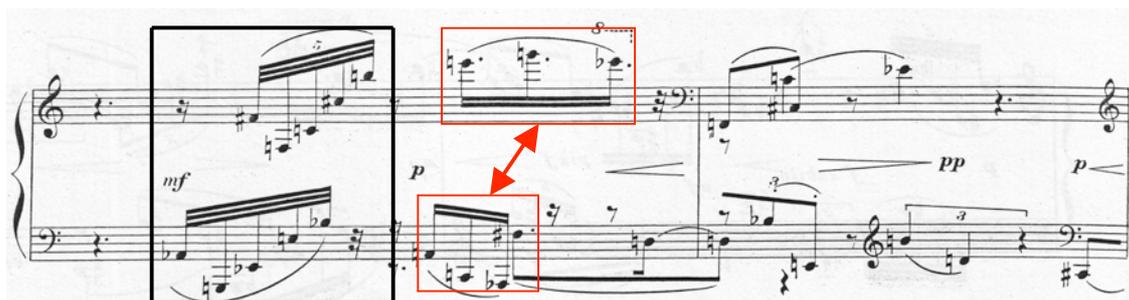


Fig. nº 245. Fragmento de la primera *Sonata* de Pierre Boulez. Adición de puntillo al pulso base de semicorchea (canon), recuadros rojos. Heugel & Cie. Alphonse Leduc & Cie. 1950



⁹⁵⁹ La fecha de composición que indica la reseña del libro es de 1954 en lugar de 1958 que aparece en la SGAE.

⁵³⁸ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: *Luis de Pablo. Hacia un lenguaje musical propio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pág. 25.

⁹⁶¹ Cfr. el punto 3.II. Olivier Messiaen (1908-1992). Contextualización entorno a las nuevas vanguardias musicales de los años 50, pág. 203; 3.I2.1. *Segunda sonata*, para piano (1947). Contextualización, pág. 223.

5.4.1. Aproximación al tratamiento serial

Para Manuel Carra con agradecida y cordial amistad

SONATA
PARA PIANO
Op. 3

LUIS DE PABLO

INVENCION RITMICA LIBRE. (♩ = 240; un poco meno ad libitum)

© Copyright 1960 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA - Editores - MADRID 19508
DEPOSITO LEGAL M. 14345 -1959

Fig. nº 246. Primera página de la Sonata op. 3 de Luis de Pablo (Anexo pág. 817)

El material serial constituido por doce notas es presentado en los dos primeros compases de la Sonata por movimientos disjuntos, permitiendo la pérdida de posibles referentes tonales.

Fig. n° 247. Compases 1 y 2 (rectángulo rojo. Fig. n° 246)

La serie dodecafónica se ordena según un plan establecido, teniendo en cuenta una distribución interválica particular; las distancias que prevalecen son 3ª m y 2ª m. La fragmentación de la serie de doce sonidos en grupos más pequeños es práctica habitual en sistemas dodecafónicos, lo que permite un mayor control del material serial.

Fig. n° 248. Ordenación de la serie

La ordenación de las doce notas queda constituida en tres grupos de cuatro. Una vez presentado el primer grupo se repite dos veces; esta copia no es exacta pero los elementos principales que dan identidad al material generador se respetan por medio de: tercera menor y semitono. La última presentación del material (cuatro últimas notas) es realizada por movimiento retrógrado contrario.

Fig. n° 249. División de la serie en grupos de cuatro notas

A lo largo de la *Sonata*, la serie es fragmentada en su mitad, quedando dividida en seis o cinco... grupos de notas. Por afinidad a la presentación del material rítmico original⁹⁶², se podría retrogradar la segunda parte. En la sección final, compás 153, la serie sufre una transformación por movimiento contrario (Figs. n° 271 y 272). La

⁹⁶² Cfr. las figuras 277, 278, del apartado 5.4.2. Aproximación al tratamiento rítmico, pág. 359.

correspondencia cromática entre grupos de cuatro notas, permite una gran versatilidad e interrelación a la hora de presentar los materiales melódicos o armónicos.



Fig. 250 Compás 5. Cinco primeras notas. (Rectángulo azul. Fig. nº 246)

El pensamiento serial dodecafónico en la *Sonata* op. 3 genera coincidencias verticales creando armonías concretas, no surgidas al libre albedrío de la serie. Estos paralelismos forman acordes por 3^{as}, 4^{as} y 5^{as}, por lo que se podría vislumbrar armonías complejas con plena identidad en su clasificación. La constitución de estos acordes no implica su interrelación en función tonal o modal.

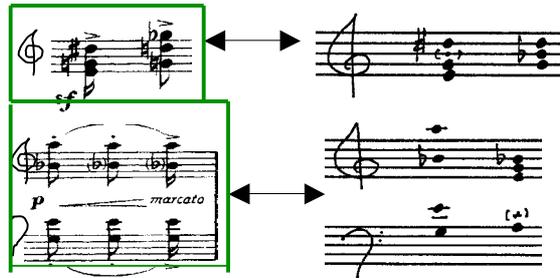


Fig. 251. Compás 2. Reducción armónica (rectángulos verdes. Fig. nº 246)

El principio de simetría condiciona la concepción general de la obra. Partiendo desde la mitad exacta del diseño, anula el sentido de dirección de principio o final de avance, y neutraliza la direccionalidad, fomentando el estatismo armónico - melódico.

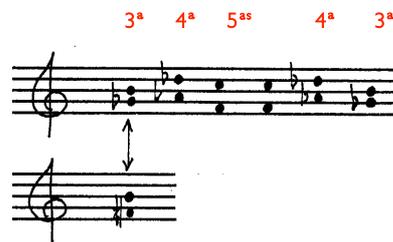


Fig. 252. Serie de 5^{as}/4^{as}. Reducción armónica, tercer compás

En los primeros compases, la serie dodecafónica no sufre ninguna transformación relevante, limitándose a la fragmentación del material serial. La retrogradación se presenta como herramienta formativa a lo largo de la obra.

Fig. 253. Compás 3 (segundo rectángulo verde y gris. Fig. n° 246)

En el compás cuatro destaca la utilización de coincidencias armónicas (acordes de 7ª o 9ª) con función de pedal o acompañamiento, que propicia la escucha de una melodía acompañada.

Fig. 254. Compás 4. (rectángulo violeta. Fig. n° 246)

La producción continua de un mismo material serial, condiciona y facilita las reglas del juego. Las concordancias armónicas y melódicas se desarrollan dentro de un campo armónico único permitiendo un mayor grado de control (de coincidencias) y, con esto, una mayor asimilación del material serial.

Fig. 255. Compás 5 (Fig. n° 246). Fragmentación de la serie

La repetición de patrones rítmicos condiciona a la serie (la imitación, el canon) obliga a la presentación de las notas constitutivas de manera determinada para el

reconocimiento en la copia melódica y rítmica. Este condicionante es asumido como premisa estructural, que genera libertad y flexibilidad dentro de unas reglas determinadas.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. Measure 6 is marked with a forte (*f*) dynamic and a *ritard.* (ritardando) tempo marking. Measure 7 is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *dolce* (dolce) tempo marking. Red numbers are placed above and below the notes to indicate intervallic relationships. Above the notes in measure 6, the numbers are 11, 10, 12, 11, 10, 9, 8. Above the notes in measure 7, the numbers are 7, 6. Below the notes in measure 6, the numbers are 1, 2, 4, 3, 5. Below the notes in measure 7, the numbers are 7, 6, 5, 4, 3, 4, 5, 12, 11, 10, 9, 8, 7.

Fig. 256. Compases 6 y 7 (Fig. n° 246). Fragmentación de la serie

La copia interválica por movimiento directo, contrario, retrógrado..., es una técnica utilizada durante toda la obra. En el compás once es evidente este principio que permite, desde un *cantus firmus*⁹⁶³, realizar imitaciones exactas transcribiendo las distancias melódicas en diversas alturas; este proceso generativo permite complementar contrapuntística y armónicamente el desarrollo del material. En la figura número 257 es incuestionable la utilización de diseños recurrentes, como las líneas melódicas por movimiento contrario⁹⁶⁴.

⁹⁶³ Serie original comenzando desde la primera nota Mi.

⁹⁶⁴ Cfr. Fig. n° 246 y el referente de la *Segunda Sonata* de Boulez figura 245. Contrastar las figuras 245: 1° recuadro, 246: 1° recuadro 2° sistema y recuadro del primer pentagrama del 257, variación sobre la escala-arpeggio por movimiento contrario.

f risonante.
pp
pp ma marcato.

mf chiaro e preciso.

sf
ff
p chiaro e preciso.

p
f
ff
leggero.
leggero.
pesante

p
marcato.
mf
 19508

Fig. nº 257. Página número 2. División en diferentes gestos. Unión Musical Española. Madrid. 1960. (19508)

Movimiento contrario.

3ª m 5ª A
Mi Do# Fa

Mi Sol Re#
3ª m 5ª A

Fig. n° 258. Compás 11 y 12 (cuadrícula roja. Fig. n° 257). Cánones movimiento contrario

En el compás trece, la copia interválica se presenta en acordes entre la voz inferior y la superior. En el catorce la copia se realiza invirtiendo melódicamente la dirección del intervalo.

4ª dis 2ª M 3ª m 5ª J

4ª dis 2ª M 3ª m 5ª J

Fig. n° 259. Compás 13 y 14 (cuadrícula azul. Fig. n° 257). Canon a la semicorchea

Tono. 3ª M

3ª M. 5ª J.

3ª M Tono.

3ª M. 5ª J

Fig. n° 260. Reducción armónica compás 13 (Fig. n° 259)

La separación entre el primer y segundo tiempo, tercera página, es medida. En el segundo (Fig. n° 261 rectángulo rojo) se presenta un canon al unísono (sobre Mi) por movimiento contrario y grado de estrechez de corchea. Después de presentar la cabeza del canon, se desarrolla con licencias con respecto al pensamiento escolástico, presentándose en grupos de semicorcheas, separadas por silencios: 3, 3, 7, 3, 4, 2, 1...

Fig. n° 261. Página número 7. Cánones a la fusas por movimiento contrario (Anexo pág. 818). Unión Musical Española. Madrid. 1960. (19508)

En el compás cincuenta y tres, *Canon*, la serie se presenta en estado original sin transposición. La imitación por movimiento contrario continúa siendo la base en la generación del material armónico y melódico.

Fig. n° 262. Compás 53 y 54. Cánones por movimiento contrario

Durante la sección de *Canon*, cada grupo de notas comienza desde la tónica de la serie, completando tantas notas de la serie (original) como número de notas tenga el grupo⁶⁵. Los grupos se alternan entre los formados con las notas de la serie y su copia por movimiento contrario.

Copia por movimiento contrario 1 2 3 4 5 12 11 Copia por movimiento contrario

1 2 3 4 5 12 Copia por movimiento contrario 1 2 3 5 12 11

Fig. nº 263. Compases 59, 60, 61

79

poco ritard. breve sempre stacc.

19508

Fig. nº 64. Página número 9. Cánones por acordes (Anexo pág. 819). Unión Musical Española. Madrid.1960. (19508)

⁶⁴⁰ Cfr. apartado de forma y estructura de este mismo capítulo de análisis.

En el compás setenta y siete, segunda sección de *Canon*, los resultantes armónicos dialogan alternando la serie original con el movimiento contrario.

The image shows a musical score for Canon, measure 77. It consists of two staves. Above the staves, there are two columns of numbers: the first column contains 1, 2, 3 and the second column contains 5, 4, 12. The score is marked with 'Tempo(II)', 'breve', 'p', and 'sempre stacc.'. The chords are written in a way that suggests intervallic relationships between the two staves.

Fig. n° 265. Compás 77. Canon de acordes (comparar con Fig. n° 264)

La elaboración armónica que se presenta en el compás setenta y siete por la copia de la serie, invirtiendo los intervalos, el equilibrio armónico es notorio al trabajar con el mismo acorde en distintas transposiciones.

The image shows an intervallic copy of the chords from Fig. 265. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef. The chords are labeled with intervals: '5^a A' and '3^a m'. The intervals are shown as lines between notes on the staff.

Fig. n° 266. Copia interválica del compás 77 (comparar con Fig. n° 265)

10

ritard. —

Tempo II

p meno stacc.

mf *mf* *mf*

sf *mf* *sf*

10508

Fig. nº 267. Página número 10, compás 88, canon armónico (cfr. Anexo documental partituras, pág. nº 820). Unión Musical Española. Madrid. 1960. (19508)

En el compás 89, comienza la segunda sección de Canon. La copia interválica es realizada dentro del propio acorde.

1 2 3

Tempo II

p meno stacc.

6 7 8

Fig. nº 268. Canon armónico (comparar con Fig. nº 267, rectángulo rojo)

La reproducción del material por movimiento contrario genera acordes equilibrados sometidos a la interválica constitutiva de los cuatro grupos que forma la serie (Figs. nº 268, 269).

Lo interesante de este fragmento es que aparecen seis notas de la serie original: 1, 2, 3, / 6, 7, 8, y 6 de la imitación por movimiento contrario (en rojo) que, más tarde, en *Final*, son la escala generadora de los materiales (Fig. n° 273) en simetría.

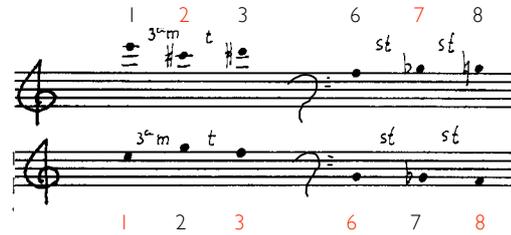


Fig. n° 269. compás 89. Ordenación de la serie del acorde, Fig. n° 268

Fig. n° 270. Página número 12 de la *Sonata. Grupos verticales* (Anexo pág. n° 821). Unión Musical Española. Madrid. 1960. (19508)

En el compás 115, *Grupos verticales*, la imitación se produce por medio de la copia exacta de la nota; la interválica varía, pero el reconocimiento de la imitación nunca se pone en entredicho, y la serie se encuentra presentada parcialmente (Fig. n° 270, recuadro rojo).

3	5	11	10	7	
2	4	12	9	8	6

GRUPOS VERTICALES *pp molto chiaro*

1	9	4	12	3	7	8
11	5	3	10	2	6	

Fig. n° 271. Canon en grupos verticales. Comparar con Fig. n° 250

En el compás ciento cincuenta y tres, *Final*, la serie original aparece por medio de las dos primeras notas que presenta cada grupo dentro del compás ($\frac{1}{2}$); a esta nota le responde la siguiente de la serie en el bajo, como es práctica habitual. La serie es fragmentada en dos partes, presentando las cinco primeras notas y, posteriormente, las restantes siete retrogradadas: 1, 2, 3, 4, 5, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6. Esta sección presenta una elaboración en la serie que todavía no había sido contemplada, por movimiento contrario, partiendo desde la tónica Mi (Fig. n° 272, fragmentación en rojo y negro).

Compses 153 y 154

<p>1 1 2 3 4 5 12</p> <p>FINAL. ($\text{♩} = 240$) <i>Più</i> ($\text{♩} = 240-280$)</p> <p><i>tutta forza.</i></p> <p>2</p>	<p>3 6 7 8 9 10 11</p> <p><i>Più</i></p> <p>Tempo (IV)</p> <p><i>tutta forza.</i></p> <p>4</p>
<p>5 1 2 3 ...</p> <p>Tempo (IV) <i>Più</i></p> <p><i>tutta forza.</i></p>	<p>11</p> <p>Tempo (IV) <i>Più</i></p> <p><i>tutta forza.</i></p>
<p>9 1 2 3...</p> <p>Tempo (IV) <i>Più</i></p> <p><i>tutta forza.</i></p> <p>8</p>	<p>10</p> <p>Tempo (IV) <i>Più</i></p> <p><i>tutta forza.</i></p> <p>6</p>

Fig. n° 272. Página 14. Progresiones seriales (Anexo documental, págs. 822, 823)



Fig. n° 273. Serie original por movimiento contrario partiendo desde la nota fundamental Mi, fraccionada por su mitad. Principios de simetría. Fraccionamiento de la serie por la mitad

16

Meno mosso tornando al Tempo (IV).

125

pp *ppp* *mf* *p* *molto tenero* *breve*

mf martellato senza stacc. e cresc. più *sfz sempre ff*

stacc. e leggero mp cresc. *accol.*

Tempo (IV)

ff ma secco sf, sonoro. *mf*

Fig. n° 274. Última página. Análisis de gestos recurrentes y cánones (recuadro amarillo). Unión Musical Española. Madrid. 1960. (19508). Anexo documental partituras, pág. 823

A partir del *Final*, la serie utilizada es por movimiento contrario, fraccionada por su mitad.

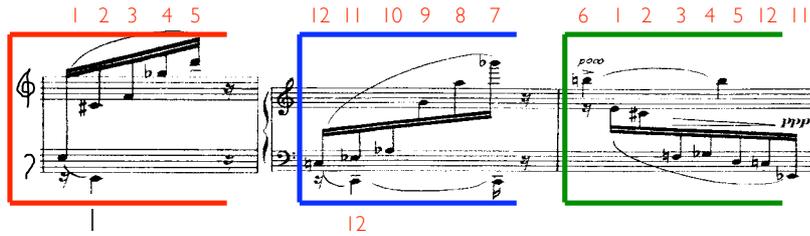


Fig. n° 275. Compás 177. Análisis de la serie por compases (Fig. n° 274)

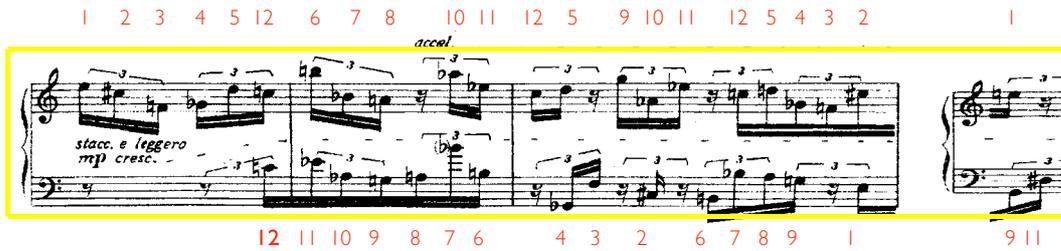


Fig. n° 276. Coda final, compases: 183, 184, 185 y 186. Fig. n° 274, rectángulo amarillo. Cánones seriales y rítmicos, por distintos movimientos, contrario

5.4.2. Aproximación al tratamiento rítmico

En las cinco primeras notas de la *Sonata* aparece el material serial y métrico, que es una constante a lo largo de la obra. Se trata de una serie rítmica no retrogradable, material construido en espejo que, aunque se intente generar la copia desde la última hasta la primera nota, siempre da como resultante el mismo parámetro.

La utilización rítmica que realiza De Pablo se puede considerar una síntesis del principio que expone Olivier Messiaen en su tratado *Técnica de mi lenguaje musical*, capítulo quinto *Ritmos no retrogradables*⁹⁶⁶.

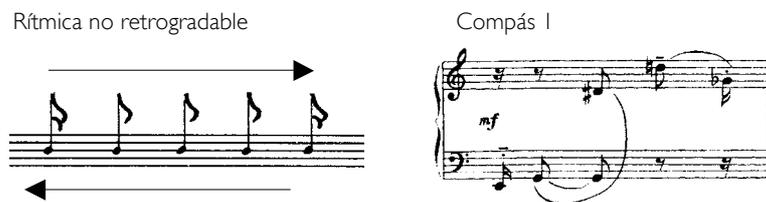


Fig. n° 277. Comparar con Fig. n° 246

Los ejemplos son numerosos, ya que este sistema es parte sustancial en la sintaxis de la *Sonata*.

⁵⁴¹ Cfr. Libro MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*, París: ed. Alphonse Leduc. 1966. Apartado sobre *La rítmica no retrogradable*.

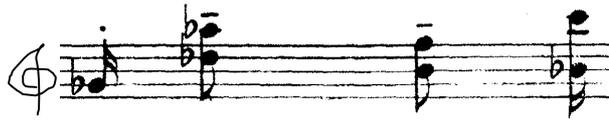


Fig. n° 278. Compás 5. Diseño no retrogradable. Ubicar en Fig. n° 246

La concatenación de ritmos no retrogradables da como resultado un material homogéneo y contrastante, pues cada elemento se comporta con independencia y cohesión con el siguiente.

Ubicar en Fig. n° 246, rectángulo amarillo:



Fig. n° 279. Compases 7 y 8. Rítmicas no retrogradables (Fig. n° 277)

La fragmentación del patrón rítmico en distintas voces y la alternancia de los grupos no retrogradables, conforman los compases once y doce. En el compás once la serie rítmica b: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ pasa del registro grave al agudo, haciéndose patente la flexibilidad del material métrico (Fig. n° 279).

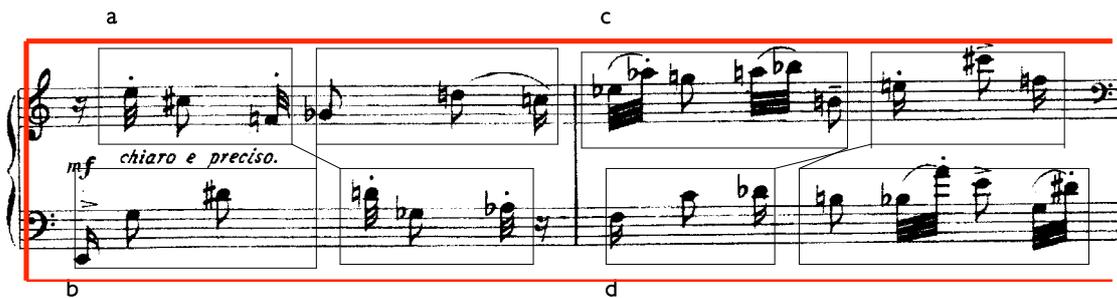


Fig. n° 280. Imitaciones entre rítmicas no retrogradables (Fig. n° 257, rectángulo rojo)

La rítmica no retrogradable puede comenzar en un registro agudo y terminar en el grave, o viceversa. Puede repartirse tímbricamente.



Fig. nº 281. Compás 123. Grupos verticales. (comparar con Fig. nº 270, rectángulo verde)

5.4.3. Aproximación formal y estructural

La *Sonata* se divide en cuatro secciones contrastantes, cada una con características propias: *Invencción rítmica libre*, del 1 compás al 52; *Canon*, del compás 53 al 114; *Grupos verticales*, del 115 al 152; y *Final*, del 153 al 189. Exceptuando *Invencción rítmica libre*, las restantes secciones se divide en subsecciones definidas con elementos particulares, respetando, a su vez, el carácter general de cada sección.

5.4.4. *Invencción rítmica libre*

La primera sección, *Invencción rítmica libre*, dura cincuenta y dos compases. Los elementos que la constituyen están compuestos por distintos materiales: arpeggios ascendentes o descendentes con una dirección determinada, compuestos por las notas constitutivas de la serie original. Estos elementos tienen la función de dinamizar y contrastar el material rítmico, pues aceleran el pulso pasando de grupos de corcheas o semicorcheas a fusas. La función sintáctica es la de unión o enlace con los grupos de notas de rítmica no retrogradable o grupos de notas de carácter rítmicos por repetición. Los silencios, igual que a lo largo de toda la obra, coordinan y separan las divisiones que posee este primer tiempo; las secciones internas no tienen una división regular, pero la alternancia de elementos contrastantes generan una variación constante con materiales similares y finitos.

Existe un elemento contrastante en relación a los anteriormente citados respecto a forma y función; éstos son la repetición de dos notas de manera constante (trinos lentos escritos regularmente que aparecen hacia el final de la sección); su función es la de preparar el final de la primera sección para dar comienzo al *Canon*.



Fig. nº 282. Rítmicas no retrogradables (consultar tratamiento rítmico. Figs. nº 246, 247 y 277)

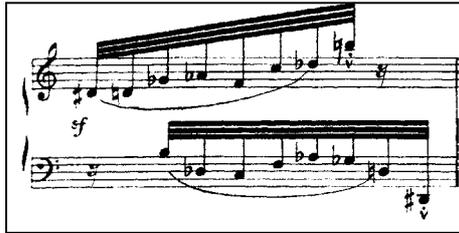


Fig. nº 283. Compás 3. Arpeggios irregulares compuestos con las notas constitutivas de la serie (consultar Fig. nº 246 y tratamiento serial. Fig. nº 253)



Fig. nº 284. Compás 8 (consultar Fig. 246, tercer pentagrama rectángulo verde). Elemento rítmico compuesto por la repetición de una o unas notas al mismo pulso. Estos efectos anticipan el material que se presenta en *Canon* con elementos armónicos imitativos

La alternancia de dos notas en un trino metricado es un elemento destacado en el final de *Invencción rítmica libre*, presentando una nueva figura dinamizadora con una función determinada en la sintaxis general de este primer tiempo. El principio de cadencia de tensión estructural, de cambio de elemento para poner de manifiesto la distensión del nuevo elemento, es el generador de toda la obra (arpeggios y rítmicas no retrogradables).

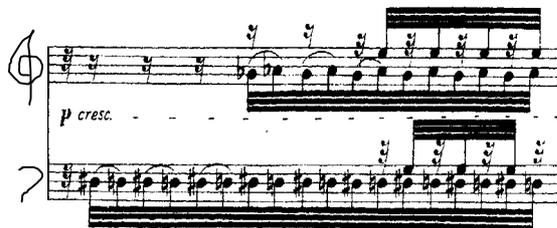


Fig. nº 285. Compás 48. Pedal

A lo largo de *Invencción rítmica libre* y el resto de la obra, el silencio se presenta como elemento coordinador y dinamizador en alternancias y contrastes de elementos, separa las nuevas secciones y presenta el contraste, o simplemente busca la cesura, la respiración.

Compás 10

Compás 52

Compás 112

Fig. nº 286. Comparar con Figs. nº 257, 261, 270

5.4.5. Canon⁹⁶⁷

La duración de la primera sección de *Canon* es de veinticuatro compases (12+12), del 51 al 76. Los elementos que lo constituyen poseen un principio simétrico muy marcado. El movimiento contrario, junto a la copia interválica exacta, genera cánones divididos en grupos numéricos (taleas)⁹⁶⁸. La tónica de la serie generadora (Fig. nº 287) organiza la aparición de cada nuevo grupo. El pulso constante de semicorchea es un patrón métrico reiterativo que organiza la estructura de la sección.

3^m 5^aA

3^m 5^aA

Fig. nº 287. Compás 53. Cabeza de canon

Grupos numéricos⁹⁶⁹ estructuración de *Canon* (el número en rojo indica la cantidad de notas por grupo), continuación de Fig. nº 287.

⁹⁶⁷ Cfr. Fig. nº 261.

⁹⁴³ Durante el *ars antiqua* y *ars nova* lo que hoy conocemos como compás no existía, la medición del pulso en el tiempo se realizaba por la repetición cíclica de un grupo de valoraciones iguales o contrastantes que se denominaban taleas.

⁵⁴⁴ Cfr. el principio de talea.

(3+3) = 6 7

CANON (♩: 240-260)

3 4 2 4

Fig. nº 288. Compases 53, 54, 55 y 56. Canon división en grupos 6, 7, 3, 4, 2, 4...

La segunda sección dentro de *Canon* dura doce compases, del 77 al 88. El principio simétrico, el movimiento contrario y la copia exacta de intervalos, se encuentra presente igual que en la sección anterior, salvo que la variación en esta sección es de carácter armónico, pues se constituye por medio de grupos de dos acordes que se van alternando entre distintos registros (grave medio, mano izquierda, y medio agudo, mano derecha)⁹⁷⁰.

(re#-lab/sol# 4ª)

Tempo(II)

poco ritard. --- breve

(fa-do 4ª)

Fig. nº 289. Compás 77. La recurrencia de este diseño es una constancia en la sección

El material serial se respeta utilizándolo armónicamente. La nota Mi (primera de la serie), es eje coordinador de la simetría y punto de partida para la copias interválicas. La tercera sección de *Canon* dura doce compases, del 89 al 100, y se constituye como variación natural de la presentada anteriormente. Los grupos armónicos se van concatenando y las líneas van entrando a distintos grados de estrechez, generando cánones armónicos (ubicación en Fig. nº 267, canon de acordes no exacto, grado de estrechez de corchea).

⁹⁷⁰ Cfr. Fig. nº 264 rectángulo rojo, pág. nº 12 de la *Sonata. Grupos verticales*.

The image shows a musical score for measures 89, 90, 91, and 92. Above the staff, there are red arrows indicating numerical groupings: 6, 7, 3, 4, and 2. Below the staff, there are more red arrows indicating groupings: 6, 6, 3, 4, and 2. The score includes markings such as 'ritard.', 'Tempo II', and 'pp meno stacc.'.

Fig. nº 290. Compases 89, 90, 91 y 92. División en grupos numéricos (no irregulares)

Los parámetros de simetría presentados en las secciones anteriores se respetan con respecto al primer elemento del *Canon*, pasando de melódico a armónico contrapuntístico. En el compás noventa y cinco (Fig. nº 267) se presenta un bajo con una figuración rítmica muy marcada casi en *ostinato*, partiendo siempre sobre la tónica Mi. La voz superior vuelve a presentarse en el compás ochenta y nueve. Esta sección dura seis compases⁹⁷¹.

The image shows a musical score for measure 95. A blue rectangular box highlights the lower part of the score, which consists of a bass line with a steady, rhythmic accompaniment. The upper part of the score shows a melodic line. The text 'segue pp sempre meno stacc.' is written above the bass line. The dynamic marking 'mf' is visible below the bass line.

Fig. nº 291. Compás 95. Acordes sobre un bajo en ostinato (melodía acompañada)

A partir del compás 101 se presenta una nueva variación con materiales de la segunda (grupos de dos acordes), y el material de la tercera, con el nuevo bajo. El bajo de esta sección actúa como un *cantus firmus*, respetando el primer grupo de cuatro notas de la serie⁹⁷².

⁹⁷¹ Cfr. Fig. nº 267, pág. nº 10, compás 88, canon armónico.

⁹⁷² Ubicar en las Figs. nº 267, 270 rectángulo rojo.

Fig. n° 292. Compás 101

El final de la cuarta sección de *Canon* es un enlace con respecto a *Grupos Verticales*, presentando la misma idea que en la tercera subsección (ubicar en el desarrollo de *Grupos verticales*. Fig. n° 270).

Fig. n° 293. Compás 107. Gestos canónicos por acordes

5.4.6. Grupos verticales

En el compás ciento quince se presenta *Grupos verticales*. Como su nombre indica esta sección se encuentra constituida por acordes de dos notas que se alternan entre las dos manos. La utilización armónica se encuentra condicionada por la serie pero, pese a este condicionante, la alternancia de interválicas consonantes y disonantes se presenta por medio de 4^a, 5^a y 6^a (3^a), a 7^a, 9^a y 2^a⁹⁷³:

⁹⁷³ Ubicar en Fig. n° 270, rectángulo rojo.

Fig. n° 294. Compás 115. Principio segundo tiempo de Grupos verticales

La sección se desarrolla hasta el compás ciento cuarenta, donde los acorde se densifican pasando de dos notas a tres y cuatro, siendo el preámbulo del final.

Fig. n° 295. Compás 140. Juego tímbrico por acordes

5.4.7. Final

Comienza en el compás 153 una variación continua que recoge todas las ideas de las secciones presentadas hasta este momento. La utilización de notas pedales es una constante.

Fig. n° 296. Compases 153 al 155. Comparar con Fig. n° 292

El final de la obra presenta un material rítmico inédito hasta el momento: la aparición de tresillos de semicorchea. La rapidez y agilidad que imprime este recurso, precipita el final de la obra, cumpliendo un parámetro de contraste de *tempo* que se hace patente en la conclusión de la obra⁹⁷⁴.



Fig. nº 297. Compás 183

5.4.8. Conclusiones

La forma de la *Sonata* op. 3 no deja de ser un tiempo con variaciones múltiples, condicionadas a una estructura preconcebida en la presentación de los materiales. Sus herramientas, los elementos que la forman, son fruto de los hallazgos estéticos del compositor, utilizados dentro de una sintaxis tradicional con puntos de cierre estructural, secciones imitativas y rítmicas. La novedad de la *Sonata* se encuentra en la época en la que está escrita y en las circunstancias en que se compone; es una obra condicionada por una estética de referentes inmediatos para el compositor, pero con una personalidad propia debido, si cabe, a las constricciones y libertades que el compositor incorpora a su lenguaje.

Introduce un nuevo concepto con respecto a la forma o estructura, por medio de la ordenación de compases en grupos de diez, divisibles en cinco. Distribuye el material métrico, creando una nueva concepción del principio de forma no supeditada a la cantidad de compases que entran en juego, sino al pulso. Pensamiento extremadamente complejo en el resultado, pero simple a la vez en la forma de conseguir el efecto deseado. Los diseños pueden ser recurrentes, pues la correspondencia motivo-compás es patente, pero con cambios en cada presentación. Podemos observar el último compás de

⁹⁷⁴ Ubicar en Fig. nº 274, rectángulo amarillo.

cada diez como función sintáctica, que es siempre la misma de cierre pero, en cada ocasión, la presentación tímbrica, textura e incluso duración varía.

Orquestalmente aparece un principio destacado en la sintaxis depablina: enmarcar los diseños en diferentes planos sonoros, perspectivas, niveles de prioridad y función (el viento madera y la cuerda enmarcan a la percusión, los metales y el arpa). Durante toda la obra existe un pensamiento de metro, de ritmo; la aparición de este elemento constante llega a pasar desapercibido por la cantidad de eventos que acontecen a lo largo de la obra, pues los diseños se encuentran ligados a la duración temporal del compás. En el primer tiempo, casi la totalidad de elementos motivicos duran lo que dura el compás en el que se ubican.

La *Sonata* op. 3 se encuentra condicionada en su factura de construcción por la técnica de la rítmica no retrogradable de Olivier Messiaen, las estructuras complejas desarrolladas en la primera y segunda *Sonata* de Boulez, y por los primeros *Klavierstücke* de Stockhausen⁹⁷⁵.

⁹⁷⁵ Cfr. puntos: 3.11.1. Olivier Messiaen. *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944). (version pianística), pág. 206; 3.12. Pierre Boulez (1925). Contextualización (en su primer estadio formativo). El *Segunda Sonata* (1947); *Le marteau sans maître* (1953/55) Contextualización, págs. 221-212; 3.14.1. Análisis de *Kreuzspiel* (1951), págs. 264. 4.2.1; La evolución en los años 70 de los compañeros de generación europeos en: De Mallarmé a la *Tercera Sonata* (1958), de Boulez, pág. 276.

5.5. *Inventiones para orquesta (1954/55)*

En 1958 se constituye el grupo Nueva Música del que forma parte activa Luis de Pablo. Pierre Boulez en 1958 escribe *Poésie pour pouvoir* según el poema de Henri Michaux para orquesta y cinta; también escribe *Le Livre* donde expone sus hipótesis sobre la traslación de ideales constructivos de la literatura moderna al hecho musical; de 1958 a 1962 compone *Pli selon pli (Portrait de Mallarmé)* para soprano y orquesta. Luigi Nono en 1959 compone *Composizione per Orchestra II*, y Bruno Maderna, su *Musica su due dimensioni* (1958)⁹⁷⁶. Luciano Berio, *Alleluja II* y *Tema-Omaggio a Joyce* (1958) extraído del Capítulo XI de *Ulysses* de James Joyce, donde mediante la transformación electrónica del lenguaje hablado obtiene espectros sonoros que superpone de manera polifónica en el montaje y elaboración del material, creando una obra nueva en su concepto.

De 1955 a 1960, Roberto Gerhard escribe varias composiciones de derivación serial, alejándose de los procedimientos temáticos de la segunda escuela de Viena. En esta época también aplica las relaciones seriales a las duraciones de los sonidos, a la métrica de cada periodo musical y a las sucesiones de diferentes periodos y secciones. Es un acercamiento al pensamiento del serialismo integral de Pierre Boulez con: *Sinfonía n° 2* de 1957/59, revisada más tarde con el título de *Metamorfosis* 1967/68; *Concierto para clave y percusión* 1955/56; *Sinfonía n° 3 (Collages)* de 1960; *Concierto para orquesta* de 1965; *Sinfonía n° 4 (New York)* de 1967.

No es hasta 1970 cuando Rodolfo Halffter realiza una obra serial para orquesta, *Diferencias para Orquesta* op. 33, compuesta con un sistema dodecafónico riguroso y un claro retorno al uso de las melodías de las obras anteriores. A partir del op. 40 retorna a procedimientos tonales en los que incorpora ideas y motivos atonales alejados de cualquier procedimiento atonal estricto.

En 1957 Juan Hidalgo compone *Ukanga*, empleando un serialismo de carácter puntillista donde la serie se desarrolla mediante la acumulación de sonidos, por lo que no se halla completa hasta el compás 12; y *Caurga*, donde también se mantiene el carácter puntillista. Cristóbal Halffter compone *5 Microformas*⁹⁷⁷ en 1959/60 dedicadas a Enrique

⁹⁷⁶ *Musica su due dimensioni* (1952). 1958, segunda versión para flauta y cinta magnética estereofónica.

⁹⁷⁷ Estrenadas en el mismo concierto que *Inventiones para orquesta* en 1954.

Franco; en 1963, *Espejos* para cuatro percussionistas y cinta magnética. Este periodo lo cierra *Secuencias para orquesta* de 1964, síntesis de todos sus procedimientos desde *Cinco Microformas*⁹⁷⁸. Posteriormente, compone *Líneas y puntos*, donde la técnica serial es prácticamente inexistente; y en 1967/68, *Anillos*, donde los métodos seriales dejan paso a otros procedimientos.

En 1954, Luis de Pablo compone *Divertimento*, composición para conjunto de mediana amplitud integrado por instrumentos de metal. Al año siguiente (1955) escribe para el resto de componentes de la orquesta sinfónica, titulándola *Invenções*, obra para orquesta de cámara integrada por: cuerdas, dos flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas y trompetas, arpa y percusión. Esta plantilla no queda fijada hasta 1959/60, tras la revisión que De Pablo lleva a cabo con vistas al estreno por Odón Alonso y la Filarmónica de Madrid, el 15 de junio de 1960, en el I Festival de Música Joven Española.

Invenções es bien acogida, lo que significa: nuevas interpretaciones públicas, destacando la de la Orquesta Nacional, dirigida por Frühbeck, en abril de 1963 en el Congreso Internacional de Juventudes Musicales que tuvo lugar en Palma de Mallorca.

La partitura se estructura en cuatro partes con títulos que revelan la intención de estudio que las mismas poseen: *Tímbrica*, *Rítmica*, *Vertical* y *Antifónica* (este último movimiento pasa a llamarse: *Lineal*). Como elemento unificador hay una misma serie generadora del material temático en los cuatro tiempos.

En el último detalle apuntado encontramos un nuevo motivo de comentario, útil quizá para captar otra característica de tipo general de este proceso creativo tendente a la forjación de un lenguaje personal rigurosamente puesto al día: nos referimos a la utilización no ortodoxa del serialismo como técnica compositiva. Luis de Pablo, como sus compañeros de generación –Barce, Bernaola, Halffter, Mestres-Quadreny...– comprende, por una parte, que un lenguaje musical actual tiene que pasar, necesariamente, por la experiencia de la Escuela de Viena, por el dodecafonismo; por otra, resulta claro que la práctica dodecafónica, tras la aportación de los maestros –sobre todo la de Anton Webern– notiene sentido “en si misma”, utilizada en puridad, en abstracto. Este apoyo en los procedimientos seriales como medio para buscar formas de comunicación nuevas y propias, debemos interpretarlo hoy como voluntad de quemar rápidamente una etapa que la música española no había iniciado en su momento. El esfuerzo de los ‘pioneros’, de estos compositores españoles que irrumpieron con fuerza a finales de los años cincuenta, no fue vano ni para ellos ni para las sucesivas generaciones⁹⁷⁹

⁹⁷⁸ Cfr. subpunto: 3.8.4. *Cinco microformas* (1959/60), pág. 151.

⁹⁷⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, págs. 28, 29.

5.5.1. Aproximación al principio de compás

Si comenzamos el análisis de la obra por la aproximación métrico-rítmica, no es fruto de la casualidad o la arbitrariedad; es primordial en el concepto de la obra, sin el cual su asimilación quedaría seriamente mermada. La utilización de compases presentados de manera periódica como principio estructurador, es una constante en obras tan dispares estéticamente, no tanto temporalmente, como el *Concierto in modo galante*, para violonchelo y orquesta de Rodrigo⁹⁸⁰, y el *Concierto para piano* (1952) del alemán Boris Blacher (1903-1975).



Fig. n° 298. Blacher, *Concierto para piano*; II. *Moderato*, compases 1 al 15

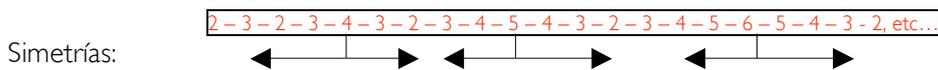


Tabla métrica de compases simétricos (movimiento contrario)

En el primer tiempo de *Invenções, I con moto*, la organización de los compases es periódica, repitiéndose regularmente a cada cierto número de ellos. La presentación de los compases que aparecen a lo largo de todo el primer tiempo, permite comprobar que existe una recurrencia periódica; esta correspondencia de compases no es casual, pues condiciona los elementos motívicos, generando unidad y coherencia estructural⁹⁸¹. Cada grupo de diez compases posee un principio y final, elaborando gestos similares en sus homónimos. La tabla periódica dura diez compases repitiéndose cíclicamente; la división de esta unidad da como resultante cinco y cinco compases; esta división a nivel estructural es evidente en el compás quince (segundo grupo, primera parte) y compás veinticinco (*allargando*- *Tempo* negra = 88), que coincide con el tercer grupo final de la primera parte. En el compás 38 vuelve a aparecer la indicación "*Allargando, tempo* negra 88", coincidiendo con el compás de 3/8 que se omite en la cuarta tabla. Al final aparecen pequeñas mutaciones y cuatro compases añadidos que realizan la función de coda.

⁹⁸⁰ Cfr. punto 3.4. Joaquín Rodrigo (1901-1999). Contextualización, pág. 93.

⁹⁸¹ Cfr. Fig. n° 299. Macroforma.

I Con moto

4/4	5/4	3/4	9/8	3/4	5/4	2/4	3/8	4/4	3/2				
4/4	5/4	3/4	9/8	3/4	5/4	2/4	3/8	4/4	3/2				
4/4	5/4	3/4	9/8	3/4	5/4	2/4	3/8	4/4	3/2				
4/4	5/4	3/4	9/8	(4/4)	5/4	2/4		4/4	3/2				
X													
4/4	5/4	9/8	3/4		5/4	2/4	3/8	4/4	3/2	2/4	5/4	3/2	3/8

Fig. n° 299. Repetición de grupos de compases. Ordenación macroestructura de la obra⁹⁸²

II Estático

La tabla del segundo tiempo muestra una periodicidad con un grupo de tres compases que se repite alternando su orden. El primer compás de 3/8 presenta un mayor número de compases (2, 3), que se pueden tomar como principio de cada grupo.

División de compases por su periodicidad												
(3/8	2/4	5/8)	(2/4	3/8	5/8)	2/4						
(3/8	2/4	5/8)				3/8						
			2/4	3/8	2/4	3/8	2/4					
			(3/8	2/4	5/8)	2/4	3/8	2/4	3/4			
División por cantidad de compases												
3/8	2/4	5/8	2/4									
			3/8	5/8	2/4							
3/8	2/4	5/8	3/8	2/4	3/8	2/4	3/8	2/4				
3/8	(compás 21)											
2/4	(compás 23)											
5/8	(compás 28)											
			2/4	(compás 30)								
			3/8	(compás 38)								
			2/4	(compás 40)								

Fig. n° 300

III Scherzo

El tercer tiempo es predominantemente rítmico, presentando el pulso de corchea o corchea con puntillo como motor. El compás se considera un soporte, una guía que organiza el pulso, la métrica. No existe una periodicidad ni relaciones evidentes entre los tiempos de los compases.

3/4	2/4	3/8	7/16	6/16	4/8							
						3/8						
2/4	5/8	4/8	3/8	5/8	3/8							

Fig. n° 301

⁹⁸² Cfr. con la recurrencia de compases, para formar estructuras macroformales, con la obra de Olivier Messiaen: *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*, punto 3.11, pág. 203, y las Figs. n° 118, periodicidad en la recurrencia de los compases y 119, periodicidad de los compases.

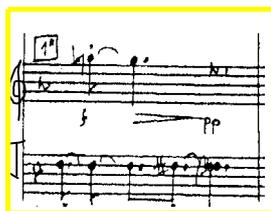
5.5.2. Rítmica y pulso

En los tres tiempos es habitual los comienzos de notas con desplazamiento de pulso por medio de silencios (♪ ♪.) para evitar el principio tético regular. El ataque tético se utiliza, sobre todo, en grupos de notas que se constituyen como único elemento formal; son estos diseños los más importantes dentro de su estructura (Fig. n° 303).

I Con moto

Fig. n° 302. Primera página de *Invenções* (Anexo documental partituras, pág. 824). Universal Edition. UE. 13473

Desplazamiento del pulso.
Notas mantenidas, compás 4 viento metal.



Grupos de notas a tiempo compás.
Principio tético compás 6 de las flautas.

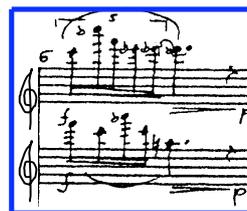


Fig. n° 303. (Comparar con Fig. n° 302)

La rítmica se encuentra condicionada por la pulsación del compás: cuando el pulso está en subdivisión ternaria (9/8), se suceden notas con puntillo, manteniéndose en parte de los compases que le preceden, y producen un principio de modulación métrica entre compases y pulsaciones⁹⁸³.



Fig. n° 304. Páginas 3 y 4 de la obra (Anexo documental, págs. 825 y 826). Universal Edition. UE. I3473

La riqueza en diseños y elementos motívicos enmarcados en la mayoría de las ocasiones dentro del compás, permite un análisis por su formación y características. La forma *hoquetus* es usual en diseños que presentan una masa sonora compacta. En la mayoría de casos entre instrumentos de la misma familia, los silencios, los huecos que aparecen en la línea melódica, son cubiertos por las notas de las otras líneas. Las valoraciones irregulares se utilizan para permitir la dislocación armónica, alternándose irregularidades con grupos en pulsación binaria o ternaria.

Principio de *hoquetus*:

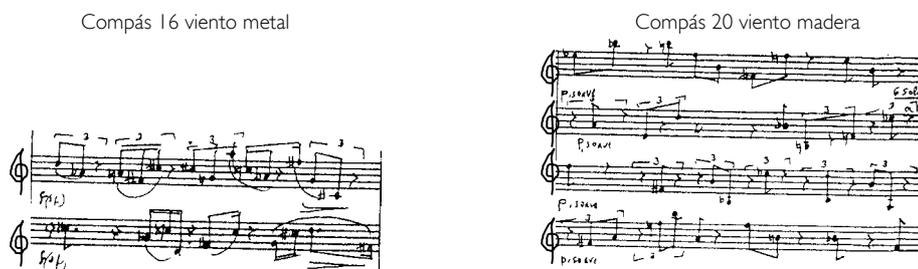


Fig. n° 305

⁹⁸³ Rectángulo rojo, cuerda compases 4, 5, 6 y Fig. n° 302.

En la figura 306, compás veintidós del primer tiempo, se puede observar el principio de gradación de pulso, la rapidez de la línea, la complejidad rítmica. La perspectiva de cada línea queda definida por la diferencia de velocidad, suavizándose la complejidad armónica al compartir un único campo armónico.

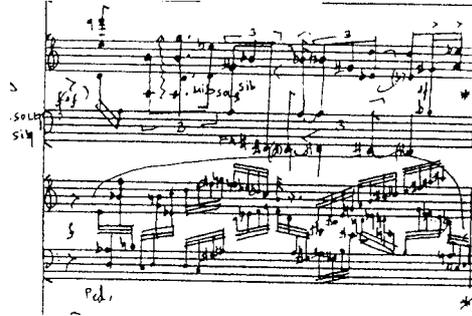


Fig. nº 306. Compás 22

En el compás diez se genera una disparidad de valores irregulares: la línea superior se encuentra escrita con rítmica de seisillos, y la inferior, en quintillos, asegurando la no concordancia armónica de nota contra nota. Los desplazamientos que produce esta técnica es de segunda menor y unísono.

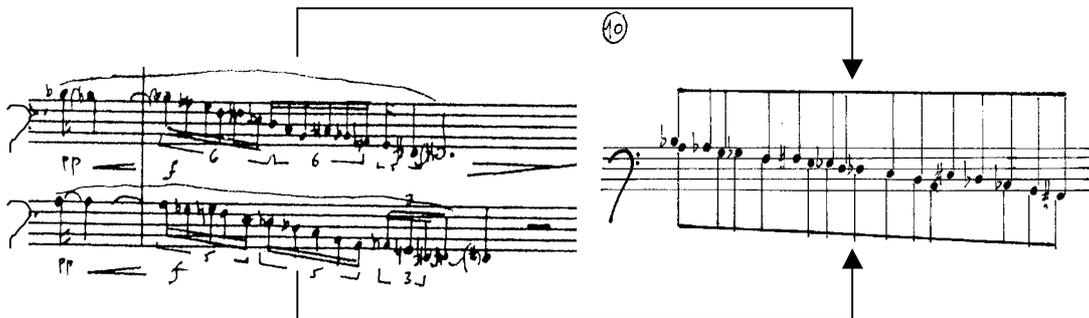


Fig. nº 307. Compás 9 y 10. Comparación de las dos líneas por medio de su intervállica

La rítmica y el pulso utilizados en este segundo movimiento es similar al primero. El tiempo se desarrolla en un pulso lento, donde los elementos que destacan por encima del plano sonoro general son células rítmicas por medio de repetición y pequeños trinos a relación melódica de tercera, y elementos rítmicos con notas repetidas y valoraciones irregulares.

II Estático

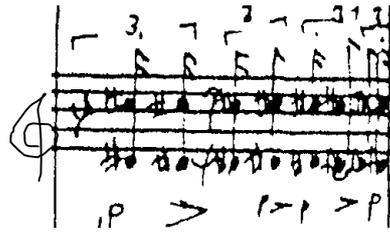


Fig. n° 308. Oboes, compás 16



Fig. n° 309. Celesta, compases 17 y 18. Trinos lentos a terceras

Del compás 26 al 37 surge un pedal de notas repetidas entre la celesta y el *glockenspiel*, permaneciendo durante toda la obra en un pulso latente.



Fig. n° 310

El último tiempo es predominantemente rítmico. Las diferentes líneas que forman el pedal central se componen de una única nota (por compás) que se alternan con silencios de manera aperiódica. La unión de las líneas genera una única entidad, un continuo donde lo que se percibe es una nota percutida sin descanso. Cuando una línea tiene un silencio la que se encuentra por arriba o abajo la cubre con otra nota.

III Scherzo

18

Fig. n° 311. Viento metal, compases 18 al 28 (Anexo documental, pág. 832). Universal Edition. UE. 13473

El *Scherzo* se plantea en dos planos sonoros llevados a cabo por la cuerda y el viento madera con notas mantenidas, mientras el viento metal y la percusión dan pedales con notas repetidas⁹⁸⁴. Las entradas de la cuerda y el viento madera funcionan de la misma manera que en el primer y segundo tiempo.

Cuerda, compases del 19 al 22

Viento madera, compases 20 y 21

Fig. n° 312

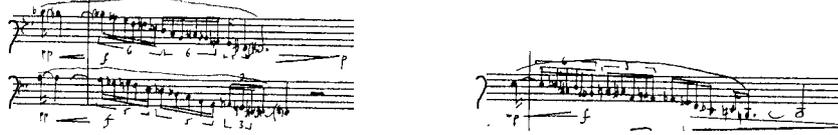
⁹⁸⁴ Cfr. Fig. n° 311, rectángulo rojo.

5.5.3. Acercamiento a la orquestación, forma y estructura. Macroforma / microforma

La orquestación se encuentra condicionada por la forma y la estructura. En la división por compases⁹⁸⁵, la presentación de los diseños y su estructura en la organización interna se plantea por un principio utilizado ya en otras obras anteriores del compositor⁹⁸⁶, donde la ubicación por familias de instrumentos se asocia a diseños característicos con un principio de perspectiva diferenciando: distintos planos sonoros, voces exteriores, cuerda y viento madera, con entradas de notas a contratiempo desplazadas por medio de silencios de corchea o corchea con puntillo... (enmarcan a las voces internas a pulsación más rápida y con armonías complejas). Esto es una generalización que no siempre se cumple, pero puede resumir el germen principal de varias obras de esta época. La repetición de gestos condicionados a la periodicidad de compás es otra pauta general. La función de cada diseño, de cada gesto, varía según el significado del contexto.

La figura 313 presenta la semejanza de materiales entre compases iguales; esta relación no siempre se cumple, pero es una pauta recurrente a lo largo de la obra. Los diseños mostrados en la figura 313 presentan una función de cierre de sección por la gran carga cadencial que posee la escala descendente. El compás 30 muestra un diseño cromático acumulativo de menor densidad (en las notas más graves) a más densidad (en las agudas), debido a la búsqueda de equilibrio en la saturación armónica.

Compás 9-10 (1 tiempo)



Compás 20

Compás 30



Fig. nº 313

⁹⁸⁵ Fig. nº 299. Aproximación al principio de compás.

⁹⁸⁶ Cfr. puntos 5.6. *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (1956)*. Contextualización, pág. 384.

A medida que la obra se va desarrollando, sus diseños varían tímbrica y métricamente. La densificación de los materiales se realiza por acumulación de eventos, viendo como el juego tímbrico no se presenta por instrumentos con una única línea, sino que lo hace por familias enteras. En la figura número 314 se muestra la alternancia de diseños y la relación de campos armónicos más extensos y se presenta una gran densidad contrastante con el principio de la obra donde la orquestación es más liviana, con un carácter tímbrico.

The image shows a page of handwritten musical notation, page number 11. It features multiple staves for various instruments, including strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo), woodwinds (Flauta, Clarinetto, Fagotto, Tromba, Tromboni), brass (Tromba, Tromboni, Fagotto, Contrabajo), and percussion (Timpani, Cymbali, Triangolo, Tamburi). The score is characterized by dense rhythmic patterns, often with complex time signatures such as 4/4, 3/4, 2/4, 5/4, 3/2, and 3/8. Dynamic markings like *p*, *f*, *pp*, *ff*, *sfz*, and *sf* are used throughout. There are also performance instructions such as *arco* (arco) and *pp* (pizzicato). The notation includes many accidentals and slurs, indicating a highly complex and dense musical texture.

Fig. n° 314. Página número 11 (Anexo documental, pág. 828). Universal Edition. UE. 13473

En los cuatro últimos compases del primer tiempo⁹⁸⁷, las entradas canónicas se presentan por medio de notas mantenidas, creando un acorde final. Este diseño acumulativo de tensión armónica, gráficamente se puede representar en forma de cuña.

⁹⁸⁷ Cfr. Fig. n° 314.

Es un elemento que aparece varias veces a lo largo de los desarrollos con distintas interpretaciones en la sintaxis musical de la obra.

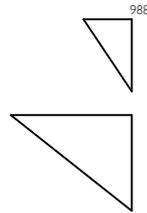


Fig. n° 315

La similitud de los diseños y la semejante orquestación de los compases repetidos en la tabla⁹⁸⁹, generan una coherencia formal y estructural muy alta. A compases iguales, diseños similares.

Fig. n° 316. Correspondencia de compases similares

⁹⁸⁸ Cfr. significado pictórico en cuanto estructura en KANDINSKY, Wassily Wassilyevich. *El punto y la línea sobre un plano. Contribución al análisis en los elementos pictóricos*, Barcelona: ed. Paidós. Estética 25, pág. 39.

⁹⁸⁹ Cfr. Figs. n° 299, 300, 301. Aproximación al principio de compás.

La utilización de armónicos artificiales a la cuarta justa y a la tercera mayor, pide al intérprete un control absoluto de la afinación. La levedad de la sección de cuerda empasta perfectamente con el timbre de viento madera.



Fig. n° 317

El tiempo segundo, *Estático*, dura 43 compases. Lo más destacable es la utilización de elementos rítmicos⁹⁹⁰ dentro del estatismo general. El tiempo se basa en la fusión tímbrica de los instrumentos y las entradas canónicas; es muy significativo el uso del pedal que se mantiene durante once compases al final. La repetición de compases de manera cíclica también es un hecho destacable. Los seis primeros compases presentan una introducción hasta el compás de 3/8⁹⁹¹ donde se realiza un desarrollo rítmico a pulsación de semicorchea por medio de notas pedales. La forma *hoquetus* continúa presente, pues unas voces completan los silencios que van dejando las otras, mientras el viento metal presenta este elemento. Las voces exteriores (viento madera y cuerda) van realizando diversos diseños que recuerdan a los utilizados por la cuerda en el primer tiempo (*I - Con moto*).

El tercer tiempo (*Scherzo*) dura 69 compases. Estructuralmente puede dividirse en tres secciones: compases del 1 al 13, del 14 al 56, y del 57 al 69. La parte central es la más extensa, donde se ubica el pedal por medio de notas repetidas a pulso de semicorchea, estos grupos se encuentran separados entre ellos por medio de silencios que completan las otras voces que continúan con el pedal⁹⁹². (Consultar las partituras restantes de *Invenções* en el Anexo documental, páginas de 824 a 833).

⁹⁹⁰ Cfr. la rítmica y pulso en las Figs. n° 308, 309, 312.

⁹⁹¹ Cfr. la aproximación al principio de compás en las Figs. n° 299, 300.

⁹⁹² Cfr. la rítmica y pulso en las Figs. n° 305, 309, 311.

5.5.4. Conclusiones

La época en que Luis de Pablo escribe *Invenções*⁹⁹³ para orquesta, así como las restantes obras que se engloban en su primer *opus* oficial, se encuentran condicionadas a una sintaxis estética particular, ruptura y alejamiento con todo lo que pudiera recordar a los clichés clásicos, y desvirtuación hasta una pérdida parcial de referentes del pasado inmediato todavía en vigor. La pérdida del referente de la escala o modo por la fragmentación del material en entidades más pequeñas con plena autonomía (células de dos o tres notas con interválica similar), nos introduce en un nuevo pensamiento que conserva sus raíces en la época serial, pudiendo generar un mundo armónico no funcional en un contexto general, y en determinadas relaciones dentro de la estructura atonal mostrando atracciones tonales o modales.

Los antecedentes europeos, mencionados en la contextualización histórica de la obra, tienen una justificación pragmática: la precariedad de medios en época de posguerra para disponer de plantillas numerosas. En el caso de *Comentarios...* podemos encontrarla en la búsqueda de la modernidad de la ruptura con la formación clásica en favor de un nuevo valor estético, la innovación de materiales y usos dentro de las vanguardias europeas, y el logro de la sonoridad del timbre novedoso por medio de plantillas poco usuales.

La versión con la que se ha trabajado el análisis posee la última revisión en 1999 de cuatro tiempos iniciales: *Tímbrica*, *Rítmica*, *Vertical* y *Antifónica* o *Lineal*; apareciendo, en las crónicas de la época, en tres tiempos: *I Con moto*. *II estático*. *III Scherzo*⁹⁹⁴.

Invenções para orquesta se encuentra condicionada en su factura de construcción por rasgos comunes (sin una influencia real directa) con la técnica de organización macroformal a través de la ordenación de los compases, empleada (la comparten sin influencia mutua) por Joaquín Rodrigo en su *Concierto in modo galante*.

Comparte pensamiento con la técnica de la rítmica no retrogradable y de adición de pulsos de Olivier Messiaen, y con las estructuras saturadas, lo que se conocía en la época como la extrapolación pictórica de volumen, o magma⁹⁹⁵.

⁹⁹³ Cfr. punto 5.5. *Invenções para orquesta*, 1954/55, pág. 370.

⁹⁹⁴ Podría realizarse el silogismo: Polifonía-Monodia-Rítmica (Recordar la obra de Luigi Nono...)

⁹⁹⁵ Cfr. puntos 3.4.1. *Concierto in modo galante* (1949), pág. 95; El pensamiento plástico: 8.9, pág. 498; El magma 8.9.2, pág. 500. 3.1.1.1. Olivier Messiaen. *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944), pág. 206 y su influencia en el concepto de organización métrica.

5.6. Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (1956)

En la literatura musical española hasta esa época, no se encuentra un referente directo para la formación instrumental de *Comentarios*, tendríamos que buscarlo en obras europeas anteriores con Schönberg y su *Oda a Napoleón* op. 41 de 1942, o Stravinski y la *Historia de un soldado* de 1918 o, más cercano en el tiempo, con Pierre Boulez y *Le Marteau sans Maître* para contralto y seis instrumentos de 1952/54. La primera obra del nuevo periodo creativo de Cristóbal Halffter son los 3 *Brechtlieder* de 1964/65, donde se evidencia la influencia del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, en el proceso serial utilizado primando el texto. De Pablo reconoce sentirse influenciado por el *Sprechsgesang* schönbergiano, en la *Elegía* de 1956; también por Bartók en su *Cuarteto de cuerda* de 1957, y por Honegger.

De Pablo abandona la expresión de confesión personal de su primera manera e intenta una obra musical lo más despojada posible, un mundo sonoro capaz de justificarse por simismo y no en referencia a los estados de ánimo de su autor. Por supuesto que el compositor es su creador y responsable, y que en tal sentido es la forma de expresión de su pensamiento musical, pero la obra es capaz de vivir como un resultado inmaculado desubjetivismo insuflado por procedimientos externos a las leyes musicales en que se basa⁹⁹⁶

Después de *Tres piezas para guitarra*, obra menos interesante de este periodo de formación, le sigue la que, sin duda, constituye la mejor aportación de Luis de Pablo registrada antes de 1960. Lector de la poesía contemporánea española, sentía una especial sensibilidad por el estilo creacionista de Gerardo Diego; se pone en contacto con el poeta y le explica el singular proceso creativo de su *Manual de espumas* (1924), una especie de choque de imágenes⁹⁹⁷ provocado por el escritor y reflejado en los versos tras una fase de observación de sus efectos expresivos. “Luis de Pablo, con el amable beneplácito del poeta y músico, lo que es excepcional entre nuestros hombres de letras, quiso apoyarse en este sugestivo mundo poético para una composición musical”. Así nace:

Comentarios..., de 1956, para voz (tenor o soprano), flautín, vibráfono y contrabajo. Es una composición basada en dos poemas (Panorama y Alegoría) del *Manual de espumas* de Gerardo Diego. La obra se trabajó con vistas a ser estrenada por el tenor Francisco Navarro en Munich, pero la primera audición hubo de aguardar a mayo de 1960: tuvo lugar en el Tinell barcelonés, a cargo de Ana Ricci y bajo la dirección de Bodmer, en el primer concierto de ‘Música Abierta’, constituyendo una de las primeras apariciones públicas verdaderamente notables de nuestro autor. Hagamos hincapié, para empezar, en la originalidad de la formación instrumental: solo vocal arropado por dos instrumentos tan

⁵⁵³ MARCO, Tomás. *Luis de Pablo*, Madrid: ed. Publicaciones del MEC, 1972, pág. 33.

⁹⁹⁷ Cfr. subpunto: 5.6.3. Aproximación al texto (*Panorama y Alegoría*), pág. 404.

distanciados física y tímbricamente como el *píccolo* y el contrabajo, con un vibráfono (¿por vez primera en la música española?) con importante papel individual y como aglutinante sonoro. La voz canta, recita, expresa, con cierto margen de libertad, siendo inevitable la referencia al Sprechsgesang schönbergiano; los instrumentos –a sólo, por pares o en conjunto– comentan, subrayan, matizan, en un curso de exquisita sonoridad y de admirable cohesión con los versos que la voz desgrana⁹⁹⁸

En el mismo año de *Comentarios*, produjo algunas obras menores y la *Elegía*, de muy distinto planteamiento estético. Ello impide que podamos dar a la obra la categoría de clave; esta categoría se reserva para *Radial*. Con la idea de *Sinfonía* y *Comentarios*, De Pablo en 1956 es algo más que una promesa, es un músico que adquiere la maestría de escritura exigible para entrar en la vanguardia española.



Fig. nº 318. Estreno de *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*. Entre otros (de izquierda a derecha: Luis de Pablo, Pedro Espinosa, Josep Maria Mestres Quadreny y Joaquín Homs). Barcelona, Saló del Tinell, 11 de mayo de 1960. (@ Archivo Pietat Homs)

Los condicionantes estético-técnicos que suponen la sintaxis serial y la época en que se encuentra inmersa por la consolidación y aceptación de las vanguardias europeas y, a su vez, la ruptura con la escolástica que ella misma había generado, reafirman un modelo de modernidad condicionando su factura. Este principio no obstaculiza una premisa general:

La comprensibilidad del texto remarca puntos culminantes, enfatizando la recreación onírica de la narración por medio de símiles musicales que se consiguen mediante la presencia constante de figuras, de imágenes relacionadas con el fenómeno musical.

El texto se destaca por medio de giros melódicos o gestos determinados (acentos, salto ascendente o descendente), desarrollando la simbiosis texto-música; la máxima

⁹⁹⁸ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. Hacia un lenguaje musical propio*, Madrid, ed. Espasa-Calpe, 1979, pág. 30.

expresión es la recreación por los instrumentos de los acontecimientos que presenta el texto (madrigalismos), gorjeos de pájaros por el flautín (*grupetos*, trinos...) o notas repetidas rápidamente. Estos recursos, pauta habitual en épocas pasadas como elementos constructivos, son intuitivos en la sintaxis de *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego: Panorama y Alegoría*, siempre dentro de un lenguaje donde la expresión se encuentra condicionada a la técnica, al sistema, priorizando la pérdida de referentes que puedan relacionarse con elementos ajenos al método utilizado, o que recuerden parámetros característicos de épocas anteriores.

La utilización de pies métricos, acentuaciones musicales condicionadas a la puntuación silábica de la palabra, son una constante en la sintaxis musical del compositor en *Panorama y Alegoría*; de esta manera el material métrico (troqueo, jambo, dátilo, anapesto, espondeo, jónico) aparece por los requerimientos que exija la palabra y su comprensibilidad.

La forma, la estructura musical, no se disocia del texto, de la frase, sino por el contrario, es ella quien condiciona las intervenciones de los instrumentos, formulando un diálogo, una constante entre pregunta y respuesta, una interacción de texto - forma - música.

El serialismo que De Pablo utiliza en *Comentarios...* es un material extremadamente flexible, pues se compone por células, grupos de tres notas ordenadas sistemáticamente. Se complementa perfectamente con la aparición de figuras de imágenes que se encuentran en los poemas de Gerardo Diego, ubicadas de forma premeditada y calculada para crear un efecto de asociación o disociación que permite su comprensibilidad a un nivel subconsciente.

La unión de estas dos sintaxis, con parámetros irracionales en el poema y el material musical, genera una simbiosis particular que lejos de jerarquizar una sobre la otra, se complementa, pudiendo comprenderse el texto y desarrollarse la música.

La educación musical de Gerardo Diego es evidente en sus composiciones poéticas, en sus constantes alusiones al mundo musical, o la plasticidad con las espacializaciones y reubicaciones del texto. La sintaxis musical se encuentra patente en la disociación consciente del significado y asociación subconsciente de lo abstracto, favorece un nuevo plano de percepción asemántico, donde prevalece la rítmica y el remanente de la palabra con la asociación libre, y se produce un principio simbiótico entre construcción, forma y estructura, música y texto.

En Gerardo Diego, la colocación de las palabras es un hecho primordial por sus valores fonéticos y rítmicos en un denso proceso de elaboración que permite recabar de cada palabra inagotables matices. Asegura que la música no se puede traducir en palabras que puedan dar significado lógico a una composición musical, "fabricar un argumento para ella es tan imposible como intentar traducir a lo racional una poesía ultraísta"⁹⁹⁹. El verso quiebra el ritmo constantemente, produciendo musicalidad irregular. La música es el arte de las imágenes múltiples; todo valor filosófico, anecdótico o escolástico es ajeno a ella.

Al final de su carrera, Gerardo Diego dedica a Manuel de Falla un poema: *Los árboles de Granada* (1975). Sin duda, uno de los poemas más significativos de la obra del poeta es el titulado *Las estaciones*, homenaje a Joseph Haydn, donde se percibe la relación entre poema ultraísta y música. Es un poema mayor, estructurado en cuatro partes: primavera, verano, otoño e invierno, donde relaciona cada estación con instrumentos y conceptos musicales.

Gerardo Diego realiza una gran labor tras la guerra civil española con sus conferencias-concierto. Como articulista y crítico musical, este trabajo le permite estar al corriente del panorama musical español, dándose cuenta de la importancia que tienen los jóvenes artistas musicales que se abren paso en el difícil panorama cultural español.

El pensamiento de Gerardo Diego, aplicado a la música, se presenta como la traslación de ideas, la incorporación de herramientas y parámetros de la plástica visual a lo sonoro sensitivo, del código racional de la consciencia de un texto a la irracionalidad de un metalenguaje con significado subconsciente. El parámetro de percepción, de asimilación, se encuentra en función del descubrimiento del código que, en la mayoría de ocasiones, está únicamente en poder del artista, del creador.

5.6.1. Acercamiento a la sintaxis del lenguaje serial. *Panorama y Alegoría*

La obra *Comentarios...* se puede considerar como el primer acercamiento serio del compositor al mundo aleatorio pues, dentro de las secciones fijas, se sitúan elementos con cierta libertad controlada¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista con el compositor Luis de Pablo. Madrid 12 de mayo 2013.

¹⁰⁰⁰ Cfr. punto 8.2. La voz propia, pág. 472.

Está compuesta por una serie de 12 sonidos divididos en tres grupos de tres notas, con interválica similar, y un cuarto contrastante: las relaciones interválicas que prevalecen son las segundas mayores y menores y las terceras mayores y menores, en cualquier combinación (movimiento contrario, retrógrado, retrógrado contrario...), siendo necesario un grupo más de tres notas para completar una serie de 12. El nuevo grupo incorpora intervalos contrastantes de cuarta aumentada que se hacen patentes desde el principio de la obra en el primer y segundo compás; el flautín y vibráfono no tienen la misma importancia que los anteriores grupos de notas, se pueden suprimir en el discurso melódico o armónico¹⁰⁰¹.

Las relaciones que se producen en la serie se presentan de forma horizontal. Las concordancias armónicas también se encuentran condicionadas al principio de la generación interválica¹⁰⁰².

COMENTARIOS
 DOS TEXTOS DE GERARDO DIEGO
 (DE MANUEL DE ESPUMAS)
 A

LUIS DE PABLO

PANORAMA

OTT.
 VIBR.
 SOPR.
 C.B.

OTT.
 VIBR.
 SOPR.
 C.B.

Proprietà per tutti i Paesi delle Edizioni SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano, Via Quintillino, 40
 © Copyright 1992 by Edizioni SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano
 Tutti i diritti riservati a termini di legge. - All rights reserved, international copyright secured

-10314-

Fig. n° 319. Primera página de *Comentarios...* (Anexo documental, pág. 834). Ed. Suvini Zerboni. 10314

¹⁰⁰¹ Cfr. Figs. n° 320, 321.

¹⁰⁰² Cfr. Fig. n° 319.

La estructura de los seis primeros compases de *Panorama*, y a lo largo de la obra, aparece en distintos niveles de perspectiva con los materiales que presenta la serie.

En los primeros compases, los planos exteriores a pulso largo de blanca enmarcan los interiores del vibráfono a pulso más rápido de negra y negra con puntillo y corchea¹⁰⁰³. Los compases comienzan el recuento interválico por la primera nota de la serie superior mientras las interválicas no coinciden con el patrón que impera en el resto de la obra (2ª y 3ª M/m), y divide la serie en grupos de tres notas. Podemos realizar una segunda lectura del primer grupo por medio de la inversión de la primera nota por la última, dando como resultante un nuevo grupo de características similares.

Ott. 4ª A 3ª M 3ª m 2ª A / 3ª m

CB. 3ª M t 3ª M St

Fig. nº 320. Reducción serial de los seis primeros compases, voces exteriores (Fig. nº 319)

Existe una segunda posibilidad de organización del material interválico contrastante: calcular el recuento desde la segunda nota, el parámetro vuelve a cumplirse y pasa la primera nota al último lugar, generando un principio circular.

3ª M 2ª M 2ª A / 3ª m 2ª M

Fig. nº 321. Serie del flautín comenzando desde la segunda nota (Fig. nº 319)

El vibráfono presenta la aceleración del pulso en valores cortos en relación a la pulsación de blanca de las voces exteriores, permitiendo mayor elasticidad en la serie.

VIBR.

Fig. nº 322. Comparar con Fig. nº 319, con los compases 1, 2, 3, 4, 5 y 6 vibráfono, rectángulo rojo

¹⁰⁰³ Cfr. Fig. nº 319 rectángulo rojo, con la 333, rectángulo azul.

Las dos primeras notas de la serie que realiza el vibráfono son la transposición: un tono descendente de las primeras notas que presenta la serie superior.

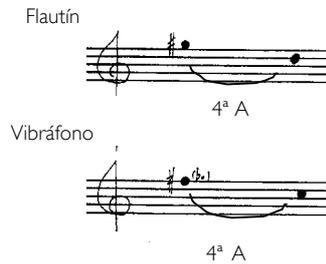


Fig. nº 323. Comparar con Fig. nº 319

Exceptuando las tres primeras notas¹⁰⁰⁴, la serie que presenta el vibráfono en la voz intermedia es similar a la que aparece en la soprano (compás 13). Al terminar los grupos de tres notas iniciales comienzan a presentarse grupos de dos notas a distancia de semitono, parte integrante de la interválica inicial.



Fig. nº 324. Fig. nº 319, comparar con Fig. nº 326

El material serial utilizado en la voz de la soprano es similar a la de las series exteriores y a la presentada por el vibráfono. Las tres notas que faltan para completar la serie de doce la incorpora el vibráfono en un silencio, siendo este grupo el que presenta la interválica de cuarta aumentada, pues en las notas que se presentan a continuación se producen repeticiones¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰⁴ Cfr. Figs. nº 319, 320 y 321.

¹⁰⁰⁵ Cfr. Figs nº 326 y 327.

Vibrafono

Soprano

EL CIE-LO P E-STA HE CHO

sf p [p] f

Fig. n° 325. Compás 13 serie de la soprano, consultar Fig. n° 319

El análisis melódico constata la utilización de un único material celular de tres notas, elaborado de distintas maneras. La aparición de la interválica de cuarta aumentada, en el instrumento y no en la voz, es un hecho significativo; esta segregación permite que la voz de la soprano, que soporta un texto con pulsaciones rápidas, interprete una única interválica.

Notas presentadas por el vibrafono 4ª A St

Serie de la voz 3ªM St 3ªM St St 3ª m

Fig. n° 326. Comparar con Fig. n° 325, reducción interválica

Las concordancias de la serie original presentadas por las voces exteriores son notables en la serie de la soprano. Los cambios se realizan por medio de movimientos contrarios en el segundo intervalo de la célula de tres notas. Comparación interválica:

Serie original voces exteriores (contrabajo y flautín), Fig. n° 319.

Serie presentada por la soprano, Fig. 319

Fig. n° 327. Comparación de series

La elaboración por distintos métodos del material serial es una constante en la obra. A partir del compás 22, la soprano vuelve a presentar el material original por movimiento contrario con diferente métrica¹⁰⁰⁸.



Fig. n° 330. Compases 22, 23 y 24. Comparar con Fig. n° 328

La comparación de los distintos materiales seriales de la soprano y del resto de los instrumentos evidencia una idea única de cohesión en la obra.

Compases 13 al 18 del soprano



Compases 22 al 24 del soprano

Fig. n° 331. Elaboración por movimiento contrario. Comparar con Figs. n° 325 y 328

La elaboración de la serie por movimiento retrógrado es una de las bases del desarrollo del sistema serial.

Ubicar en las figuras: 319 y 328:

Fig. n° 332. Imitación de la línea melódica por movimiento retrógrado (seguir flechas)

¹⁰⁰⁸ Cfr. Fig. n° 328, segundo sistema rectángulo rojo inferior.

Las apariciones de la soprano se realizan por distintos movimientos, sobresaliendo el contrario con respecto a la primera aparición. El orden inteválico no es respetado, aunque las relaciones interválicas sí.

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of two systems of staves. The top system has five staves: three for the soprano and two for the piano accompaniment. The bottom system has four staves: one for the soprano and three for the piano accompaniment. In the first system, a blue rectangular box highlights the first appearance of the soprano line, and a red rectangular box highlights the second appearance. In the second system, a red rectangular box highlights a third appearance of the soprano line. The notation includes various musical symbols, notes, rests, and dynamics such as 'pp', 'p', 'f', and 'pizz'. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

Fig. n° 333. Página número 3 de la obra. (Anexo documental pág. 836). Ed. Suvini Zerboni. I0314

Comparar con Fig. n° 319.

Compases 38 y 39



Compás 52 y 53

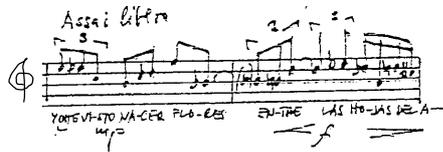


Compás 80, 81 y 82

Movimiento contrario.



Compases 84 y 95



Compás 101, 102 y 103

Movimiento directo.



Compás 109 y 110



Fig. nº 334. Comparación del material melódico, soprano, por sus diferentes movimientos (comparar con Figs. nº 333 y 335...): Imitación por distintos movimientos: contrarios...

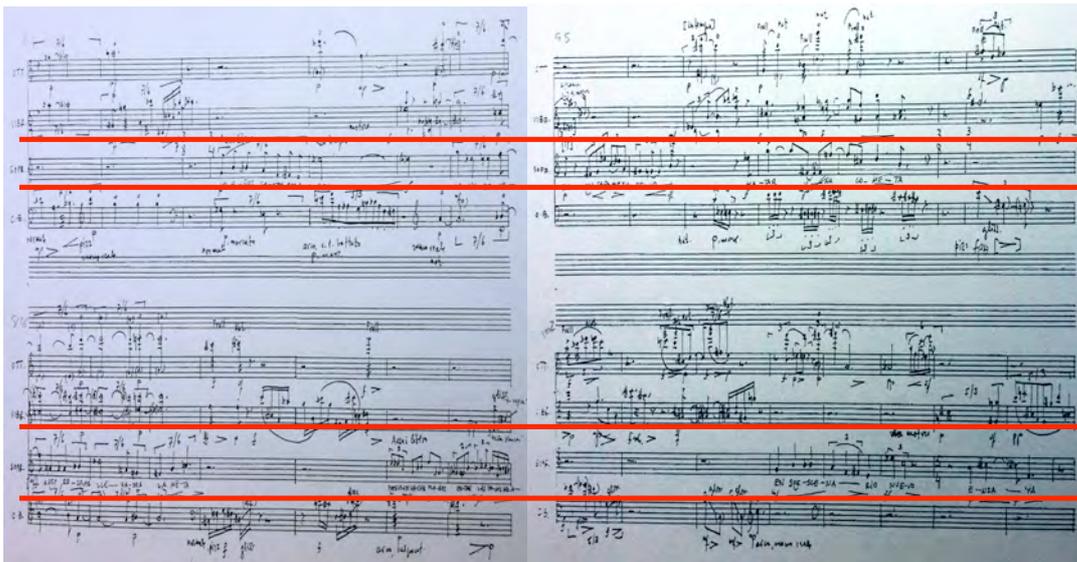


Fig. nº 335. Páginas 6 y 7. Canto de la soprano, interválicas recurrentes. (Anexo documental pág. 839, 840). Ed. Suvini Zerboni. I0314

La construcción interválica en todos los instrumentos se encuentra condicionada por las estructuras de tres notas presentadas en el material original. Los grupos de notas imperantes (segundas y terceras) están en relación directa con la serie original¹⁰⁰⁹ de la soprano. La interrelación del material celular se consigue por la adición de la interválica predominante en diferentes planos horizontales y verticales.

Fig. n° 336. Compás número 13. Consultar con Fig. n° 319

La reducción armónica de los instrumentos (compás 13¹⁰¹⁰) que acompañan a la soprano hace patente el material unitario utilizado en su composición.

Vibráfono y flautín

Fig. n° 337. Reducción interválica

La utilización de las interválicas de los materiales generadores de la obra (2ª M/m y 3ª M/m) es una constante en la construcción melódica y armónica de los instrumentos que se presentan.

Contrabajo

Fig. n° 338. Compases 17 al 23. Contrabajo, reducción melódica de los compases 17 al 23

¹⁰⁰⁹ Cfr. Fig. n° 321.

¹⁰¹⁰ Cfr. Fig. n° 336.

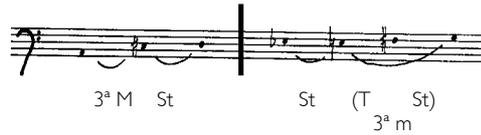


Fig. n° 339. Comparar con las interválicas presentadas anteriormente con las misma clasificación

El material armónico no deja de utilizarse hasta el final de la primera parte de *Comentarios, Panorama*.

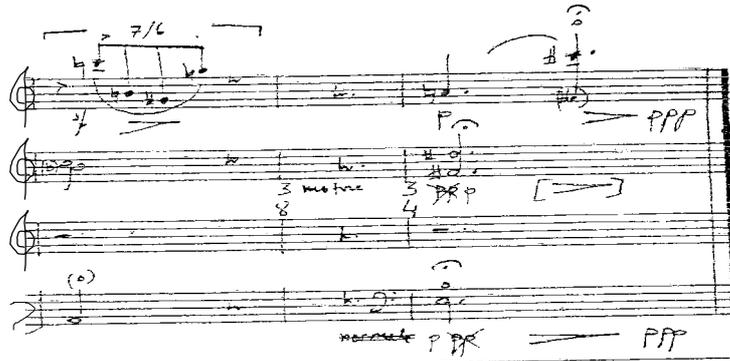


Fig. n° 340. (consultar Anexo documental, pág. 841)



Fig. n° 341. Flautín compases 130, 131 y 132. Reducción interválica

En *Alegoría*, después de volver a presentarse el mismo sistema interválico que en *Panorama* (3ª M/m. 2ª M/m) durante una introducción de ocho compases¹⁰¹¹, la soprano vuelve a presentar la misma serie que se desarrolla en *Panorama*.



Fig. n° 342. Compases 9 al 12 de *Alegoría*, compara con Fig. 319, rectángulo azul

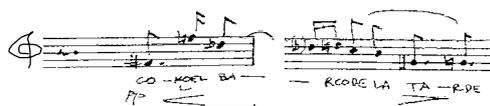


Fig. n° 343. Compases 13 y 14, comparar con Fig. n° 328

¹⁰¹¹ Cfr. Fig. n° 354.

En *Alegoría*, la repetición y elaboración temática de la serie original de la soprano, con respecto a la serie original, son la base del desarrollo de la serie, al igual que sucede en *Panorama* a lo largo de toda la obra.

Comparación serial de los compases 21 y 23

Fig. n° 344. Compases 15 al 18 de *Alegoría* comparar con Fig. n° 319, rectángulo azul

La última aparición de la soprano vuelve a cumplir las relaciones interválticas que se presentan desde el principio de la obra (3ª M/m, 2ª M/m).

Fig. n° 345. Compases 62 al 65

Comparar con la figura 326, 327...

Fig. n° 346. reducción interváltica de los compases 62 al 65

5.6.2. Forma y estructura (*Panorama*)

En *Panorama*, la estructura está organizada por medio de las apariciones del texto, mientras las repeticiones de elementos con una función determinada son las que coordinan la obra. La estructura de los seis primeros compases aparece periódicamente, y la elaboración en distintos movimientos y la inversión de estos materiales seriales (exteriores en un solo instrumento e interior en varios), son el sistema utilizado en cada

aparición para encontrar variedad. Los silencios también poseen una función estructuradora en el discurso formal.

En el compás 32, las series exteriores a pulso de blanca aparecen por movimiento retrógrado, y la interior por movimiento directo con cambios de pulso a tresillos de corchea.

Fig. nº 347. Compás 33 al 38. Comparar con Figs. nº 319, 333... (Anexo documental pág. 836)

La estructura en el desarrollo del tiempo se reelabora invirtiendo los extremos a las voces internas, y el movimiento de la internas, a las externas; esto sucede en el compás 46, donde las series exteriores se presentan por movimiento directo en un solo instrumento (vibráfono); entretanto, las exteriores dan las dos primeras notas de cada serie por repetición.

Fig. nº 348. Compases 47 al 52. Comparar con Fig. nº 347

En la recurrencia del diseño (compases 60-65), el vibráfono (voz interior) vuelve a presentar las series exteriores anteriores por movimiento retrógrado, mientras las voces exteriores (contrabajo y flautín) aparecen con valoraciones irregulares de quintillo (Fig. nº 349, rectángulo rojo), lo que llega a ser una copia de la serie original por movimiento retrógrado.

Handwritten musical score for measures 60-65. The score includes staves for Oboe (OBT), Violin (VIB), Viola (VIA), and Cello/Bass (C.B.). A red box highlights a section in measures 73-76, which is the focus of the subsequent text.

Fig. n° 349. Compases 60 al 65 (Anexo documental, pág. 837). Ed. Suvini Zerboni. I0314

En los compases 73 al 76 (esto mismo sucede con mayor o menor elaboración a lo largo de toda la obra) aparece el mismo principio enmarcador de líneas centrales entre dos exteriores pero, en este caso, con la particularidad de no respetar la serie original y poseer las notas anteriormente mantenidas (blancas), un movimiento dentro de la pulsación larga¹⁰¹².

Handwritten musical score for measures 66-76. The score includes staves for Violin (VIB), Viola (VIA), and Cello/Bass (C.B.). A red box highlights a section in measures 73-76, which is the focus of the subsequent text.

Fig. n° 350. Página número 5. Principio enmarcador (Anexo documental, pág. 838). Ed. Suvini Zerboni. I0314

¹⁰¹² Cfr. Fig. n° 350, rectángulo rojo.

Handwritten musical score for soprano and piano. The soprano line is highlighted with a red box. The score includes various time signatures (7/6, 3/8) and dynamic markings (p, f). The lyrics are: LA NU-BE VE-RI-TER 20-SANA LUC-CA-DOA LA ME-TA.

Fig. n° 351. Dentro de la complejidad del entramado polifónico la línea de la soprano con sus interválicas recurrentes, siempre permanece como referente estructural¹⁰¹³

En las diversas variaciones de la estructura expuesta anteriormente, en los últimos compases del tiempo aparece a modo de coda cadencial (compás 126). El vibráfono y el contrabajo presentan la inversión de la estructura original y ubican la voz con movimiento en la flauta.

Handwritten musical score for the final measures (126-128) of a piece. It shows staves for Soprano (SOPR), Contrabajo (C.B.), and other instruments. The soprano line has a 3/8 time signature and a '3' above it. The contrabajo line has a '3' above it. The score includes dynamic markings (p, pp) and a 'F. coll.' marking.

Fig. n° 352. Compases 126 al 128, final del tiempo

Los compases de silencio (3/8) también se constituyen como elementos coordinadores de la estructura, como pausas de final y principio. El compás siete se presenta como respiración y final de frase de la soprano; esto sucede a lo largo de toda la obra.

¹⁰¹³ Cfr. la línea de la soprano con Fig. n° 319.

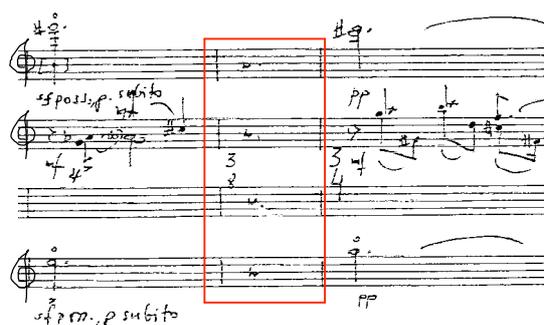


Fig. nº 353. Compases 6, 7 y 8

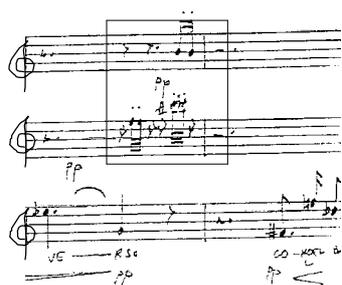
En *Alegoría*, los ocho primeros compases de la introducción muestran los elementos rítmicos que se constituyen como base para el desarrollo de la obra.



Fig. nº 354. Compases 1 al 8 de *Alegoría* (Anexo documental, pág. 841). Ed. Suvini Zerboni. 10314

La construcción estructural y formal de *Alegoría* es menos compleja que *Panorama*, estando supeditada a las intervenciones del texto (al igual que sucede en *Alegoría*). La línea melódica de la soprano aparece sin acompañamiento o con una línea sin gran saturación. Después de cada frase de la soprano (tenor), el grupo instrumental realiza pequeñas células extraídas del material de los ocho primeros compases como cierre de la línea.

Compases 12 y 13



Compases 17 y 18

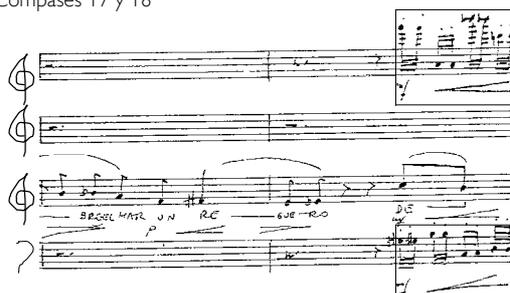


Fig. n° 355. Diseños instrumentales

En el compás 18 aparece una cesura que prepara una nueva forma de acompañar a la melodía (soprano), con una función determinada que enfatiza el texto¹⁰¹⁴.

En el compás 56 surge una sección con una tensión mayor que las anteriores por medio de la acumulación de voces, prevaleciendo los *gruppettos* y la rítmica compleja; se presentan sobre el contrabajo que actúa como *cantus firmus*¹⁰¹⁵.

Fig. n° 356. Compases 55 al 59. Ed. Suvini Zerboni. 10314

La alternancia de líneas melódicas de la soprano con texto y secciones, donde el grupo instrumental adquiere mayor importancia, es una constante durante el segundo tiempo; el final se plantea de la misma forma. Después de una línea de la soprano a solo, el grupo instrumental termina nuevamente junto a ella.

¹⁰¹⁴ Cfr. Fig. n° 355.

¹⁰¹⁵ Cfr. Fig. n° 356, rectángulo rojo.

5.6.3. Aproximación al texto

Los poemas utilizados en *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (Panorama y Alegoría)* se interrelacionan por medio de figuras de múltiples significados¹⁰¹⁶, palabras desordenadas dentro del poema que, en su ordenación subjetiva, crean una variedad de significados condicionados al propio lector.

Así, aparecen en estos poemas diferentes encadenamientos de significados: Lápices de colores - arco iris / Amores - parejas de amantes / Jardinero - riega los arbustos exteriores - marchitan por abril - flores - hojas / Pájaro - cantan - atril - escenario - ensaya - toca el piano; creando una narración subjetiva con un significado más concreto.

PANORAMA	ALEGORÍA
El cielo está hecho con lápices de colores Mi americana intacta no ha visto los amores Y nacido en las manos del jardinero el arco iris riega los arbustos exteriores	Vedme aquí caminando sobre mi propio verso como el barco de la tarde que deja sobre el mar un reguero de sangre
Un pájaro perdido anida en mi sombrero	No os acerquéis vosotros a escucharme ganadores del pan y del licor de amor
Las parejas de amantes marchitan el parquet	Ya murió el último intérprete Llevaba en la mano la flor natural
Y se oyen débilmente las órdenes de Dios qué juega consigo mismo al ajedrez	Belleza sin jornal Belleza clásica de mi violín estival
Los niños cantan por abril La nube verde y rosa ha llegado a la meta Yo he visto nacer flores entre las hojas del atril y al cazador furtivo matar una cometa	Los pájaros aprenden mis endecasílabos y la lluvia afina su guitarra enmohecida
En su escenario nuevo ensaya el verano y en un rincón del paisaje la lluvia toca el piano	Pasan bailando los días Cada uno inventa una nueva figura Y no creáis que esto es un juego
	Es el verso sin humo o el mar que se inaugura
	Mi llave abre los trajes y les extrae la carne interior
	Corazón del vestido Guardarropa y poesía sin dolor

Textos de *Panorama y Alegoría (Manual de espumas)* de Gerardo Diego (Anexo documental, pág. 849).

Interrelación de figuras de múltiple significado:

Verso - endecasílabo - poesía / Barco - mar / Escucharme - intérprete - violín - pájaros - afina su guitarra - bailando.

La enfatización del texto (madrigalismos) por el flautín y el vibráfono es evidente en el canto de pájaros. (Consultar la *mosca* en la obra *Passio*¹⁰¹⁷).

¹⁰¹⁶ Cfr. punto 6.2. Sobre la influencia de la literatura en los referentes musicales de vanguardia europeos y españoles, pág. 439 y 4.2. Pierre Boulez (1925). Presencia y ausencia del texto, pág. 276.

¹⁰¹⁷ Cfr. punto 9.6. *Passio* (2005-06), pág. 689.

Canto de pájaros

Assai Erato
s/3

un pá-ja-ro pe-rdi-do

Fig. n° 357. Comentario a dos textos de Gerardo Diego, compás 39, 40 y 41 de *Panorama*

La alternancia de *gruppettos* por el flautín (gorjeos) entre las palabras que forman la frase que menciona a los pájaros, genera un madrigalismo que enfatiza el canto del propio pájaro.

Gorjeos

Assai Erato
3/4

Los pájaros aprenden mis endecasílabos

Fig. n° 358. Comentario a dos textos de Gerardo Diego, compases 38 al 42 de *Alegoría*

La repetición de notas a gran velocidad por el flautín cuando la frase hace mención a la lluvia es, nuevamente, un claro ejemplo.

Tutti

P. ligero
f

y la lluvia afina su guitarra enmohecida

Fig. n° 259. Comentario a dos textos de Gerardo Diego, compases 42 al 46 de *Alegoría*

La duración de la nota está en función directa de la acentuación de la palabra; genera grupos de notas ligadas a la cantidad de sílabas que posee cada palabra, y produce pies métricos, acentuaciones, característicos del idioma español (♩ ♩); (♩ ♩); (♩ ♩ ♩); (aguda, llana, esdrújula...).

Compases 13 al 16

EL CIE-LO E-STA HE-CHO

Jámbico (v -) Troqueo (- v)

Es - tá he - cho

Compases 18 al 22

LA-PI-CES DE CO-LO-RES (a)-ME-RI-CA-NA

Fig. nº 360. Comentarios a dos textos de Gerardo Diego, *Panorama*. Acentuación del pie métrico

Jónico mayor (- - v) Anapesto (v - -)

Co - lo - res (a) - me - ri - ca - (na)

Concatenación de pies métricos simples

Los giros melódicos del canto se encuentran condicionados por la rítmica y acentuación de la palabra. La terminación más efectiva que reafirma la palabra o frase es el giro melódico descendente (arsis-tesis).

Compases 13 al 16.

18 al 22

Cie - lo e - stá he - cho lá - pi - ces co - lo - res

Fig. nº 361. Comentarios a dos textos de Gerardo Diego, *Panorama*. Representación de movimiento gráficamente, arsis-tesis (base del análisis del canto gregoriano)

5.6.4. Conclusiones

*Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*¹⁰¹⁸ es una obra singular en su grupo instrumental: soprano (tenor), flautín, vibráfono y contrabajo; que, por lo descompensado de los timbres, parece que no vaya a tener un resultado óptimo, siendo en su conjunto un magnífico grupo en cohesión con un gran poder enfatizante del texto, por medio de sus alusiones constantes a los acontecimientos que este expone.

La forma se encuentra condicionada por el texto con una comprensibilidad absoluta de éste. Las estructuras seriales son flexibles, no respetando una serie completa en sus desarrollos; el único elemento recurrente y, por lo tanto, organizador en la estructura es la forma de ubicar periódicamente líneas polifónicas presentadas en distintos planos: exteriores, con la serie completa a pulso lento, e interiores, más libres y con un pulso rápido.

La elasticidad del soporte permite una gran libertad expresiva al cantante, facilitada por la escritura con declinaciones ársicas en los puntos de tensión y téticas en los de distensión. La música sigue al texto dividiendo su pulso a voluntad de la prosodia¹⁰¹⁹.

¹⁰¹⁸ Cfr. punto 5.6. *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, 1956, pág. 384.

¹⁰¹⁹ *Comentario a dos textos de Gerardo Diego* se encuentra condicionado por el texto y la organización interválica, planteando sus diversas problemáticas en los puntos: 3.10.1. La sombra permanente de Anton Webern y su pensamiento estructural, pág. 196. Punto 8.2. La voz propia, pág. 448; 6. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN EUROPA DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70, pág. 435; 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455.

5.7. *Sinfonías para metales (1963/66)*

Indicar referentes directos de *Sinfonías para metales* en la España en que se compone es complicado, solamente podemos referirnos a obras compuestas para conjunto instrumental. Los referentes inmediatos para este orgánico no se encuentran fácilmente, ya que el mundo de la música para conjuntos instrumentales se dirigía a formaciones clásicas como tríos con piano, cuartetos o quintetos de viento metal que se asemejarían en su constitución instrumental, pero no en su concepto, forma o discurso. Solamente podríamos encontrar su homónimo en obras de sus colegas más avanzados.

Roberto Gerhard, en 1928, después de terminar sus estudios con Schönberg, escribe su quinteto de viento; en 1956/57, su *Noneto* con sistemas seriales, y en 1962 termina su *Concierto a 8*. Rodolfo Halffter escribe numerosas obras seriales para conjunto instrumental, pero la mayoría de formación clásica: tres movimientos para *Cuarteto* op. 28 de 1962. Cristóbal Halffter, en 1963, escribe su *Sinfonías para tres grupos instrumentales*, optando por la utilización de grupos de alturas que se desarrollan libremente y sin orden aparente, y en 1959/60, sus *Cinco Microformas*.

En 1957, Karlheinz Stockhausen termina *Gruppen für drei Orchestra*, donde el principio de modificación de tiempo, de libertad y gradación en varios estratos independientes sitúa a la orquesta en un nivel expresivo nunca visto hasta entonces; en 1959 escribe *Zyklus für Schlagzeuger* (Ciclo para un Percusionista), forma abierta que subdivide el conjunto en una escala de valores graduales. Pierre Boulez, en 1951, escribe *Polyphonie X* para diez instrumentos solistas, obra que más tarde retira de su catálogo por considerarla más teórica que práctica; con posterioridad, en 1965, *Éclat* para 15 instrumentos. Luigi Nono, en 1955, compone *Canti per 13 instrumenti y Incontri per 24 instrumenti*.

Luis de Pablo, en 1953, comienza a trabajar en el proyecto de *Divertimento*, obra que nunca se termina, con plantilla de metales y piano, para Javier Ríos. Según opinión del autor, la combinación del instrumental resultaba un tanto forzada para dar cabida al piano, considerando válida la idea global. De Pablo retira enseguida la partitura con intención de volver a ella en mejor oportunidad. Ello ocurre entre 1963 y 1966, creando una de las composiciones más originales de su primer *opus*: *Sinfonías para instrumentos de metal*. Desde su comienzo hasta la terminación, queda enmarcada en la época de *Módulos I, II, III, IV y V*; *Móvil II*; *Imaginario I y II*, en el periodo de 1965 a 1969, aunque *Sinfonía* sigue

considerándose perteneciente a su primer *opus* oficial, con lo que es la única obra serial compuesta en los años 60.

El concepto teórico de los módulos y sus posibilidades prácticas fueron expuestas por Luis de Pablo en una conferencia para el Aula de Música del Ateneo en marzo de 1966. En el mes de octubre, en uno de los conciertos del *Domaine* parisino, Alfons y Aloys Kontarsky interpretaron *Móvil I*. Reseñemos también que nuestro autor fue por entonces nombrado miembro de la Sociedad Europea de Cultura, y que llevó a cabo en este curso algunos trabajos con ordenador IBM en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid¹⁰²⁰

En 1966 realiza una nueva composición, la más reelaborada de cuantas integran su ya extenso catálogo de la época. *Sinfonías* es una obra para diecisiete instrumentos de viento-metal: cuatro trompas, tres trompetas, trompeta *piccolo* en Re, trompeta baja en Mi bemol, tres trombones, trombón bajo, fliscorno sobreagudo en Si bemol, fliscorno contralto en Mi bemol, bombardino y tuba. El origen de la partitura se remonta a 1954, (*Divertimento*) y su perfil casi definitivo queda establecido en 1963, durante la estancia del autor en México, hecho que explica la dedicatoria de la partitura a Emilia y Rodolfo Halffter; en este año toma el título de *Sinfonías para instrumentos de metal*. En 1966 acepta el encargo de RTVE y vuelve sobre la partitura, que termina en el mes de octubre.

A pesar de su estructura en cuatro movimientos, la obra no guarda relación con la sinfonía tradicional, por lo que el título de *Sinfonías* aparece en plural¹⁰²¹. El estreno corre a cargo de la Sinfónica de RTVE, dirigida por Enrique García Asensio en doble concierto el 17 y 18 de diciembre de 1966, por el Ministerio de Información y Turismo, y en el teatro de la Zarzuela, respectivamente. Fuera de España la obra es presentada por Marius Constant al frente del Grupo *Ars Nova*.

Cada una de las cuatro partes de *Sinfonías* desarrolla una idea musical determinada, dentro de una indiscutible unidad conceptual y homogeneidad sonora:

En la primera, se parte de una serie de duraciones que se va transformando, descomponiendo; la segunda se elabora rítmicamente con base a un material expuesto a seis voces; la tercera parte juega con continuos cambios de *tempi*; y en el último movimiento se produce la colisión y entrecruzado de diversas estructuras sonoras en perpetua movilidad. La sonoridad de esta obra resulta de gran acritud y aspereza, matiz deliberadamente buscado por el autor y que responde muy bien a su postura artística nada dada a dulcificar el aspecto externo de la música con criterios estrictos del inconformismo y que no pretendía la aquiescencia del oyente que se aproximara a la música con criterios estrictos de goce ante la contemplación despreocupada solamente del arte sonoro cribado por el paso del tiempo¹⁰²²

⁸⁷⁷ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. Hacia un lenguaje musical propio*. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. 1979, pág. 66.

¹⁰²¹ En homenaje a Gabrieli al igual que hizo Stravinski.

⁸⁷⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. Hacia un lenguaje musical propio*, pág. 66.

5.7.1. Aproximación al pensamiento de tiempo y pulso aditivo

En el primer tiempo de la obra, el sistema aditivo se aplica a la pulsación de semicorchea con puntillo. Partiendo desde esta figura, la adición puede ser tan extensa como sea necesario. La adición de los valores genera pulsos determinados que son el motor rítmico de la obra; estos pulsos condicionan las entradas de las voces de forma canónica. Las voces se presentan a solo o en bloques armónicos, esto sucede en la segunda página de este tiempo¹⁰²³.



Fig. n° 362. Tabla acumulativa por adición de semicorchea, exposición de la serie¹⁰²⁴

El primer tiempo de *Sinfonías* se encuentra dividido en cuatro grupos (coros) de instrumentos pertenecientes a la familia de viento metal; cada subdivisión funciona de manera armónica como una sola voz¹⁰²⁵. En la exposición la serialización del pulso se divide entre las entradas de cada instrumento que pasan de coro a coro.



Fig. n° 363. Presentación de la reducción de la serie aditiva de pulsos (a semicorchea) que constituye la exposición. Trompas, trompeta *piccolo* en Re, tres trombones en Do, trompeta baja en Mib



-Tres trombones, trombón bajo, bugle agudo y alto, tuba tenor en Mib, tuba

Las entradas que se presentan a lo largo del primer tiempo son características de una sintaxis vocal con entradas contrapuntísticas (canon). El primer pulso con el que comienza cada voz se encuentra serializado (Fig. 365).

¹⁰²³ Cfr. Fig. n° 377.

¹⁰²⁴ Cfr. *Coral*, op. 2, en el punto 5.3.1. Análisis. Serialización melódica (Pág. 320), donde el sistema aditivo de pulso también se utiliza de la misma manera.

¹⁰²⁵ Cfr. Fig. n° 368.

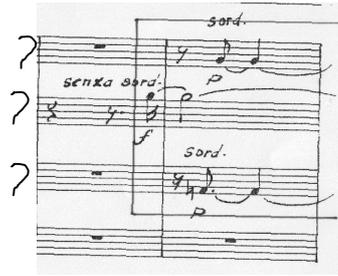


Fig. n° 364. Tercera página, última entrada del Trb, compás 23

- Relaciones de pulsos

El pensamiento aditivo se encuentra tanto en las notas como en los silencios, siendo la semicorchea la base de adición más frecuente.

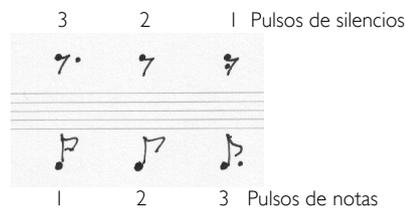


Fig. n° 365. Tercera página, última entrada del Trb, compás 23

En el primer tiempo aparecen multitud de entradas canónicas generadas por relaciones aditivas.

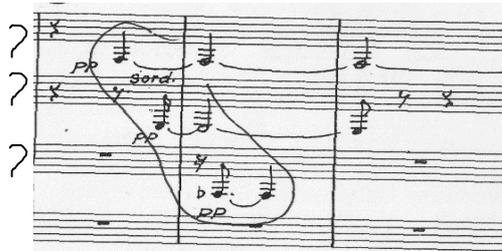


Fig. n° 366. Cuarta página, compás 30. Trb¹⁰²⁶

En el transcurso de la aplicación del sistema puede saltarse la suma de algún pulso. A modo de ejemplo, en la figura 367 se omite el pulso de corchea resultante de la suma de dos semicorcheas.

¹⁰²⁶ Cfr. Fig. n° 370.

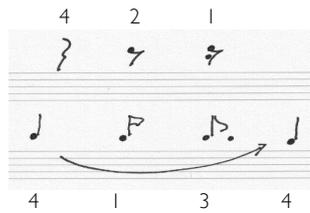


Fig. n° 367. Tabla de adición (notas y silencios) a semicorcheas. Cuarta página, compás 30. Trb

En la reexposición¹⁰²⁷, las líneas melódicas contrapuntísticas se encuentran serializadas en todos sus pulsos, existiendo una preocupación por la no coincidencia de las entradas y los pulsos intermedios, al convivir dos principios: el contrapuntístico y el armónico; la diferencia de contraste entre ellos es el germen sustancial en la sintaxis de obra. Estos dos principios se rigen por el mismo parámetro de presentación: la dislocación de las entradas por medio de distintos pulsos serializados¹⁰²⁸.

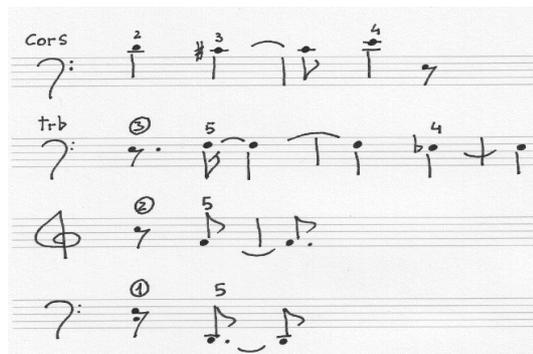


Fig. n° 368. Reducción de las entradas y desarrollo de las líneas

El principio del segundo tiempo comienza con dos líneas (trp, bugle agudo), un pulso numérico serializado (5, 3, 2 y 1) con un material aditivo que recuerda a la serie de *Fibonacci*¹⁰²⁹ (1 + 1 + 2 + 3 + 5 + 8 + 13 + 21 + 34 + 55 + 89 + 144 + 233 + 377...), no cumpliendo siempre este proceso numérico. Lo que busca con esta herramienta es la no coincidencia de pulso y, con ella, la dislocación del entramado rítmico.

¹⁰²⁷ Cfr. Fig. n° 363.

¹⁰²⁸ Cfr. Fig. n° 363.

¹⁰²⁹ Leonardo de Pisa, Leonardo Pisano o Leonardo Bigollo (c. 1170 - 1250), también llamado Fibonacci, matemático italiano, famoso por haber difundido en Europa el sistema de numeración actualmente utilizado, el que emplea notación posicional (de base 10, o decimal) y un dígito de valor nulo: el cero; y por idear la sucesión de Fibonacci.

M.C. 407

Fig. nº 369. Serialización de notas (grupos irregulares). ed. Salabert. M.C. 407

En la obra, la premisa general es la pérdida del pulso regular, siendo las figuraciones de cinco y tres las que predominan en la generación de la masa (o magma¹⁰³⁰) siempre en movimiento. La utilización de números irracionales como elemento ordenador, es la pauta general debido a su escasa periodicidad, que en su traducción musical se convierte en una pérdida completa del pulso tético.

M.C. 407

Fig. nº 370. Compases 8 al 16. ed. Salabert. M.C. 407

¹⁰³⁰ Cfr. punto 8.9.2. El magma, pág 500.

La utilización del uso continuo de densidades variables, por medio de acumulación o pérdida de elementos en un ámbito interválico reducido, genera una falta de contraste. En el segundo movimiento, esta pérdida se suple por la introducción estratégica de elementos contrastantes en dinámica de *forte*, que en su diferencia imprime variedad al contexto.

En el tercer tiempo, la utilización del pulso y métrica es similar al primero, encontrándose menos estructurado.

La figura 371 (primera página) muestra la utilización del desplazamiento serializado de las notas por medio de silencios; esta técnica es utilizada en todas sus posibilidades.

Fig. n° 371. Sistema aditivo en los silencios

En el cuarto tiempo, la colisión y entrecruzamiento de distintas estructuras sonoras en perpetuo movimiento se relacionan en una estructura general de tiempo. El diseño de notas de uno o dos compases se presenta en distintas perspectivas, acercándose o separándose y formando principios de acumulación o disgregación.

Cuanto más se acerquen unos grupos a otros, más denso y complejo es el resultado. Los grupos que se interrelacionan se encuentran compuestos por valoraciones irregulares y pulsos ordinarios del propio compás; de esta manera se establece dos enfoques: macroformal con la unión de los grupos compuestos por pequeños gestos¹⁰³¹, y microformal por los propios grupos que no ocupan más de un compás constituidos por distintos giros melódicos y pulsos¹⁰³².

¹⁰³¹ Cfr. Fig. n° 372.

¹⁰³² Cfr. Fig. n° 372, rectángulo rojo.

IV

The image shows a musical score for section IV, measures 44-49. The score is for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. A red box highlights measures 44-49. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *p*, and *mf*. The score is in common time (C) and begins with a tempo marking of $\text{♩} = 90$.

Fig. n° 372. IV sección de la obra. ed. Salabert. M.C. 407

Los elementos que forman los diseños de la obra se constituyen dentro de un principio de irregularidad (quintillo, tresillo y seisillo...). Las entradas, después del primer pulso, permiten generar materiales microformales complejos en detalle, equilibrados en su conjunto.

5.7.2. Forma y estructura

En el primer tiempo (del I compás al 49), la introducción se presenta con materiales similares, entradas serializadas con notas largas (3 o 4 a la vez); este principio armónico es igual al funcionamiento del doble coro barroco, permitiendo formular preguntas y respuestas constantes en un *fluir* de entradas canónicas¹⁰³³. Del compás 50 al 70 las entradas, en vez de contestarse tímbricamente por instrumentos individuales, se plantean por todos los instrumentos de cada grupo en columnas, con lo que impera el pensamiento armónico.

Los silencios se ubican entre entrada y entrada, y permiten la escucha y asimilación de los nuevos diseños y sus terminaciones¹⁰³⁴. Del compás 70 al 84 se presenta una pequeña reexposición¹⁰³⁵, donde se retoma el diálogo de los grupos hasta el compás 104, donde se produce el punto álgido por acumulación de diseños¹⁰³⁶. Desde el compás 105 hasta el final se ubica la reexposición serial por medio de líneas melódicas y acordes cromáticos cadenciales; esta diferencia de materiales evidencia el final de este tiempo¹⁰³⁷.

¹⁰³³ Cfr. Figs. n° 370, 374, 378.

¹⁰³⁴ Cfr. Fig. n° 372.

¹⁰³⁵ Cfr. Figs. n° 385, 386.

¹⁰³⁶ Cfr. Figs. n° 371, 374.

¹⁰³⁷ Cfr. Fig. n° 364.

El segundo tiempo se estructura en tres secciones, del 1 compás hasta el 9 donde se presentan dos líneas melódicas que introducen la serie¹⁰³⁸. Del compás 10 al 102 se desarrolla ininterrumpidamente la masa armónico-contrapuntística que llamamos magma¹⁰³⁹. Del 103 al 118 se suceden entradas armónicas en distintos grupos de instrumentos produciendo cadencias hasta el final de la obra.

Este último tiempo es totalmente contrastante con el desarrollo. La repetición de notas en un ámbito interválico reducido genera el magma o masa sonora direccional¹⁰⁴⁰. La agregación de elementos en dinámica de *forte* a este magma es el parámetro de contraste utilizado para evitar estatismo. La diferencia, la novedad, se crea en la búsqueda del cambio de densidad y la utilización de elementos superpuestos.

El tercer tiempo no varía en gran medida en cuanto a los dos anteriores, encontrándose compuesto en forma de arco de menos a más complejidad y vuelta a menos, los diseños son similares y las entradas de los instrumentos se comportan igual que en el primer tiempo. La estructura en la presentación de los materiales no se encuentra tan cuadrículada como en los dos anteriores. Las líneas contrapuntísticas producen un discurso continuo.

El cuarto tiempo se compone de dos movimientos. El primero dura toda la obra, presentando distintas entradas de diseños compuestos por pequeños elementos irregulares¹⁰⁴¹; este tiempo dura 85 compases. En el resto de la obra se densifica la aparición de los eventos hasta su terminación por medio de acordes: coincidencias verticales que realizan la función de cadencia, práctica común en todos los tiempos de la obra.

¹⁰³⁸ Cfr. Fig. n° 370.

¹⁰³⁹ Cfr. punto y subpunto 3.3. Referentes estéticos españoles de posguerra. Una tradición particular, pág. 91; 8.9.2. El magma, pág. 500.

¹⁰⁴⁰ Cfr. Fig. n° 370.

¹⁰⁴¹ Cfr. Fig. n° 372.

5.7.3. Aproximación a la sintaxis armónica y serial. I Tiempo

El material serial utilizado se compone de cuatro grupos de tres notas¹⁰⁴² con interválicas similares. Al comienzo de la obra la presentación de cada nota se hace por distintos instrumentos y timbres, creando una gran dificultad en la catalogación de la serie.

Dilucidar si la lectura de la serie debe realizarse horizontalmente o seguir las distintas entradas de cada instrumento, se aclara definitivamente al llegar al final del primer tiempo (reexposición), donde el material serial se presenta claramente de forma horizontal, superponiéndose en estratos; los cuatro grupos resultantes coinciden en transposición con los cuatro grupos de tres notas que surgen cuando se cuentan las notas por su orden de aparición¹⁰⁴³.

Se ha optado por comenzar el análisis por el final del primer movimiento, por ser donde la factura horizontal muestra claramente la forma de los elementos que constituyen el material serial. Los recuadros en colores engloban los grupos interrelacionados que forman la serie¹⁰⁴⁴.

The image shows two pages of handwritten musical notation for percussion instruments. The left page is numbered 15 and the right page is numbered 16. The score includes parts for Cms (Cymbal), Trp (Trumpet), and Tbn (Tuba). The notation is complex, with various dynamics and articulations. Red and yellow boxes highlight specific groups of notes, and lines connect these groups across different staves, illustrating the serial structure.

Fig. nº 354. Páginas número 15 y 16 (Anexo documental, pág. 845 y 846), ed. Salabert. M.C. 407

¹⁰⁴² Cfr. Fig. nº 374, cada grupo con un color.

¹⁰⁴³ Cfr. Figs. nº 376, 377 y 378.

¹⁰⁴⁴ Cfr. Fig. nº 375.

La ordenación del material serial da como resultante cuatro grupos de tres notas cada uno (en total 12 notas) con características similares; su composición interválica se constituye por medio de segundas y terceras mayores y menores.

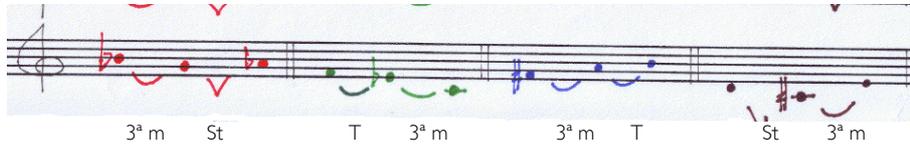


Fig. nº 374. Ordenación por grupos de tricordos iguales

Uno de los factores más importantes en la obra es la utilización de sistemas aditivos de pulso¹⁰⁴⁵, punto sustancial que condiciona la presentación del material serial. La coincidencia con el material de la reexposición es evidente, pues la transposición no dificulta su reconocimiento, presentado el último grupo (en color marrón) en inversión del orden interválico¹⁰⁴⁶.

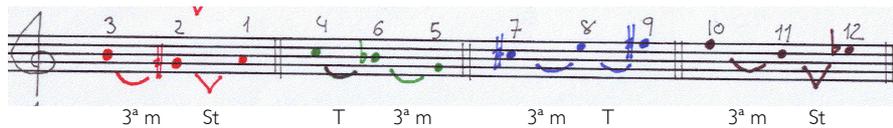


Fig. nº 375. Serialización de los tricordos

En la exposición la aparición de la serie con respecto a la reexposición se modifica en algunos grupos; la inversión de las notas no varía la constitución interválica del grupo.

(1	2	3)	(4	5	6)	(7	8	9)	(10	11	12)
(3	2	1)	(4	6	5)						

Fig. nº 376. Ordenación de la serie

La división en cuatro grupos por colores señala la aparición de la serie anteriormente expuesta, siguiendo como orden de aparición las distintas entradas de los instrumentos; estas entradas se encuentran condicionadas por el parámetro de adición de pulso¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁵ Cfr. Figs. nº 363 y 364.

¹⁰⁴⁶ Cfr. Fig. nº 354.

¹⁰⁴⁷ Cfr. Figs. nº 374 y 375.

Fig. n° 377. Dos primeras páginas de la obra (Anexo documental, págs. 847 y 848), ed. Salabert. M.C. 407

Los principios de pedales y bajos son elementos muy importantes en la estructura armónica de la obra; este recurso permite equilibrar la sonoridad general prevaleciendo en ella la intervállica de quinta justa (Si - Mi - Si). A lo largo de la obra estos pedales van mutando cromáticamente pero, debido a la factura de los materiales utilizados (entradas canónicas, imitaciones), siempre se encuentran presentes.

Las notas que constituyen los pedales no se hallan segregadas de la serie, sino que forman parte de ella¹⁰⁴⁸. Después de la presentación del material en los primeros compases, las siguientes entradas se agrupan armónicamente no de manera individual, sino por medio de las cuatro divisiones de familias que integran la estructura de la obra. Cada color encuadra las notas que se presentan como grupo armónico¹⁰⁴⁹.

Las armonías que producen estos grupos verticales nos remiten nuevamente al pensamiento celular que compone la serie y a los grupos de tres notas que añaden intervállicas nuevas, dilatando el espectro armónico.

Fig. n° 378. Clasificación intervállica

¹⁰⁴⁸ Cfr. Fig. n° 378.

¹⁰⁴⁹ Cfr. Figs. n° 374, 375, 377.

La factura de los materiales empleados se acerca al pensamiento coral por medio de sus diversas entradas canónicas y voces mantenidas. El espectro armónico se sigue desarrollando por medio de la suma de todas las notas que engloban cada familia de instrumentos o coros.

The image shows two pages of a handwritten musical score, numbered 3 and 4. The score is written for a large ensemble, including voices (Cantata) and instruments (Trumpets 1-3, Trombones 1-3, Horns, and Percussion). The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are several red annotations, including circles and lines, highlighting specific passages. The score is written in a clear, legible hand, and the paper appears to be aged or slightly yellowed.

Fig. n° 379. Páginas número 3 y 4 (Anexo documental, págs. 849 y 850), ed. Salabert. M.C. 407

La reducción armónica vuelve a evidenciar las diversas divisiones interválicas por medio de segundas y terceras mayores y menores.

The image shows two musical staves illustrating intervallic reduction. The top staff is in G major and shows a sequence of notes with green and blue markings. The bottom staff is in D major and shows a sequence of notes with red markings. Below each staff, the intervals are labeled: 3ª m, St, St, St, T, T, 3ª M, 3ª M, T for the top staff; and St, 3ª M, St, St, St, St, 3ª m, St, St, 3ª m for the bottom staff. The labels indicate the type of interval (e.g., 3ª m for minor third, St for second, T for third, 3ª M for major third).

Fig. n° 381. Reducción melódica a interválicas de segundas y terceras mayores y menores

A medida que la obra se va desarrollando, las entradas no se limitan a mantenerse, sino que se convierten en tramas a distinta pulsación. El tejido rítmico no dura más que un compás, dejando otro de silencio para permitir la escucha de las nuevas entradas.

Las tramas con distinto pulso comparan notas tanto entre ellas como con las que les siguen generando una gran coherencia armónica; la trama armónica que se crea en cada grupo es cada vez más compleja, llegando a completar el espectro cromático.

The image shows two pages of a handwritten musical score, pages 7 and 8. The score is written for a large ensemble, including Coros (Chorus), Trp Pic (Trumpet Piccolo), Trp 1, 2, 3 (Trumpets), Trp Bar (Trumpet Baritone), Bug mtp (Bugle mellophone), Bug mlt (Bugle mellophone), Trb (Trombone), and Tuba. The score features various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *ff*, and tempo markings like *a Tempo*, *Ritard*, and *Accel*. Red lines are drawn across the score, connecting notes of the same pitch across different staves, illustrating the harmonic structure and coherence mentioned in the text.

Fig. nº 382. Páginas 7 y 8 (Anexo documental, págs. 851 y 852), ed. Salabert. M.C. 407

The image displays four staves of musical notation, each representing a different instrument: Coros (Chorus), Trp (Trumpet), Trb (Trombone), and Bug. (Tuba). Each staff shows a sequence of notes. Red lines connect the notes of the same pitch across the different staves, highlighting the harmonic relationships and the unity of the harmonic structure. The notes are written in red ink on the first staff, green on the second, brown on the third, and blue on the fourth.

Fig. nº 383. Las líneas de colores unen los grupos de notas iguales poniendo de manifiesto la unidad armónica

Las células de varias notas se presentan e interrelacionan en diferentes voces. Las rayas y círculos de colores enmarcan las similitudes del material, siendo las coincidencias cada vez más numerosas.

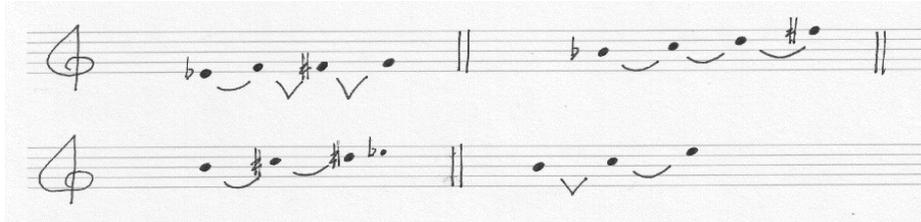


Fig. n° 384. Lectura interválica vertical de las entradas en las notas en cada familia comenzando desde la superior. El recuento horizontal mantiene las mismas interválicas

Fig. n° 385. Páginas 9 y 10. Imitación de diseños. (Anexo documental, págs. 853 y 854), ed. Salabert. M.C. 407



Fig. n° 386. Lectura interváltica horizontal por familias

En la siguiente sección de la obra, un entramado armónico simplifica la interváltica suprimiendo la tercera mayor y menor, quedándose únicamente con semitonos en uno de los grupos. El grupo inferior continúa presentando el parámetro interváltico de la serie original.

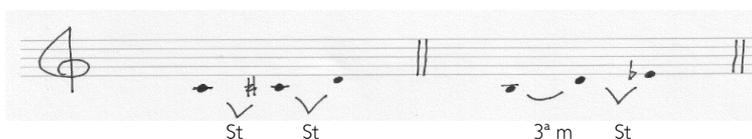


Fig. n° 387. Reducción melódica de la interváltica

Las entradas de las voces ganan complejidad por medio del pulso y su desarrollo, asegurando el desfase armónico con la superposición de elementos en distintas valoraciones irregulares. Los diseños continúan compartiendo notas propiciando la cohesión armónica.

Fig. n° 388. Páginas 11 y 12. (Anexo documental, págs. 855 y 856), ed. Salabert. M.C. 407



Fig. nº 389. Materiales de la trompeta, trombón y tuba en las páginas 11 y 12

El principio de (bajo) pedal, que se encuentra presente a lo largo de todo el primer tiempo, se hace evidente en esta sección con la nota Si. En estos compases, la complejidad se consigue por medio de la acumulación de eventos. La trama polifónica se condensa constituyendo uno de los puntos de más tensión del primer tiempo.

El principio de simetría se presenta en la trompeta *piccolo* (figura 391) donde se toma la nota Re como eje desde donde parte la melodía en distintas direcciones. Este elemento también se presenta en la tuba de la siguiente página; es la base fundamental en la elaboración por movimiento contrario de los materiales.

Fig. nº 390. Páginas 13 y 14. (Anexo documental, págs. 857 y 858), ed. Salabert. M.C. 407



Fig. nº 391. Serie presentada por la Trompeta *piccolo*, movimiento retrógrado, espejo, desde un eje central

El material que se presenta antes de la reexposición¹⁰⁵⁰ muestra una complejidad armónica y estructural alta, debido a la gran cantidad de tramas polifónico-rítmicas que actúan isócronamente. El material melódico y armónico se forma por medio del desarrollo de elementos recurrentes que se elaboran por medio de distintas transformaciones (movimiento directo, contrario, retrógrado), consiguiendo una escucha equilibrada.

La irregularidad del metro permite un entramado armónico denso sin ninguna polarización clara en esta sección.



Fig. nº 392. En el segundo tiempo la serie¹⁰⁵¹, comparte los mismos elementos interválicos del primero, con variación en su ordenación y alturas¹⁰⁵²

Los elementos que constituyen las tramas polifónicas¹⁰⁵³ se componen por células extraídas de la serie presentada en los primeros compases por movimiento directo, contrario, retrógrado. Las líneas melódicas se copian unas a otras, generando un contrapunto complejo en su rítmica, y equilibrando la armonía por la simultaneidad de diseños.

¹⁰⁵⁰ Cfr. Fig. nº 377.

¹⁰⁵¹ Cfr. Fig. nº 392.

¹⁰⁵² Cfr. Figs. nº 374 y 375

¹⁰⁵³ Cfr. punto 8.9.2. El magma, termino vinculado al pensamiento en el que se compone la obra, pág. 500.

The image shows two pages of a handwritten musical score. The left page is numbered 24 and the right page is numbered 25. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and brass (Trumpets, Trombones, Horns). The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are several circled numbers (e.g., 33, 35) and arrows indicating specific measures or sections. The paper is aged and slightly yellowed.

Fig. nº 393. Páginas 24 y 25. (Anexo documental, págs. 859 y 860), ed. Salabert. M.C. 407

Después de presentar un entramado polifónico muy denso en el segundo tiempo, con poco contraste entre sí, surgen elementos novedosos en *forte* para dar variedad. En los últimos compases se utilizan diseños totalmente disociados del contexto general. Este principio de ruptura produce la misma función que la cadencia de cierre y punto de inflexión del material armónico estructural.

The image shows two pages of a handwritten musical score, numbered 31 and 33. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are several circled numbers (e.g., 100, 105, 110, 115) and arrows indicating specific measures or sections. The paper is aged and slightly yellowed.

Fig. nº 394. Páginas 31 y 33 (Anexo documental, págs. 860 y 861), ed. Salabert. M.C. 407

Los últimos acordes funcionan con carácter de cadencia clásica en lo que se refiere a la estructura, reafirmando el final. Reducción armónica de los compases implicados en el cierre cadencial por contraste de materiales.



Fig. n° 395. Interválicas de segunda menor

En el tercer tiempo los grupos que constituyen la serie, incorporan la búsqueda de un alejamiento de referentes inmediatos; este nuevo principio imprime una mayor libertad al material serial. La figura número 385 muestra el resultante serial con las repeticiones de notas que provocan la pérdida de los referentes interválicos originales¹⁰⁵⁴.



Fig. n° 396

¹⁰⁵⁴ Cfr. Fig. n° 374.

El contrapunto imitativo por movimiento retrógrado contrario o directo es la base estructural en este tiempo. La duración de las líneas melódicas es mayor que en los tiempos anteriores, se prolongan durante gran cantidad de compases y se respetan no sólo las notas, sino también sus duraciones.

Los entramados polifónicos que se presentan, generan una textura densa y compacta de sonoridad equilibrada por la interrelación de las líneas melódicas¹⁰⁵⁵.

The image displays two pages of handwritten musical notation, numbered 39 and 35. Page 39 (left) features a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone). Page 35 (right) includes woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Trombone) and brass (Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba). The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *Molto più mosso* and *Ritard.* The score is marked with circled numbers 10, 11, and 12, and includes the number '40' at the top of page 39. The manuscript is signed 'M.C. 407' at the bottom of both pages.

Fig. n° 397. Páginas 39 y 35 (Anexo documental, págs. 862 y 863, ed. Salabert. M.C. 407)

La imitación se utiliza como herramienta estructural y armónica. Los coros, divisiones por grupos de familias, se interrelacionan compartiendo notas¹⁰⁵⁶. En los siguientes compases la imitación es textual, pues la copia armónica coincide nota por nota. (Los colores representan la igualdad entre notas).

¹⁰⁵⁵ Cfr. Fig. n° 397.

¹⁰⁵⁶ Ídem.

En el cuarto tiempo las relaciones interválicas continúan siendo las mismas que se han utilizado durante toda la obra.

En los siguientes compases¹⁰⁵⁷, el diseño que presenta la trompeta se estructura por medio de las células de tres notas, características en toda la obra. La repetición de notas rompe con la previsión de la serie dodecafónica; esta serie se compone por grupos de tres notas, donde las repeticiones se consideran un punto de inflexión con la estética serial anterior, no contemplando la polarización, pues los principios de cierre o cadencia, en este tiempo, obedecen a ordenes diferentes de masas o contrastes.

The image displays two pages of a handwritten musical score. The left page is numbered 44 and features a large Roman numeral 'IV' at the top center. It contains staves for four Horns (Corns), three Trompetes (Trumpets), three Trombones, and a Tuba. The right page is numbered 63 and includes the instruction 'Tuto forza pesante RIT. 63'. This page continues the instrumentation with staves for three Trompetes, three Trombones, and a Tuba. The score is densely written with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mp', 'mf', 'f', and 'pp'. There are also some handwritten annotations and markings throughout the score.

Fig. n° 398. Cuarta sección de la obra (Anexo documental, págs. 864 y 865), ed. Salabert. M.C. 407

¹⁰⁵⁷ Cfr. Fig. n° 398.

Verde: 1. Picco en Re
 Morado: 2. Do
 Rojo: 3. Do
 Azul: Baja en Mi

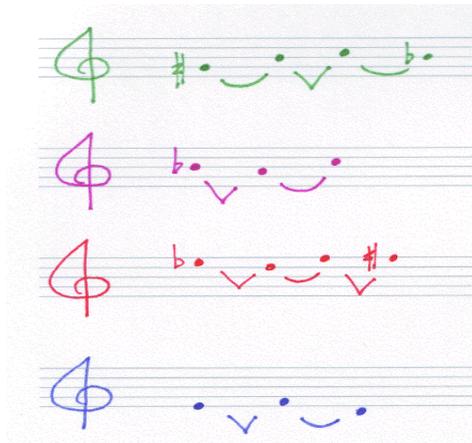


Fig. nº 399. Interválicas utilizadas en el primer diseño presentado por las trompetas

En la última página, el cierre cadencial es por cambio de diseños de elementos contrapuntísticos a coincidencias armónicas. Agrega, a las interválicas de terceras y segundas mayores y menores, nuevas notas, y produce, de esta manera, materiales nuevos dentro del sistema.

Rojo: Cors
 Verde: Trp
 Morado: Trb morado
 Azul: Tuba azul

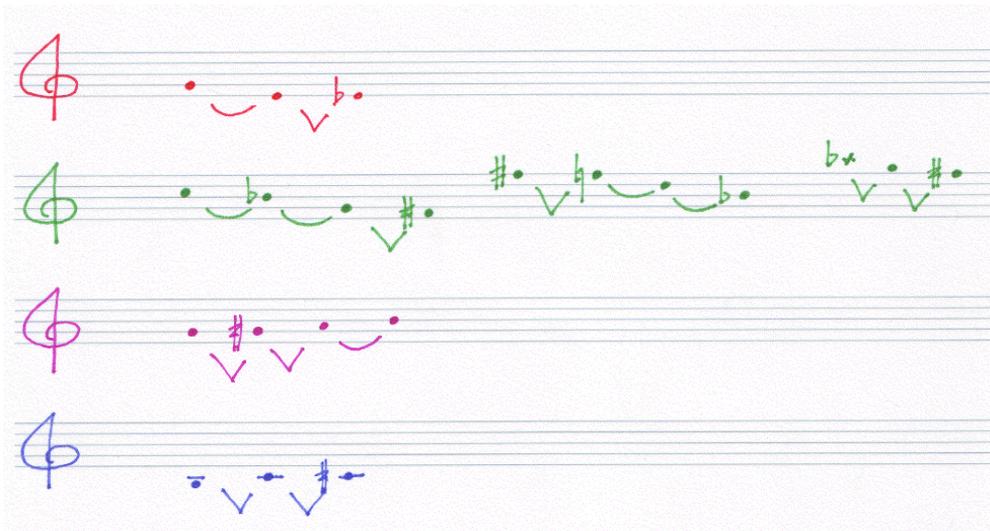


Fig. nº 400. División de los grupos de instrumentos por colores

5.7.4. Conclusiones

*Sinfonías para metales*¹⁰⁵⁸ muestra afinidad estética con la Segunda Escuela de Viena. Las espacializaciones en las entradas de las notas –para evitar polarizaciones tonales o modales– plantean un juego tímbrico de *Klangfarbenmelodie* que evoluciona a lo largo de toda la obra.

Durante la composición se establecen serializaciones de pulso por medio de sistemas aditivos.¹⁰⁵⁹ El compositor rompe e innova la técnica dentro de su propia estética, generando infracciones al sistema –motor del nuevo lenguaje–. Esta ruptura se presenta por medio de repeticiones de notas inmersas en un planteamiento serial no estricto por la supresión del pensamiento de líneas en favor del celular o de grupos flexibles, y por la ampliación del concepto de adición de pulsos en el parámetro melódico-armónico, con la concatenación de interválica a un material fijo reconocible en todo momento (segundas y terceras mayores y menores) que evoluciona a campos armónicos extensos, flexibles de difícil catalogación.

Un parámetro importantísimo en el equilibrio de la obra es la utilización de notas pedales en los registros graves; estas notas se desarrollan por medio de interválicas de quintas y cuartas justas y modulan cromáticamente; soportan el edificio armónico dando unidad y coherencia. Las notas pedal se encuentran inmersas dentro del contexto serial condicionando la utilización de los cuatro grupos instrumentales que lo constituyen.

La estructura de la obra se encuentra supeditada, inmersa en la sintaxis vocal con entradas canónicas en su desarrollo, y la segunda parte incorpora un elemento nuevo de masas polifónicas, o magma. Las terminaciones de los cuatro tiempos se realizan siempre por los mismos parámetros de contraste de complejidad a simpleza de un material acórdico al unísono, que busca la diferencia por medio de la ruptura con elementos utilizados anteriormente, de irregularidad en el pulso a la simetría de acordes.

El pensamiento multidisciplinar es una constante en la música centroeuropea durante en todo el siglo XX. En *Sinfonías*, la pérdida de referentes musicales en favor de lo

¹⁰⁵⁸ Cfr. punto 5.7. *Sinfonías para metales* (1963/66). Contextualización, pág. 408.

¹⁰⁵⁹ Recurso característico de una época que Luis de Pablo hereda como referente inmediato de Olivier Messiaen.

plástico-visual¹⁰⁶⁰ se compensa por los condicionantes que infringen la propia coherencia musical. La transformación plástica de entradas polifónicas o bloques armónico no desubica el hecho musical en favor de una escucha diferenciada de la lógica clásica musical; lo único que potencia este principio estructural es la pérdida de dirección y desubicación armónica funcional –creando en algunos casos monotonía–. Con el nuevo pensamiento estructural, las herramientas se mantienen: polifonía, heterofonía e incluso monodia, cambiando de función, pero no de estado, y construcción. La suavidad o dureza del resultado sonoro se encuentra condicionada a la escucha consciente y su racionalidad.

La huida de los clichés clásicos –estructurales y temporales– en favor de la plástica-musical (dimensional) se convierte en un reencuentro con formas y maneras que, bajo distintos condicionantes y usos, han surgido a lo largo de la historia de la música occidental.

La herramienta del doble coro como método clásico o tratado como soporte de expresión plástico posee, en cualquier caso, principios intrínsecos en todos sus usos, salvando la contextualización del campo armónico con la amplitud y ductilidad que implica su concepto y utilización en el pensamiento atemporal de Luis de Pablo.

¹⁰⁶⁰ Esto mismo ocurre en *Inveniones*. (1954/55), cfr. punto 5.5. *Inveniones para orquesta*, pág. 370.

5.8. Breve reflexión sobre la obra inicial de Luis de Pablo

Al margen de las conclusiones técnicas y generales¹⁰⁶¹, donde se presentan con detalle los distintos pensamientos que se fraguan en la primera época del compositor, adelantamos en este momento unas breves reflexiones para la mejor contextualización de los capítulos venideros:

Así podemos decir a la luz de los análisis presentados que la voz personal del compositor Luis de Pablo, en su primer estadio, no se encuentra inmersa en el sistema serial aún idealizado, debido a las cuantiosas infracciones inferidas al mismo método.

Que la técnica de tratamiento métrico y rítmico del compositor francés Olivier Messiaen es crucial en la creación de las propias estructuras de Luis de Pablo en su primera época. Y, entre estas, no tanto los modos de transposición limitada.

Con respecto a las estructuras micro y macroformales se van adaptando desde el clasicismo (pensamiento escolástico), a estructuras con ordenaciones personales, como sucede en *Coral* op. 2, y *Sinfonías para metales*, con una transformación de estructuras preconcebidas por su función: religiosa o de percepción psicológica de los temas (exposición - desarrollo - reexposición...), reconvertidas dentro de los ideales de vanguardia de la época.

Con respecto a la impregnación de la música del pasado remoto, se desliga paulatinamente, e incluso de referentes más cercanos en el tiempo como la obra pianística de Federico Mompou, aún presente en *Gárgolas*.

De Webern adopta la división en diversos grupos de la serie de 12 notas, en cuatro de tres o tres de cuatro. De Boulez, la adición de pulsos por medio de la serialización. Del primer periodo solamente queda, de manera testimonial, las cinco obras analizadas anteriormente. En el segundo, que comienza a continuación, la producción es mucho mayor, imperando la complejidad de una libertad domesticada.

¹⁰⁶¹ Cfr. puntos 10. OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL COMPOSITOR, pág. 715, y 11. CONCLUSIONES, pág. 724.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Programa Oficial de Doctorado en Historia



*CONSTANTES ESTÉTICAS EN LA MÚSICA DE LUIS DE PABLO:
EL PROCESO DE CONFORMACIÓN TÉCNICA E
INTELLECTUAL DE UNA POÉTICA PROPIA*

TESIS DOCTORAL
VOLUMEN II

Manuel Añón Escribá

Bajo la dirección de la Dra. Gemma Pérez Zalduondo y
el Dr. Germán Gan Quesada

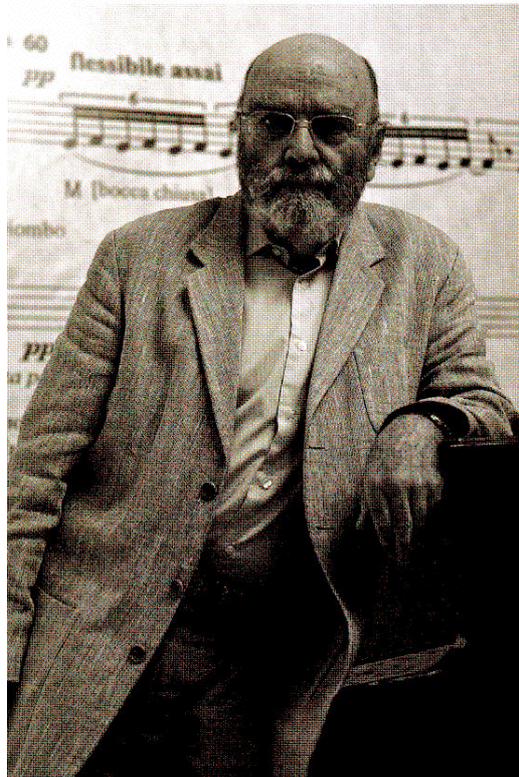
GRANADA
2015

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

Programa Oficial de Doctorado en Historia

*CONSTANTES ESTÉTICAS EN LA MÚSICA DE LUIS DE PABLO
EL PROCESO DE CONFORMACIÓN TÉCNICA E
INTELLECTUAL DE UNA POÉTICA PROPIA*



TESIS DOCTORAL

Manuel Añón Escribá

Bajo la dirección de la Dra. Gemma Pérez Zalduondo y

el Dr. Germán Gan Quesada

GRANADA

2015

A la memoria de mi madre

*En las vegetaciones de los recuerdos
Las horas en torno de nosotros hacen sus viajes*

Huidobro

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

Abreviaturas	XVII
Agradecimientos	XIX
I. INTRODUCCIÓN	Pág. 1
1.1. Objetivos y justificación del tema	Pág. 3
1.2. Estructura y metodología del trabajo	Pág. 5
1.3. Estado de la cuestión	Pág. 11
1.3.1. Naturaleza de las fuentes consultadas	Pág. 12
1.3.2. Enciclopedias y diccionarios	Pág. 13
1.3.3. Obras españolas de carácter general	Pág. 14
1.3.4. Monografías y artículos	Pág. 15
1.3.5. Estudios académicos y tesis	Pág. 20
2. LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE LUIS DE PABLO A TRAVÉS DE SUS ESCRITOS	Pág. 25
2.1. Genealogía de una poética estética y social	Pág. 26
2.2. Reconstrucción del universo poético de Luis de Pablo	Pág. 29
2.3. Génesis. Libros y tratados	Pág. 32
2.4. Recepción española del libro <i>Aproximación a una estética de la música contemporánea</i> (1968)	Pág. 41
2.5. <i>Fronteras del conocimiento. Unos apuntes</i> (2008)	Pág. 45
2.6. <i>Una historia de la música contemporánea</i> (2009)	Pág. 49
2.7. Convergencias y discrepancias entre <i>Aproximación a una estética de la música contemporánea</i> (1968) y <i>Una historia de la música contemporánea</i> (2009)	Pág. 57

II

2.8. Escritos y artículos en prensa. Referentes documentales	Pág. 61
2.8.1. Catálogo de escritos diversos de Luis de Pablo ordenados y contextualizados cronológicamente (1970-2002)	Pág. 63
3. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS ANTECEDENTES TÉCNICOS Y ESTÉTICOS DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER ESTADIO FORMATIVO	Pág. 71
3.1. Contextualización del primer <i>opus</i> de Luis de Pablo por medio del análisis de obras de sus referentes. Criterios de selección	Pág. 77
3.1.1. Listado de compositores hasta 1960	Pág. 80
3.2. Recursos técnicos desde Manuel de Falla a los compositores de la posguerra española	Pág. 85
3.2.1. Conclusiones	Pág. 89
3.3. Referentes estéticos españoles de posguerra. Una tradición particular	Pág. 91
3.4. Joaquín Rodrigo (1901-1999)	Pág. 93
3.4.1. <i>Concierto in modo galante</i> (1949)	Pág. 95
- Análisis macroestructural	Pág. 97
3.4.2. Conclusiones	Pág. 109
3.5. Xavier Montsalvatge (1912-2002)	Pág. 111
- Características técnicas generales	Pág. 113
3.5.1. <i>Desintegración morfológica de la Chacona de Bach</i> (1959)	Pág. 115
- Análisis	Pág. 115
3.5.2. Conclusiones	Pág. 122

III

3.6. Federico Mompou (1893-1987)	Pág. 123
3.6.1. La música para piano de Federico Mompou.	
<i>Canción y Danza n° V</i> (1942)	Pág. 127
- Breve nota analítica	Pág. 127
3.6.2. Conclusiones	Pág. 129
3.7. Referentes cogeneracionales españoles.	
Un serialismo autóctono	Pág. 130
3.7.1. <i>Ukanga</i> (1957) de Juan Hidalgo. Breve nota analítica	Pág. 132
3.7.2. Conclusiones	Pág. 134
3.8. Cristóbal Halffter (1930)	
(en su primer estadio hasta <i>Formantes</i>, 1961)	Pág. 135
3.8.1. La <i>Sonata para violín solo</i> op. 20 (1959).	
Una técnica heredada	Pág. 138
3.8.2. Evolución	Pág. 140
3.8.3. <i>Introducción, Fuga y Final</i> op. 15 (1959)	Pág. 142
- Análisis interválico	Pág. 143
3.8.4. <i>Cinco microformas</i> (1959/60)	Pág. 151
- Análisis	Pág. 152
- Presentación de las interválicas seriales y sus mecanismos internos	Pág. 155
- Estudio de estructuras	Pág. 159
3.8.5. Conclusiones	Pág. 164
3.9. Carmelo Alonso Bernaola (1929-2002)	Pág. 167
3.9.1. Trayectoria internacional	Pág. 167
3.9.2. <i>Argia ezta ikusten</i> (<i>La luz no se ve</i>) (1973)	Pág. 171
- Análisis	Pág. 173

IV

3.9.3. <i>Sinfonía en DO</i> (1974)	Pág. 176
- Análisis. Lenguaje interválico	Pág. 177
- Correspondencia interválica	Pág. 179
- Herencia y modernidad	Pág. 181
- Microestructuras	
a) I Movimiento	Pág. 182
b) II Movimiento	Pág. 187
c) III Movimiento	Pág. 189
3.9.4. Conclusiones	Pág. 191
3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas: (el estructuralismo musical y la génesis del cambio)	Pág. 193
3.10.1. La sombra permanente de Anton Webern y su pensamiento estructural	Pág. 196
3.10.2. Referentes cogeneracionales europeos del joven Luis de Pablo	Pág. 201
3.11. Olivier Messiaen (1908-1992): precedente y alternativas a las nuevas vanguardias musicales de los años 50	Pág. 203
3.11.1. <i>Trois petites liturgies de la présence divine</i> (1944)	Pág. 206
3.11.2. Análisis macroformal.	
a) <i>I. Antienne de la Conversation intérieure</i>	
b) <i>II. Séquence du Verbe, Cantique Divin</i>	
c) <i>III. Psalmodie de l'Ubiquité par amour</i>	Pág. 207
- Análisis microformal de modos y rítmica.	
Indicación: 4, de la <i>Liturgia primera</i>	Pág. 208
- Principio de la <i>Liturgia segunda</i> . Rítmica	Pág. 211
- Armonía del tema principal de la <i>Liturgia segunda</i>	Pág. 212
- Página 134 (del original de orquesta, compás 2º)	

indicación II del director) <i>Liturgia tercera</i>	Pág. 214
- Texto empleado	Pág. 215
- Principios de sinestesia	Pág. 217
3.II.3. Olivier Messiaen. <i>Technique de mon langage musical</i> (1944)	Pág. 217
3.II.4. Conclusiones	Pág. 219
3.12. Pierre Boulez (1925). Aproximación	
a su primer estadio creativo	Pág. 221
3.12.1. <i>Segunda Sonata para piano</i> (1947/48)	Pág. 223
- Análisis interválico	Pág. 224
- Primer tiempo (metro rítmico)	Pág. 226
3.12.2. <i>Le Marteau sans maître</i> (1953/55)	Pág. 232
- Análisis	Pág. 235
3.12.3. Conclusión	Pág. 240
3.13. Luciano Berio (1925-2003). Inicios del catálogo	
hasta <i>Cinco Variaciones, para piano, (1952/53)</i>	Pág. 243
3.13.1. <i>Concertino</i> (1950)	Pág. 246
- Análisis	Pág. 247
3.13.2. <i>Cinco Variaciones, para piano</i> (1952/53, rev. 1966)	Pág. 253
3.13.3. Conclusiones	Pág. 259
3.14. Karlheinz Stockhausen (1928-2007)	Pág. 261
3.14.1. <i>Kreuzspiel</i> (1951)	Pág. 264
3.14.2. Estructuras métricas	Pág. 265
3.14.3. Principios de modulación métrica	Pág. 266
- Proceso matemático	Pág. 266
- Proceso por adición de pulso	Pág. 266
3.14.4. Conclusiones	Pág. 270

4. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO CREATIVO EN EUROPA, DESDE DIVERSOS REFERENTES TRASVERSALES DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70	Pág. 273
4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia	Pág. 273
4.2. Pierre Boulez (1925). Presencia y ausencia del texto	Pág. 276
4.2.1. De Mallarmé a la <i>Tercera sonata para piano</i> (1958)	Pág. 276
4.2.2. Conclusiones	Pág. 280
4.3. Luciano Berio (1925-2003). Texto y estructura	Pág. 282
4.3.1. <i>Circles</i> (1960)	Pág. 282
4.3.2. <i>Sequenza III</i> (1966)	Pág. 287
4.3.3. Conclusiones	Pág. 290
4.4. Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Un nuevo pensamiento expresivo	Pág. 291
4.4.1. <i>Stimmung</i> (1967)	Pág. 294
4.4.2. Niveles semánticos del texto	Pág. 296
4.4.3. Estructuras	Pág. 299
4.4.4. Conclusiones	Pág. 300
4.5. John Cage (1912-1992). Una estética singular	Pág. 301

5. CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA DE LUIS DE PABLO EN SU PRIMER <i>OPUS</i> MUSICAL	Pág. 305
5.1. Ubicación del primer <i>opus</i> musical de Luis de Pablo.	
Un serialismo particular	Pág. 311
5.2. Antecedentes	Pág. 315
5.3. <i>Coral op. 2 (1954/55)</i>	Pág. 317
5.3.1. Análisis, Serialización melódica	Pág. 320
5.3.2. Serialización rítmica	Pág. 321
5.3.3. Aproximación formal y estructural	Pág. 323
5.3.4. Conclusión de la exposición (cc. I al 35)	Pág. 326
5.3.5. Conclusiones	Pág. 341
5.4. <i>Sonata op. 3, para piano (1954/58)</i>	Pág. 342
5.4.1. Aproximación al tratamiento serial	Pág. 345
5.4.2. Aproximación al tratamiento rítmico	Pág. 359
5.4.3. Aproximación formal y estructural	Pág. 361
5.4.4. <i>Invencción rítmica libre</i>	Pág. 361
5.4.5. <i>Canon</i>	Pág. 363
5.4.6. <i>Grupos verticales</i>	Pág. 366
5.4.7. <i>Final</i>	Pág. 367
5.4.8. Conclusiones	Pág. 368
5.5. <i>Invenciones para orquesta (1954/55)</i>	Pág. 370
5.5.1. Aproximación al principio de compás	Pág. 372
I <i>Con moto</i>	
II <i>Estático</i>	
III <i>Scherzo</i>	Pág. 373

VIII

5.5.2. Rítmica y pulso	Pág. 374
I <i>Con moto</i>	Pág. 374
II <i>Estático</i>	Pág. 377
III <i>Scherzo</i>	Pág. 378
5.5.3. Acercamiento a la orquestación, forma y estructura.	
Macroforma / microforma	Pág. 379
5.5.4. Conclusiones	Pág. 383
5.6. Comentarios a dos textos de Gerardo Diego (1956)	Pág. 384
5.6.1. Acercamiento a la sintaxis del lenguaje serial.	
<i>Panorama y Alegoría</i>	Pág. 387
5.6.2. Forma y estructura (<i>Panorama</i>)	Pág. 389
5.6.3. Aproximación al texto	Pág. 404
5.6.4. Conclusiones	Pág. 407
5.7. Sinfonías para metales (1963/66)	Pág. 408
5.7.1. Aproximación al pensamiento de tiempo y pulso aditivo	Pág. 410
- Relación de pulso	Pág. 411
5.7.2. Forma y estructura	Pág. 415
5.7.3. Aproximación a la sintaxis armónica y serial. I Tiempo	Pág. 417
5.7.4. Conclusiones	Pág. 431
5.8. Breve reflexión sobre la obra inicial de Luis de Pablo	Pág. 433

VOLUMEN II

6. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN EUROPA DURANTE

LOS AÑOS 60 Y 70 Pág. 435

6.1. Retrospectiva española desde 1900 hasta el comienzo
de la Generación del 1951 Pág. 436

6.2. Sobre la influencia de la literatura en los referentes musicales
de vanguardia (europeos y españoles) Pág. 439

6.2.1. El uso del texto literario en las obras de Luis de Pablo en los años 70
y la concreción y consolidación formal de los 80 Pág. 442

6.2.2. Dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo Pág. 448

6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo Pág. 455

7. HACIA UN PENSAMIENTO DE LIBERTAD.

UBICACIÓN SOCIAL DE LUIS DE PABLO (1960-1963) Pág. 459

7.1. La música como vehículo de comunicación personal Pág. 460

7.2. La música contemporánea en la España de los años 60.
El 'caldo de cultivo' de una nueva estética musical Pág. 462

7.3. El "Concierto de la Paz" franquista Pág. 464

7.3.1. La problemática de un encargo no deseado. "La obra camaleón".
De Tombeau a Testimonio Pág. 467

8. LA LIBERTAD CONTROLADA. CONTEXTUALIZACIÓN ESTÉTICO-TECNICA Y SOCIAL DEL SEGUNDO *OPUS*

DE LUIS DE PABLO	Pág. 469
8.1. Una propuesta técnica personal. Antecedentes europeos	Pág. 471
8.2. La voz propia	Pág. 472
8.3. Estructuras y ordenación de la materia musical	Pág. 479
8.4. Antecedentes de <i>Tombeau</i> (1962/63)	Pág. 481
8.5. Catalogación de gestos estructurales y descripción de funciones sintácticas	Pág. 483
8.5.1. Elementos. Puntos y líneas	Pág. 484
8.5.2. Ordenación de los diferentes elementos	Pág. 485
8.5.3. Conflicto entre elementos neutros	Pág. 485
8.6. Causalidad (con respecto a la macro- y microestructura)	Pág. 486
8.7. Tres posibilidades de libertad controlada	Pág. 488
8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera	Pág. 492
8.8.1. Conclusiones	Pág. 497
8.9. Abstracción plástica en las obras de los años 1960/70 (<i>Tombeau, Iniciativas...</i>)	Pág. 498
8.9.1. Traslaciones	Pág. 499
8.9.2. El magma	Pág. 500
8.9.3. Diagramas como punto de partida	Pág. 501
8.9.4. Soporte numérico-gráfico	Pág. 503
- Ejemplos numéricos sobre la obra <i>Iniciativas</i>	Pág. 503
8.9.5. Grafismo	Pág. 505

8.10. <i>Tombeau</i> (1962/63): un nuevo pensamiento orquestal	Pág. 506
8.10.1. Estudio interválico de las microformas	Pág. 507
8.10.2. Macroforma	Pág. 515
8.10.3. Pensamiento numérico (estadístico)	Pág. 532
8.10.4. Creación de estática (por sistema estadístico)	Pág. 532
8.10.5. Conclusiones	Pág. 534
8.11. <i>Iniciativas para orquesta</i> (1966)	Pág. 536
8.11.1. Análisis	Pág. 537
8.11.2. Correspondencias con el ideal estético-técnico.	
Principio de estática	Pág. 539
8.11.3. Conclusiones	Pág. 548
8.12. De Goya a De Pablo: de la pintura a la música	Pág. 549
8.12.1. El Estado de excepción del 24 de enero de 1969	Pág. 552
8.12.2. Festival de Eurovisión de 1969:	
una exhibición de la nueva España	Pág. 553
8.12.3. Análisis de <i>Yo lo vi</i> (1970)	Pág. 555
- Análisis de microestructuras. Elementos armónicos	Pág. 566
8.12.4. Conclusiones	Pág. 568
8.13. <i>Comme d'habitude</i> (1970/71, rev. 1993).	
La obra pianística	Pág. 570
8.13.1. Análisis armónico	Pág. 575
8.13.2. Conclusiones	Pág. 575
8.14. <i>Soledad interrumpida</i> (1971)	Pág. 576
8.14.1. Los Encuentros de Pamplona de 1972.	
Contribución del Grupo Alea y la familia Huarte	Pág. 578
8.14.2. El éxodo	Pág. 584

XII

8.15. <i>Affettuoso</i> para piano (1973)	Pág. 586
8.15.1. Conclusiones	Pág. 589
8.16. <i>Le Prie-Dieu sur le terrasse</i> (1973)	Pág. 590
8.16.1. Conclusiones	Pág. 595
8.17. <i>Zurezko Olerkia</i> (1975)	Pág. 596
8.17.1. Aires de libertad: el final del franquismo	Pág. 597
8.17.2. Análisis	Pág. 599
8.17.3. Conclusiones	Pág. 605
8.18. Música antigua y de tradición oral	Pág. 606
8.19. Influencias de las músicas no europeas. Músicas del mundo	Pág. 608

9. UBICACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICA Y SOCIAL DE LAS OBRAS DE LUIS DE PABLO DE FINALES DE LOS AÑOS 70 HASTA LA ACTUALIDAD (SU TERCER *OPUS*)

Pág. 613

9.1. *Senderos del aire* (1978)

Pág. 615

9.1.1. Análisis de la estructura orquestal

Pág. 616

- Secciones de la obra.

Breve sinopsis de las secciones y su interrelación Pág. 617

a) Sección A Pág. 618

b) Sección B Pág. 622

c) Sección C Pág. 625

d) Sección H Pág. 627

e) Sección I Pág. 628

f) Sección P y Q Pág. 631

g) Sección U Pág. 633

- Valoraciones metronómicas Pág. 634

- Relaciones internas en cada sección Pág. 634

- Conclusiones Pág. 635

9.2. *Concierto n° 1 para piano y orquesta* (1978/79)

Pág. 637

9.2.1. Introducción al análisis de la obra

Pág. 640

- Aproximación al tratamiento rítmico

y tímbrico (estructura y agregados)

Pág. 640

- Aproximación al tratamiento de la

estructura armónica

Pág. 642

a) Armonía y estructura

Pág. 643

b) Análisis armónico de la sección A

Pág. 643

c) Análisis armónico de la sección B

Pág. 645

XIV

d) Comentario estructural	
de la macro- y microforma	Pág. 647
- Conclusiones	Pág. 657
9.3. Ofrenda (1980/82)	Pág. 659
9.3.1. El conflicto vasco en 1980. Reivindicación deshumanizada	Pág. 659
9.3.2. Síntesis de elementos macroformales	Pág. 662
9.3.3. Análisis del primer tiempo	Pág. 663
9.3.4. Conclusiones	Pág. 665
9.4. Sonido de la guerra (1980). Los derechos del hombre frente a la barbarie	Pág. 667
9.4.1. Análisis de la obra	Pág. 670
9.4.2. Elementos constructivos del lenguaje	Pág. 672
9.4.3. Utilización del texto poético	Pág. 674
9.4.4. Conclusiones	Pág. 676
9.5. Concierto nº 3 para piano y orquesta, Sueños (1991)	Pág. 679
9.5.1. Análisis macroformal	Pág. 680
9.5.2. Conclusiones	Pág. 687
9.6. Passio (2005/06)	Pág. 689
9.6.1. Puesta en música de los textos	Pág. 690
9.6.2. Análisis de la sintaxis interválica	Pág. 701
9.6.3. Conclusiones	Pág. 714

10. OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LOS RECURSOS TÉCNICOS	
DEL COMPOSITOR	Pág. 715
10.1. Tratamiento interválico	Pág. 716
10.2. Estructuras	Pág. 720
10.3. Estructuras de control del tiempo y del campo armónico	Pág. 721
10.4. Estructuras orquestales	Pág. 723
10.5. Antecedentes temporales	Pág. 724
10.6. Breve reflexión con respecto al código musical	Pág. 725
11. CONCLUSIONES	Pág. 727
BIBLIOGRAFÍA	Pág. 743
- Bibliografía general	Pág. 743
- Bibliografía específica	Pág. 749
- Websites	Pág. 763

XVI

CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS	Pág. 765
- Música escénica	Pág. 765
- Música sinfónica	Pág. 766
- Música para conjuntos amplios	Pág. 769
- Música para varios instrumentos	Pág. 772
- Música para instrumentos a solo	Pág. 773
- Música electroacústica	Pág. 774
- Música incidental	Pág. 775
Cine	Pág. 775
Teatro	Pág. 775
DISCOGRAFÍA	Pág. 779

(ANEXO DOCUMENTAL EN SOPORTE DE DVD, TAPA INTERIOR DEL TRABAJO)

ANEXO DOCUMENTAL I	Pág. 783
- Material hemerográfico (década de 1950)	Pág. 783
- Epistolario y fotografías	Pág. 800
ANEXO DOCUMENTAL II	Pág. 803
- Partituras de obras analizadas	Pág. 803
- Primer <i>opus</i> de Luis de Pablo	Pág. 809
- Partituras de referentes relativos a los capítulos 3-4 y 8-9	Pág. 866
ANEXO DOCUMENTAL III	
- Archivo hemerográfico personal de Luis de Pablo (1956 - 1962)	

6. EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO LITERARIO EN EUROPA DURANTE LOS AÑOS 60 Y 70

En la utilización fonética narrativa de creadores como Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen o Pierre Boulez, se hace patente el pensamiento estructural literario de la generación europea de posguerra que, al margen de otras influencias como la antropológica de Claude Lévi-Strauss, presenta la ilación argumental con constantes transgresiones al pensamiento lineal del tema, con su presentación, desarrollo y desenlace, haciendo suyos ideales de la narrativa de principios del siglo XX con T. S. Eliot, Samuel Beckett y obras destacadas como el *Ulises*¹⁰⁶² de James Joyce.

Con respecto a James Joyce¹⁰⁶³, Boulez indica en sus escritos que la construcción de su propio universo es generado mediante la aplicación consciente y razonada de diversos “ejercicios de estilo”. Señala como ejemplos a:

...La exposición de Stephen sobre *Hamlet* en el capítulo IV de *Ulysses*; y el capítulo XIV, que sugiere el crecimiento de un feto en el vientre de su madre mediante una serie de pastiches que recorren la evolución de la lengua inglesa, de Chaucer a la época actual¹⁰⁶⁴

Este pensamiento abierto busca la traslación de las ideas literarias a las musicales por medio de la multiplicidad de referentes atemporales de cualquier orden. De esta transversalidad absoluta nacen obras como *Le marteau sans maître* (1954) y, al unir la poética de Mallarmé con la recreación personal que hace Boulez de la teoría del “pliegue temporal”, el *Don de Pli selon pli*¹⁰⁶⁵ (1957/62), entre otras obras.

¹⁰⁶² JOYCE James. *Ulises*. (traducción. J. Salas Subirat), Barcelona: ed. Planeta, 2005.

¹⁰⁶³ El cual desarrollaremos en el punto dedicado a Luciano Berio y Umberto Eco con su Obra abierta. Consultar el punto 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 431, y los relacionados.

¹⁰⁶⁴ DE PABLO Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (Hojas mecanografiadas). “Mamelena”. Julio-Agosto 2008. Publicado con el título: *¿Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*, Madrid: Fundación BBVA, 2008, págs. 392-401.

¹⁰⁶⁵ Cfr. punto 4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia, pág. 273.

6.1. Retrospectiva en España desde 1900 hasta el comienzo de la Generación de 1951

Desde principios del siglo XX hasta la aparición de la Generación del 51, la música española desarrolla con profusión la unión de texto y música, sin buscar más que la literalidad de su significado explícito, inclina la atención hacia el texto, con su ineludible significado semántico, y condiciona la prosodia musical a la rítmica de unas sílabas muy marcadas.

El texto literario se encuentra presente también en la música instrumental española sin texto, desde principios del siglo XX, pues la adquisición del pensamiento métrico silábico rebasa la frontera de su propia función distributiva, condicionando el desarrollo melódico instrumental, y facilitando la métrica y el pulso por la deformación de la técnica compositiva vocal.

En las obras para voz (solista o coro) de este periodo, con acompañamiento instrumental o no y desde las peculiaridades técnicas y tiempo de cada creador, se compone sobre textos de poetas tan dispares en estética y cronología como Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Luis de Góngora o Ángel Ganivet, Rafael Alberti y José Hierro, entre otros muchos.

En el pensamiento colectivo peninsular prevalecen elementos adscritos a lo arcaico y lo folclórico, como sucede con las *Cantigas de Santa María* (de Alfonso X el Sabio) asumidas desde el compositor y musicólogo Felipe Pedrell (1841-1922)¹⁰⁶⁷, quien pasará el relevo a alumnos destacados como Robert Gerhard, Enrique Granados con las *Tonadillas* profanas de siglo XVIII o Manuel de Falla, quien será el gran catalizador de este movimiento.

Técnicamente, la música española de principio del siglo XX hasta la ruptura con la Generación del 51 es la prolongación de elementos europeos dentro del extenso modelo alemán del *Lied* y de compositores como Franz Schubert o Richard Strauss, junto a la melodía francesa cultivada por Manuel de Falla con sus *Tres melodías* (1909/10) o sus

¹⁰⁶⁷ Cfr. punto 3.3. Referentes estéticos españoles de posguerra. Una tradición particular, pág. 91.

Siete canciones populares (1914/15), y la influencia de compositores como Fauré, Debussy y, más tarde, Poulenc¹⁰⁶⁸.

Vinculado al ámbito madrileño, el compositor Conrado del Campo (1878-1953) compone obras como *Trova del juglar* (1914); *Quita, toma y pon...* (1949), sobre textos de Ángel Ganivet (generación de 1898). En 1927 contribuye al homenaje por los 300 años de la muerte de Luis de Góngora, con sus *Seis pequeñas composiciones para coro y orquesta*¹⁰⁶⁹. Jesús Guridi (1886-1961) en 1941 compone sus *Seis canciones castellanas* dentro del estilo de Manuel de Falla de antes de la Guerra Civil Española, con un folclore idealizado. Al igual que hace Joaquín Rodrigo con sus *Dos Cantigas* (1925) o, ya en la posguerra, con *Cuatro madrigales amorosos* (1947), *Tres villancicos* (1952), *Doce canciones españolas* (1951) y *Cuatro canciones sefardíes* (1965)¹⁰⁷⁰, entre otras.

Antes del conflicto armado, también a la sombra del maestro Falla, Rodolfo Halffter compone su *Verano* (1926), musicando a la generación del 27 con *Marinero en tierra* (1924)¹⁰⁷², de Rafael Alberti. En 1927, Óscar Esplá escribe *Soledades*, en 1929, *Canciones playeras*; Salvador Bacarisse, en 1935, sus *Tres nanas de Rafael Alberti*¹⁰⁷³; y en 1937, Juan Bautista, sus *Tres ciudades*.

De los compositores catalanes, Eduardo Toldrá (1895-1962), en la posguerra española utiliza el folclore de su tierra con las *sardanas*¹⁰⁷⁴. Entre 1940/41 escribe sus *Seis canciones* sobre textos de Garcilaso de la Vega, Pablo de Jérica, Lope de Vega y Quevedo.

Miguel Asins Arbó en 1940 compone sus *Seis canciones populares españolas amorosas* y *Seis canciones populares españolas* (1947), sobre los textos de Antonio Machado. Manuel Palau, con textos de Lope de Vega, *Atardecer* (1945) para canto solo o coro y orquesta.

¹⁰⁶⁸ Información asumida desde los textos presentados en: GAN QUESADA, Germán. *La chanson de concert espagnole du premier franquisme (1940-1960)*, Actes du colloque international. Musique et littérature au XX^e siècle. Textes réunis par Francis Buil, Belén Hernández Marzal et Paloma Otaola. C.E.D.I.C., (Centre d'Études des Interactions Culturelles, Équipe interne du centre de recherches en littérature Jean Prévost EA 3712). Service Édition de l'université Jan-Molins Lyon 3. Días 20, 21 y 22 de octubre del 2010.

¹⁰⁶⁹ ALONSO, Miguel. *Catálogo de las obras de Conrado del Campo*, Madrid: ed. Fundación Juan March, 1989.

¹⁰⁷⁰ GALLEGO, Antonio, *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid: Fundación Autor, 2003.; LEÓN TELLO, Francisco José. "La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo. Catorce Canciones para canto y piano", Cuadernos hispanoamericanos, 335, 1980, págs. 70-106, en su versión reducida con el título. "La canción en la estética de Joaquín Rodrigo", Archivo de arte valenciano, 81, 2000, págs. 131-137.

¹⁰⁷² IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y final)*, Madrid: ed. Fundación Banco Exterior, 1991.

¹⁰⁷³ HEINE, Christiane, *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis. 1939)*, Frankfurt: am Main. u.a., Peter Lang, 1993.

¹⁰⁷⁴ CAPDEVILA, Manuel. *Eduard Toldrà, músic*, Barcelona: Editorial Aedos, 1964.

Xavier Montsalvatge, dentro del espíritu folclórico, frecuenta el de las Antillas, fruto de la nostalgia del viejo imperio¹⁰⁷⁵. Joan Comellas (1913-2000), miembro autodidacta del *Círculo Manuel de Falla*¹⁰⁷⁶, desarrolla la *Lírica catalana (op. 14) (1948-1951)*, colección de obras para voz y piano.

Durante los primeros pasos de la Generación del 51, Cristóbal Halffter, en un estilo cercano a Joaquín Rodrigo, compone para voz y piano, sus *Dos canciones* (1952) sobre textos de Gil Vicente, *Cuatro canciones leonesas* 1957 y *Dos canciones tristes de primavera* (1958) sobre textos de José Hierro¹⁰⁷⁷. Y Manuel Carra compone sus *Canciones populares españolas* (publicadas en 2003, aunque compuestas a finales de los años cincuenta).

En Europa, en los años 60, los referentes de la imbricación del texto literario en la música contemporánea nacen entorno a la idea de “centro y ausencia”, tomado desde la poesía de Stéphane Mallarmé y promulgado en la música de Pierre Boulez, desde técnicas literarias complejas de manipulación del texto y significado como el de la “deconstrucción”, en sintonía con los ideales de diversos lingüistas y filósofos como Foucault o Derrida.

La relación entre música y palabra, tal como fue renovada a partir de los años cincuenta, queda muy bien resumida en la célebre definición de Boulez, inspirada en un poema de Henri Michaux¹⁰⁷⁸:

...el texto como centro y ausencia de la obra musical [...] Entre la música y el poema se impone un tejido de conjunciones el cual comporta, entre otras, las relaciones afectivas, pero engloba además todos los mecanismos del poema, desde la sonoridad pura hasta su ordenamiento inteligente...¹⁰⁷⁹

En España, el lastre de la “tradición” impregna incluso a las vanguardias en sus inicios (primera etapa de la Generación del 51 y sus coetáneos), produciendo una apertura difusa y lenta a las nuevas corrientes del pensamiento transversal literario, diferente en cada compositor y condicionado por sus propios referentes y criterios.

¹⁰⁷⁵ TAVERNA-BRECH, Francesc; GUINOVART, Carles y BONASTRE, Francesc. *Xavier Montsalvatge*, Barcelona: Generalitat de Catalunya- Departament de Cultura-Boileau, 1994. CABALLERO, Lloréns, coord., Madrid: Fundación Autor, 2005.

¹⁰⁷⁶ ALSINA, Miquel. *El Cercle Manuel de Falla*, Lleida: Institut d'Estudis Llerdencs, 2005.

¹⁰⁷⁷ DASCHNER, Hubert. *Cristóbal Halffter, Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit*, Saarbrücken: PFAU Verlag, 2000.; GAN QUESADA, Germán, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Granada: Universidad de granada, 2005.

¹⁰⁷⁸ Se trata del poema: *Entre centre et absence* (1938). Véase: Michaux, Henri; Choix de poèmes, París: Editions Gallimard, 1976, págs. 21-22.

¹⁰⁷⁹ Cfr. BOULEZ, Pierre. *Son et verbe en Relevés d'apprenti*, París: Editions du Seuil, 1966, pág. 58 [Libro editado en castellano con el título: *Hacia una estética musical*, Caracas: ed. Monte Ávila Editores, 1992, pág. 54.]

6.2. Sobre la influencia literaria en los referentes musicales de vanguardia (europeos y españoles)

Una de las características del texto literario (narrativo, novela, poesía...) desde principios del siglo XX hasta la actualidad, nace de la disociación entre el significado real del texto, fin último hasta este momento, y su construcción-contextualización y transversalidad de referentes y significados, llegando a ser para el autor y lector más importante que la propia narración de los acontecimientos.

Con respecto a la música, pasa de ser una acompañante que enfatiza el discurso y su significado, a asumir sus mismas estructuras, se emancipa de su papel ornamental, y se convierte, en última instancia, en un lenguaje autónomo con su propio "logos"¹⁰⁸⁰.

Luciano Berio, en sus obras de finales de los 50 y principios de los 60, utiliza estructuras literarias complejas como base de su creación, así surgen: *Omaggio a Joyce* (1958) sobre su *Ulises*; *Circles* (1960) sobre textos de Edward Estlin Cummings; *Sequenza III* (1965) sobre un texto de Markus Kutter, partiendo de las palabras: *night, house, woman, to sing, etc...* de manera abierta y ambigua; *O King* (1968) sobre discursos¹⁰⁸¹ del activista americano por los derechos civiles Martin Luther King; o su monumental *Sinfonía* (1968/69)¹⁰⁸³, donde se reinventa el discurso musical partiendo del pensamiento literario de James Joyce, Samuel Beckett y del antropólogo Claude Lévi-Strauss con su obra *Lo crudo y lo cocido*¹⁰⁸⁴ (junto a diversas "citas" musicales como la de Gustav Mahler...). Con la fusión de estos elementos, Berio renueva el recuerdo, alcanzando diversas cotas de comprensión (consciente y subconsciente) dentro del fenómeno musical.

Algo similar sucede con obras como la *Tercera Sonata* (1957) y *Pli selon pli* (1957/62) de Pierre Boulez y el poeta francés Stéphane Mallarmé (1842/98) o Karlheinz Stockhausen con su *Stimmung* (1967) o *Licht* (1977), entre otras, con la espiritualidad

¹⁰⁸⁰ Según el musicólogo italiano Paolo Emilio Carapezza. http://www.testlettere.unipa.it/?scheda_doc=46 (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

¹⁰⁸¹ Con respecto a la transversalidad existirá una excepción, en la comprensión literal de su significado, en la forma del discurso donde las diferentes figuras retóricas lo colmarán de referentes transversales.

¹⁰⁸³ Con respecto a la cita consultar el punto: 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la intervállica de tercera. pág. 468. Para poder contextualizar con las diferencias que planteará el pensamiento y la obra de Luciano Berio con respecto a la citación: 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo. pág. 431.

¹⁰⁸⁴ Cfr. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques. Le cru et le cuit*, París: ed. Librairie. Plon, 1964.

(brahmánica) y la mitología... “De los significados semánticos que se utilizan en *Stimmung*, con contenido metafórico, se deduce que la red de significados está construida para que se produzcan ciertas asociaciones entre palabras...”¹⁰⁸⁵.

El pensamiento literario-musical europeo, en esta época, se consigue tras adquirir los textos desde la transversalidad de los referentes de la obra, del compositor y del escuchante, desde la mitología, las escrituras sagradas (apócrifas), el cristianismo, el sánscrito (lengua sagrada del hinduismo), el budismo tántrico que asume la acción del rezo (mantra) a partir de su base fonética y da la palabra sin un contenido semántico específico.

La estructura de *Licht*¹⁰⁸⁶ (de Stockhausen), ciclo de siete óperas compuestas entre 1977 y 2003, con más de 29 horas de música, se compone para bailarines y orquesta Gagaku, con la participación de tres personajes principales del antiguo testamento: Michael, Eva y Lucifer. Se desarrolla en un lapso de tiempo de una semana, haciendo alusión a cada uno de los días por medio de un tiempo alegórico ubicado dentro del tiempo psicológico musical subjetivo de la obra. En este ciclo de siete óperas, 30 horas, cada nota equivale a 90 minutos de música, presentando una traslación del recurso alegórico a la realización musical.

En un primer momento, Luis de Pablo contrae el germen de la modernidad desde sus propios referentes, desde Góngora o Gerardo Diego, partiendo de un mundo onírico de caminos entrecruzados donde la realidad se hace patente en la interrelación de múltiples referentes. En *Panorama y Alegoría de Manual de Espumas* (de Gerardo Diego), poemas utilizados en *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956), se dan relaciones entrecruzadas por medio de palabras desubicadas en un contexto espacializado, con un sentido de proximidad en la estructura general de la obra, inmersa dentro de múltiples tramas de significados. Se puede hacer una interrelación entre la espacialización del puntillismo de Anton Webern, y las palabras con un mismo sentido gramatical que Gerardo Diego ubica estratégicamente de forma desordenada en sus poemas¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁵ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (Hojas mecanografiadas). “Mamelena”. Julio-Agosto 2008. Publicado con el título: *Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*, Bilbao: ed. Fundación BBVA. 2008, págs. 392-401.

¹⁰⁸⁶ Luz, título original en alemán, *Licht*, subtítulo *Licht: die sieben Tage der Woche*, esto es: *Los siete días de la semana*.

¹⁰⁸⁷ Cfr. punto 5.6.1. Aproximación a la sintaxis del lenguaje serial. *Panorama y Alegoría*, pág. 387.

Dentro de su catálogo de obras para conjunto instrumental y voz después de su *Comentarios...*, De Pablo escribe *Escena* (1964) y *Ein Wort (Una palabra)*, (1965), donde el nivel de comprensibilidad del texto es absoluto (fuera del principio de texto como pretexto), alternando obras con texto (con un alto sentido semántico) y obras sin él, donde el significado real lo pone la trascendencia de la propia obra, como *Yo lo vi* (1970), *Visto de cerca* (1974), *Portrait imaginé* (1974/75), así hasta llegar a *Zurezko olerkia* (1975). Con posterioridad, surgen obras como *Tarde de poetas* (1985/86), concebidas desde el principio de multitexto (con autores como Gabirol, Larrea, Góngora, Marcial, Porta, Aleixandre...), con un contenido ecléctico que genera una nueva dimensión sintáctica por medio de la cohesión de significados en un único principio semántico.

Las diversas técnicas de utilización de la voz (voces solas, coros) en la orquesta se ven reflejadas en obras como *Heterogéneo* (1967) con textos del propio De Pablo; *Viatges i flors* (1981/84) con textos de Mercé Rodoreda; *Serenata* (1984/85); *Zu Strassburg auf der Schanz* (1985), orquestación del *Lied* homónimo de Gustav Mahler de la colección *Des Knaben Wunderhorn*; *Com un epíleg* (1988) con textos de Pere Gimferrer; *Antigua fe* (1990); *De la América pretérita* (1991) con textos tradicionales aztecas y mayas; *Relámpagos* (1996) con textos de José Miguel Ullán; *La Navidad preferida* (2000) con textos de Vicente Aleixandre; *Los Novísimos* (2003) con textos de Manganelli, Berceo y Epicuro.

6.2.1. El uso del referente literario en las obras de Luis de Pablo en los años 70 y la concreción y consolidación formal de los 80

A la aleatoriedad en las obras de los años 70, irradiadas desde la literatura, se suma la heterogeneidad por medio de la diferencia de factura. La concreción en la escritura de los 80 se presenta con el abandono del pensamiento aleatorio, alcanzando la uniformidad de la obra con estéticas similares. Este tiempo de transición de lo aleatorio a la fijación de la nota es crucial para comprender la etapa de consolidación de su estética actual.

Las obras de los años 70, aun teniendo un germen común, se diferencian unas de otras por medio de las herramientas empleadas, mientras en los 80 la unidad estética y técnica es completa con similitud en todas ellas.

La música instrumental del compositor vasco, desde prácticamente sus orígenes, utiliza elementos derivados de un pensamiento literario complejo, con gran cantidad de hilos argumentales entrecruzados y rupturas en la trama lineal de los acontecimientos dentro de varios niveles de percepción.

En la época se suceden diversos referentes literarios del nuevo pensamiento, con obras destacadas como las de Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero* (1979)¹⁰⁸⁸, donde se desintegra la estructura lineal concatenando diversos principio contrastantes, o George Pèrec con *La vida instrucciones de uso* (1978)¹⁰⁸⁹, concebida como un rompecabezas con diversos elementos de organización dentro de tramas complejas y desestructuradas. Tanto Calvino (en 1964) como Pèrec (en 1967) se integran en el grupo de trabajo e investigación OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle* - Taller de Literatura Potencial)¹⁰⁹⁰, formado en 1960 como escisión del Colegio de Patafísica¹⁰⁹¹, y constituido en 1948 sobre las *Gestas y opiniones del doctor faustroll, patafísico*¹⁰⁹², personaje de Alfred Jarry al igual que *Ubú rey*¹⁰⁹³.

¹⁰⁸⁸ CALVINO, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*, (Traducción de Esther Benítez), Barcelona: ed. Bruguera, S. A., 1980.

¹⁰⁸⁹ PÉREC, George. *La vida instrucciones de uso*, Madrid: ed. Anagrama [1978] 2006.

¹⁰⁹⁰ Entre los que destacan Raymond Queneau, François Le Lionnais (matemático), Claude Berge (algebrista), Jean Queval y Jacques Bens.

¹⁰⁹¹ El Colegio de Patafísica se crea el 11 de mayo de 1948 (22 Palotin del 76, según el calendario patafísico) en París, como irónica contraposición a las academias de arte y ciencias (Collège de France). Fue instaurado en conmemoración a los 50 años del Doctor Faustroll (personaje principal de la novela "Gestas y opiniones del Doctor Faustroll, patafísico", de Alfred Jarry), por Lesu Maria Tlecl, anagrama de Maurice Sallet, en la librería de Adrienne Monnier.

¹⁰⁹² JARRY, Alfred. *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien (Gestas y opiniones del doctor faustroll, patafísico)*. Trad. de José Fernández-Arroyo y Norberto Gimelfarb. Bellpuig, Lérida: ed. March Editor, col. Biblioteca Íntima. [1894; publicado 1911]. 2004.

Existen analogías notorias en la manera de concebir el material literario, por parte de los escritores pertenecientes a OuLiPo, y musical, por los compositores contemporáneos de la misma época, mediante sistemas de “aleatoriedad controlada”¹⁰⁹⁴. De Pablo genera la aleatoriedad y la controla en diversos parámetros (textura, timbre, armonía...) por medio de los “agregados” y “módulos”¹⁰⁹⁵, ubicados como balizas de fijación que permiten organizar la obra dentro del caos. Estos elementos de control son condicionantes vertebradores, sin ellos la obra no se podría controlar ni existir; será notable en *Yo lo vi* (1970)¹⁰⁹⁷ y *Bajo el sol* (1977)¹⁰⁹⁹, donde la comprensibilidad del texto es irrelevante, obteniéndose desde juegos fonético-silábicos.

A través del propio *contrainte*¹¹⁰⁰ particular de cada escritor y compositor se toma, en la época, el camino a seguir en rebelión contra la indagación del subconsciente surrealista, el romanticismo y el realismo.

...El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora...¹¹⁰¹

El movimiento literario OuLiPo representa el anti-azar, dentro de un contexto muy particular. En él se utilizan listas de diversos elementos como punto de partida para crear la obra literaria: pantones de puntura, listados de productos farmacéuticos, listas de objetos en general...; esta utilización plantea resultados particulares en la trama e ilación argumental. Estos elementos condicionan y ordenan el caos partiendo desde la nada, diluyéndose en el resultado final.

Este condicionante apriorístico es una constante musical desde el serialismo integral, con sus matrices y cuadros de valoraciones que irradian todos los parámetros de la obra. En la traslación del pensamiento literario al musical, en la época que tratamos, el compositor hace suyo el condicionante “del orden impuesto” dentro de la libertad

¹⁰⁹³ JARRY, Alfred. *Ubú rey*, Madrid: ed. edición Lola Bermúdez, col. Cátedra Letras Universales, 2005.

¹⁰⁹⁴ Cfr. punto 8. LA libertad controlada. Contextualización estético-técnico y social del segundo *opus* de Luis de Pablo, pág. 447 y subpuntos correlativos.

¹⁰⁹⁵ Cfr. punto 8.2. La voz personal, pág. 472; 8.3. Estructuras y ordenación de la materia musical, pág. 479 y subpuntos correlativos.

¹⁰⁹⁷ Cfr. punto 8.12.3. Análisis de *Yo lo vi* (1970), pág. 555, y relacionados.

¹⁰⁹⁹ Cfr. punto 8.2. La voz personal, pág. 472, y correlativos.

¹¹⁰⁰ Restricción; limitación; condicionamiento; constricción; traba. En literatura por medio de: acrósticos; palíndromos; lipogramas, anagramas, tautogramas.

¹¹⁰¹ En palabras de Raymond Queneau. Siempre intenta aplicar normas aritméticas en la construcción de sus obras. El 11 de febrero de 1950 (17 de Gueules de 77) fue nombrado «Sátrapa Trascendente» del Colegio de Patafísica. Con motivo de un coloquio sobre su obra, Raymond Queneau et une nouvelle illustration de la langue française, celebrado en septiembre de 1960, en diciembre de ese año fundó, junto a François Le Lionnais, el Séminaire de littérature expérimentale (Selitex), un grupo de investigación literaria y científica que posteriormente se convirtió en el OuLiPo.

absoluta de la aleatoriedad, y en un segundo plano subjetivo, la irracionalidad del resultado dentro del desarrollo del argumento de la obra, tanto con texto, como sucede en las óperas, o sin él.

En las obras instrumentales de los años 70, De Pablo plasma diversas acciones, gestos y duraciones apriorísticamente que conforman la estructura de la obra, asegurándose cierto número de recorridos posibles, gracias a dispositivos precisos donde la elección arbitraria del intérprete (por medio del azar) desempeña un rol de organizador de las reglas impuestas de antemano.

Dentro de este pensamiento literario, De Pablo escribe diversas obras con la característica de poseer itinerarios diversos en su lectura, dependientes de las decisiones que el interprete tome en el transcurso de la obra. Uno de los libros escritos en lengua castellana que más se acerca a este pensamiento¹¹⁰² es la novela *Rayuela (desambiguación)* del escritor argentino Julio Cortázar, publicada en España en 1963, donde el lector puede realizar su propio itinerario de lectura según los capítulos que considere¹¹⁰³.

En obras como *Affettuoso* (1973) para piano, o *Le Prie-Dieu sur le terrasse* (1974) para multipercusión, De Pablo divide la obra en hojas a manera de álbum (diferenciación que hace Boulez, basándose en la obra y pensamiento de Mallarmé, entre libro de lectura unidireccional y álbum de lectura libre, con individualidad en cada hoja).

Affettuoso y *Le Prie-Dieu...* comparten ideales aleatorios comunes. En la parte central de *Le Prie-Dieu* se ubican, como ejes distintos, gestos o acciones sobre el instrumento, que opcionalmente son desarrollados por el músico, el cual interpreta aleatoriamente las diversas ideas que rodean a la parte central fija¹¹⁰⁴, ubicadas en diversos rectángulos, por lo que tiene que pasar el discurso de la obra obligatoriamente siempre por esta parte central. Este mecanismo técnico es similar al utilizado en la sección central de *Affettuoso*¹¹⁰⁵.

¹¹⁰² Sin olvidar la semilla de Mallarmé junto a los ya mencionados.

¹¹⁰³ De Pablo nunca ha citado esta obra como referente literario.

¹¹⁰⁴ E₂, rectángulo rojo. Fig. n° 401.

¹¹⁰⁵ Cfr. punto 8.15. *Affettuoso* para piano (1973), pág. 586.

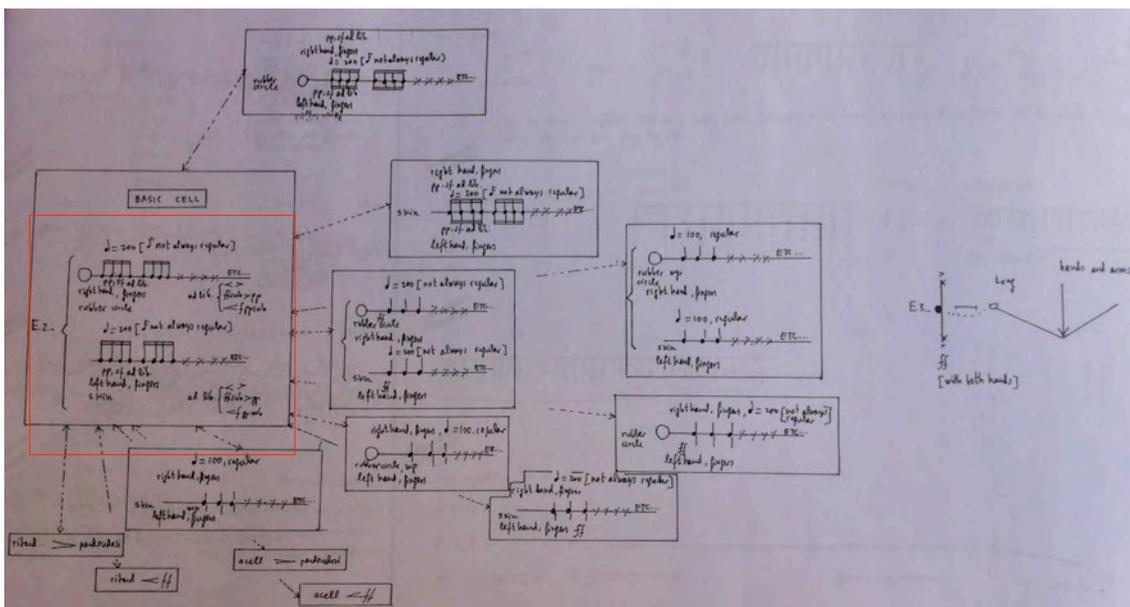


Fig. nº 401. Sección central de *Le Prie-Dieu...*¹¹⁰⁶. Ed. Suvini Zerboni. S. 7926 Z

“La obra occidental clásica opone resistencia a toda participación activa en ella”¹¹⁰⁷. Boulez no indica los procedimientos técnicos que utiliza en la traslación de literatura a música, cosa que De Pablo sí que señala en diversos escritos¹¹⁰⁸; así mismo, Boulez indica que: “...la música posee gran cantidad de medios dentro de un amplio vocabulario universal de comprensión asemántica...”¹¹⁰⁹

Al igual que hace De Pablo con la aleatoriedad en su libro *Aproximaciones...*, Boulez en su *Puntos de referencia* señala la dirección hacia los avances en la estructura musical.

Sin duda, todo este aparato requiere aún mucho perfeccionamiento y hay que darle tiempo para que se pule, se refine y se normalice; sin embargo, ya se ha realizado lo esencial de los descubrimientos, está fijada ineluctablemente la dirección, tenemos ante nosotros un cierto margen de seguridad en el dominio de la reducción, estilísticamente hablando¹¹¹⁰

Lo contrario del concepto lineal de forma clásica con un itinerario fijo, es el concepto de laberinto introducido en la creación europea por escritores como Joyce o Kafka con obras como *La madriguera*¹¹¹¹. La noción moderna de laberinto en la obra de

¹¹⁰⁶ Cfr. punto 8.16. *Le Prie-Dieu sur le terrasse* (1973), pág. 590.

¹¹⁰⁷ Sobre reflexiones personales del libro de Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*. Genève: Ed. Tel. Gallimard. (Donoël/Gonthier). (Cursos de Darmstadt). 1963.

¹¹⁰⁸ Desde *Aproximación...* (1968); *Fronteras del conocimiento* (2008) a *Una historia de la música contemporánea* (2009).

¹¹⁰⁹ Sobre reflexiones personales del libro de Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*.

¹¹¹⁰ Cfr. punto 4.2. Pierre Boulez (1925). Presencia y ausencia del texto, pág. 276.

¹¹¹¹ KAFKA, Franz. *La madriguera*. (traducción de Ariel Magnus e introducción de Martín Kohan), Buenos Aires: ed. La Compañía, 2009.

arte es uno de los logros más considerables que han surgido en el pensamiento occidental de esta época.

...el pensamiento occidental [...] sólo era una parte del conocimiento universal, que no ha tenido el privilegio de los desarrollos intelectuales, que su supremacía era una ilusión irrisoria [...] en otras civilizaciones musicales: África y el Extremo Oriente en particular: recibí un impacto muy violento por su belleza tan alejada de nuestra cultura y tan cercana a mi temperamento, pero también por la concepción que preside su elaboración¹¹¹²

Dentro de la composición de instrumentos a solo, después de *Le Prie-Dieu...*, Luis de Pablo compone *Oculto* (1977) para clarinete bajo, y en 1980/82, *Ofrenda* para violonchelo¹¹¹³, obra con una escritura escolástica sin ninguna concesión a la aleatoriedad. En estas obras, el compositor alcanza un nuevo estadio de expresión solamente superado por la complejidad dramática de sus óperas. Se puede pensar en estas obras (hasta 1979 con su ópera *KIU*) como la preparación a "la gran obra", dado que se une, a la técnica y estética particular, la dramaturgia contextualizada en el tiempo en que le toca vivir al compositor. Con textos desubicados del tiempo histórico y lugar geográfico, donde la universalidad de la trama globalizada, permite una comprensión fuera de cualquier frontera y tiempo.¹¹¹⁴

-Breve reflexión sobre la cita y la aleatoriedad

De la cita literaria, De Pablo obtiene la estructura de las formas abiertas y la pérdida de linealidad en el discurso musical.

En su evolución hacia la concreción (de los años 70 a los 80) se plantea la sustitución del módulo aleatorio por la cita musical, con la ubicación de fragmentos de otros compositores del pasado (también literatos) reubicados en las nuevas obras musicales, e inmersos dentro de contextos aleatorios. Causa el mismo efecto de control que el módulo, pero con una nueva dimensión, la del múltiple significado del propio fragmento ubicado en su entorno natural, y el de la desubicación del referente, integrada en una nueva realidad con su identidad particular.

¹¹¹² Cfr. *Puntos de referencia* de Pierre Boulez, punto 3.5.5. *El texto y su realidad*. pág. 140.

¹¹¹³ Contextualizada y analizada en el punto: 9.4, pág. 667. Leer los subpuntos correspondientes.

¹¹¹⁴ DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo*, Madrid: SGAE-Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, 1998, pág. 127. Donde ubica las óperas del compositor dentro de la estética de las de sus coetáneos generacionales, con obras como: *Punch and Judy* (1966/67) de Birtwistle o *Le Grand Macabre* (1974/77, rev. 1996) de Ligeti.

Para De Pablo, la utilización de los módulos como control del tiempo dentro del espacio aleatorio supone una síntesis de recursos, aceptando los más efectivos para utilizarlos de diversas maneras a lo largo de su segundo *opus*. La incorporación del control interválico dentro del aleatorio de tiempo, se consigue por medio del agregado armónico que centra un determinado eje que funciona como baliza de posición, permitiendo la ordenación interválica en el caos; a estos recursos se les suma o, en ocasiones, suprime la técnica asociada a la estructura de la cita musical del referente.

La irradiación de los mecanismos técnicos asociados a la cita literaria y musical se desarrollará en el tiempo, junto a los propios del género, filtrados por la estética del compositor en el complejo mundo de la dramaturgia de las óperas depablianas.

6.2.2. Dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo

Al margen de los diversos elementos técnicos implicados en la composición (la interválica a nivel microformal, el giro melódico fluido o entrecortado, la tímbrica...), el texto juega un papel predominante cuando se introduce en la obra el factor de la dramaturgia y, con él, los personajes y la trama argumental¹¹¹⁵. La asociación del motivo musical, la del texto, según las diversas situaciones y personajes, *Leitmotiv*, es uno de los elementos más destacados dentro de los mecanismos técnicos compositivos de la historia de la ópera.

En las óperas de Luis de Pablo lo llamaremos de esta manera aunque no posea una igualdad en forma y función con respecto a la utilización clásica (Wagneriana). En De Pablo, el *Leitmotiv*, no cumple su misión de acompañamiento fiel del personaje, contextualizando la acción, sino que transgrede su misma realidad enajenando las situaciones y produciendo complejidad dentro de la trama argumental.

La primera de las óperas de Luis de Pablo, *KIU* (1979/82), se encuentra escrita sobre textos del propio compositor desarrollados desde los diálogos y acciones de la obra de teatro *El cero transparente* (1977) del dramaturgo español Alfonso Vallejo .

La ópera *KIU* no posee un pensamiento propiamente dicho de *Leitmotiv* (como sí que sucede en otras de sus óperas del compositor, aún de manera personal). En esta ópera, este principio es sustituido por un nuevo elemento técnico estructural del campo armónico: la adscripción de una nota determinada para cada personaje, sin incidir en su personalidad ni trama argumental. Sin embargo, la ópera sí que posee células y elementos melódicos recurrentes, condicionados por la utilización métrica del pulso musical que está sometido a las distintas silabizaciones del texto. Estructuralmente existen asociaciones de instrumentos (timbres) a diversos giros rítmicos y melódicos.

La técnica utilizada en *KIU* conserva elementos de la época de la aleatoriedad controlada, elementos como los anillos que se repiten cíclicamente a diversas interválicas, formando pedales complejos¹¹¹⁶ (Fig. nº 402, pág. 262, sección de la cuerda).

¹¹¹⁵ Sin olvidar otras posibilidades como *Outis* (1996) ópera sin argumento de Luciano Berio.

¹¹¹⁶ Cfr. El uso que hace el compositor en obras como *Tombeau* o *Yo lo vi* entre otras: Consultar el punto 8.2. *La voz propia*, pág. 448. Este mismo principio modular se presenta hacia el final de la obra por medio del coro. Cada voz presenta diversos módulos hasta un

barroco veneciano (Claudio Monteverdi, Jacopo Peri...), donde el texto y la línea melódica era lo más sobresaliente.

En la segunda de sus óperas, *El viajero indiscreto* (1984/88) con libreto de Vicente Molina Foix, el principio de *Leitmotiv* aparece de manera velada en ciertos elementos melódicos y métricos.

Según Lévi-Strauss, el concepto de mito como el *Leitmotiv* wagneriano (en *El oro del Rhin*) saca a la luz el sistema de los mitos parcialmente ocultos en la mera exposición narrativa o dramática. Cada *Leitmotiv* tiene su significado primario (el amor, la muerte...), pudiendo aparecer junto a la acción a la que corresponde en la representación e interferir con ésta, y producir conflictos en la trama argumental o en la comprensión (*Leitmotiv* del mal en una escena de amor...), siendo esta transgresión al pensamiento clásico lo más cercano a la utilización que Luis de Pablo hace de este recurso.

De Pablo utiliza diversos elementos “transgresores” al margen de la confusión e interferencia en la acción de su concepto de *Leitmotiv*. Estas transgresiones a la linealidad argumental se sirven de elementos novedosos (inventados), como el bombo preparado, que ya ha utilizado anteriormente en *Le prie-Dieu sur la terrasse* (1973)¹¹¹⁸; en la última escena de la ópera *La madre invita a comer*, acompaña a la evocación del Hombre sin Cualidades Específicas - Criminal en Potencia de su delito, constituyendo un elemento alienante o “degradante” de los hechos y acciones que se suceden.

En *El Viajero indiscreto* se hace evidente al asumir elementos del “Teatro del absurdo francés” y del “Surrealismo irónico”. Esto mismo ocurre en la ópera anterior, donde los protagonistas de *KIU...* se presentan como enajenados de su realidad “o locos” que no pueden llegar a comprenderse ni a escucharse unos a otros solamente a ellos mismos, en un monólogo interior desenfrenado rayando el autismo más severo (“Sería estupendo el poder llegar a entendernos...”¹¹¹⁹).

Después de *El viajero indiscreto*, De Pablo continúa su colaboración con Molina Foix en *La madre invita a comer* (1991/92), donde la protagonista es la madre del viajero,

¹¹¹⁸ Cfr. subpuntos: 8.16. *Le Prie-Dieu sur le terrasse* (1973), pág. 590.

¹¹¹⁹ Fragmento de un diálogo entre los personajes en el final de *KIU* (1979/82) de Luis de Pablo.

convirtiéndose en el prólogo de la ópera anterior, en la que la madre ya se encontraba presente en la memoria de los personajes, condicionando las acciones.

En *La madre...*, los elementos argumentales beben del mundo de los mitos¹¹²⁰ con: la *mater familias*, la mujer-sacrificio (que amamanta, se entrega en el amor y es consumida en un acto final de canibalismo, siendo todo una misma cosa)¹¹²¹.

Tu recuerdo me nutre. Tú me mantienes vivo. Gracias a ti subsisto. No pido más: saciado. El cuerpo del delito me satisface. Soy goloso...¹¹²²

Dentro de la mitología clásica se reconoce la presencia de Eros y Thánatos. *El viajero...* asume referencias explícitas del complejo de Edipo¹¹²³, junto a un continuo retorno al origen, por medio de la multiplicidad cronológica del protagonista. En *La madre...*, el número aparece como elemento generador, encontrándose presente en: sus cinco matrimonios, el menú de cinco platos, los cinco amantes que la madre invita, las cinco edades del viajero.

En la ópera se producen encadenamientos de significado concreto dentro de la complejidad onírica del argumento, donde lo absurdo adquiere un carácter de concreción en la idea y se acepta un elemento autista (en la tercera escena, los personajes nunca llegan a conversar, solo se escuchan a sí mismos), con personajes que poseen personalidades y cualidades específicas en un anonimato genérico. También se generan encadenamientos de hechos no lineales e ilógicos (absurdos e irracionales) en diversas acciones dentro de los roles que contrae cada personaje, presentándose como arquetipos despojados de personalidad, sin pasado, presente o futuro, excepto el del hijo viajero.

El Hombre sin Cualidades Específicas acepta ser un Criminal –es elegido por ello–, ama a la madre; observado por el hijo (el viajero), la mata en un abrazo y se alimenta de ella al igual que el resto de invitados junto a la cocinera.

El hilo argumental sufre una multiplicidad de identidades cronológicas isócronas en el personaje del viajero (del hijo): de bebé, adolescente, adulto..., sumidas en un

¹¹²⁰ Cfr. puntos que tratan de Claude Lévi-Strauss. Entre otros: 6. Evolución del pensamiento Literario en Europa durante los años 60 y 70, pág. 435 y subpuntos correlativos.

¹¹²¹ Cfr. DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*, Madrid: SGAE -Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores, 1998, pág. 123 y correlativas.

¹¹²² Fragmentos del libreto de la ópera.

¹¹²³ Ídem.

sentimiento difuso de amor maternal, sexual y de apetito alimenticio del cuerpo de la madre.

El hijo pasa por cinco edades cronológicas simultáneas con una concomitancia de recuerdos, de sentimientos, de sensaciones, de deseos (maternal, sexual, alimenticio...), produciéndose una contemplación de una realidad múltiple: la suya en todas sus facetas y la de los invitados al banquete, sobre todo del Hombre sin Cualidades Específicas, como proyección de sus propios instintos.

En el argumento el absurdo se presenta como un fenómeno de cohesión desde lo grotesco, aumentando la sensación de ambigüedad. Este pensamiento se encuentra tomado desde el "Tetro de la Crueldad" de Antonin Artaud¹¹²⁴.

Aquel que apuesta por el impacto violento en el espectador. Para ello, las acciones, casi siempre violentas, se antepone a las palabras, liberando así el inconsciente en contra de la razón y la lógica¹¹²⁵

La ópera grotesca crea una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que, por su misma naturaleza, son ilimitadas y no pueden ser descritas formalmente¹¹²⁶.

La crueldad esencial no es la representada en escena, sino el hecho de impedir al público una identificación directa y psicológica con la acción escénica¹¹²⁷

Estructuralmente, en *El viajero...* y *La madre...* aparece la "exposición retardada"¹¹²⁸ consistente en la presentación simultánea de elementos contrastantes expuestos previamente, generando un principio de unidad estructural en los diversos puntos culminantes de la obra. Este pensamiento aparece en obras como *Senderos del aire*, (confrontar con el subpunto 9.1. *Senderos del aire*, 1978, y su correspondiente contextualización en la página número 592, junto a subpuntos correlativos).

¹¹²⁴ Cfr. DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo*, Madrid: SGAE -Fundación Autor- Sociedad General de Autores y Editores, 1998, pág.123.

¹¹²⁵ Cfr. ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre de la Cruauté (Premier manifeste)* en *Le théâtre et son double*, París: Editions Gallimard. 1993, págs. 138-139. [Existe traducción castellana: *El teatro y su doble*, La Habana: ed. Instituto del Libro. 1969, pág. 102.]

¹¹²⁶ Cfr. *Encuentros con Luis de Pablo*. 1998, pág. 123.

¹¹²⁷ *Ibidem*, pág. 127.

¹¹²⁸ Según expresión presentada en la explicación de *La madre invita a comer*, en *Encuentros con Luis de Pablo*, pág. 130.

66

La MADRE coloca los candelabros en los sitios correspondientes de la mesa, y sienta a sus invitados, que se saludan. En un altílo de la habitación, mientras, los ojitos novedizos del VIAJERO-NIÑO observan la escena con ansiedad.

Vuelve a aparecer la COCINERA en la puerta con candelabros y dos caballeros, el HOMBRE SIN CUALIDADES ESPECIFICAS (ya maduro pero juvenil y hasta gimnástico en su porte) y SU EMINENCIA GUIS (encrado en carnes y meliflvo, casi casi sebos).

La dama se apresura a recibirlos, aunque duda un instante en la atribución de candelabros; el fin indica a la sirvienta que coloque el de siete brazos, muy hebreico, ante el plato de SU EMINENCIA, y el otro, siniestro como propio de un criminal en potonota, ante el del HOMBRE SIN CUALIDADES ESPECIFICAS.

67

Fig. n.º 403. Páginas 66 y 67 del segundo acto de *La madre invita a comer* (1991/92), Ed. Suvini Zerboni

La siguiente ópera que compone es *La señorita Cristina* (1997/99), basada en la novela homónima de Mircea Eliade. La obra se mantiene dentro de los elementos que se presentan en las óperas anteriores, con personajes inmersos en el mundo de los espíritus,

los fantasmas y el terror. La historia a caballo entre el amor y el vampirismo envuelve el mundo enajenado de *La madre...*, *El viajero...*, y *KIU*.

Entre los años 2004/05 compone la ópera *Un parque*, con texto de la obra teatral *Sotoba Komachi* de Yukio Mishima. Es una obra significativa por conseguir poner en juego principios psicológicos de desubicación de la acción y del tiempo dentro de una trama fijada. En ella se hace patente la universalidad de los personajes, se vuelve a repetir el arquetipo genérico en cuanto a la personalidad de estos definidos de antemano. Esta obra toma el principio de globalización porque, aunque se quiera designar un lugar específico al parque y una fecha cronológica concreta, la acción podría estar pasando en cualquier lugar y tiempo.

En la actualidad, el compositor se encuentra en proceso de creación de la ópera *El abrecartas*, sobre el libro de Vicente Molina Foix con el mismo nombre¹¹²⁹, basada en los recuerdos y epistolario de los compañeros y amigos del poeta granadino Federico García Lorca. La ópera fue un encargo del Director artístico del Teatro Real de Madrid, Gerard Alfons August Mortier, y amigo de De Pablo. Tras su destitución de la dirección del Teatro y posterior fallecimiento el 9 de marzo de 2014¹¹³⁰, De Pablo paraliza la composición de la ópera dando prioridad a encargos con fecha de entrega próxima. Con respecto al estado actual de la obra y su futuro, el compositor lo presenta de la siguiente manera: "...volveré a trabajar en ella cuando tenga una fecha de entrega y perspectivas de un estreno cercano..."¹¹³¹. El comienzo y diversos números de la obra ya se encuentran terminados, como el de un baile entre los amigos de Federico García Lorca, con el propio poeta tocando los éxitos del momento al piano en su casa.

¹¹²⁹ MOLINA FOIX, Vicente. *El abre cartas*, Madrid: ed. Anagrama. Narrativa Hispánicas. 2007.

¹¹³⁰ Cfr. la página de internet: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/03/09/531c33b5ca4741082c8b4570.html> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

¹¹³¹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.

6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo

La mayoría de compositores pertenecientes a la Generación del 51 y, con ellos, De Pablo, sufrieron la orfandad de maestros en el campo de la composición. La técnica adquirida es copia de lo que se supone que se estaba haciendo o se había hecho recientemente en Europa, siendo totalmente imaginada, reinventada desde el desconocimiento y precariedad de medios. La mayoría de compositores de la generación de Luis de Pablo, aun sin saberlo, tienen una deuda de gratitud en cuanto a pensamiento constructivo con la literatura, los europeos con escritores como el irlandés James Joyce¹¹³² y su innovador pensamiento reflejado en obras como *Ulises*, y los españoles en particular desde su propia perspectiva y la irradiación de las obras europeas de vanguardia ya compuestas con este pensamiento.

Será como, un mosaico que Joyce compuso poco a poco, donde las piezas entran una a una, a veces no seguidas, de forma que el dibujo de base guía la operación aunque después está destinado a desaparecer; pero diremos, asimismo, que el orden no es sólo un punto de partida sino también un punto de llegada, si tenemos en cuenta que muchos de los hallazgos técnicos que permiten a cada episodio insertarse en el esquema de las varias correspondencias de las artes o de las partes del cuerpo humano se introducen al final del trabajo, precisamente como si la correspondencia esquemática fuera uno de los resultados por alcanzar, no un medio operativo que es necesario liquidar al final¹¹³³

El detonante de la absorción y traslación de pensamientos literarios –estructura y forma– al hecho musical contemporáneo se debe, en parte, al escritor e investigador italiano Umberto Eco quien, en sus primeros trabajos sobre el *Ulises* de Joyce¹¹³⁴, en su *Obra abierta*, aporta nuevas perspectivas al discurso y su contenido. El compositor Luciano Berio contrae este pensamiento en sus obras abiertas con múltiples referentes, utilizando el *collage* no como una superposición de elementos, sino como una nueva contextualización de los préstamos que, aun conservando su identidad individual, se desvinculan de su origen, adoptando un sentido diferente en la nueva obra. Estas experiencias creativas tienen su base teórica en las reflexiones de pensadores como Jacques Derrida con su teoría de la deconstrucción literaria.

¹¹³² Cfr. con el portal de Internet que habla sobre él: <http://www.themodernword.com/joyce/music.html> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

¹¹³³ ECO Umberto. *Las poéticas de Joyce*, Barcelona: ed. De bolsillo. Sant Andreu de la Barca. 2011, pág. 100.

¹¹³⁴ Cfr. punto 6.2. Sobre la influencia de la literatura en los referentes musicales de vanguardia (europeos y españoles), pág. 439; 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455.

Luciano Berio plasma este ideal en obras como *Chamber Music* (1953); *Homenaje a Joyce (Omaggio a Joyce)* (1958); *Circles* (1960); *Epifanie* (1961); *Outis* (1996), ópera sin argumento¹¹³⁵; o su monumental *Sinfonía* (1968). Posteriormente, compositores como Karlheinz Stockhausen con su *Klavierestücke IX*, o Pierre Boulez con sus *Sonatas (II y III)* para piano, adquieren este pensamiento.

Entre 1958 y 1959, yo trabajaba en la RAI de Milán. Dos pisos más arriba de mi despacho estaba el estudio de fonología musical, dirigido entonces por Luciano Berio. Pasaban por él Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos. En aquellos tiempos, yo estaba trabajando en *Joyce* y pasábamos las veladas en casa de Berio, comíamos la cocina Armenia de Cathy Berberian y leíamos a Joyce. De allí nació un experimento sonoro cuyo título original fue *Homenaje a Joyce*, una especie de transmisión radiofónica de cuarenta minutos que se iniciaba con la lectura del capítulo II del *Ulises* (el llamado 'de las Sirenas', orgía de onomatopeyas y aliteraciones) en tres idiomas: en inglés, en la versión francesa y en la italiana. Sin embargo, después, dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de *fuga per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente, en una especie de *polilingüe* y *babelaisiano fra Martino Campanaro*, con grandes efectos orquestales (aunque siempre con la voz humana única y exclusivamente), y finalmente trabajaba Berio solamente con el texto inglés (lo leía Cathy Berberian) filtrando ciertos fonemas, hasta que de todo ello resultó una auténtica composición musical, que es la que circula en forma de disco con el mismo título de *Omaggio a Joyce*, el cual nada tiene ya que ver con la transmisión, que era, en cambio, crítico-didáctica y comentaba las operaciones paso a paso¹¹³⁶.

Entre los años 1968/69, Berio escribe su obra *Sinfonía* con multitud de elementos de préstamo, de fragmentos musicales de otros compositores inmersos en un contexto totalmente diferente, también introduce textos literarios que aportan una nueva dimensión expresiva pues, al igual que las citas musicales, poseen su propio significado más el que adquieren en la nueva obra.

Luis de Pablo no se ve irradiado por este influjo literario directamente, en todo caso lo hace desde las obras ya compuestas, sin beber de la fuente original europea (en ese momento), asumiendo los nuevos elementos de estructura y forma literaria desde sus propios referentes con Góngora y Aleixandre... y, posteriormente, con Italo Calvino, entre otros muchos.

En la primera época creativa del compositor, la influencia literaria viene dada del Siglo de Oro español y la Generación del 27, con Luis de Góngora y Vicente Aleixandre, buscando nuevas estructuras formales, elementos morfológicos y sintácticos en traslación

¹¹³⁵ Cfr. página de periódico que lo presenta: http://elpais.com/diario/1996/10/06/cultura/844552804_850215.html (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

¹¹³⁶ ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona: ed. Planeta-Agostini, 1985, pág. 5.

desde lo literario a lo musical. Con respecto a Góngora y sus aportaciones se refiere de esta manera:

De Góngora me interesaba, dentro de los poemas mayores, la libertad entre el rigor y la técnica, siempre en búsqueda de la belleza que se encuentra en nuestro lenguaje, y en la construcción de estructuras; el ritmo interno de las rimas [...] En mis primeras obras, pensaba que la aproximación a la literatura por medio de D. Luis de Góngora me permitiría conseguir un nuevo significado a mi música, utilizando para ello técnicas compositivas –musicales– desligadas de lastres de forma-estructura, características de la retórica musical anterior, condicionadas por el peso histórico [...] “Arremetiendo”, por este motivo, contra los *clichés* establecidos en cuanto a forma, estructuras clásicas y folclores arcaizantes¹¹³⁷

Glosa de Góngora, parte de los textos de *Tarde de poetas*:

“Rompida el agua en las menudas piedras, cristalina sonante era fiorba, y las confusamente acordes aves, entre las verdes rocas de las yedras, muchas eran, y muchas veces nueve, aladas musas que, de pluma leve, engañada su oculta lira corva, metros inciertos, si, pero süaves, en idiomas cantan diferentes, mientras, cenando en pórfidos lucientes, lisonjean apenas, al Júpiter marino tres sirenas”

...estamos ante un ejemplo de belleza difusa, subrayada por la ruptura de los diptongos y por un equilibrio sin peso de vocales y consonantes en donde el centro de gravedad de la escucha parece levitar [...] Mi respuesta, que vino como una iluminación, fue el intervalo de tercera, menor y mayor. Intervalo no demasiado aceptado en aquellos años, se recordará...¹¹³⁸

La influencia en De Pablo del poeta Vicente Aleixandre radica en su pensamiento constructivo por su modernidad y concepto de belleza y en sus múltiples maneras de observar la realidad y sintaxis dentro del cambio de estructura, destruyendo elementos sintácticos “diciendo las cosas de otra forma”.

Su producción de obras con utilización de texto es numerosa, asumiendo distintos principios estéticos y técnicos en obras como *We* (1969/70), donde utiliza la electroacústica junto a diversos textos. En *Yo lo vi* (1970) crea un mosaico de vocales y consonantes. Luego vendrán: *Je mange, tu manges* (1972), *Portrait Imaginé* (1975), *Bajo el sol* (1977) en hebreo y castellano del siglo XVI como base estructural al poseer cada una de las lenguas su propia materia musical:

Si hacemos un recorrido panorámico por la obra musical de Luis de Pablo, descubriremos a intervalos regulares de tiempo composiciones basadas en poesía que, según las intenciones del creador, son o muy modestas o absolutamente ambiciosas. Miniaturas como *Comentarios* (1956-59), *Ederki*¹¹³⁹ (1977/78) y *El*

¹¹³⁷ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.

¹¹³⁸ Ídem.

¹¹³⁹ [Palabra que en euskera equivale aproximadamente a la exclamación ¡bravo!]

manantial (1982) se alternan con cantatas como *Al son que tocan* (1974/75), *Sonido de la guerra* (1980), *Viatges i flors* (1981-85) y *Tarde de poetas* (1985/86): El estudio de estas obras permite comprender hasta qué punto la palabra es en ellas mucho más que un simple vehículo de la música¹¹⁴⁰

El compositor continúa utilizando sus referentes literarios en obras como *Casi un espejo* para orquesta (2003/04). En *Retiro*, su segundo tiempo aplica elementos “meditativos” implícitos en el título, con referencia a la obra de Góngora y Santa Teresa, por medio de principios estáticos de tiempo y “colores” oscuros en el timbre. El musicólogo italiano Paolo Petazzi señala con respecto al último tiempo de la obra:

Penumbra, y la referencia a poetas como Vicente Aleixandre (ya presente, entre otros, en *Tarde de poetas*) y Juan Gil-Albert, en cuyo poema *Corazón penumbroso* encuentra Luis de Pablo el título de su concierto para violonchelo y orquesta de 2001/02: *Fronroso misterio*, metáfora de la muerte. Los títulos, advierte el autor, van más allá del tópico o de la simple evidencia¹¹⁴¹

Uno de los escritores italianos que han podido aportar más elementos constructivos al pensamiento de la estructura musical de Luis de Pablo es Italo Calvino (como Michel Butor pudo serlo para Boulez con su obra *Emploi du Temps*¹¹⁴², utilizando este referente literario como un “plano de una ciudad desconocida” para componer su tercera *Sonata* para piano), quien escribe *Si una noche de invierno un viajero, una metáfora de la posmodernidad?*¹¹⁴³, donde divide el relato en diversas obras dentro de una trama desestructurada, rompe la acción, presenta al autor en primera persona a mitad del argumento, y muestra un alto grado de complejidad en multitud de líneas argumentales.

Las *Seis propuestas para el próximo milenio*¹¹⁴⁴ (ponencia escrita para la misma universidad que Igor Stravinski redacta su *Poética musical*¹¹⁴⁵) son una enumeración erudita sobre principios generales de la estructura literaria y musical; elementos como: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad, se desarrollan sobre ejemplos de la mitología clásica. Estos principios se utilizan para presentar y corregir situaciones inherentes al concepto del discurso, estructura y forma en un ámbito literario y musical.

¹¹⁴⁰ DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo, (ensayos y entrevistas)*. (Traducción Rafael Eguílaz. Ensayo preliminar José Luis García del Busto), Madrid: ed. Fundación Autor, 1998, pág. 81.

¹¹⁴¹ PETAZZI, Paolo. Páginas explicativas adjuntas al CD. *Casi un espejo y Passio*, Milán: ed. Suvini Zerboni. Anemos, 2010.

¹¹⁴² BUTOR, Michel. *El empleo del tiempo*, Barcelona: ed. Seix-Barral, 2000.

¹¹⁴³ CALVINO, Italo. *Si una noche de invierno un viajero...*, Madrid: ed. Siruela, [1979] 1999.

¹¹⁴⁴ CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, ed. Siruela, 2007.

¹¹⁴⁵ STRAVINSKI, Igor. *Poética musical*, Barcelona: ed. Acantilado, 2006.

7. HACIA UN PENSAMIENTO DE LIBERTAD. UBICACIÓN SOCIAL DE LUIS DE PABLO (1960-1963)

En 1960, gracias a la amistad con la martenotista francesa Françoise Deslogères – surgida a raíz de los cursos de composición realizados en la ciudad alemana de Darmstadt–, Luis de Pablo comienza a recibir clases regulares de Max Deutsch, antiguo discípulo de Arnold Schönberg. Se afianza como conferenciante, realizando análisis y comentarios sobre obras de distintos compositores involucrados en la vanguardia musical del siglo XX: Anton Webern (*Cuarteto*, op. 28), Rodolfo Halffter (*Tres piezas para orquesta de cuerda* op. 23), Luigi Nono y Karlheinz Stockhausen (*Zeitmasse*). Es presidente de Juventudes musicales, cargo que mantiene hasta 1963, y de Tiempo y Música, organismo al amparo del Departamento de Actos Culturales del S.E.U., 1960/63. Realiza una intensa labor de divulgación de las vanguardias musicales, dentro y fuera de nuestras fronteras. En el primer concierto de Tiempo y Música –treinta de enero de 1961– se interpreta *Comentario a dos textos de Gerardo Diego*¹¹⁴⁶, dirigido por Odón Alonso, en el teatro María Guerrero de Madrid.

En 1960 compuso *Radial*, para 24 instrumentos en ocho grupos de tres, es un estudio tímbrico clave en la evolución estético-técnica del compositor, con ella alcanza su consagración como compositor dentro de los foros europeos de vanguardia. En 1961 compone *Glosa*, detonante de numerosas estancias en el extranjero, siendo interpretada en Barcelona por Benito Lauret, y en Bilbao y Madrid por Rafael Frühbeck. En este mismo año, su obra se programa en la Semana internacional de la UNESCO en París, y en el festival de Darmstadt, donde se estrena *Libro para el pianista*, interpretado por Pedro Espinosa: búsqueda de cocreación con el intérprete, generación de múltiples posibilidades interpretativas, concepto de composición pianística inspirada en los ideales del compositor David Tudor. Presenta trabajos literarios en las revistas *SP* y *Acento*, y realiza la traducción del estudio monográfico de Stuckenschmidt sobre Arnold Schönberg¹¹⁴⁷. Compone *Glosa* con motivo del IV centenario del nacimiento de Góngora, y es estrenada en el Aula de Música del Ateneo de Madrid, el 2 de junio de 1961, por Isabel Penagos bajo la dirección de Alberto Blancafort. Posteriormente, se estrena en Múnich dentro de los conciertos de Nueva Música, del mismo año, con M. Brem como solista, dirigido por

¹¹⁴⁶ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. *La estética de Luis de Pablo*. Trabajo de investigación (DEA). Universidad de Granada. Departamento de Musicología. 2010.

¹¹⁴⁷ STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. *Arnold Schönberg*. (Traducido del alemán por Luis de Pablo), Madrid: ed. Rialp, 1964.

H. Schatz. A finales de 1961 comienza su obra *Polar*, para once músicos divididos en tres grupos, terminándola en enero de 1962, está dedicada al Doctor Heinrich Strobel presidente de la SIMC y director de la Radio de Baden-Baden, estrenada en Darmstadt en el verano de 1962 por el *Internationales Kammerensemble*, bajo la dirección de Bruno Maderna. Más adelante, se estrena en el Ateneo de Madrid el 20 de diciembre por A. Blancafort.

En 1962 compone *Prosodia* para grupo instrumental, por encargo del doctor Fritz Büchtger para el estudio *für Neue Musik*, que se estrena al año siguiente por versión dirigida por Hilmar Schatz. Posteriormente, se estrena el 20 de febrero de 1964 en el Ateneo de Madrid por el grupo de solistas de la Orquesta Filarmónica dirigido por García Asensio. En este mismo año compuso *Condicionado* para flauta en sol, por encargo de Severino Gazzelloni, quien la estrena en el Festival de Darmstadt de 1963. En 1962 firma un contrato con la editorial Tonos de Darmstadt para regularizar la publicación de sus obras.

Para la aproximación a las obras de su segundo *opus*, entre las que destaca su primera obra para orquesta Tombeau, se establece, como fuente decisiva –como ya hemos comentado–, el balance teórico que constituye su tratado *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹¹⁴⁸ (1967/68), donde sintetiza su visión musical y social.

7.1. La música como vehículo de comunicación personal

La necesidad de comunicación del ser humano se encuentra condicionada por diversas circunstancias particulares: la historia (su historia), la sociedad, la política... en la que se vive, las cuales, dentro de la afirmación personal, son las que decantan la balanza sobre una determinada disciplina del conocimiento y, en especial (por su complejidad dentro de una sociedad altamente industrializada), por una determinada rama artística.

En el caso del compositor Luis de Pablo, como hemos desarrollado en los primeros puntos de este trabajo, la vocación musical no es impuesta en ningún momento por su familia u entorno social, sino que existe en él desde el principio de sus recuerdos, siente

¹¹⁴⁸ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión. [1968], (reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996), cfr. puntos II La afirmación personal y III Una cierta validez de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*.

gran predilección por ella sobre todas las cosas; con posterioridad, esta vocación le hace decidirse por completo a este arte.

El factor social no puede obviarse, ni en los primeros estadios formativos ni en los posteriores, donde se considera que el lenguaje estético se encuentra formado. En el caso de Luis de Pablo confluyen factores decisivos que condicionan su obra en múltiples factores.

Las circunstancias históricas de Luis de Pablo y sus compañeros de generación (españoles) son las mismas debido al retraso histórico que lastra el proceso evolutivo, teniendo que comenzar el camino de creación partiendo desde procesos ya asumidos por los compañeros de generación europeos. Este proceso estético-técnico coincide socialmente con el declive del franquismo, aperturismo hacia Europa y la convulsión del terrorismo vasco y la nueva democracia. Todos los factores estéticos, técnicos, sociales y políticos del proceso se encuentran inmersos en el resultado final que es, en última instancia, la obra musical contextualizada por el propio compositor, al que no se le puede abstraer del entorno donde vive y se desarrolla.

El compositor Luis de Pablo, con sus diversas técnicas, reflejadas en cada obra, y pensamientos estéticos, no se puede dissociar del Luis de Pablo social inmerso en su propio tiempo y coyuntura social y política. El ser social es fruto de un entorno – histórico– que conforma y condiciona¹¹⁴⁹ en múltiples aspectos. En lo que respecta al compositor, tanto los hechos cotidianos como los artísticos se erigen como piedra angular de su voz de creador.

Los cambios socio-políticos –y la convulsión social y personal que genera el proceso traumático de ruptura con lo anteriormente establecido– son capaces de imbuir a la obra artística de valores sociales (a pesar del mismo creador, únicamente por asociación de ideas), teniendo, en última instancia, la misma carga ética que puede tener un manifiesto o un comunicado, poseyendo mayor carga y condicionante cuanto mayor sea la envergadura de los hechos coyunturales que se produzcan en su entorno.

¹¹⁴⁹ Cfr. FOUCAULT, Michel . *La arqueología del saber* (traducción al castellano de Aurelio Garzón), Madrid: ed. Siglo XXI Madrid, 2009.

De Pablo, en la mayoría de obras, no reivindica ninguna cosa, al margen de lo que se pudiera pensar por la cronología en la que se encuentran escritas o por sus títulos, siendo con posterioridad cuando la obra se ubique en su tiempo social, en su historia viva, impregnándose (para parte de la sociedad) de valores relativos a su historia de ubicación de los hechos coincidentes en el tiempo, hechos sociales, políticos, entre otros.

7.2. La música contemporánea en la España de los años 60. El 'caldo de cultivo' de una nueva estética musical

Dentro de la represión, en cuanto a conductas y actuación social, la juventud de los años 60 sufre un lento proceso de cambio desde su manera de vestir a sus valores morales y musicales. En 1964, *The Beatles* actúan en las ventas de Madrid, siendo un revulsivo para la juventud española. En estos años, el pop español alcanza una gran calidad, siendo número uno en las listas de éxitos americanas.

En estos años (1960) se dictan leyes que aspiran al control absoluto y detallado de todas las facetas de la vida pública española, dando un gran dinamismo económico y social a sectores que, hasta entonces, habían estado marginados, como el ocio y la cultura, donde la música se ubicaba. Se regulan los estudios musicales en los conservatorios (plan del 66 en vigor hasta la entrada del plan LOGSE), la reforma de la estructura y funcionamiento de la Orquesta Nacional de España, la creación del Festival de Ópera de Madrid, la creación de la Junta Consultiva de Música y el Sindicato de Músicos, la incorporación de los músicos a la Seguridad Social, la creación de la Orquesta de la Radio Televisión y la regulación laboral de la profesión musical.

El Ministerio de Educación, del que dependía la Comisaría General de la Música, no es quien dicta las leyes, sino que éstas parten del Ministerio de Información y Turismo a cargo de Manuel Fraga Iribarne (1962/69), que controla la censura, la propaganda política y la promoción turística. De él dependen la radio y la televisión y los festivales de España (programas dedicados a la propaganda del folclore regionalista).

En 1963 Fraga afirma: [...] con los Festivales de España seremos fieles al latido esencial de nuestra tierra. Realizaremos unos Festivales de recreación española y trataremos de cristalizar lo popular en un estilo universal. El vigor, la atracción para el turismo y la satisfacción para los españoles deberán producirse por el contenido y el

programa que hagan nuestros artistas y los buenos conjuntos internacionales que vengan a colaborar con nosotros...¹¹⁵⁰

Luis de Pablo, en 1965, viaja al Líbano para formar parte del jurado de un premio de Composición de Juventudes Musicales. También lo hace a Venezuela, donde se celebra el primer concierto de Alea y se programa música suya en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC), que se celebra en Madrid. En 1966 es miembro de la Sociedad Europea de Cultura y compuso *Iniciativas*¹¹⁵¹.

A partir de 1967, los conflictos sociales son imparable, se produce una grave crisis en los aparatos de gestión del régimen que desencadenan una gran represión por parte de éste. La tasa de analfabetismo baja y la influencia de la radio, de la televisión y del turismo generan pensamientos más tolerantes en el pueblo, dentro del autoritarismo del régimen autárquico.

Luis de Pablo, en 1967, viaja a la Habana, Praga y Varsovia. Es invitado por el *Deutscher Akademischer Austauschdienst* a residir durante un año en Berlín. Participa como jurado en premios internacionales de composición, como los de la Fundación *Royaumont* y la Bienal de París. Presenta a España en el Festival de SIMC celebrado en Praga; este mismo año firma un contrato de exclusividad con la editorial Salbert y compone las obras: *Módulos III, Imaginario I e Imaginario II*. Y publica el libro *Lo que sabemos de música*¹¹⁵².

De Pablo, en 1968, junto al compositor Horacio Vaggione funda, el laboratorio de música electroacústica Alea de Madrid y publica el libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹¹⁵³.

¹¹⁵⁰ Entrevista publicada en *Ritmo* CCCXXXIII (03/1963).

¹¹⁵¹ Cfr. el punto 8.1.1.1, pág. 537.

¹¹⁵² DE PABLO, Luis. *Lo que sabemos de música*, Madrid: Gregorio del Toro Editor, 1967.

¹¹⁵³ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, [1968], reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

7.3. El “Concierto de la Paz” franquista

En 1964 el régimen franquista organiza una monumental campaña propagandística bajo el nombre de 25 años de Paz española. La conmemoración cuenta con una serie de acontecimientos culturales entre los que se incluye un concierto constituido por obras encargos a los jóvenes representantes de la nueva escena musical española; en un primer momento se barajan los nombres de “Joaquín Rodrigo, Cristóbal Halffter, Xavier Montsalvatge y Óscar Esplá”¹¹⁵⁴, de los cuales el único que permanece en el programa final es Halffter, quedando el programa de la siguiente manera: Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, vinculados a núcleos vanguardistas europeos (festivales de Darmstadt o Donaueschingen), Miguel Alonso y Ángel Arteaga, más moderados (aunque también pertenecen generacional y estéticamente a la vanguardia musical de la época). La presencia de Luis de Pablo en el concierto se introduce a raíz de la de Cristóbal Halffter para compensar la presencia de la corriente europea. España sufre el bombardeo de celebraciones y actos conmemorativos. En este mismo año se celebra La bienal, donde De Pablo invita a los críticos y musicólogos más reconocidos de los foros musicales europeos:

En 1964 participé en la organización de la primera y última Bienal de Madrid por parte del Servicio Nacional de Educación y Cultura, un organismo a caballo entre el Ministerio y la Secretaria General del Movimiento. Fue la primera vez que la crítica internacional acudió en masa a España. Yo insistí en que se les invitasen. Vinieron Massimo Mila de Italia, H. H. Stuckenschmidt de Alemania, Józef Patkowski de Polonia, Marcel Schneider y Antoine Goléa de Francia, Mario Bortolotto de Italia [...] Era la primera vez que críticos de esa envergadura venían a España a interesarse por lo que sucedía aquí. Massimo Mila, que trabajaba en *L'Espresso*, una revista muy conocida, escribió una crónica titulada *Schönberg tra i falangisti*. Fui defenestrado ruidosamente, pero no me pasó más. Simplemente me quedé sin el puesto que tenía de organizando de conciertos para esa institución. Ni que decir tiene que no hubo más conciertos¹¹⁵⁵

En su ideal de anteponer las dos Españas, la antigua y la nueva, la tradición y la modernidad, para así formar una sola (extrapolando el arte a la política), Enrique Franco presenta a Miguel Alonso y Ángel Arteaga como la guardia (la tradición y su continuidad, musicalmente tonalidad/modalidad mayor y menor), y a Cristóbal Halffter y Luis de Pablo como la vanguardia (con sus nuevos sistemas musicales) de una Europa en la que se incluye también a España.

¹¹⁵⁴ Cfr. CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. “El Concierto de la paz franquista: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo”. Seminario de Historia. Dpto. de Hª del Pensamiento y de los Movs. Sociales y Políticos, Universidad Complutense de Madrid. Fundación José Ortega y Gasset. Curso 2010-2011, pág. 9. Cfr. <http://www.ucm.es/data/cont/docs/297-2013-07-29-2-11>. (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

¹¹⁵⁵ RENDUELES, César. (AÑÓN, Manuel. BARJA, Juan. PANIELLO, Fabián. TÉLLEZ, José Luis). *Luis de Pablo. A contratiempo. La Bienal de Madrid...*, Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2007, págs. 24-25.

Cristóbal Halffter compone sus *Secuencias*, obra abierta con una gran participación de la percusión dentro de los principios de organización cercanos al azar (controlado, por la libertad del parámetro de duración). La obra, en su principio y final, utiliza las rítmicas presentadas por la orquesta, fusionándolas con los aplausos y el ruido del público. Las secciones se van presentado por familias, viento madera, viento metal, cuerda. Las estructuras de la obra se organizan por medio de principios acumulativos de tensión, y de pérdida de densidad como distensión.

La utilización de la técnica de anillos (repetición cíclica de células de extensión variable) por medio de estratificaciones de líneas (de voces) permite obtener secciones densas con un nivel de estatismo relativo donde en el espectro sonoro prima la saturación y, con ella, un color gris:

En *Secuencias* he pretendido partir del ruido sin organización rítmica alguna, para, al mismo tiempo de ir incorporando a la obra un ritmo preciso, ir transformando ese ruido en las diversas sonoridades que el conjunto instrumental de un orquesta me ofrece. De la materia sonora en su estado más primitivo y desorganizado, se llega a las sonoridades tenidas de la cuerda, en una lógica sucesión de timbres, intensidades, duraciones, alturas y densidades del sonido¹¹⁵⁶

Luis de Pablo comunica a la organización del evento la imposibilidad de componer una obra nueva para la celebración “...debido a mis reticencias a colaborar en dinámicas de apología del régimen totalitario...”¹¹⁵⁷. Sin embargo, finalmente, debido a las fuertes presiones políticas, por parte de las distintas instituciones culturales en las que De Pablo trabaja como organizador y de los responsables políticos que gestionan los diversos encargos musicales, entrega la partitura de *Tombeau*, estrenada anteriormente en el Festival *Reconnaissance de Musique Nouvelle* de Bélgica¹¹⁵⁸. La organización del evento le cambia el nombre de *Tombeau* por *Testimonio*.

No acudí el día del concierto aludiendo problemas de salud. Rafael Frühbeck de Burgos, director de la orquesta del Concierto de la Paz, me llamó personalmente y como respuesta sólo obtuvo una confirmación con respecto a mi estado de salud por parte de mi madre. El director insistió en que debía hacer acto de presencia o las consecuencias serían graves para mi carrera artística [...] No asistí al concierto [...] Las consecuencias no tardaron en llegar, se me cesó de mis funciones como organizador y gestor cultural¹¹⁵⁹

Este es uno de los detonantes, junto a la precariedad económica y los Encuentros de Pamplona, del éxodo posterior a tierras canadienses y americanas.

¹¹⁵⁶ HALFFTER, Cristóbal. Programa del Concierto, 1964.

¹¹⁵⁷ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista al compositor Luis de Pablo. Madrid 19 Marzo 2010.

¹¹⁵⁸ Cfr. punto 7.3.1. La problemática de un encargo no deseado. La obra camaleón. De *Tombeau* a *Testimonio*, pág. 467.

¹¹⁵⁹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista al compositor Luis de Pablo. Madrid. 19 de Marzo 2010.

Fig. nº 404. Página número dos de *Tombeau* (Anexo documental, pág. 868). Posteriormente renombrada como *Testimonio* en el Concierto de la paz franquista. Técnica de saturación por medio de todos los instrumentos. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

En el Concierto de la Paz también se programan cuatro números de la *Atlántida* de Manuel de Falla: *L'Atlántida submergida*, *Hymnus hispanicus*, *Les caravelles* y *La Salve en el mar*, con lo que se concluye el concierto. Luis de Pablo matiza la vigencia que para él suponía el modelo del compositor gaditano. Pocos días después del estreno de su *Testimonio* (*Tombeau*):

...en los años 1949 y 50 su *Concerto* era para mí el *summum* y don Manuel un ídolo. En aquella época escribí muchas obras en esa línea y, precisamente por ello, las he roto. 'A posteriori', Falla me ha servido más como ejemplo humano que musical, enseñándome a no tener miedo ni temor a pretendidos extranjerismos – que para mí no lo son–, si me sirven a encontrar la voz personal, este ejemplo lo tengo siempre presente...¹¹⁶⁰

¹¹⁶⁰ NIETO, Ángel. "Concierto de la Paz", Madrid: Revista *Aulas*, nº. 17-18, (julio-agosto) 1964, pág. 65.

7.3.1. La problemática de un encargo no deseado. “La obra camaleón”.

De *Tombeau* a *Testimonio*

José Luis García del Busto señala la enojosa situación que conllevó para Luis de Pablo el Concierto de la Paz, generando una confusión constante debido al cambio del título de la obra original *Tombeau* de 1962 por el de *Testimonio* en 1964 con motivo de los XXV Años de la Paz.

Para Luis de Pablo el encargo constituyó un auténtico problema consigo mismo: por un lado, su personal postura política, decididamente contraria al régimen franquista, le obligaba a rechazar una oferta que, desde luego, no era solamente musical, ya que el concierto, aparte de su clarísimo enunciado, iba acompañado de todo un aparato publicitario y de proyección inusitado en nuestro país [...] por otro lado, el temor a las consecuencias que podrían sobrevenir, afectando a sus legítimas aspiraciones profesionales, y un largo etcétera en el que hay que incluir la objetiva realidad de que Luis de Pablo era un compositor forjado durante esos veinticinco años y lógicamente empeñado en ser reconocido como tal músico significativo en los estamentos culturales y oficiales, todo esto, decíamos, invitaba a la participación... Después de una serie de tiras y aflojas, nuestro autor adoptó una resolución ambigua: él no aceptaba el encargo y, consecuentemente, renunciaba a los haberes pecuniarios, pero ofrecía una composición reciente (*Tombeau*), nacida de muy otras motivaciones, para estar representado en el concierto en cuestión [...] Por la administración esto no era aceptable y, por su parte, de Pablo se negaba a abordar una nueva composición original. La solución (por llamarlo de algún modo) fue la siguiente: se tomó *Tombeau*, se la denominó *Testimonio*, y la obra llegó a los atriles de la Orquesta Nacional con todos los caracteres de encargo y estreno. Ello fue una aventura claramente negativa para Luis de Pablo ya que, al ceder la partitura y no desvelar públicamente el apaño, hubo de pechar con las reacciones que a él llegaron, a nivel privado, desde distintas personas cuya opinión podía dolerle¹¹⁶¹

Posteriormente, Cristóbal Halffter, por medio de uno de sus biógrafos¹¹⁶², afirma que sus *Secuencias* fueron utilizadas por Fraga Iribarne como una imagen de los positivos cambios sociales y económicos de la España del momento y, en consecuencia, reconoce que la composición presenta una problemática de índole política. El compositor justifica la potencial carga crítica de esta obra como manifestación de radical vanguardia en un marco oficial¹¹⁶³.

¹¹⁶¹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo*, Madrid: ed. Espasa-Calpe, S.A., 1979, pág. 52.

¹¹⁶² CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter. compositores de hoy*, Oviedo: Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vols. (Universidad de Oviedo). Departamento de arte y musicología, col. Ethos-Música, 1980, pág. 107.

¹¹⁶³ ROS, Enrique A. *Kultur ist Beunruhigung. Der spanische Komponist Cristóbal Halffter*, *Neue Zeitschrift für Musik*, 152/6, junio 1991, págs. 36-41. Citado en GAN QUESADA, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter...*, op. cit., pág. 275. (CD-ROM).

8. LA LIBERTAD CONTROLADA. CONTEXTUALIZACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICA Y SOCIAL DEL SEGUNDO OPUS DE LUIS DE PABLO

Después de haber asumido las herramientas que se le habían negado por la guerra civil y la posguerra, el compositor domina los rudimentos seriales, cimentando las bases de conocimiento que le permite acceder a un nuevo estadio formativo donde surge su lenguaje personal.

El segundo estadio comienza con obras como *Módulos I, II, III* (1964/67), donde rompe con la forma tradicional de estructura y forma (mantenida paradójicamente dentro de los sistemas seriales), asume el reto europeo de la libertad controlada, y llega a plasmar estos principios en grandes formatos como su primera obra para orquesta sinfónica *Tombeau* (1962).

El cambio de estética con la adopción de nuevos ideales de control de tiempo pasa por obras como el *Libro para el pianista* (1961), donde se alternan la escritura serial y las formas libres aleatorias, pudiendo considerarse la transición entre un primer estadio serial y un segundo aleatorio¹¹⁶⁴.

Esta transformación del material sonoro va de la mano del cambio de otra realidad insoslayable para el día a día del hombre, del compositor, el cambio traumático de la sociedad que le rodea, recorriendo el camino que lleva desde el final de la autarquía franquista hacia la democracia. Música y sociedad discurren en un mismo tiempo cronológico, condicionando el entorno y sus vicisitudes, y la música que nace de ella y para ella.

Se hace patente el cambio paulatino de pensamiento, la pérdida de fuerza del sistema serial en favor de nuevas formas de entender el hecho musical, con la aparición de la libertad controlada (herencia de estructuras literarias¹¹⁶⁵). El propio compositor, en varios escritos posteriores, señala el origen del cambio y sus consecuencias:

...ya a fines de los años cincuenta se empezarán a escuchar músicas disidentes. Resulta difícil saber cómo se originaron, aunque no lo es saber su porqué [...] Cuando un compositor siente que lo que ha aprendido para hacer que la

¹¹⁶⁴ MACHE François Bernard. *Les malentendus. Les années 50 et 60*. (apuntes mecanografiados, en francés, del propio autor), pág. 7. (Archivo personal de Luis de Pablo).

¹¹⁶⁵ Cfr. 6.2. Sobre la influencia de la literatura en los referentes musicales de vanguardia, pág. 439.

música le funcione ha dejado de hacerlo –esto es, no le satisface la forma que esa música aprendida tiene para construir un tiempo sonoro expresivo– lo mejor que puede hacer es prescindir de la parte inútil de lo que sabe y partir a la búsqueda de [...] aún no sabe qué...¹¹⁶⁶

Según explica en sus últimos escritos, a fines de los años cincuenta, ya se dispone de un material depurado de la “ganga” de las funciones tonales. Partiendo de esta base, él mismo y diversos compositores se ponen a jugar con la sucesión de distintas ideas musicales, generando, de esta manera, principios de sucesión, yuxtaposición, superposición, sumas y restas del material, cuya combinación puede variar en cada versión.

Súbitamente se nos abrió ante los oídos todo un paisaje nuevo que se llamo de mil maneras [...] todas aproximadas: música aleatoria: libertad controlada, música flexible, música abierta, etc...¹¹⁶⁷

De Pablo sitúa al pensamiento aleatorio desde sus orígenes más remotos con los juegos de ingenio de los primeros años del siglo XVII, con los tratados de composición de Pedro Cerone¹¹⁶⁸. Posteriormente, señala al estudioso Umberto Eco, con su *Opera aperta*, como el detonante del nuevo pensamiento literario-compositivo¹¹⁶⁹. De Pablo sitúa a Witold Lutosławski (Fig. nº 11) como uno de los detonantes de las nuevas técnicas aleatorias, con la obra para orquesta *Juegos venecianos*¹¹⁷⁰, apareciendo con posterioridad obras como la de Henri Pousseur, *Móviles*; Boulez, su tercera *Sonata para piano*; Stockhausen, su *Pieza nº XI*; y el *Tombeau* para orquesta de Luis de Pablo, que enfocan y realizan el ideal de forma flexible, cada uno a su manera.

Dentro de esta corriente de libertad, De Pablo escribe obras como *Móvil I* (1959) y *Progressus* (1959), ambas para dos pianos, escritas a partir de módulos intercambiables. Estos procedimientos los va depurando y desarrollando paulatinamente según sus propias necesidades, surgiendo obras como: *Radial* (1960) para 24 instrumentos divididos en 8 grupos de 3; *Glosa* (1961) para soprano, piano, vibráfono y dos trompas; y el *Libro para el pianista* (1961) junto a *Condicionado* para flauta en sol, al margen de otras obras.

¹¹⁶⁶ DE PABLO, LUIS. *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009, pág. 59.

¹¹⁶⁷ Ídem.

¹¹⁶⁸ Cfr. punto 8.18, dedicado a La música antigua y de tradición oral, pág. 606.

¹¹⁶⁹ Nosotros presentaremos el desarrollo de estas ideas a partir del punto: 8. Evolución del pensamiento constructivo, desde diversos referentes, en Luis de Pablo y sus compañeros de generación, pág. 445, y subpuntos siguientes, con la reaparición de los referentes europeos en su nuevo estadio compositivo.

¹¹⁷⁰ Cfr. punto 2.7. La evolución del pensamiento de: *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (1968) a *Una historia de la música contemporánea* (2009), pág. 57.

8.1. Una propuesta técnica personal. Antecedentes europeos

El serialismo integral, mientras crea un nuevo lenguaje musical en los años cincuenta, contiene dentro de él la semilla de la autodestrucción. Era excesivamente complejo, creando problemas de ejecución que, raramente, eran proporcionales a los resultados expresivos. La composición libre de doce notas fue desarrollándose como una huida de este sistema cerebral.

Creándose nuevos sistemas denominados de muy diversas maneras: indeterminación, música casual, o aleatoria, música del azar, o simplemente improvisación (total, controlada o de diversas maneras). La indeterminación podía ser total o parcial, pudiendo afectar a parte de la obra o a su totalidad, afectando a diversos parámetros como la duración o a la altura¹¹⁷¹

Morton Feldman escribe en 1950 *Projection I* para violonchelo solo, donde la escritura musical tradicional desaparece, y la altura de la nota es relativa, indicada por medio de cuadrados o rectángulos.

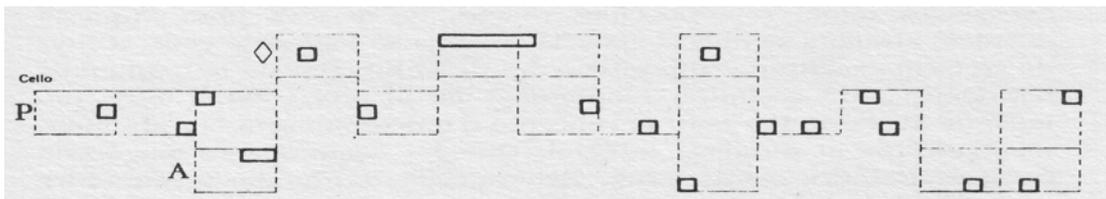


Fig. nº 405. Fragmento de *Projection I* (1950)

En 1950, Feldman ya ha compuesto su obra para orquesta *Intersection I* con el mismo sistema de indeterminación de alturas que utiliza en *Projection I*.

En los EUA, la indeterminación surge justo cuando los compositores europeos comienzan a trabajar con el serialismo integral. Compositores americanos como John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Harry Partch y Christian Wolff, bordean el serialismo europeo por desconocimiento o desinterés, adquiriendo mecanismos lejanos del integrismo serial en pos de una libertad creadora personal.

Puede que el primer ejemplo de indeterminación del tiempo sea de Stockhausen, cansado de la precariedad de resultados prácticos del serialismo. En su obra para quinteto de viento de 1956, *Zeitmasse (tempi)*, la flauta y el fagot tocan con un tiempo exacto de $\text{♪} = 112$, el oboe lo hace lo más lento posible, y el clarinete comienza después de una

¹¹⁷¹ DE PABLO Luis. *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009, pág. 59.

pausa imprecisa. En los años 60 es cuando Stockhausen acepta plenamente esta técnica compositiva con obras como, *Klavierstück XV* (1956), *Zyklus* (1959) o *Mixtur* (1964). Posteriormente, vienen obras como *Sette Fogli* (1959) de Sylvano Bussotti, o la primera versión de la *Sequenza I* (1958) de Berio para flauta sola, metricada cada 3 cm con la duración de las corcheas condicionadas a la forma de ataque.

Dentro de este pensamiento de libertad se pueden incluir la *Tercera Sonata* de Boulez (1957)¹¹⁷²; de Luciano Berio, *Circles* (1960)¹¹⁷³ a la sombra de su monumental *Sinfonía* (1968)¹¹⁷⁴; y años más tarde, *Affettuoso* (1973)¹¹⁷⁵ para piano de Luis de Pablo. La interrelación de distintos referentes de otras disciplinas artísticas es una constante en la formación y evolución de las estructuras compositivas; así, estas obras se nutren de dos fuentes: la libertad aleatoria y el nuevo pensamiento literario¹¹⁷⁶.

8.2. La voz propia

Antes de desarrollar este punto hay que señalar que, con *Comentarios a dos textos...*¹¹⁷⁷ (1956), Luis de Pablo inicia su primera incursión en el mundo de la aleatoriedad, pues las notas de cada sección de la obra se organizan de forma flexible dentro de unidades métricas fijas, lo que supone una cierta relajación para los ejecutantes que, invariablemente, repercute en beneficio de la expresividad de cada realización. "Este carácter de obra flexible y, a la vez, controlada obliga la presencia de un director a pesar de lo reducido del grupo"¹¹⁷⁸

Luis de Pablo, después de su etapa serial que nunca llegó a ser integral¹¹⁷⁹, en la etapa de los años 60 se distancia de sus colegas peninsulares y europeos con propuestas personales, dentro de una búsqueda particular de control del tiempo; para este fin utiliza recursos como los módulos.

¹¹⁷² Cfr. punto 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas (Estructuralismo musical y génesis del cambio), pág. 193; 4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia, pág. 273.

¹¹⁷³ Presentado en el subpunto: 4.3.1. Análisis de *Circles* (1960), pág. 282.

¹¹⁷⁴ Contextualizada en el punto: 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455.

¹¹⁷⁵ Presentado en el punto: 8.14.2. El éxodo, pág. 584.

¹¹⁷⁶ Remitiéndonos al desarrollo de las mismas en el capítulo 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas (Estructuralismo musical y génesis del cambio), pág. 193.

¹¹⁷⁷ Cfr. 5.6.1. Aproximación a la sintaxis del lenguaje serial. *Panorama y Alegoría*, pág. 387.

⁵⁹⁹ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo. Hacia un lenguaje musical propio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pág. 30.

¹¹⁷⁹ Cfr. punto 5.1. Ubicación del primer *opus* musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 311.

Estos elementos tienen enormes consecuencias en la estructura general de la obra. Una clase de módulos –utilizados en *Tombeau* e *Iniciativas*– se conforma por pequeños grupos de giros melódicos enmarcados dentro de rectángulos; estos elementos se interpretan en tiempo aproximado sobre un *cantus firmus* (de metricación fija, o no), donde, a su vez, se desarrollan elementos modulares de tiempo y tímbrica aproximada¹¹⁸⁰ (Fig. n° 406).

Estos elementos modulares afectan a la macroforma de la obra, y los gestos modulares, a la microforma. Estos recursos aleatorios son empleados a partir del segundo *opus* del compositor, siendo patentes en sus primeras obras.

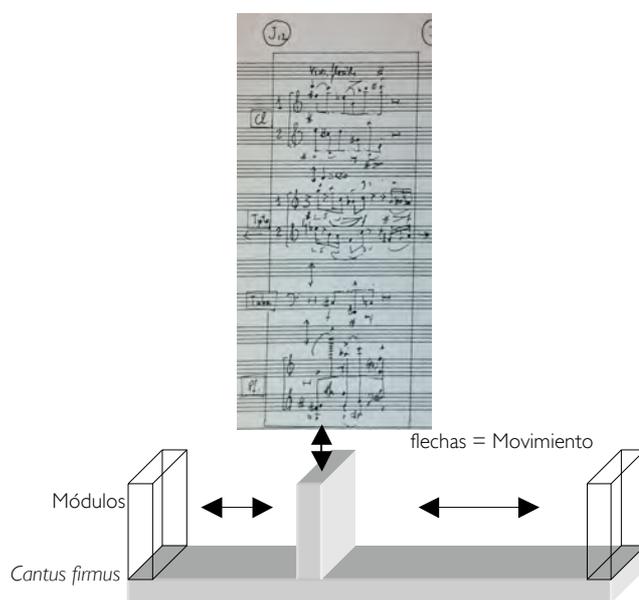


Fig. n° 406. Abstracción gráfica de un módulo dentro de la obra para orquesta *Tombeau*¹¹⁸¹. Sección: J. Módulo: J₁₂

Estos gestos, o elementos modulares, tienen libertad de interpretación restringida dentro de un patrón métrico o tímbrico preconcebido. Se elige la nota dentro del corchete (a la altura que se considere) y se interpreta con una medida aproximada, indicada por la barra horizontal (de la plica de las corcheas). Su efecto es microformal.



Fig. n° 407. Ejemplo de *Tombeau*¹¹⁸². Corchete vertical con notas a elegir y representación métrica aproximada

¹¹⁸⁰ Cfr. subpunto 8.10.2. Macroforma, pág. 515.

¹¹⁸¹ Cfr. punto 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera, pág. 492.

Dentro de estructuras con elementos similares métricos o interválicos, el trabajo modular aleatorio genera poca variedad, pues el margen de actuación del intérprete es muy restringido dentro del compás fijo.

En la siguiente sección saturada de *Tombeau* (1962/63), las notas son fijas en su altura pero la medida es aproximada; el resultado dentro de la libertad de pulso es siempre bastante similar en su conjunto:

The image shows a page of handwritten musical notation for section D of Tombeau. At the top left, it is labeled '2' and 'Tombeau L. D. R.' with a circled 'D'. The tempo is marked '♩ = 60 flexible' and '2 segundos'. The score is written for a large ensemble, including Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in E-flat (Cl. E), Clarinet in B-flat (Cl. B), Bassoon (Fag.), Bassoon in C (Fag. C), and Contrabassoon (C. Fag.). The notation is extremely dense, with many notes, rests, and dynamic markings across all staves, illustrating a highly complex and saturated polyphonic texture.

Fig. n° 408. Segunda página de *Tombeau* sección D. Polifonía saturada (aleatoriedad escrita, escritura relativa por la complejidad) (Anexo documental, pág. 868). Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

En la organización de la estructura de la obra se generan nuevos elementos discursivos, como los agregados; en ellos confluye la organización macroformal del discurso por medio de la unión de tiempo metronómico y notas interválicas polarizantes (con profusión de terceras), que organizan las diversas secciones por medio de su peso específico dentro del entramado armónico.

¹¹⁸² Ejemplo de la obra *Tombeau*, desarrollo de los puntos: *Rítmica aproximada y elección de notas entre las dadas*, del libro: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: ed. Nueva visión. [1968], reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996, punto 2.4, pág. 35.

Esto sucede en obras como *Yo lo vi* (1970), *Bajo el sol* (1977) para 49 voces; o instrumentales: su primer *Concierto para piano y Orquesta* (1978/79) y *Dibujos* (1979)¹¹⁸³; y en la mayor parte de su música de cámara de esta época, donde se presentan diferencias sustanciales con respecto al pensamiento aleatorio utilizado en grandes grupos instrumentales.

La música de cámara la presenta por medio de juegos contrapuntísticos limpios, dentro de escrituras casi escolásticas en contraposición a la saturación de las obras orquestales¹¹⁸⁴.

Fig. n° 409. *Dibujos*, para violonchelo, violín, clarinete en Sib y flauta. Reelaboración de *Affettuoso* para piano. Ed. Suvini Zerboni. S. A. S. 8641 Z¹¹⁸⁵

Los elementos modulares¹¹⁸⁶, al igual que el módulo cerrado, surgen como gestos microestructurales recurrentes que se pueden combinar entre sí y que basan su actuación temporal en la reacción de estructuras de diversa naturaleza, combinándose entre sí, formando elementos mucho más complejos a un nivel macro-estructural.

La comparación del cuarteto de cuerda *Módulos IV* (1965/67) y la obra de piano *Affettuoso* (1973), inmersas las dos en principios de aleatoriedad, con *Dibujos* (1979/80), donde todos sus parámetros aparecen escritos tradicionalmente, es muy esclarecedora en cuanto al proceso de traslación de la música libre a la concreción, marcando el camino

¹¹⁸³ Cfr. Fig. n° 407.

¹¹⁸⁴ Cfr. Fig. n° 408.

¹¹⁸⁵ Cfr. punto 4.2.1. De Mallarmé a la *Tercera Sonata* (1958), pág. 276.

¹¹⁸⁶ Cfr. Fig. n° 407.

hacia la tercera etapa del compositor en cuanto a meticulosidad de escritura y precisión en todos sus parámetros.

-Volviendo a la época "libertaria":

Con el principio de agregado (para el control armónico), se produce un acercamiento al ideal de estructuras creadas por Karlheinz Stockhausen en sus obras electroacústicas, donde investiga las correspondencias entre altura y velocidad de desarrollo. Este método de composición a través de grupos se inicia con los *Klavierstück I* y culmina en los *Gruppen*, donde se serializan los parámetros cualitativos.

Los módulos poseen una gran importancia en cuanto al tratamiento del timbre, crean un nuevo concepto de instrumentación, y generan nuevas texturas similares a las del contrapunto renacentista, pero con una nueva función, constituyendo en sus estratos polifónicos tupidas masas sonoras. El color instrumental conseguido por medio de la saturación tímbrica de las distintas combinaciones de gestos modulares es un factor crucial en la estructuración formal de la obra. Con posterioridad, el abandono del trabajo modular (aleatorio) da comienzo al gestual, dando paso paulatinamente a las nuevas preocupaciones formales derivadas de un contexto fijo. Este pensamiento puede relacionarse con la música textural de la escuela húngara del final de los años 60 y principio de las 70 de György Ligeti, o de la polaca con Krzysztof Penderecki.

Fig. nº 410. Primeros compases del *Kammerkonzert* de Ligeti (1969/70). Ed. Schott. (6323)

En esta época, György Ligeti consigue un efecto parecido al aleatorio (de Luis de Pablo) –desde la fijación de la nota escrita, pero con una inexactitud consciente por

medio de una complejidad métrica— con principios contrapuntísticos de intervállica reducida con un color orquestal similar.



Fig. nº 411. Luis de Pablo y György Ligeti en la residencia del embajador alemán en España 1996. Galería de fotos del libro *Luis de Pablo. Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: Fundación BBVA, 2009.

Luis de Pablo habla de la flexibilidad como última consecuencia de la evolución de sus elementos aleatorios, ubicados dentro de un concepto de forma. La obra no entra en un esquema de interpretación fija, por lo cual es diferente en cada audición a partir de los elementos flexibles de los que se nutre.

Durante 1974 a 1980, De Pablo compone su obra *Latidos*, encargo de Radio Francia. En ella, el compositor se distancia del resto de sus compañeros de generación europeos en cuanto se refiere a la utilización de masas armónicas. Las obras de los años 60 de Ligeti (*Kammerkonzert*, Fig. nº 410) o Stockhausen¹¹⁸⁷, utilizan el principio de masa diluida, como una mancha, dentro de los timbres que el compositor considere, sin que estos puedan destacarse, unos de otros, en la maraña gris del resultado final.

Las pulsaciones se organizan en pequeños grupos cíclicos con movimiento restringido, y dentro de las líneas horizontales, las intervállicas son reducidas repitiéndose también cíclicamente.

¹¹⁸⁷ STOCKHAUSEN Karlheinz. *Wie Die zeit vergeht*, en *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Band. 1., Colonia: Du Mond Schauberg, págs. 64-139. <http://www.ub.unibas.ch/tox/IDSLUZ/000014786/PDF> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

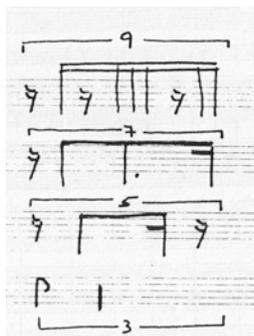


Fig. n.º 412. Principios polirrítmicos (grupos complejos diluidos entre todas las líneas de la masa), característicos en la escritura de Stockhausen. Ejemplo extraído del VAGGIONE, Horacio. "Polifonía de pulsaciones. *Latidos*", en *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: Ed. Taurus, 1987, pág. 270

Latidos es denominada así por la aparición de grandes bloques armónicos repetidos periódicamente a modo de latencia dentro de las diferentes estructuras de la obra. Con él aparece un nuevo concepto de estrato polifónico (o polifonía de pulsaciones¹¹⁸⁸), con el empleo de una única unidad métrica por línea horizontal, consiguiendo, de esta manera, una sensación auditiva caleidoscópica donde, por medio de la percepción focalizada en una de las líneas (esta operación se puede realizar con cada una de las líneas contrastantes), se puede percibir una velocidad diferente, siempre dentro de las estructuras generales.

This image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Latidos' by Luis de Pablo. The score includes parts for Tr. 1, Tr. 2, Tpb. 1, Tpb. 2, L. 6, Tuba, Percussion, Violin 1, Percussion, and Violin 2. The notation is dense with rhythmic markings and dynamic indications like 'pp' and 'p'.

Fig. n.º 413. Fragmento de *Latidos* (1974/80) de Luis de Pablo. Ed. Suvini Zerboni

¹¹⁸⁸ Según la denomina el compositor Horacio Vaggione en su análisis, aparecido en libro *Escritos sobre Luis de Pablo*, 1998, pág. 267.

8.3. Estructuras y ordenación de la materia musical

Lo que entendemos por forma o estructura en el periodo compositivo de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹¹⁸⁹ (años 60), se adquiere por medio de la abstracción del número como herencia de la Segunda Escuela de Viena con métodos de organización interválica y métrica apriorísticos; este pensamiento da paso al serialismo integral que De Pablo nunca acepta por completo.

En las vanguardias dentro del afán técnico-científico, ocasionalmente, se toma de manera inconexa al sentido musical, como ejemplo tenemos las primeras obras del joven Pierre Boulez con *Polifonía X* (1951).

Posteriormente, el número se integra en principios de aleatoriedad libre y controlada a distintos niveles de organización, generando micro y macro estructuras por medio de la designación de distintos parámetros de tiempo y tímbrica. El poder organizativo (del número) se asume dentro de su natural abstracción de significado. De Pablo en *Aproximación a una estética...*¹¹⁹⁰ explica que el motor de la estética música de su época, se centra en una radical ambigüedad, señalando la problemática en la utilización del número como valor estructural al contradecirse en el proceso a sí mismo.

También señala que la contradicción por la falta de objetividad, por la abstracción del número, entra en colisión con la imprecisión del lenguaje musical, confiriendo a éste una calidad esencial de medio imprevisible de comunicación. En el desarrollo de la idea puntualiza que el número siempre debe estar sometido a una lógica musical para ser efectivo.

Madera												
3	2	3	2	2	3	3	3	2	2	3	2	
1	2	4	4	5	7	9	10	10	11	15	13	
1	2	3	4	4	6	8	9	9	11	10	14	
1	2	3	3	4	5	7	8	8	10	13	12	
1	1	2	2	3	5	6	7	7	9	11	11	
1	2	4	4	6	7	8	9	9	10	14	13	
1	1	2	3	4	0	7	7	7	8	10	9	
1	1	3	4	5	7	7	8	8	10	14	12	
1	1	2	2	4	0	6	7	7	9	13	10	

Fig. nº 414. Ejemplo de *Tumbeau*. En él se da el número de notas que constan en el pasaje desglosadas por instrumentos. Ejemplo tomado de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹¹⁹¹

¹¹⁸⁹ DE PABLO Luis. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, ed. Nueva visión. [1968], reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

¹¹⁹⁰ Ídem.

¹¹⁹¹ Ejemplo extraído de: Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.3.3. *Estática*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pág. 118.

El orden generado por las micro estructuras se encuentra en constante pugna; el autor, en su tratado, le llama "serie"¹¹⁹², donde expone que la ordenación del concepto de serie se puede desglosar en dos grandes apartados: ordenación medida y ordenación no medida, ambas respecto del material empleado.

Por lo cual, se entiende por macroestructura aquélla que sirve para la creación de una obra como elemento general capaz de englobarla enteramente. Por descontado, es imposible separar en la práctica las macro de las micro estructuras, remitiéndose todos los órdenes a una idea numérica prácticamente infinita, observando los conceptos de número y serie que, en la práctica, se aproximan enormemente. Desde estos principios, De Pablo objeta el miedo a su uso erróneo, señalando la utilización del número como un simple pretexto ordenador.

¹¹⁹² Cfr. LEFEBVRE, Henri. *Introduction á la modernité. Préludes*, París: ed. Minuit, 1962. [traducción castellana: *Introducción a la modernidad*, Madrid: ed. Tecnos. 1971]. Cfr. <http://www.polired.upm.es/index.php/urban/article/download/1481/1488> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

8.4. Antecedentes de *Tombeau* (1962/63)

La alternancia de diferentes técnicas aleatorias y concretas (en escritura y resultado) para encontrar un resultado idóneo a su propio pensamiento constructivo es una constante en la obra del compositor en los años 60. La utilización de conceptos como los puntos y líneas (en traslación gráfica)¹¹⁹³ o la alternancia de diversos gestos (pianísticos) divididos entre las dos manos, generan una amplia gama de recursos técnicos con un resultado óptimo en la búsqueda personal de compositor. La serie de obras denominadas, genéricamente, como *Módulos*¹¹⁹⁴, da paso a la designación del propio recurso aleatorio (modulo o modular...) que se integra en diversas obras con estructuras de organización del tiempo y libertad controlada, conformando un nuevo universo estético dentro de panorama musical depabiano.

Luis de Pablo, en diversos capítulos de su libro de *Aproximación...*, pide la participación activa del intérprete en la mayoría de sus principios aleatorios. En la obra *Libro para el pianista* (1961/62), desde el primero de los tres cuadros, el compositor señala que el pianista “debe de combinar a su elección” las posibilidades de superposición de las músicas escritas para cada mano. La obra concluye cuando se han agotado las combinaciones. En la escritura de la partitura se observa una gramática postserial bastante compleja.

Fig. nº 415. Fragmento de *Libro para el pianista* (1961/62). Ed. Tonos

¹¹⁹³ Cfr. puntos 8.9. Abstracción plástica en las obras de los años 1960/70 (*Tombeau, Iniciaticas...*), pág. 498; 8.9.1. Traducciones, pág. 499.

¹¹⁹⁴ Cfr. punto número: 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera, pág. 492.

La obra *Polar* es terminada en enero de 1962 y estrenada en Darmstadt en el verano del mismo año. Está compuesta para once instrumentos, se dividen en tres bloques diferenciados en cuanto a su funcionalidad, tal como lo explica el compositor:

...la obra se compone de diferentes elementos que se combinan entre si: Instrumentos capaces de producir líneas continuas: violín [...] e instrumentos capaces de producir puntos sonoros: xilófono [...] e instrumentos mixtos o neutros: campanas [...] La obra se dividirá en cinco secciones sucesivas, en las que los bloques instrumentales citados desempeñan un papel dominante, conflictivo o neutro...¹¹⁹⁵

La obra entra en el campo de la música flexible (aleatoriedad controlada) con cierta elasticidad y flexibilidad en ciertos parámetros, cuya determinación se encuentra al arbitrio del intérprete o director.

El ritmo ordenador de tiempo y espacio se moldea y se sujeta a la velocidad impuesta por el director en las diferentes partes, pero si bien los elementos sonoros se ordenan conforme a un tempo elegido por el director, la estructura rítmica se complica aquí en su relación directa.

La libertad del intérprete dentro de las posibilidades que ofrece la obra abre el camino a los módulos, denominados, en un primer momento, como “unidades de comunicación libre”, subrayando el compositor la necesaria ambigüedad interpretativa para la obra de arte sin que por ello se pierda el control de su estructura.

¹¹⁹⁵ Cfr. DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, punto *Criterios históricos*, Madrid: ed. Nueva visión, 1968, pág. 55.

8.5. Catalogación de gestos estructurales y descripción de funciones sintácticas

En la catalogación de los elementos que forman la macro y microestructura que presenta el compositor en su libro, *Aproximación...*, organiza los diferentes conceptos de estructura, describe sus funciones y efecto psicológico en el escuchante, estudiando su formación desde los elementos más grandes a los más pequeños, e indica todas las posibilidades de combinación entre el orden preconcebido y la aleatoriedad controlada o libre. Todo ello bajo un pensamiento de ordenación numérica. Dividiendo la explicación de la macroestructura en dos puntos principales: 1º Órdenes generadas por una idea numérica: Líneas, Puntos; 2º Conflictos entre ambos: Elementos neutros, Polarizaciones y Sugerencias plásticas.

Y con respecto a la microestructura, la califica por medio de la cantidad de puntos y subpuntos que posea cada sección: Ordenación medida; Ordenación no medida del material; Distribución de densidades; Ordenación del número de notas; Velocidad de emisión; Registración por fragmentación del espectro sonoro, Timbre –Forma de ataque– Intensidad y Grupos.

La transformación de densidades: de menos a más (por el número de notas; por la velocidad de emisión; por fragmentación del espectro sonoro; por el timbre y forma de ataque, intensidad; por grupos), de más a menos (por la estática; por la yuxtaposición y superposición de densidades; por la yuxtaposición de puntos-líneas, de líneas-puntos, de punto-punto, de línea-línea; por la superposición de forma estricta, de forma libre; por la superposición libre pero siempre encerrada en un periodo determinado, con un carácter homogéneo; por la superposición en un periodo indeterminado y, por consiguiente, comprendiendo pasajes de distinto carácter). Relaciones entre las macro y la microestructuras: causalidad total, causalidad parcial.

Los tipos de libertad los presenta de la siguiente manera: Macroestructura determinada con microestructura libre; Microestructura determinada con macroestructura libre; Alternancia de partes fijas y partes móviles; Partes todas móviles en cuanto a la sucesión, con libertad para dirigirse a uno u otro punto; Partes móviles en cuanto a la sucesión y la superposición, con libertad para dirigirse a uno u otro punto con arreglo al material superpuesto; Macro y microestructuras indeterminadas.

En obras como: *Radial* (1960), *Polar*, *Libro para el pianista* (1961), *Prosodia* (1962), *Tombeau* (1962/63), *Cesuras* (1963), *Escena* (1964), *Módulos I* (1964/65), *Iniciativas para orquesta* (1965/66) y, posteriormente, dentro de la misma técnica, obras corales como: *Yo lo vi* (1970) para 12 voces solistas y *Bajo el sol* (1977) para 49 voces, o instrumentales como *Módulos I* para 24 módulos distribuidos a través de cuatro grupos instrumentales. En estas obras y en otras de la misma franja cronológica, el material se estructura entorno a diversos gestos modulares, en forma de puntos, líneas y elementos neutros organizando la obra por medio de una jerarquización de dichos elementos aleatorios.

8.5.1. Elementos. Puntos y líneas

La utilización de elementos modulares con una raíz aleatoria se resume en diversos gestos instrumentales (líneas: violín, saxofón soprano, clarinete bajo, tam-tam; puntos: xilófono, cencerros, temple-blocks, bombo, mixturas; o ambigüedades: campanas tubulares, plato suspendido, tambor sin bordón), dividiéndose en cinco apartados bien diferenciados: líneas, puntos, conflicto entre ambos (sin solución), elementos neutros, polarización de las líneas y de puntos en torno a los elementos neutros.

En la obra *Polar* (1961) para once instrumentos, el plan numérico se desglosa de acuerdo al siguiente esquema:

Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Vln	Vln
Sax	Sax.	Sax.	Sax.		Sax.		Sax.
Cl	Cl	Cl	Cl	Cl	Cl	Cl	Cl
Tt	Tt		Tt Tt	Tt		Tt	Tt
1	2	3	4	5	6	7	8

Fig. nº 416. Líneas en instrumentos melódicos Ejemplo tomado de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹¹⁹⁶

¹¹⁹⁶ Extraído de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto I.I. *Los órdenes engendrados por una idea numérica*, pág. 74.

8.5.2. Ordenación de los diferentes elementos

La progresiva densificación del material se opera no sólo a base del número de acontecimientos o elementos sonoros indicados mediante las cifras ubicadas entre barras, sino también gracias a la proporción guardada entre éstas, lograda por el cambio de unidades temporales o compases, no siendo lo mismo ocho elementos en tres partes que en dos: a más elementos, más densidad.

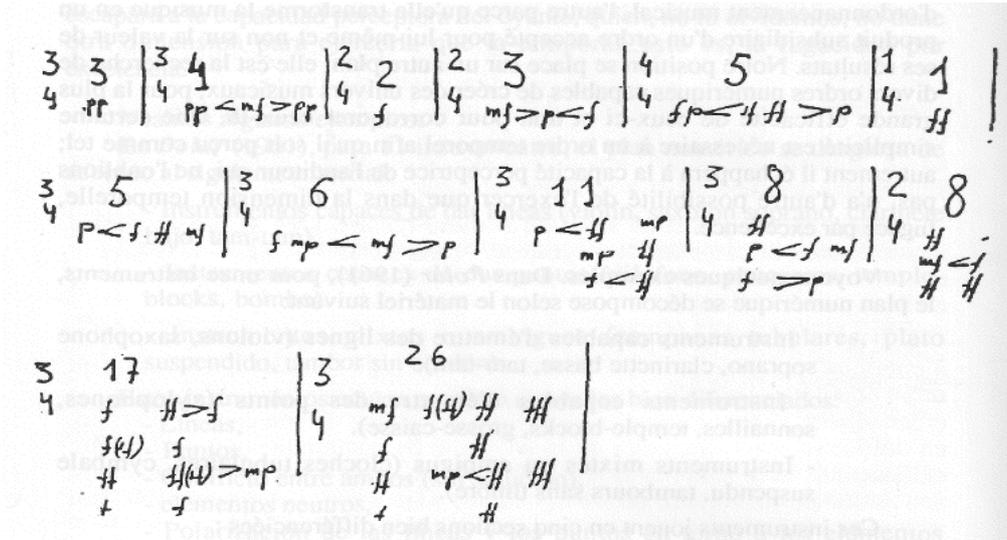


Fig. nº 417. Planteamiento de *Polar*. Puntos. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹¹⁹⁷

8.5.3. Conflicto entre elementos neutros

La polarización de estos elementos (líneas, ejes y puntos) se realizan en periodos iguales de tiempo, marcados bien por giros del brazo derecho del director, bien por entradas del izquierdo, densificándose con arreglo a tablas numéricas como la siguiente:

Líneas	11	16	26	43	78	151
Eje	8	11	15	21	32	52
Puntos	0	2	3	4	6	10

Fig. nº 418. Planteamiento de *Polar*. Polarizaciones. Tabla obtenida mediante una progresión de razón uniforme creciente y deliberadamente irregular. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁷ Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 1.1. Los órdenes engendrados por una idea numérica, pág. 76.

¹¹⁹⁸ *Aproximación a una estética...*, punto 1.1. Los órdenes engendrados por una idea numérica, e) Polarización, pág. 78.

8.6. Causalidad (con respecto a la macro- y microestructura)

Según De Pablo, en su *Aproximación...*, la causalidad total es la música concebida como un universo siempre igual a sí mismo, estando patente en la música de Occidente tal y como se ha concebido desde el siglo XVI hasta la última posguerra o comienzos del siglo pasado. El intérprete tiene la misma voluntad que el compositor, y es la idea del creador la que le sirve de guía al intérprete.

Una obra cerrada sobre sí misma que no ofrecía brecha alguna a través de la que se pudiera filtrar algún elemento extraño a un propósito diferente al del todo poderoso del compositor¹¹⁹⁹

La causalidad parcial es la necesidad, para la época, de encontrar una obra con un sentido diverso a la estructura cerrada del clasicismo, lo que presupone una obra cambiante en constante provisionalidad, como lógica consecuencia de la incorporación del azar. Se ordena la macroestructura de distinta manera a través de múltiples microestructuras capaces de plasmar una nueva realidad, siendo las microestructuras un producto libre por parte del intérprete, o incluso del espectador, con tal que éste se sujete a lo establecido en las macroestructuras, dándole coherencia y sentido. Este pensamiento se plasma en la música aleatoria o abierta, en movimiento o flexible, etc..., la cual cobra todo su significado al interponerse entre los diversos niveles de realización.

Los tipos de libertad dentro de los procedimientos aleatorios para lograr una adecuada interferencia entre los elementos de macro y microestructura, pueden tender a cuatro puntos principales: macroestructura determinada, microestructura libre, a la inversa, y ambas macro y microestructuras libres.

La macroestructura determinada con microestructura libre significa que el orden general en el que se produce la microestructura está fijado *a priori*. La obtención de la microestructura es libre, y cabe una realización múltiple del esquema indicado, con una total y completa explicación sobre cómo obtener cada uno de los parámetros sonoros.

¹¹⁹⁹ Cfr. DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*: puntos: 3. *Relación entre la macro y microforma*; 3.1. *Causalidad total*; 3.2. *Causalidad parcial*, págs. 48-54. El germen de este pensamiento se encuentra en cierta literatura de principios del siglo XX, con Mallarmé o Joyce. Cfr. puntos del trabajo: 6.2.3. De Joyce a Boulez-Stockhausen-Berio-De Pablo, pág. 455 y 4.2.1. De Mallarmé a la *Tercera sonata* (1958), pág. 276.

Dentro de cada uno de estos números, los instrumentistas tocan un material cuya determinación es libre, aunque venga encuadrada en cuanto a la forma de producirse: normal, tras el puente, *glissando*, *sul ponticello*, armónicos... De la misma manera, el instrumentista ha de decidir si el material empleado es escaso o abundante: *forte*, *piano*, *legato*, *staccato*, etc..., de acuerdo a dicho esquema.

En el esquema de la figura 419, el signo "o" colocado bajo un número, indica si todos los instrumentos tocan en ese momento o bien si lo hacen algunos de ellos. El signo "*" sobre la partitura indica si los instrumentistas –todos o algunos– tocan el mismo tipo de material o bien un material distinto.

Estos dos signos ("o", "*") son ambivalentes, esto es: son los instrumentistas quienes han de decidir si es su ausencia o su presencia lo que ha de suponer que toquen todos o algunos, al igual que el tipo –homogéneo o heterogéneo– del material. Una vez fijado su sentido, no puede cambiarse salvo a partir de las rayas verticales colocadas entre los números: 63/73, 41/50, 59/76 y 22/68, en el esquema general, que hace automáticamente la inversión del significado a los citados signos.

Sobre estas bases los instrumentistas han de improvisar el material que deseen, incluidos, desde luego, los intervalos menores del semitono y los recursos no usuales de producción del sonido.

1	5	15	29	44	55	64	73	80	91	14	30	41	50	61	85	3
	o			o	o	o		o			o		o		o	
	*			*	*	*		*			*		*		*	
27	45	59	76	97	39	86	9	22	68	18	96	89	74	52	34	
	o			o				o		o			o		o	
	*	*		*				*		*		*		*		*

Fig. nº 419. Esquema generador del *Segundo ejercicio* para cuarteto de cuerda (1964)¹²⁰⁰. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁰¹

En el esquema¹²⁰² se indica un caso extremo, en el que se intenta la coexistencia de un máximo grado de libertad interpretativa con un control efectivo de resultados por parte del compositor. Esto no es imposible si el intérprete no es un colaborador estrecho

¹²⁰⁰ Esta obra que es descatalogada por el compositor y no aparece como tal en el *Catálogo de Compositores Españoles*, Madrid: SGAE, 1993. La única referencia cercana es *Ejercicio*, para dos violines, viola y violonchelo, que data de 1965 y se recoge en su disco monográfico de 1969 junto a las obras: *Iniciativas*, *Módulos III* y *Tombéau para orquesta* (Fig. nº. 469).

¹²⁰¹ Tomado de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 4.1. *Macroestructura determinada con microestructura libre*, pág. 136.

¹²⁰² Cfr. Fig. nº 419.

del creador, que sea capaz de comprender el espíritu que ha impulsado a éste en la elaboración de su plan. De Pablo en su *Aproximación...*, pide una escuela de improvisación para el intérprete. Por esta razón, el *Segundo ejercicio* o *Imaginario II* –en curso de composición cuando se escribe *Aproximación...*– se confecciona un esquema de los distintos niveles, que van desde el total del material –supresión de la libertad conferida al intérprete, para quien se sienta incómodo con la nueva responsabilidad– a la primera idea generadora de la obra, o sea, el esquema puro y simple, graduando, de esta manera, el margen de libertad conferida al intérprete; a lo largo de cuatro versiones, deja libre distintos parámetros sonoros.

8.7. Tres posibilidades de libertad controlada¹²⁰³

La microestructura determinada con macroestructura libre es el caso más corriente dentro de la música aleatoria de los años 60, confiriendo al músico, en algún parámetro, libertad de interpretación sin que esta libertad pueda afectar substancialmente a la fisonomía de la obra. En sus inicios, desde la libertad plena se va concretando hasta asumir la libertad sobre la duración que, evidentemente, tiene una importancia relativa en el discurso sonoro, cuando no sobrepase determinados límites, siguiéndole, en el ideal aleatorio: la intensidad, el timbre y, por último, la altura, que en raras ocasiones se abandona totalmente.

Por lo general, el compositor adopta la postura de escribir más o menos de forma completa el material sonoro, el cual más tarde se ordena dentro del ideal aleatorio. Por esto, se señala a la macroestructura como libre, pues la forma total de la obra no es una entidad cerrada, sino una suma de instantes tipificados a los que se les confieren una coherencia distinta.

Dentro de esta técnica de escritura cabe una gradación de más o menos libertad para el engarce de los elementos estructurales que componen la obra, a base de microestructuras, en una alternancia de secciones fijas y móviles.

¹²⁰³ Cfr. punto de *Aproximación...*, punto 4.2. *Microestructura determinada con macroestructura libre*, pág. 140.

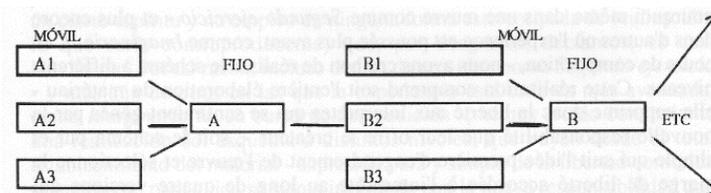


Fig. nº 420 La obra *Prosodia* (1962) se encuentra compuesta con arreglo al siguiente esquema. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁰⁴

En la figura anterior, las partes móviles tienen la posibilidad de ser interpretadas: una sola, dos, o las tres. Las fijas hay que interpretarlas obligatoriamente. Como cada parte móvil está cualificada al máximo –y, además, pensada como complemento respecto de las otras–, en cada audición diferente, la obra se perfila con un carácter distinto, tanto en el material como en el sentido que va cobrando: en unos casos, las partes fijas funcionan como puntos de tensión, y en otros, de relajación.

Las partes móviles poseen libertad para dirigirse de uno a otro punto; esta posibilidad permite comenzar en cualquiera de los puntos. En la figura número 421, cada instrumentista de los tres que la componen (flautas, piano, percusión) se convierte en un eje de una serie de estructuras, dentro de las cuales, los restantes instrumentos se encuentran subordinados. Al final de cada estructura, cada instrumentista tiene la posibilidad de tocar, o no, un pequeño grupo conclusivo a modo de cadencia. En el caso de ser tocado, el que lo haya hecho se convierte en eje de la estructura siguiente, esto es: la música que a continuación se interprete ha de estar incluida en el área de predominio del instrumento que toca dicho grupo.

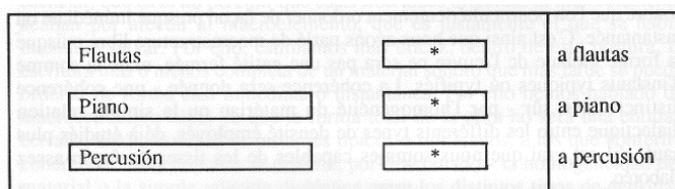


Fig. nº 421. Esquema de *Reciproco* (1963). Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁰⁵

En las partes móviles, en cuanto a la sucesión y a la superposición con libertad para dirigirse a uno u otro punto con arreglo al material superpuesto, un ejemplo es el de *Módulos I* (1964/65), escrito por medio de grupos eje (en este caso: clarinetes, xilófonos,

¹²⁰⁴ Extraído del punto de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 4.2.1. *Alternancia de partes fijas y partes móviles*, pág. 140.

¹²⁰⁵ Cfr. punto de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 4.2.2. *Partes todas móviles en cuanto a la sucesión, con libertad para dirigirse a uno u otro punto*, pág. 142.

pianos y cuarteto de cuerda), a los que se pueden, o no, superponer otros de distinto tipo, tanto por el timbre como por la intensidad, registro, duración, etc... Esto depende del material superpuesto a la estructura siguiente o a un nuevo instrumento eje o a otro. Si no se superpone ninguno, se continúa dentro del mismo eje-tipo.

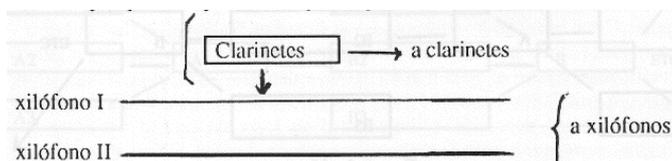


Fig. nº 422. Esquema de *Módulos I* (entrada de aleatoriedad controlada, consulta Fig. nº 406). Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁰⁶

El módulo ubicado de forma más o menos imprecisa (aleatoriamente) puede constituir parte de la microestructura.

...no es lo mismo llenar estos esquemas con música exactamente escrita, con arreglo al solfeo tradicional, que hacerlo con otra deliberadamente ambigua...¹²⁰⁷

El parámetro más evitable en cuanto precisión es el de la duración. Si establecemos esquemas rítmicos imprecisos, sin alturas determinadas –cada uno dentro de periodos de tiempo precisos–, se obtiene un resultado bastante satisfactorio, según los resultados que De Pablo busca en esta época, sobre todo si las alturas se reparten de forma libre por el intérprete, dentro de los márgenes ofrecidos por el compositor. Por ejemplo, en *Tombeau*, ciertos pasajes se encuentran escritos de la siguiente manera:



Fig. nº 423. *Tombeau* (consultar la explicación Fig. nº 435). Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁰⁸

El intérprete es libre de colocar las alturas que desee en tales esquemas rítmicos (la barra punteada supone una interrupción que no rompe la unidad de la frase), con tal de que no lo haga dos veces sucesivas con la misma. A menos número de instrumentos, las alturas se varían para obtener un resultado óptimo sin el reconocimiento del timbre a

¹²⁰⁶ Cfr. punto de *Aproximación a una estética...*, punto 4.2.3. *Partes todas móviles en cuanto a la sucesión y la superposición, con libertad para dirigirse a uno u otro punto con arreglo al material superpuesto*, pág. 142.

¹²⁰⁷ *Ibidem*, pág. 144.

¹²⁰⁸ *Ibidem*, pág. 142.

favor de la masa. En esta época, el compositor no desea reconocimiento de timbres, sino la propia masa que en el efecto auditivo se reconoce como un gran volumen saturado.



Fig. nº 424. *Tombeau*. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁰⁹

Así lo expresa el propio compositor en su *Aproximación...*:

La razón es que, de no hacerse así, el oído adscribiría ciertas alturas a un determinado timbre y, entonces, se quebraría la neutralización de la materia sonora, creando la sensación de pedal, para nosotros, hoy por hoy, inaceptable. En los contrabajos, no puede suceder tal cosa, ya que están actuando simultáneamente las doce notas de la escala, disfrazadas, además, por la forma de ataque (*col legno gettato*)¹²¹⁰

Dentro de este pensamiento, cabe dejar libertad en las formas de articulación y ataque de las notas escritas, sucediendo lo mismo que con la intensidad. Dentro de la técnica aleatoria del compositor, el intérprete puede escoger cualquiera de las posibilidades expuestas en sus esquemas:

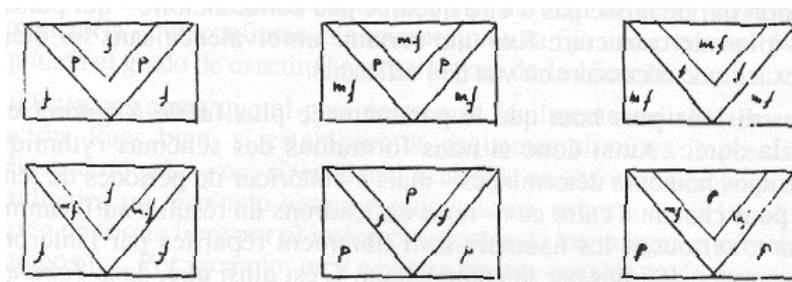


Fig. nº 425. *Módulos II* (1965/66). Diagrama para la organización de diferentes parámetros. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²¹¹

En el esquema anterior (Fig. nº 425) se observa que las libertades se complementan entre sí, haciéndose una consideración similar con respecto a los restantes parámetros del sonido.

¹²⁰⁹ Cfr. punto de *Aproximación a una estética...*, punto 4.2.3. *Partes todas móviles en cuanto a la sucesión y la superposición, con libertad para dirigirse a uno u otro punto con arreglo al material superpuesto*, pág. 142.

¹²¹⁰ Ídem.

¹²¹¹ Íbidem, pág. 146.

8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera

Según explica De Pablo en su *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, el tiempo no es un principio objetivo, sino subjetivo: el tiempo real es, obviamente, aquél en el que transcurre la pieza musical en cuestión, y el tiempo de la obra o tiempo musical es un tiempo construido dentro del propio discurso musical, el cual se encuentra formado por materiales determinados –melodías, ritmos, estructuras: armónicas, contrapuntísticas, saturadas, estáticas, dinámicas, tímbricas...– que se articulan en un determinado orden de acuerdo con las formas o pensamientos históricos imperantes en cada momento, y con el condicionante que cada compositor recrea para cada obra.

En el clasicismo la abstracción llamada *Quinta Sinfonía* de Beethoven será siempre idéntica a si mismas, ya que el código escrito plasmará toda la información, la cual se verá condicionada a un principio de forma. En el romanticismo el molde –la forma– no se romperá, pero se generarán múltiples interferencias por medio de los cromatismos. La memoria será uno de los puntos principales dentro de la percepción del tiempo. La fijación de la idea en la memoria se conseguirá en un primer estadio por medio de la plasmación en una partitura cerrada¹²¹²

La ruptura con la memoria –con la forma– se consigue por medio del desarrollo de composiciones llamadas atemáticas; un ejemplo lo tenemos en *Jeux* (1913) de Debussy o las *Seis pequeñas piezas op. 19* para piano (1911) de Schönberg. La obra no se encuentra condicionada por la elaboración temática –elemento fundamental en la forma clásica–, apareciendo nuevos elementos en sustitución del tema, como el timbre o la rítmica, anteriormente subordinados en el discurso.

Para Schönberg era, ante todo, una forma de cumplir una doble función: garantizar la coherencia del discurso y sustituir el orden armónico funcional por otro igualmente válido y que fuera su consecuencia. Más tarde, este concepto de serie se vio, a su vez, ampliado a los distintos elementos componentes del sonido –parámetros– y no sólo a las alturas, tal y como Schönberg lo concibiera, convirtiéndose en sistema ordenador, o mejor, puente entre micro y macroestructura, la esencia misma, en suma, de la relación entre ambos universos de esquemas¹²¹³

¹²¹² AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.

¹²¹³ Remontándose a las explicaciones de los primeros conceptos expuestos por Arnold Schönberg en 1923, y tomándolos a su vez del libro de Pierre Boulez: *Penser la musique aujourd'hui*, Genève: ed. Denöel/Gonthier, [1963] 1994, pág.124.

Un paso más lo da el compositor norteamericano Charles Ives con sus obras *Sonata Concord Mass n° 2* (1840/60) y *Hallowe'en*, (1906/07), donde presenta un nuevo concepto de obra abierta con múltiples interpretaciones.

En un primer estadio no centroeuropeo hay que esperar a 1951 para conseguir una sistematización de los principios aleatorios con el *Folio and four Systems* de Earle Brown o a la *Music of Changes* de John Cage, donde se desarrolla un nuevo tipo de notación gráfica que deja al azar la totalidad de la obra, mientras que los compositores europeos se ven sometidos a un pensamiento lastrado por el peso histórico a la sombra de compositores como Anton Webern y la influyente escuela de Darmstadt. Generándose, desde el pensamiento histórico centroeuropeo de libertad, una mayor necesidad de control del material musical en todos sus elementos.

La búsqueda de una música más flexible por medio del control de la aleatoriedad, comienza a atisbarse en Europa a finales de la década de 1950, desarrollándose en plenitud estética durante la década de 1960 y parte de 1970. Estos principios de control del tiempo se desarrollan por medio de diferentes propuestas estético - técnicas. Se plasman en obras como: *Pieza de piano número XI* de Stockhausen, la tercera *Sonata* de Boulez, el *Mobile* para dos pianos de Pousseur, el *Aleatorio* de Evangelisti para cuarteto de cuerda, y *Móvil I* de Luis de Pablo para dos pianos, obras compuestas entre 1957/58. Al final de los años 70, estos elementos aleatorios se transmutan en una escritura fija sin concesiones a la probabilidad.

Los módulos de Luis de Pablo¹²¹⁴ parten de una preocupación formal por la cohesión de un lenguaje musical a través de sustitutivos de los antiguos elementos formales. Como antecedentes inmediatos podemos tener, en primer lugar, el concepto de serie, y más tarde, el serialismo integral, concepto aplicado a distintos elementos del sonido y tiempo.

Los módulos se definen como unidades mínimas y elementales. Antes de su consolidación como concepto técnico, De Pablo se refiere a ellos como: unidades mínimas de comunicación expresiva. Un módulo es una estructura (unidad) musical

¹²¹⁴ Herencia al igual que sus homólogos: *Formantes*; *Superficies*; Momentos del pensamiento constructivos del arquitecto. Charles Édouard Jeanneret-Gris, conocido como Le Corbusier (1887–1965), que fue un teórico de la arquitectura, ingeniero, diseñador y pintor suizo, quien lo utiliza dentro de su almanaque de tablas de construcción.

mínima capaz de ser por sí mismo autónomo, completo y expresivo con potencial combinatorio y expansivo para crear unidades orgánicas mayores y distintas, para proliferar y modificarse. En 1965, Stockhausen compone su obra *Momento*; para el compositor alemán, sus momentos, a diferencia de los módulos (de Luis de Pablo), no son estructuras mínimas, sino conglomerados más complejos: en vez de células, son tejidos completos.

En obras compuestas antes del periodo modular de Luis de Pablo, encontramos descripciones técnicas que configuran los elementos característicos de los módulos¹²¹⁵. En *Radial* de 1960, el concepto de velocidad de emisión¹²¹⁶ es un elemento de configuración modular. En la obra *Polar* de 1961, la oposición del concepto de punto y línea¹²¹⁷, y la distribución de densidades, hacen referencia directa a los módulos. La velocidad de emisión en relación al timbre es la base de *Cesuras* de 1963, relacionando timbre con forma de ataque e intensidad, lo que, junto a las densidades y a velocidad de emisión es igual a un concepto de módulo. De este mismo año data *Recíproco*.

La primera vez que De Pablo utiliza la palabra "módulos" es en la obra que lleva por título este nombre, o sea, *Módulos I* (1964/65). Esta obra es estrenada en los cursos de verano de Darmstadt bajo la dirección de Pierre Boulez, causando una gran sensación entre el público y resolviendo en su técnica parte de los problemas que los compositores tenían al utilizar la aleatoriedad. Los compositores Karlheinz Stockhausen y Luigi Nono mantienen una agria polémica por culpa de este tema técnico.

En 1965 compone *Ein Wort* y, después, *Iniciativas*¹²¹⁸. En esta obra no se integra el pensamiento modular como se ha presentado en obras anteriores, pues la concreción es absoluta; los módulos aparecen en forma de bloques armónicos contrastantes perfectamente escritos sin concesión alguna a cualquier tipo de libertad que, al interaccionarse, generan un discurso similar a la complejidad de módulo aleatorio primigenio.

¹²¹⁵ Una de las obras más significativa de esta época será el Aleatorio, *for string quartet* (1958) de Franco Evangelista.

¹²¹⁶ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.2.2. *Velocidad de emisión*, pág. 100.

¹²¹⁷ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación...*, punto: 2.2.1. *Ordenación del número de notas*, y la figuras 434 del punto (del siguiente trabajo): 8.10.1. Estudio interválico de las microformas, pág. 507.

¹²¹⁸ Analizada en el punto: 8.11.1. Análisis, pág. 537.

Su obra para dos pianos descatalogada *Progressus* (1959), es reconvertida en *Móvil II* (1959/67). *Imaginario II* (1967) deriva de la técnica de los módulos, creando un clima de tensión por medio de estructuras fijas.

A continuación, compone sus *Módulos II* (1966) para gran orquesta sinfónica, dividida en dos grupos con dos directores; *Módulos III* (1967) para diecisiete instrumentos en tres bloques; *Módulos IV* (1967), cuarteto de cuerda, una nueva realización de la obra retirada *Ejercicio* (1965)¹²¹⁹.

El compositor, en esta obra, deja en manos de los instrumentistas todos los parámetros de la obra, pues la partitura se encuentra vacía; solamente existen instrucciones complejas para las realizaciones. Es estrenada por el Ensemble de la Società Cameristica italiana¹²²⁰, especialistas en esta clase de música, a los que Luis de Pablo alaba en su libro *Aproximación...*¹²²¹, como ejemplo de músico comprometido con su tiempo.

Módulos V (1967) para órgano solo sufre una progresiva liberalización del elemento aleatorio (igual que el *Módulo IV*); el intérprete puede introducir en cada cuaderno, desde el primero, elementos mayores de libertad.

Módulos VI, reciclada en *Paráfrasis* para su estreno en la VII Semana de Música Religiosa de Cuenca de 1968, en el claustro de la Iglesia de San Miguel por la orquesta de Cámara de Madrid, dirigida por José María Franco Gil. Escrita para recitador, órgano electrónico y orquesta se restaura (en *Paráfrasis*) para 24 instrumentos divididos en bloques, dos grupos orquestales de doce instrumentos cada uno. Es una obra significativa, pues descifra meridianamente el pensamiento y utilización de la cita por parte del compositor bilbaíno en sus obras de esta época, esto es: la descontextualización de música de otros compositores del pasado, convirtiéndola en elementos modulares, grupos de interválicas y métricas desubicadas, autónomas con todas sus funciones propias. Así, en *Paráfrasis* utiliza tres motetes de Tomás Luis de Victoria: *Ave María*; *O Ildefonse*; *Domine, in virtute tua*. Señalamos la cantidad de compases de cada uno y la velocidad metronómica correspondiente para hacer señalar la proporción matemática descendente en la velocidad entre los tres tiempos: 93 compases en *tempo* ♩ = 80; 51 compases en *tempo* de ♩ = 70; 102 compases en *tempo* ♩ = 60 *quasi al libitum*.

¹²¹⁹ Cfr. Fig. nº 469. Carátula de la primera grabación en disco de pasta de *Iniciativas, Ejercicio para cuarteto, Módulos III y Tombeau para orquesta*. Cfr. la Fig. nº 419, donde se presenta un *Segundo ejercicio* para cuerda de 1964 que no aparece en el catálogo oficial.

¹²²⁰ Cfr. con fondos documentales: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1966/04/22/108.html> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

¹²²¹ DE PABLO, Luis, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, [1968], reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

Velocidad metrónomo = 80 (-10) = 70 (-10) = 60
Compases = 93 (dividido por 2 = 46,5) 51 (51+51) = 102

Procesos matemáticos de adición y sustracción de compases y pulsos sobre los que se basa *Paráfrasis*.

No es intención del autor la de limitarse a transcribir estas obras para orquesta, sino lograr un trabajo orquestal propio con un material musical abstracto ajeno. Y señalamos abstracto porque se trata de una disposición rítmica interválica que será modificada sustancialmente por el trabajo instrumental, que si en el primer motete se acerca aún a la orquestación, en el segundo se aleja de ella, para ser en el último una estructura tímbrica propia en la que el material ajeno no tiene ya el carácter de tal¹²²²

En *Heterogéneo* (1968), la complejidad técnica en los módulos es la distribución del material aleatorio. En el sexteto de cuerda y órgano *Quasi una fantasía* (1969), De Pablo abre un nuevo camino técnico al igual que lo hace con *Heterogéneo* y *Paráfrasis*. En *Quasi una fantasía* fusiona su música con la *Noche trasfigurada* de Arnold Schönberg, integrando los dos lenguajes: el suyo y el de Schönberg en uno solo.

En 1972, sobre el motete *Veni Sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria, De Pablo compone su serie de cuatro tiempos para orquesta *Eléphants ivres*. En el I realiza una elaboración del motete que se clarifica al final; en el II, el motete se adivina en diversos momentos; en el III predomina la cuerda y un estatismo sonoro; y en el IV utiliza toda la orquesta y alterna con elementos propios y de Victoria. En el programa de mano, el compositor escribe:

La presente obra no pretende ser una orquestación de una serie de motetes de Victoria, sino más bien la aplicación de principios compositivos propios sobre un material ajeno. Desde el año 1964, en que comencé la serie de mis *Módulos*, he venido intentando dotar a mi música de ciertas estructuras abstractas basadas en el timbre. Hace ya cerca de seis meses me vino la idea de efectuar esta orientación objetiva con un material que no me pertenece. Para ello escogí uno que me parece particularmente apto por el predominio que en él tiene lo transpersonal: la polifonía, y dentro de ella la de T. L. de Victoria, músico por el que he sentido siempre la mayor consideración¹²²³

Este procedimiento se utilizará en diversas obras con plantillas diversas como *Vielleicht* (1973) para 6 percusionistas, donde De Pablo incorpora al discurso musical la *Bagatela* op. 119 en Sib M de Beethoven.

¹²²² MARCO, Tomás. *Música española de vanguardia*, Madrid. ed. Guadarrama, col. Punto Omega, 97, 1970, pág. 183.

¹²²³ Programa de mano del estreno del *Eléphants ivres*, por el Conjunto Instrumental de Madrid el 26/02/1975.

8.8.1. Conclusiones

Dentro del pensamiento de libertad controlada imperante en la segunda época de Luis de Pablo (años 60), al igual que sucede con sus compañeros de generación, desarrolla su obra bajo varios principios como la "causalidad total", como sistema, con el control absoluto de la música por medio del código escrito, siendo concebida como un universo siempre igual a sí mismo. Este pensamiento se encuentra patente en la música de Occidente desde el siglo XVI hasta la última posguerra o comienzos del siglo pasado: el intérprete tiene la misma voluntad que el compositor, y es la idea del creador la que sirve de guía al intérprete.

En contraposición aparece la "causalidad parcial", libertad controlada. Es la necesidad, para la época, de encontrar una obra con un sentido diverso a la estructura cerrada del clasicismo, lo que presupone una obra cambiante en constante provisionalidad como lógica consecuencia de la incorporación del azar, ordenándose la macroestructura de distinta manera a través de múltiples microestructuras capaces de plasmar una nueva realidad, siendo las microestructuras un producto libre por parte del intérprete, o incluso del espectador, con tal de que éste se sujete a lo establecido en la macroestructura, para dar coherencia y sentido. Este pensamiento se plasma en la música aleatoria o abierta, en movimiento o flexible, etc..., la cual cobra todo su significado al interponerse entre los diversos niveles de realización.

Los tipos de libertad dentro de los procedimientos aleatorios para lograr una adecuada interferencia entre los elementos de macro y micro estructura (según Luis de Pablo), pueden tender a tres puntos principales: macroestructura determinada, microestructura libre, a la inversa, y ambas macro y microestructuras libres. La macroestructura determinada con microestructura libre significa que el orden general en el que se produce la microestructura está fijado *a priori*, siendo libre la obtención de la microestructura, y que cabe una realización múltiple del esquema indicado con una total y completa explicación sobre cómo obtener cada uno de los parámetros sonoros.

8.9. Abstracción plástica en las obras de los años 1960/70 (*Tombeau, Iniciativas...*)

Luis de Pablo reconoce la gran influencia de Francisco de Goya, con sus dibujos y sus pinturas negras (en la historia de nuestro país y en sus referencias artísticas), señalando que sólo la música le había producido un efecto tan físico y tan avasallador como estas pinturas y dibujos:

...de cada visita que les hacía salía aterrado y exultante, como si el pavor y el caos fuesen los máximos creadores de energía, sobre todo cuando una técnica implacable y original los sirve...¹²²⁴

De la contemplación de estos dibujos surge la motivación para componer obras como *Yo lo vi* (1970)¹²²⁵. Al margen de la influencia de Goya, reconoce como referentes clásicos a Ribera con su *Sueño de Jacob* por su contundencia en la forma, deteniéndose en cada objeto para describirlo, al Bosco y Brueghel con sus pinturas enigmáticas y su libertad imaginativa e iconográfica, y por supuesto a Diego Velázquez¹²²⁶:

...al que tanto he tardado en aproximarme, no me atrevo a decir comprender [...] Hubo fascinaciones menores, aunque no menos enriquecedoras como los bodegones de Zurbarán, los de Meléndez (me empeñaba en ver en ellos a mi siempre amadísimo Juan Gris), algún Rafael, Patinir...¹²²⁷

¹²²⁴ DE PABLO, Luis. "Mis primeros devaneos con el Prado". Texto original mecanografiado y fechado en Madrid noviembre-diciembre de 1991, publicado en AA.VV., *El Prado vivo, Madrid*, editado por OPE, S.A. para el Museo del Prado y patrocinado por Caja Madrid, 1992, págs. 115-116.

¹²²⁵ Cfr: el punto 8.12.2. Festival de Eurovisión de 1969, una exhibición de la nueva España, pág. 553.

¹²²⁶ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 1 de abril 2010.

¹²²⁷ DE PABLO Luis. "Mis primeros devaneos con el Prado", Madrid. 1991, págs. 115-116.

8.9.1. Traslaciones

Para tener una visión panorámica de la extrapolación de ideas desde la plástica a la música tendremos que remontarnos a la aparición del *Punto y la línea sobre el plano*¹²²⁸; *El jinete azul*¹²²⁹, almanaque que publicó en 1912 el grupo de vanguardia con el mismo nombre; y *La gramática de la creación*¹²³⁰ de Kandinsky. Estas técnicas y estéticas plásticas, superadas en la actualidad, en la segunda mitad del siglo XX son capaces de plasmar gráficamente el mundo de las renovadas estructuras musicales por medio de la traslación de ideas al hecho musical¹²³¹.

Dentro de este contexto, Paul Klee afirma que "...cuanto más especulativo se hace el mundo más abstracto se vuelve el arte..."¹²³². Este pintor es uno de los que más influencia a Luis de Pablo en su primera época: "...el magma por afinidad del pensamiento plástico es un volumen de formas estáticas..."¹²³³. La síntesis que sufre el concepto de objeto plástico, cercano a la abstracción matemática, es un punto de partida para el nuevo pensamiento musical.

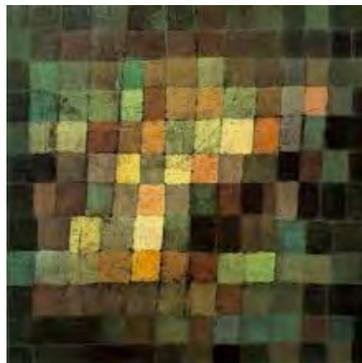


Fig. nº 426. *Polifonías* de Paul Klee. Imagen tomada del catálogo de obras del pintor¹²³⁴

¹²²⁸ KANDINSKY, Vasili. *El punto y la línea sobre el plano*, Barcelona: ed. Paidós, 1970.

¹²²⁹ KANDINSKY, Vasili y MARC. F. *El jinete azul. (Der Blave Reiter)*. nº 19, Barcelona: ed. Paidós, 1998.

¹²³⁰ KANDINSKY, Vasili. *La gramática de la creación*, Barcelona: ed. Paidós, 1970.

¹²³¹ Cfr. punto 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas, estructuralismo musical y génesis del cambio. pág. 193.

¹²³² DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. "Mamelena". Julio-Agosto. 2008.

¹²³³ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 20 de marzo 2010.

¹²³⁴ Cfr. <http://www.peatom.info/3y3/artes/121110/paul-klee-soy-incomprensible/> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

8.9.2. El magma

En la época en que De Pablo compone *Coral* op. 2 (1957) y *Sinfonías para metales* (1966), las artes plásticas (pintura, escultura y arquitectura) condicionan parte del pensamiento musical.

Al magma, como estructura musical, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo lo denominan "micropolifonía", y lo definen como un elemento constructivo en traslación desde la plástica a la música. Técnicamente se concibe como un movimiento interválico reducido y saturado por acumulación de voces, que es práctica habitual en los años cincuenta y sesenta.

Pictóricamente, concebido sobre la base cromática de rojo y negro, donde el movimiento estático envolvente genera una masa de densidades cromáticas que (visual o musicalmente) permite al creador de la segunda mitad del siglo XX sintetizar visualmente las macroestructuras musicales por medio de atributos visuales (bidimensionales y tridimensionales), a los que se atribuyen un efecto sonoro determinado a través de la saturación y estratificación de múltiples líneas planas que dan la sensación de estructuras de volumen no por el oído, sino por la sensación visual, pudiéndose constituir mapas visual - auditivos de toda la obra¹²³⁵.



Fig. nº 427. *Abesti Gogora IV* (1964) de Eduardo Chillida. Museo de Arte Abstracto de Cuenca¹²³⁶

¹²³⁵ Estos colores eran los utilizados por de los anarquistas durante la guerra civil española. Consultar los puntos 3.3. Referentes estéticos españoles de posguerra. Una tradición particular, pág. 91; 5.1. Ubicación del primer *opus* musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 311.

¹²³⁶ Cfr. <http://www.artium.org/Portals/0/Exposiciones/Documentos/38a8b4db-6523-4a49-94dc-b361ea21b39b.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

8.9.3. Diagramas como punto de partida

El diagrama no es una partitura gráfica, sino un boceto en abstracto de una parte o la totalidad de ella. Puede representar la totalidad de elementos que componen la obra desde el lenguaje interválico, tímbrico, micro o macroestructural. Los signos que la constituyen pueden ser cualquier tipo de grafía, desde figuras geométricas a cualquier clase de acción que represente lo deseado, dentro de la abstracción sin llegar a ser un diagrama propiamente dicho. El compositor, en ciertas épocas, se apoyó sobre bases numéricas como ordenación y abstracción de un resultado final concreto.

El desarrollo de una forma puramente temporal irreversible es algo particularmente difícil, sobre todo si la realización de la misma requiere atención durante un periodo largo y sostenido, es decir, si no se busca la solución en la improvisación. Por ello, el compositor desprovisto del apoyo de la palabra como razón última de su música y en busca de un centro de equilibrio, en ocasiones se apoya en el mundo de la imagen, intentando una captación de la forma auditiva a través de su dibujo, para luego realizarlo de la forma más rigurosa posible.

Esta ayuda plástica puede venir dada por una predisposición del material, por la adscripción de un determinado color a un determinado tipo de sonido o, incluso, por un gesto que se quiera subrayar musicalmente.

He aquí el plan general de *Iniciativas*¹²³⁷ para orquesta (1965/66), concebido por Luis de Pablo y explicado estructuralmente en el punto 8.11.

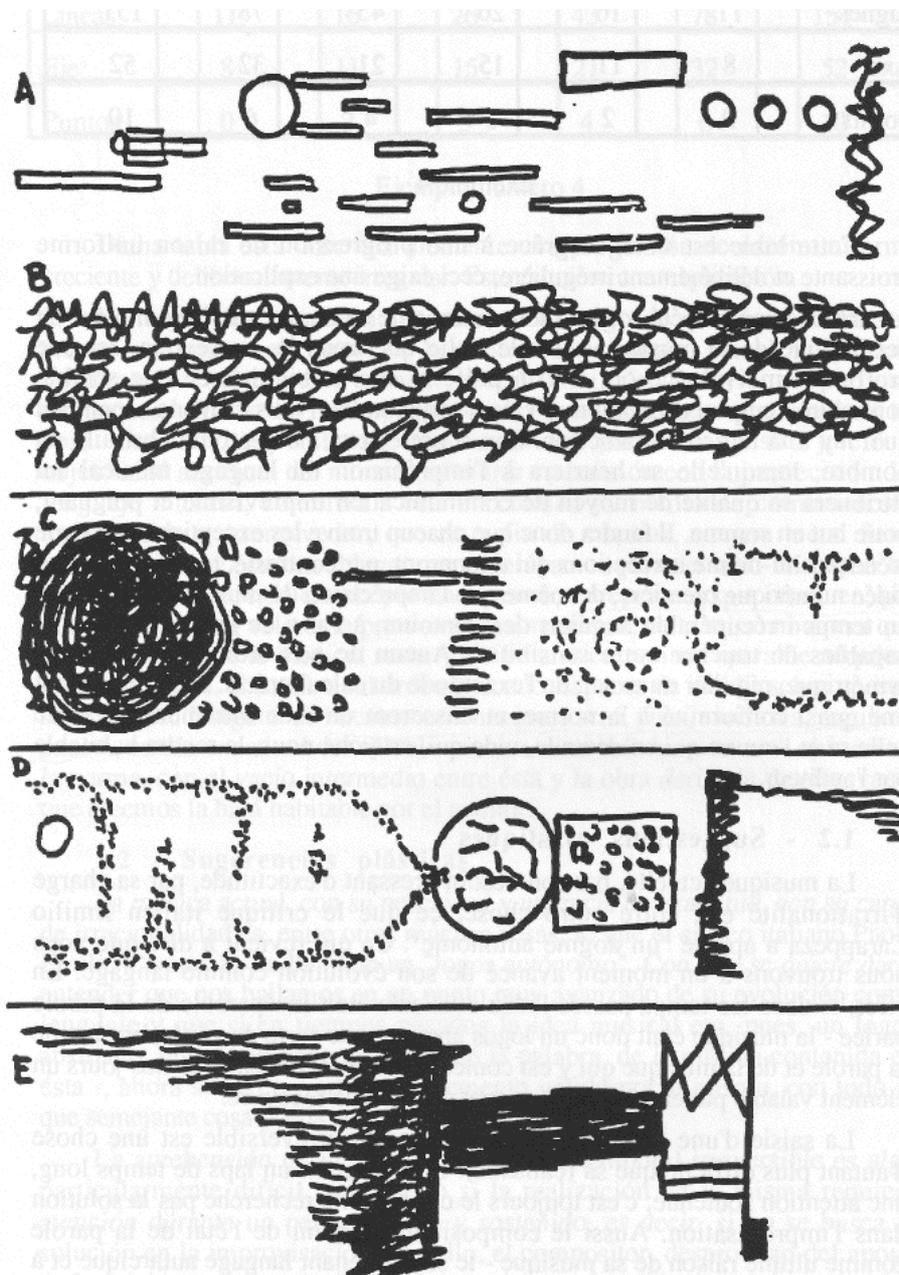


Fig. nº 428. A: diversos elementos sobre *cantus firmus*. B: densificación de + a -. C: desde la densidad a menos tensión. D: llegada a un punto de tensión. E: de - a + tensión. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²³⁸

Los diagramas pictóricos se completan con las abstracciones numéricas, siendo éstas las que concretan las distintas funciones dentro de la macroforma.

¹²³⁷ Cfr. punto 8.3. Estructuras y ordenación de la materia musical, pág. 479.

¹²³⁸ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 1.2. *Sugerencias plásticas*, pág. 80.

8.9.4. Soporte numérico-gráfico

Antes de abordar este punto, no podemos olvidarnos de la utilización de matrices numéricas en las series de Anton Webern, o los principios matemáticos en la adición de pulsos en las series de Olivier Messiaen.

En la época en que De Pablo escribe sus *Aproximaciones a una estética de la música contemporánea*, entre los compositores existen dos ideas acerca de la utilización numérica como punto de partida o apoyo en la generación de elementos musicales: por una parte, un grupo de compositores estiman que la superposición numérica es perjudicial para la libre expresión del artista, mientras por el otro, lo ven como un buen sistema generador.

Los órdenes generados por una idea numérica pueden ser prácticamente infinitos, teniendo tantas interpretaciones como compositores lo utilicen. El soporte numérico - gráfico requiere de una interpretación, de una traslación de lo numérico abstracto que por sí solo nada significa musicalmente.

-Ejemplos numéricos sobre la obra *Iniciativas*

La siguiente matriz numérica¹²³⁹, perteneciente a *Iniciativas*¹²⁴⁰ (1965/66), se presenta como un punto al que se llega obligatoriamente a partir de un comienzo libre y del que se sale igualmente por diversos caminos de elección potestativa por el intérprete. La tabla numérica hay que estructurarla de tal forma que sus posibilidades más representativas o eficaces queden agotadas.

En la tabla, los grupos tímbricos son los siguientes: madera (1), metal (2), varios (3), cuerdas (4), que combinados entre sí nos dan la matriz presentada en la figura 428.

Los 15 términos resultantes corresponden a la duración de cada una de los pulsos, pudiéndose extrapolar este principio ordenador, por su abstracción numérica, a cualquier elemento de la obra:

¹²³⁹ Cfr. Fig. nº 429.

¹²⁴⁰ Analizada en el subpunto 8.1.1.1, pág. 537.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	1	1	1		1	1	1				1			
2	2	2		2	2			2	2			2		
3	3		3	3		3		3		3			3	
4		4	4	4			4		4	4				4

Fig. n° 429. Matriz, ordenación numérica de diferentes parámetros de *Iniciativas*. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁴¹

La serie se obtiene de forma irregular mediante la suma alternativa de $1/2$ y el término anterior. El resultado de la matriz numérica se puede aplicar a diversos parámetros musicales, pulsos, metro y timbre.

$1/2, 1, 2 1/2, 3 1/2, 5, 8 1/2, 10, 18 1/2, 20, 38 1/2, 40, 78 1/2, 80, 158 1/2, 160$

Fig. n° 430. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁴²

Estas progresiones no pueden utilizarse en estado puro, pues son muy previsibles, se tienen que desarrollar para su utilización. Por esto, son necesarias dos ordenaciones: una para saber la correspondencia entre los términos de cada progresión, y otra para el orden de sucesión de estos. La correspondencia se obtiene estableciendo el paralelismo inverso entre mayor brevedad igual a menor densidad.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
1	1	1	1		1	1	1				1			
2	2	2		2	2			2	2			2		
3	3		3	3		3		3		3			3	
4		4	4	4			4		4	4				4
160	40	$78 1/2$	80	$158 1/2$	5	$8 1/2$	10	$18 1/2$	20	$38 1/2$	$1/2$	1	$2 1/2$	$3 1/2$

Fig. n° 431. Tabla numérica de funciones. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁴³

La segunda ordenación se obtiene mediante la alternancia irregular de cada uno de los cuatro grupos que componen el cuadro antes visto, a partir de un eje asimétrico:

¹²⁴¹ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 1.2. *Sugerencias plásticas*, pág. 82.

¹²⁴² Ídem.

¹²⁴³ Íbidem, pág. 84.

158 $\frac{1}{2}$	5	1/2	40	31 $\frac{1}{2}$	38 $\frac{1}{2}$	1	20	8 $\frac{1}{2}$	80	18 $\frac{1}{2}$	10	2 $\frac{1}{2}$	78 $\frac{1}{2}$	160
-------------------	---	-----	----	------------------	------------------	---	----	-----------------	----	------------------	----	-----------------	------------------	-----

Fig. nº 432. Tabla métrica. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁴⁴

Las matrices numéricas se encuentran en el terreno de la macroestructura sin entrar en detalles concretos de microestructura. Buscar un orden numérico o gráfico por sí solo no tiene sentido, sino que se considera una herramienta, una ayuda para la plasmación sonora que es la que, en última instancia, lo legitima:

Una especie de contemplación del problema compositivo en sí, desde múltiples dimensiones, para posibilitar su abarque desde la mayor cantidad posible de consecuencias. Por otra parte, pretender que existen criterios “exclusivamente musicales” –separados absolutamente de cualquier referencia numérica, gráfica o psicofisiológica– es un tanto quimérico, si no pura y simplemente falso. Lo que a nuestro juicio es preciso lograr es el punto de equilibrio en el que tales criterios se produzcan. La música no debe ser el resultado de unos órdenes que sean absolutamente ajenos a ella. Pero tampoco se puede ignorar la multitud de interdependencias que la pueblan¹²⁴⁵

8.9.5. Grafismo

Durante el siglo XX, en las grandes ciudades europeas es donde tienen lugar las distintas interrelaciones entre música y otras artes, como nunca antes había sucedido en la historia del arte: Mahler - Klimt; Schönberg - Kandinsky; Webern - Klee; Satie - Picasso...; música - poesía: Debussy - Mallarmé; Schönberg - George...

Luis de Pablo coincide con Sylvano Bussotti, uno de los representantes europeos de la música gráfica con obras como *Five Pieces for David Tudor* (1959) o *La Passion selon Sade* (1965/66), en diversos eventos como los Encuentros de Pamplona de 1972 o el Festival de Royan en 1974. En palabras de De Pablo: “...las partituras gráficas de Bussotti son enigmáticas y se pueden interpretar por medio de una reflexión previa, esto es, una improvisación bien preparada...”¹²⁴⁶. Esto mismo sucede con obras de compositores españoles de la época como el *Poème Batteur* (1972)¹²⁴⁷ de Francisco Guerrero para percusión sola, o *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (1974) de Luis de Pablo, donde los signos gráficos son el refuerzo previo a una explicación altamente detallada.

¹²⁴⁴ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 1.2. *Sugerencias plásticas*, pág. 84.

¹²⁴⁵ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (Apuntes manuscritos). Madrid: “Mamelena”, Julio-Agosto, 2008.

¹²⁴⁶ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 13 de abril 2012.

¹²⁴⁷ Cfr. LLORÉNS, J. Baldomero. “La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *Un Poème Batteur* para percusión solo”. *Revista Espacio Sonoro* nº 29. Enero 2013.

Cfr. <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2013/03/La-plasticidad-en-Francisco-Guerrero.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

8.10. *Tombeau* (1962/63): un nuevo pensamiento orquestal

Al coincidir la época de su composición con la escritura del libro teórico-práctico *Aproximación...*¹²⁴⁸, para realizar el análisis hemos utilizado las explicaciones y conceptos que el compositor expone en su tratado, principios característicos de las vanguardias europeas.

Tombeau es la primera obra de Luis de Pablo para gran orquesta, la inicia en 1962 y termina en 1963. La obra se dedica al Doctor Wolfgang Steinecke, fundador y director del Festival de Darmstadt, el cual había fallecido recientemente. Es estrenada en el Festival *Reconnaissance de Musique Nouvelle* de Bélgica, en versión dirigida por Michael Gielen, reestrenándose en España –bajo el título de *Testimonio*– por la Orquesta Nacional dirigida por Rafael Frühbeck, en el curso de un concierto extraordinario conmemorativo de los XXV Años de Paz¹²⁴⁹, celebrado en Madrid el 14 de junio de 1964. José Luis García del Busto, en su biografía dedicada al compositor¹²⁵⁰, señala la obra como un punto de partida en la posterior evolución orquestal de Luis de Pablo:

...*Tombeau* constituye la manifestación, a gran escala instrumental, de los criterios compositivos que Luis de Pablo ya había insinuado, e incluso semidesarrollado, en anteriores composiciones: flexibilidad, estudio de densidades sonoras, transformaciones tímbricas [...] Lejos de manejar la orquesta con timidez, en esta obra ya da Luis de Pablo muestras inequívocas de una personalidad sinfónica que se afianzaría con extraordinaria fuerza con el paso del tiempo. Si bien la técnica de escritura orquestal la encontraremos más pulida en posteriores orquestaciones...¹²⁵¹

El compositor afirma en sus notas al programa del Concierto de la Paz que, a través de *Tombeau*¹²⁵², se plantea la problemática de la búsqueda del control del tiempo:

...buscar un equilibrio entre una cierta variabilidad de resultados y el control de los mismos, en busca de una nueva dimensión de lo sonoro, que incorpora en cierta medida lo instantáneo no absolutamente preestablecido...¹²⁵³

Posteriormente al Concierto de la Paz, el compositor afirma que *Tombeau*, en su época, es su obra para orquesta más importante:

...es mi conquista más ambiciosa y compleja. Tiene mayor personalidad y reflexión, donde, se plantea un equilibrio de contrarios: de una parte, fe racional; por otro lado un profundo escepticismo¹²⁵⁴ ...acto de fe en la potencia ordenadora de la razón frente a la duda en la misma potencia, equilibrio inestable¹²⁵⁵

¹²⁴⁸ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.4. *Yuxtaposición y superposición de densidades*, pág. 35.

¹²⁴⁹ Cfr. punto 7.3. El "Concierto de la Paz" franquista, pág. 464.

¹²⁵⁰ García del Busto José. Luis. *Luis de Pablo*, Madrid: ed. Espasa-Calpe, S. A, 1979, págs. 51-52.

¹²⁵¹ Ídem.

¹²⁵² En las notas al programa aparecerá con el título de *Testimonio*.

¹²⁵³ Notas del programa de mano del concierto.

¹²⁵⁴ Ídem.

¹²⁵⁵ NIETO, Ángel. "El Concierto de la Paz", Madrid: Revista. *Aulas*, n.º. 17-18, pág. 64.

8.10.1. Estudio interválico de las microformas

Dentro de los parámetros estructuralistas de la época, De Pablo, en el programa explicativo del *Concierto por la Paz*, presenta a *Testimonio* (*Tombeau*¹²⁵⁶) como una obra basada en un juego de tensiones y distensiones entre distintos bloques sonoros con una ordenación interválica no sometida a una serie, sino a una neutralización polar constante, "...una variedad de elementos sonoros logrados por medios estadísticos y una flexibilidad controlada de la ejecución como elementos compositivos característicos..."¹²⁵⁷

En *Tombeau*, la ordenación interválica no se encuentra sometida a una serie, sino a una neutralización polar¹²⁵⁸, refiriéndose a la eliminación de parámetros interválicos reconocibles, no repitiendo notas que puedan dar un resultado auditivo cercano a principios funcionales de tonalidad-modalidad o de cualquier otro sistema, generando secciones pequeñas o microestructuras sometidas a la métrica imperante, que en su desarrollo genera secciones grandes denominadas "macroestructuras".

La ordenación cromática de los giros melódicos de cada subsección (A_{1,2,3,4,5}, B_{1,2,3}, C.) produce acordes complejos tímbricamente, sin ninguna atracción ni función determinada. La orquestación instrumental es la que crea la unidad por medio del empaste y equilibrio tímbrico.

¹²⁵⁶ En esta ocasión se refiere a la obra por el título de *Testimonio*.

¹²⁵⁷ Notas del programa de mano del Concierto.

¹²⁵⁸ Cfr. 8.4. Antecedente de *Tombeau* (1962/63), pág. 481.

Fig. nº 433. Principio de la obra ordenada con letras y números. Escalas e intervalos

El campo armónico de la sección **D**, analizado horizontalmente, también presenta parámetros cromáticos igual que las secciones anteriores. Debido a la superposición de las líneas cromáticas se genera una polifonía saturada, creando estatismo en su desarrollo, ya que las línea superpuestas se neutralizan unas a otras interválica y tímbricamente, produciendo un color armónico unitario sin timbres que sobresalgan los unos sobre los otros.

La saturación afecta igualmente al pulso y al ritmo. El color denso se suaviza por medio de la orquestación realizada por medio de armónicos y recursos técnicos complejos como los *glissandi* cortos y rápidos, capaces de restar peso a la saturación polifónica.

Fig. nº 434. Ordenación cromática de los dos primeros compases del flautín (*Piccolo*) en la cuarta sección **D**

Luis de Pablo explica (en su libro) la ordenación del número de notas (que aparece en la sección **D** y **E**), refiriéndose al recurso generador dentro del concepto de densidad:

“Naturalmente que, a igual timbre, intensidad y altura, en dos unidades temporales idénticas, es más densa aquella que tenga mayor número de notas”¹²⁵⁹

Comparar los siguientes esquemas rítmicos, correspondientes a las secciones D y E.

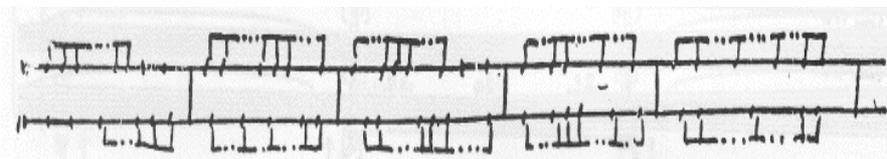
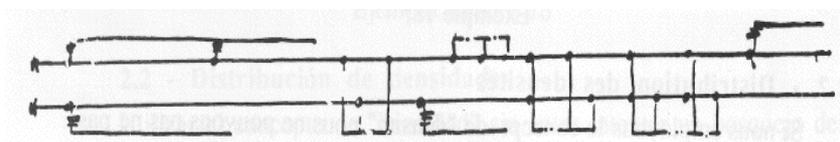


Fig. n° 435. Rítmica aproximada señalada por la discontinuidad de la barra de la plica



Mismos elementos métricos repetidos en *Prosodia* de 1962.

Según explica el compositor en su libro: “...en el primero las alturas no tienen más valor que el de color ya que las doce notas de la escala cromática se percuten simultáneamente...”, refiriéndose a la masa generada en la sección D, hallando su significación como tales alturas, evidentemente disminuida por la forma de ataque: *col legno battuto, staccatissimo*. Aquí, como en las secciones anteriores, se impone un orden numérico que es el que establece una proporcionalidad entre el tiempo de presentación del material y la cantidad de notas empleadas¹²⁶⁰.

¹²⁵⁹ Extracto de: Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.2.1. *Ordenación medida*, pág. 99.

¹²⁶⁰ Ídem.

En la sección E¹²⁶¹ aparecen corchetes que engloban tres notas cada uno, el intérprete puede elegir a discreción la nota que considere. Este elemento funciona como pedal:



Fig. n° 436. Anillos aleatorios (consultar Fig. n° 454)

Encima de este pedal se superponen módulos con libertad de entrada (por el director). La interválica de cada corchete incluido en cada anillo cíclico se repite en distintas trasposiciones y por medio de retrogradación y movimiento contrario. El grado de aleatoriedad se hace patente por la libre elección del intérprete a la hora de escoger cualquiera de las notas englobadas en el corchete.

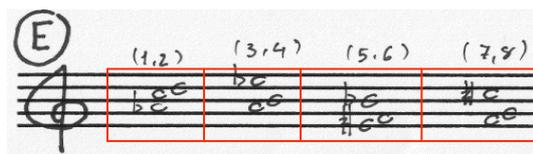


Fig. n° 437. Copia de los cuatro anillos con tres notas en transposición cada uno (sección E: figura 454). Serie ordenada en grupos de tres notas (Figs. n° 436, 438)

La presentación melódica de los grupos de tres notas da como resultante la copia en transposición retrógrada y movimiento contrario de los dos grupos que la forma; se puede dividir en cuatro¹²⁶², alternando en cada grupo interválico formado por tres notas: cuarta aumentada - tono, tono - quinta disminuida, enarmónico de cuarta aumentada.

¹²⁶¹ Presentada en la Fig. n° 454.

¹²⁶² Esta técnica serial es la misma que utilizará Anton Webern en su *Concierto para piano, opus 24*. Fig. n° 106.

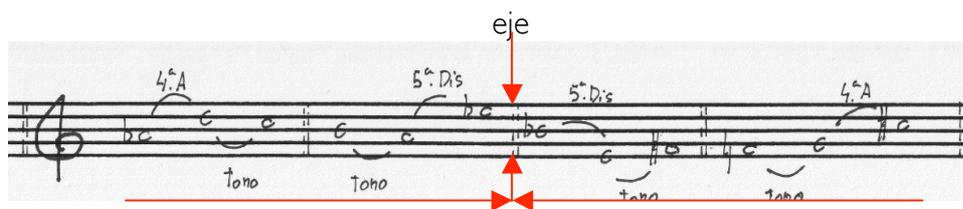


Fig. n° 438. Ordenación simétrica de la interválica en la sección E

La elección aleatoria de una nota por grupo hace que la identidad armónica de cada uno de ellos, dentro de la polifonía, se diluya en el azar del sistema.

La sección J se constituye nuevamente por medio de un sostén o *cantus firmus* metricado y fijo, compuesto por medio de armónicos en los violonchelos y *glissandi* cortos en los violines primeros y segundos. Superpuesto a esta base van apareciendo los módulos (J_1 , J_2 , J_3 ...), elementos con un cierto grado de aleatoriedad controlada por la metricación del entorno donde se ubican, presentados en un primer momento por instrumentos solistas y, posteriormente, en el desarrollo de la sección por medio de módulos cada vez más complejos tímbrica y métrica, con un mayor grado de saturación tímbrica y métrica. Paulatinamente, los módulos se van exponiendo con menor grado de saturación y complejidad hasta el final de la sección¹²⁶³.

Cada módulo desarrolla elementos cromáticos de menor a mayor saturación. Estos diseños cromáticos poseen, en su ordenación interválica, una estructura simétrica interna.

Fig. n° 439. Cuatro primeros módulos de la sección J: ordenación interválica vertical

¹²⁶³ Cfr. Fig. n° 459 (de las páginas 6 a la 8, de - a + a -).

El choque que se produce entre los módulos y el *cantus firmus* (*glissandi* de cuerda), se hace patente por medio del contraste de la orquestación con respecto al soporte, y por la densificación periódica de cada módulo sobre la estaticidad del *cantus firmus*, a pesar del movimiento de los *glissandi*.

La sección U¹²⁶⁴ posee un color uniforme sin contrastes debido a la similitud en sus elementos. Los grupos de notas, dos o tres por compás, que la componen suelen estar relacionados entre ellos generando pequeños cánones o imitaciones, la rítmica es aproximada¹²⁶⁵.

Fig. nº 440. Los rectángulos rojos son elementos imitativos dentro del entramado de puntos

La ordenación de los giros melódicos se compone de interválicas de tercera, tonos y cromatismos. Estos intervalos presentados melódicamente dan como resultado cuatro grupos relacionados en su construcción interválica. Los números corresponden a los del contrabajo (Fig. nº 440).

Fig. nº 441. División de la serie en grupos de tres notas

¹²⁶⁴ Cfr. Fig. nº 440.

¹²⁶⁵ Es la misma que en las secciones anteriores donde se sugiere una valoración por medio de una línea de puntos. Fig. nº 435.

Armónicamente, el espectro resultante es el de un acorde por terceras. Este material armónico se puede ordenar de distintas maneras¹²⁶⁶, a pesar de su escritura puntillista¹²⁶⁷, siendo confusa la percepción de los distintos espectros armónicos.



Fig. n° 442. Ordenación vertical, acordes (Figs. n° 440, 441)

En *Tombeau* se utiliza la técnica para el tratamiento del timbre y del color¹²⁶⁸, definida como la registración por fragmentación del espectro sonoro:

...consistente en cubrir, con un propósito estructural de densidad determinado registro tímbrico, dejando libres a los otros. O bien jugar con la posibilidad de cubrir a todos los registros paulatinamente, incluso, empleando la alternancia de todas las disposiciones posibles...¹²⁶⁹

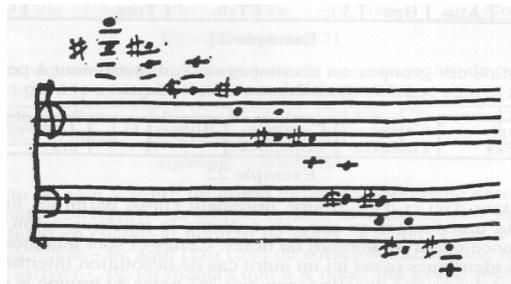


Fig. n° 443. Ejemplo de *Escena*¹²⁷⁰

¹²⁶⁶ Por acordes de 9ª con 5ª rebajada.

¹²⁶⁷ Llamada así por afinidad a la técnica pictórica de principio de siglo. En música, espacialización tímbrica, característica de la música de Anton Webern, punto: 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 196.

¹²⁶⁸ Que se expone en *Aproximación a una estética...*, punto 2.2.3. *Registración por fragmentación del espectro sonoro*, Pág. 102.

¹²⁶⁹ Ídem.

¹²⁷⁰ Ídem.

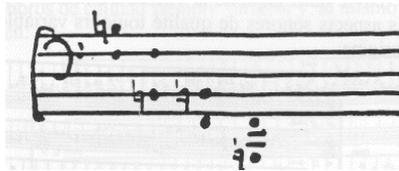


Fig. nº 444. Ejemplo de *Iniciativas*¹²⁷¹

Continuando con el timbre, la forma de ataque y la intensidad en *Tombeau*, Luis de Pablo indica (en su libro) que, tanto unos como otros, influyen decisivamente en el concepto de densidad:

El timbre da a la misma altura, intensidad y duración una densidad diferente. En el ejemplo de *Módulos I*, una estructura sustancialmente igual cobra una densidad totalmente diferente por medio del timbre empleado¹²⁷²

Fig. nº 445. Ejemplo de *Módulos I*. Ed. Tonos (Darmstadt)

¹²⁷¹ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto: 2.2.3. *Registración por fragmentación del espectro sonoro*, pág. 102.

¹²⁷² Ídem.

Con respecto a la forma de ataque en *Tombeau* indica que "...es igualmente esencial para la determinación de una densidad buscada..."¹²⁷³. Como ejemplo de lo dicho tomaremos el esquema de la obra *Escena*, donde cada uno de sus apartados está sujeto a una forma de ataque progresivamente unificada con arreglo a un plan preestablecido:

LEGATO STACCATO	LEGATO STACCATO	LEGATO STACCATO	LEGATO STACCATO COL LEGNO FRAPPÉ	---	TUTTI LEGATO
COL LEGNO FRAPPÉ	COL LEGNO FRAPPÉ LEGATO STACCATO PIZZICATO	COL LEGNO FRAPPÉ LEGATO STACCATO PIZZICATO PIZZICATO COL LEGNO FRAPPÉ STACCATO	LEGATO STACCATO PIZZICATO PIZZICATO COL LEGNO FRAPPÉ STACCATO LEGATO STACCATO LEGATO	---	

Fig. nº 446. Cuadro de características de *Escena*. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁷⁴

Las secciones **A**, **B** y **C** presentan la introducción de la obra por medio de acordes complejos, compuestos por armónicos de la cuerda y la flauta, *clusters* del arpa y parte del viento metal en el último acorde. Es una sección estática, preparación de la saturación de la siguiente sección (**D**). La composición interválica es neutra, compuesta a través de cromatismos (Fig. nº 406), sin atracciones direccionales.

8.10.2. Macroforma

En el programa explicativo del Concierto de la Paz, Luis de Pablo narra el desarrollo estructural de *Tombeau*¹²⁷⁵ de la siguiente manera:

Una introducción estática es interrumpida por un ataque de la trompeta que dará lugar a un pasaje de agitación de los vientos metales que será rematado por la percusión. Tras una repetición variada de esta célula comenzará una sección de acumulación de materiales que tras haber llegado a cierto nivel de densidad sonora se disolverá progresivamente hasta quedar reducido a unos puntos sonoros. A partir de dicho "punto zero" arrancará una lenta y paulatina acumulación de material, en el que intervenía el factor tímbrico (del grave al agudo), el dinámico (del ppp al fff), el agógico (del muy moderado al vivo), y el estructural (pies rítmicos irracionales confiados a la iniciativa del intérprete según bases dadas por el compositor). Dicha acumulación será interrumpida por un súbito silencio para ser retomado a continuación y llegar a su punto álgido con la participación de la totalidad de la

¹²⁷³ Cfr. Luis de Pablo, *Aproximación a una estética...*, punto 2.4. *Yuxtaposición y superposición de densidades*, pág. 104.

¹²⁷⁴ *Ibidem*, pág. 106.

¹²⁷⁵ En esta ocasión se refiere a la obra por el título de *Testimonio*. Consultar el punto 7.3.1. La problemática de un encargo no deseado. "La obra camaleón". De *Tombeau a Testimonio*, pág. 467.

orquesta. La obra se terminará sobre un acorde que disolverá toda la tensión precedente¹²⁷⁶

En *Tombeau*, la organización de los elementos que la forman se realiza por medio de secciones complementarias o contrastantes indicadas con letras mayúsculas. Cada letra se divide en diferentes subsecciones indicadas, a su vez, por números. La ordenación de las notas que constituyen cada acorde, da como resultante parámetros cromáticos sin un eje o centro tonal visible. En las tres primeras secciones predomina la tímbrica y el juego de ecos, contrastando con la saturación tímbrica y métrica de las siguientes secciones.

Fig. nº 447. Primera hoja de *Tombeau* (Anexo documental, pág. 867), Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

¹²⁷⁶ Luis de Pablo, programa de mano del "Concierto de la Paz".

La sección **D** posee un alto grado de tensión motivada por medio de la saturación del pulso y densidad cromática o magma¹²⁷⁷, ubicada sobre una base en *ostinato*; es un nuevo *cantus firmus* llevado a término por la percusión. Las líneas horizontales de la sección **D**¹²⁷⁸ se neutralizan unas a otras a través de la saturación en la polifonía, lo que genera una masa sonora de un único timbre. Se constituye por notas metricadas de manera flexible dentro de un pulso fijo de negra igual a 60; las notas se encuentran espacializadas tímbricamente, y cada cierta cantidad de compases se ubica una nota larga que organiza el discurso de cada instrumento, sirviendo de reposo y punto de inflexión a cada instrumento.

The image shows a page of handwritten musical notation for Section D. At the top left, it is labeled '2' and 'TROMBEAU, L. DE P.'. A large box contains the letter 'D'. The score is written on multiple staves, with various instruments listed on the left: Picc., Fl. 1, 2, Ob. 1, 2, Cl. 1, 2, Cl. bajo sib., Fag. 1, 2, and C. Fag. The notation is extremely dense, with many notes, accidentals, and dynamic markings. Handwritten notes in blue ink are visible, such as '¡los descansos a "o" van a 2º!' and '2º tempo'. The overall appearance is that of a complex, highly textured musical score.

Fig. n° 448. Sección **D**. Textura saturada (Anexo documental, pág. 868), Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

Esta sección posee un *cantus firmus* rítmico presentado por la percusión que, posteriormente, muta a los violines en la sección **E** (Fig. n° 454) con principios de aleatoriedad, pues el intérprete puede elegir libremente la altura de la nota interpretada.

¹²⁷⁷ Cfr. punto 8.9.2. El magma, pág. 500.

¹²⁷⁸ Cfr. Fig. n° 448 y 449.

Percusión sección D

The image shows a musical score for a percussion section, labeled 'Percusión sección D'. It consists of four staves, numbered 1 to 4. The notation is highly rhythmic and complex, featuring many repeated notes and dynamic markings such as 'p', 'mp', 'mf', and 'f'. The top staff (1) has a dynamic marking 'p' and a bracketed section. The second staff (2) has a dynamic marking 'p' and a bracketed section. The third staff (3) has a dynamic marking 'mp' and a bracketed section. The fourth staff (4) has a dynamic marking 'mf' and a bracketed section. The score is written in a style that suggests a modern or contemporary composition.

Fig. nº 449. Saltos y notas repetidas a manera de pedal. Tiempo aproximado por medio de la plica (línea superior discontinua), consultar Fig. nº 435, Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

Para Luis de Pablo, en la época de *Tombeau*, la ordenación de la medida es aquella que se produce en un encuadre temporal definido, dentro del cual funciona mediante valores derivados de un eje generador común¹²⁷⁹. En este concepto, el parámetro de altura viene dado por el procedimiento siguiente:

...una vez escogido un punto de partida, no habrá sino que elaborar el esquema temporal-rítmico, que a su vez nos dará el orden de aparición de las siguientes, en busca de una neutralización desde el punto de vista funcional y de una disposición, lo más adecuada posible para lograr la nueva función armónica...¹²⁸⁰

The image shows a handwritten musical notation, likely a rhythmic scheme or a complex polyphony. It consists of two main sections, separated by a horizontal line. The top section contains several groups of notes and rests, with irregular time signatures such as 3/4, 10/8, and 7/6. The bottom section contains similar groups of notes and rests, with time signatures such as 7/8, 6/8, and 6/5. The notation is highly complex and abstract, with many notes and rests arranged in a way that suggests a complex polyphony. The word 'ETC.' is written at the end of the bottom section.

Fig. nº 450. Choque de valoraciones irregulares, polifonía compleja. Esquema de la última de las piezas de el *Libro para el pianista* (1961). Ejemplo tomado de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁸¹

La altura pierde el valor de eje que en la música anterior tuvo, interesando solamente como color. Y para que el color no deje de serlo y tenga toda su potencia, es preciso un verdadero trabajo de aislamiento que lo prive de todo su contenido semántico

¹²⁷⁹ Extracto de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.1.1. *Ordenación del número de notas*, pág. 88.

¹²⁸⁰ Ídem.

¹²⁸¹ Ídem.

tradicional. La altura nos viene dada bien por una determinación de campos a partir de un eje, bien por distribución en constante cambio de las mismas.

Damos un ejemplo de esta última manera de componer correspondiente a *Escena* (1964):

Cuarteto vocal	4	5	6	7	8
Cuarteto de cuerda	8	7	6	5	4

Fig. nº 451. Reparto de las doce notas entre el cuarteto de cuerda y el vocal. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁸²

Cuando el número de voces es tan grande que sobrepasa las doce, cabe la ampliación del mismo por intervalos menores que el semitono, una distribución tal del material sonoro que no sea perceptible la duplicación, distribución que se logra por la articulación, por la forma de ataque, por la intensidad, por la proporción entre sonido y silencio, etc...

Ejemplo de cómo evitar la percepción de ciertos agregados que pudieran resultar equívocos por medio de la articulación, correspondiente a *Tombeau* (1962/63).

The image shows a complex musical score for a vocal quartet and a string quartet. The vocal parts are labeled 'V. 1', 'V. 2', 'V. 3', and 'V. 4'. The string parts are labeled 'A. 1', 'A. 2', 'A. 3', and 'A. 4'. The score is characterized by dense, overlapping lines of music, with many notes and rests. There are dynamic markings such as 'Cresc.' and 'ff' (fortissimo). The overall texture is highly saturated and polyphonic.

Fig. nº 452. Fragmento de *Tombeau*. Polifonía saturada o magma, Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

¹²⁸² Imagen extraída de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.1.1. *Ordenación del número de notas*, pág. 90.

La sección **E** presenta una mutación tímbrica del *cantus firmus* de la percusión, de la sección anterior, a los violines primeros en forma de anillo cíclico, superponiéndose a una masa armónica introducida por violines segundos, violas y un violonchelo. Sobre este soporte armónico se introducen notas largas enmarcadas en rectángulos o módulos, los cuales poseen una cierta aleatoriedad controlada por el contexto metricado en el que se ubican.

La sección **F** presenta el final de la sección y el principio de una nueva modulación tímbrica con la sección **G** por medio de los violonchelos, sección rítmica aleatoria inmersa en anillos cíclicos.

La sección **H** introduce un nuevo elemento contrastante a través de los timbales que aparecen superpuestos a una nueva masa realizada por los violonchelos y contrabajos con notas largas, presentando un ritmo interno sobre la misma nota.

La sección **I** presenta una nueva sección saturada contrastante, con interválicas complejas y con un nuevo grado de aleatoriedad, pues lo único en que coinciden es en el principio del arranque de todos los instrumentos, dejando en manos de cada intérprete la velocidad proporcional para llegar al final de la sección que dura aproximadamente veinte segundos.

La sección **J** es la parte central de la obra que da paso a la reexposición. Las secciones **E**, **J** y **T** se subdividen en subsecciones que constituyen elementos independientes o módulos que se interrelacionan dentro de las secciones metricadas, ubicadas por medio de principios de aleatoriedad controlada, pues poseen libertad de acción dentro de un soporte fijo y metricado.

Las entradas que presentan los módulos de la sección **E** no se constituyen a través de un principio de saturación o adición de notas en acumulación de timbres, como sucede en las posteriores secciones de manera periódica, sino por medio de un juego tímbrico donde se fusiona el sonido determinado y el indeterminado de la percusión: **E**₁ (trompeta y maracas); **E**₂ (oboe y tambor sin bordón); **E**₃ (trompeta y tubo medio); **E**₄ (bombo con un pedal que bate rápidamente); **E**₅ (clarinete y bongo con fieltro).

Los elementos que constituyen la sección E se presentan, igual que hace posteriormente la sección J, sobre un *cantus firmus* que realiza la función de soporte, de base estable y metricada por compás o segundos sobre la cual los módulos de E realizan su aparición con una pequeña libertad de pulso. El *cantus firmus* sobre la cuerda de la orquesta se compone por medio de notas armónicas largas y breves *glissandi* que permiten movimiento reducido del timbre. Antes de la entrada del pedal, coincidiendo con la primera aparición de E, se genera una sección rítmica polifónica con las cuerdas en *pizzicato*...¹²⁸³

En su *Aproximación a una estética*..., De Pablo puntualiza la idea de ordenación no medida del material¹²⁸⁴, señalando su encuadre en un principio temporal impreciso e indefinido, dentro del que funciona mediante valores no susceptibles de reducción a un solo patrón o medida. Este sistema es de una gran riqueza, pues permite la distribución de grupos cuya colocación sea variable a lo largo de fragmentos de tiempo de pulsación libre, al arbitrio del director. El comienzo de cada grupo de notas se encuentra supeditado a la sincronía vertical de las diferentes entradas, señaladas por flechas (Fig. nº 453).

¹²⁸³ Cfr. *Aproximación a una estética*..., punto 2.2.1. *Ordenación de número de notas*, pág. 98. Fig. nº 435.

¹²⁸⁴ Cfr. *Aproximación a una estética*..., punto 2.1.2. *Ordenación no medida del material*, pág. 92.

[C₆] *Vivace [mano destra]*

Fig. nº 453 Sección polifónica de *Módulos I* (1964/65). Sección C₆. Imagen extraída de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.I.I. Ordenación del número de notas, pág. 94. Ed. Tonos (Darmstadt)

Para el compositor, en la época existen diversas maneras de enfrentarse al problema del tiempo impreciso¹²⁸⁵; una es por medio de la posibilidad de introducir unidades precisas, encapsuladas en una microestructura, dentro de una imprecisión en el tiempo de su entrada (módulos); es el director el que indica el punto de comienzo de la sección partiendo de una referencia aproximada¹²⁸⁶.

En la técnica de la época, la característica de la densidad tímbrica por acumulación se compara con el principio de tensión - distensión de la armonía funcional. En el contexto que nos ocupa, dependiendo de su duración, se convierte en tensión con poco tiempo de emisión y en distensión si éste se prolonga.

¹²⁸⁵ Cfr. la figura superior 453.

¹²⁸⁶ Cfr. inicio de *Iniciativas* (1965/66). En el punto 8.II.I. Análisis, pág. 537.

No viéndose obligada a poseer ninguna atracción ni jerarquía, al igual que el compositor la crea con sus reglas particulares, éste es el que decide con respecto a su relación dentro del contexto.

Módulos

Sección rítmica formada con anillos con aleatoriedad tímbrica y métrica controlada. Cada anillo se engloba por medio de dos rayas verticales con dos puntos de repetición [...]

Fig. nº 454. violines segundo, violas en *glissando* cortos y armónicos, anillos¹²⁸⁷ con aleatoriedad tímbrica y medida aproximada y los módulos (E_1, E_2, \dots) por encima del *cantus firmus*



Fig. nº 455. Abstracción gráfica de un anillo cíclico

...abarca un diseño rítmico o tímbrico con la posibilidad de escoger la altura de la nota (Fig. nº 454, 455, 456), este diseño es repetido tantos compases como dure la raya vertical que sale del anillo. La sección J presenta módulos de menor a mayor y, posteriormente, a menor tensión tímbrica (agógica - dinámica), por medio de la saturación motivada por la adición de instrumentos.

¹²⁸⁷ Cfr. Fig. nº 454.



Fig. nº 456. Esquema de: – a + a – tensión

La sección se encuentra construida sobre un *cantus firmus*; los violines con sordina en *ppp* realizan *glissandi* ascendentes y descendentes divididos de tres a cuatro compases, y los violonchelos, notas largas en armónicos, siendo una sección inestable tímbricamente pero de gran estabilidad métrica que actúa como soporte de elementos con una cierta libertad (módulos J), sometidos a la inmutabilidad del entorno metricado donde se les ubica.

Cada módulo presenta sonidos especializados para evitar cualquier posible acercamiento auditivo a regiones tonales o modales. Semitonos, sensible-tónica, quinta o cuarta, tónica-dominante o a la inversa..., para evitar estas interválicas reconocibles se amplían los intervalos a distancias de octava.

Los módulos se sitúan de menos a más tensión¹²⁸⁸, y el *cantus firmus* (en azul) sobre el que se ubica fijo en su tiempo macroformal, internamente posee movimiento por medio de entradas de notas en *glissandi* y notas pedales mantenidas junto a diferentes entradas de pedales con un tiempo relativo en su incorporación al entramado polifónico de líneas.

¹²⁸⁸ Encuadrados en rojo. Fig. nº 457.

módulos

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Tombeau'. The score is organized into sections labeled J1, J2, J3, and J4. A red box highlights a specific module within section J1. Red arrows point from the word 'módulos' at the top to these sections. Another red arrow points from the highlighted module back to the main score line. Blue horizontal lines separate the different instrumental parts: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. nº 457. Sección J módulos¹²⁸⁹ J₁, J₂, J₃..., pág. 6 de *Tombeau*. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

¹²⁸⁹ Elementos cerrados en su propia estructura con libertad de incorporación en secciones metricadas o *Cantus firmus*. Módulos de menos a más tensión.

El *cantus* posee tres niveles de movimiento: *gliss* ascendentes y descendente, cambio rápido de notas mantenidas y notas mantenidas de larga duración (franjaz azules).

La cantidad de instrumentos y complejidad de cada nuevo módulo es mayor en cada entrada, generando un principio de acumulación tímbrica que ordena coherentemente el discurso de la obra, siendo este elemento (periódico-acumulativo) punto primordial en la estructuración de la macroforma, ordenando texturalmente de menor a mayor densidad y, posteriormente, a menor densidad de nuevo.

The image shows a handwritten musical score for 'Tombeau' by J.S. Bach, section J, page 7. The score is divided into five measures labeled J10 through J14. A red box highlights the first measure (J10), and a red arrow points from it to a lower section of the score. The lower section shows a dense network of lines representing musical notation for multiple instruments, with a red arrow pointing to it from the box above.

Fig. nº 458. Sección J página número 7 de *Tombeau*. Juego a + densidades. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

Al final de la sección, cada módulo entrante presenta una menor densidad de notas, consiguiendo una pérdida de tensión textural.

The image shows a page of handwritten musical notation for Section J of Tombeau. The page is filled with staves of music, including vocal lines and instrumental parts. A red box highlights the first few measures of the vocal line, and a red arrow points from this box to a later measure in the same line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 459 in the caption.

Fig. nº 459. Sección J pág. 8 de *Tombeau*. Juego a – densidades. Ed. Suviní Zerboni. ESZ.10422

Los módulos de la sección T se producen sobre el viento metal sin poseer un *cantus firmus*, como sucede con las letras E y J. El juego de color orquestal se encuentra muy presente en la presentación de los módulos, la rotación. La presentación de los

distintos elementos que constituyen la obra se hace pasar por las distintas familias tímbricas que forman la orquesta (Juego de densidades de $- a + a -$):

Fig. nº 460. Sección T. Estructura de menos a más a menos tensión (Fig. nº 428). Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

La unión entre las secciones J y K se encuentra a cargo de un armonio – instrumento parecido a un órgano–; el acorde que éste presenta recoge el timbre de la cuerda y los de los últimos módulos, a los que fusiona con la nueva sección tímbrica, similar al comienzo.

La sección K realiza la reexposición de la obra por similitud de materiales. La idea que se presenta en la sección K se desarrolla durante las secciones L, M, N, O, P, Q, R, S, hasta la sección T que presenta nuevamente módulos con una altura y timbre definidos dentro de un tiempo interno y de compás relativo.

Fig. nº 461. Reexposición estructural de la obra (comparar con Fig. nº 447). Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

La sección **U** es una sección extensa que desarrolla los elementos rítmicos introducidos por la percusión en la sección **D** y, posteriormente, presentados con posibilidad de cambio de timbre a lo largo de las distintas secciones. La sección **U** genera una gran masa¹²⁹⁰ armónica adicionando instrumentos paulatinamente hasta llegar a un gran *tutti* orquestal.

The image shows a page of handwritten musical notation for Section U. The score is densely packed with notes and rests across many staves. The instruments listed on the left include Piccolo, Flutes (Fl. 1, 2), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoons (Bsn. 1, 2), Trumpets (Tr. 1, 2, 3, 4), Trombones (Tbn. 1, 2, 3, 4), Violins (Vln. 1, 2), Violas (Vla.), Cellos (Cello), and Double Basses (Cb.). The notation is complex, with many beamed notes and dynamic markings. There are some handwritten annotations on the right side, including a box containing the letter 'V' and the number '3' with a curved line underneath. The page is numbered '462' at the top left.

Fig. nº 462. Sección **U**, compás 61, polifonía saturada o magma (Anexo documental, pág. 869). Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

¹²⁹⁰ Cfr. 8.9. Abstracción plástica en las obras de los años 1960/70. Pág. 474 y punto 8.9.2 El magma, pág. 475.

La sección **W** presenta distintas capas de polifonía mientras la cuerda presenta valoraciones irregulares de pulso de negra, blanca y blanca con puntillo —en un compás de tres negras por compás—; se alterna polifónicamente con distintas valoraciones complejas de síncopa irregular.

El número de notas utilizadas en las secciones saturadas y sus efectos, el compositor indica que:

...a igual intensidad, timbre y duración, un progresivo aumento del número de notas nos dará un aumento de densidad. Incluso cuando los parámetros citados varíen, el número de notas tendrá un valor de primer orden para la evidencia de una progresión de densidades...¹²⁹¹

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled 'Tombeau'. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Clarinete, Fagote, Trompa), strings (Violines, Viola, Violonchelo, Contrabajo), and a keyboard instrument (Clavicembalo). The notation is dense and complex, with many notes and rests. The page number '89' is visible at the bottom right.

Fig. nº 463. Ejemplo de *Tombeau* en el que se subraya el aumento del número de notas y con ello la densidad e intensidad¹²⁹², pág. 89, compás 33 (Anexo documental, pág. 870). Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

¹²⁹¹ Extracto de Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto 2.3.1.1. Número de notas, pág. 110.

¹²⁹² Ídem.

8.10.3. Pensamiento numérico (estadístico)

La organización en grupos de instrumentos (de timbres) es la manera de hacer cambiar la densidad para así aumentar o disminuir la tensión, siendo precisa la utilización simultánea de varios elementos de los ya mencionados anteriormente: número de notas, velocidad de emisión, registro fragmentario del espectro sonoro, timbre, etc...

Cr Ig	2 Ob	Cl baj	2 Cl	2 Cl. 1 Fagot 2 Tpt	2 Ob 2 Tpt	Cr Ig. Cl bajo 2 Tpt.	2 Fagots 2 Tpt. Piano	
6 número de notas	4	3	14	18	11	17	15	etc

Fig. nº 464. Tabla correspondiente a *Tombeau* para el empleo tímbrico del material¹²⁹³. Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹²⁹⁴

En *Tombeau*, la cantidad y los distintos instrumentos se eligen por medio de una planificación *a priori* (Fig. nº 464), afectando al timbre e intensidad de las distintas secciones. El proceso es sometido a un desarrollo de tipo estadístico, constantemente transformado a fin de lograr una oposición entre la textura continua de la cuerda (que a su vez sufre otro tipo de transformaciones constantes, primero en tomo al *gliss* y luego por el cambio de acordes estáticos en otros, cuyas oscilaciones les confieren cierta potencia discursiva) y la discontinua de todos los instrumentos de la orquesta.

8.10.4. Creación de estática (por sistema estadístico)

Luis de Pablo, para explicar el proceso de producción de elementos estáticos, se sirve de ejemplos de *Iniciativas* y *Tombeau*, los cuales estamos analizando, señalando la existencia de dos formas de generar el material:

...siendo la primera manera, la más fácil, por medio de la creación de líneas apoyadas en sí mismas cuya inmovilidad las hace auto suficientes, y la segunda (más compleja, también en su explicación), por una suma de fuerzas tal que, aun en movimiento, su resultante sea estatismo por no existir ninguna línea predominante capaz de conducir de un punto a otro...¹²⁹⁵

¹²⁹³ Cfr. Luis de Pablo su: *Aproximación a una estética...*, punto: 2.3.1.5. *Grupos*, pág. 114.

¹²⁹⁴ *Ibidem*, pág. 116.

¹²⁹⁵ Extracto del punto 2.3.1.1. de *Aproximación a una estética de la música contemporánea* de Luis de Pablo. Presse de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996, pág. 110

Madera											
3	2	3	2	2	3	3	3	2	2	3	2
1	2	4	4	5	7	9	10	10	11	15	13
1	2	3	4	4	6	8	9	9	11	10	14
1	2	3	3	4	5	7	8	8	10	13	12
1	1	2	2	3	5	6	7	7	9	11	11
1	2	4	4	6	7	8	9	9	10	14	13
1	1	2	3	4	0	7	7	7	8	10	9
1	1	3	4	5	7	7	8	8	10	14	12
1	1	2	2	4	0	6	7	7	9	13	10

Metal											
10	6	9	4	4	7	6	5	2	1 1/2	1	1
9	5	8	4	3	5	5	1	2	2	1	1
13	9	11	9	7	8	7	7	3	3 1/2	1 1/2	1
11	7	9	7	-	5	9	4	3	3	1 1/2	1
0	6	8	5	5	7	6	4	3	1	1	1
8	6	6	5	1	5	1	2	2	1	1	1

Fig. nº 465. Tabla, matriz¹²⁹⁶ utilizada en *Tombeau* para ordenar el número de notas que consta el pasaje, desglosándola por instrumentos (comparar con Figs. nº 146, 147). Ejemplo extraído de *Aproximación a una estética de la música contemporánea*

En *Tombeau* se utiliza este sistema estadístico para generar las diversas densidades, pero es imposible distinguir en su distribución un resultado capaz de suponer una marcha hacia uno o varios puntos determinados.

Las maderas van de menos a más y los metales a la inversa, la cuerda neutraliza a ambas por presentar simultáneamente su síntesis. La manera de salir de estos puntos en los que la fuerza centrípeta es el eje, no puede ser sino la creación de un centro predominante que conduzca bien a un clímax, bien a la pérdida de densidad, con valor de anticlímax¹²⁹⁷

Como ejemplo de estatismo, De Pablo presenta el acorde final de *Tombeau*, “en el que se pierde la carga de tensión sin salida posible por ella misma”¹²⁹⁸:

La percusión junto al piano incorporará distintas entradas periódicas generando un pulso interno. El viento metal generará rítmicas dentro de la trama que posteriormente presenta la cuerda, mientras que el viento madera comenzará valoraciones de pulsación lenta hasta alcanzar la pulsación general en tres compases¹²⁹⁹

¹²⁹⁶ Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, punto: 2.3.3. *Estática*, pág. 18.

¹²⁹⁷ Explicación del propio compositor de la obra *Tombeau* para orquesta, en entrevista personal, Madrid 12 junio 2011.

¹²⁹⁸ ídem.

¹²⁹⁹ ídem.

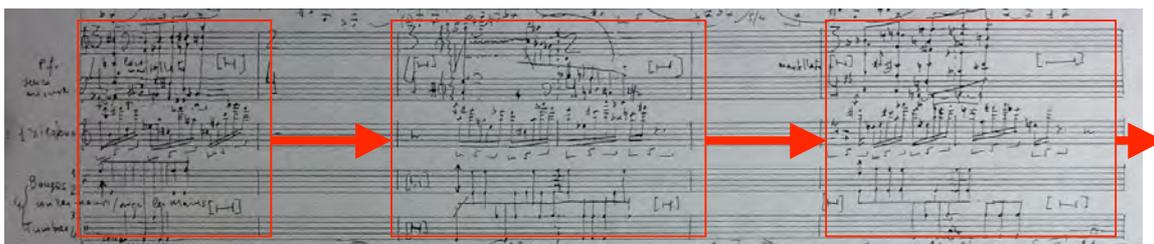


Fig. nº 466. Latencia, repetición periódica de un diseño similar, piano y percusión

Fig. nº 467. Sección X, conclusión de la obra. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.10422

El final de la obra se realiza por medio de un gran acorde entre parte del viento metal, el armonium (*cluster* y *glissandi*) y la cuerda, terminando en un gran *glissando* ascendente.

8.10.5. Conclusiones

En la primera obra para orquesta del compositor, *Tombeau*¹³⁰⁰, la organización de los elementos que la forman se realizan por medio de secciones complementarias o contrastantes indicadas con letras mayúsculas. Cada letra se divide en diferentes subsecciones señaladas, a su vez, por números. La ordenación de las notas que constituyen cada acorde da como resultante parámetros cromáticos, sin un eje o centro tonal visible. En las tres primeras secciones predomina la tímbrica y el juego de ecos, contrastando con la saturación tímbrica y métrica de las siguientes secciones.

¹³⁰⁰ Cfr. punto 8.10. *Tombeau* (1962/63) un nuevo pensamiento orquestal, pág. 506.

Para el compositor existe una segunda manera de enfrentarse al problema del tiempo impreciso, una solución mixta: que el material impreciso en su tiempo se produzca en unidades precisas, lo que en *Tombeau* nosotros llamamos módulos que ayudan a encuadrar el material en un determinado instante de tiempo. Indicando que es el director el que señala el punto de comienzo de la sección, partiendo de una referencia aproximada.

Con respecto a las características de densidad¹³⁰¹, De Pablo las compara con la función que antiguamente tenía la armonía funcional, suponiendo una cualificación del tiempo en que el hecho musical transcurre pero, al contrario que en la armonía funcional, nuestra densidad no se ve obligada a poseer ninguna atracción ni jerarquía; al igual que el compositor la crea con sus reglas particulares, éste es el que decide con respecto a su relación dentro del contexto.

Uno de los principios característicos en la escritura depablina a partir de su obra *Latidos* (1974) con respecto a la pulsación dentro de grandes estructuras, es la superposición de diferentes velocidades de pulsación horizontal en cada línea melódica; así, unas van a negra 48, otras a 60 y a 100... El resultado es un contrapunto de masas, una polirritmia a diferentes niveles.

Para Luis de Pablo, la utilización de los módulos como control del tiempo dentro del espacio aleatorio supone una síntesis de recursos, asumiendo los más efectivos para utilizarlos de diversas maneras a lo largo de un extenso *opus*. La incorporación del control interválico se consigue por medio del agregado armónico que centra un determinado eje como baliza de posición, que permite la ordenación interválica dentro del caos, al igual que el módulo lo hace en la microestructura.

La sustitución del módulo por la cita, musical y literaria, la ubicación de fragmentos desubicados de su origen y reubicados en obras musicales inmersas dentro de contextos aleatorios, causa el mismo efecto de control que el módulo, pero con una nueva dimensión de múltiple significado: el del propio fragmento ubicado en su entorno natural, con su carga histórica, estética..., y el del material desubicado, integrado en una nueva realidad con su identidad y significado.

¹³⁰¹ El germen de lo que nosotros puntualmente denominaremos como masa, estructura saturada generada por medio gran cantidad de capas polifónicas con movimiento interválico restringido: micropolifonía anteriormente ubicada con la obra de Halffter.

En *De Pablo*, la citación al margen de su nueva ubicación e identidad con su mundo de referencias cruzadas y prismas psicológicos, se observa como un elemento estructural casi técnico que permite al compositor la ordenación de materiales aleatorios complejos. Debido a la morfología de la cita, herencia de tiempos pasados, se reincorpora, sin pretenderlo, el germen del agregado de tercera y, con él, la reminiscencia modal. Mientras que para Luciano Berio, la nueva técnica consiste en la disección de referentes, proporcionándoles una nueva identidad en conflicto directo con el recuerdo de su origen. El referente de Berio (Joyce) asume el mando de la complejidad informativa.

8.II. *Iniciativas para orquesta* (1966)

Iniciativas para orquesta se encuentra escrita tres años después que *Tombeau*. En ella aparecen elementos estéticos y técnicos similares a los utilizados en *Tombeau*, debido a que comparten los mismos ideales constructivos, plasmados en el libro: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*¹³⁰². En *Iniciativas* se presenta una síntesis técnica mucho mayor que en *Tombeau*, se busca la depuración de la estética y el resultado sonoro resultante, centrando los principios de indeterminación sobre el tiempo y no sobre la tímbrica en las entradas y los ataques de los distintos elementos, dejando un breve margen a la actuación del músico, en este caso al director, que es el que da las diferentes entradas. En *Iniciativas* prima las concordancias verticales con cierto grado de imprecisión métrica, grandes masas estáticas producidas por distintos elementos técnicos.

La estructuración de las secciones se realiza por medio de la designación con letras mayúsculas, adicionando números a éstas para designar las subdivisiones internas en distintas entradas del material formal. En comparación a *Tombeau*, *Iniciativas* se presenta más contenida en cuanto a gestos complejos, siendo su nivel de exigencia técnica menor, priorizando la concisión, y siendo menos monumental y más efectiva en su resultado sonoro. Algunos musicólogos y compositores de la época encuentran similitudes con la *Consagración de la primavera* de Stravinski por su diálogo por medio de bloques orquestales y la potencia rítmica de sus masas sonoras¹³⁰³.

¹³⁰² Cfr. Luis de Pablo. *Aproximación a una estética...*, 1996.

¹³⁰³ Cfr. TOSI, Daniele y Michéle. "Luis de Pablo. Una audición panorámica de su obra para orquesta", en GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 248.



Fig. nº 469. Carátula de la primera grabación en disco (1969) de *Iniciativas*, *Ejercicio para cuarteto*, *Módulos III* y *Tombeau para orquesta*

8.II.1. Análisis

En la partición de los violonchelos en la primera hoja de *Iniciativas* (Fig. nº 469) se dan dos materiales distintos, dos *clusters*: el primero al dar (rectángulo azul) con choque de semitono a distancia de novena, y un segundo después de un material contrastante donde imperar las terceras (rectángulo rojo); este segundo *cluster* (rectángulo verde) es predominantemente cromático.

La entrada A_1 formada por trompetas con sordina y cuatro flautas, presenta una entrada dada por el director de manera aproximada al tiempo señalado en la partitura. (Consultar Fig. nº 470, rectángulo morado).

Para Pierre Boulez,
en testimonio de amistad y admiración

INICIATIVAS

(1966)

Luis de Pablo

© 1966 by
TONOS international music editions, Darmstadt

7512

Alle Rechte vorbehalten

Fig. nº. 470. Primera hoja de *Iniciativas* con una síntesis armónica de la orquestación de la cuerda.
Ed. Tonos. International music editions. (Darmstadt). 1966

La utilización de campos armónicos contruidos por medio de terceras dentro de una interválica cromática, ya comienza a atisbarse en esta obra; es una práctica habitual en parte de la obras posteriores. En el campo armónico de la cuerda¹³⁰⁴ predominan las terceras, donde resultan en su ordenación un acorde de séptima disminuida con la sexta añadida, al margen de dos posibles interferencias dentro de su integridad con las notas: Si y Do natural. Estos acordes no poseen ninguna función ni relación tonal ni modal, quedando sumidos en su propia sonoridad tímbrica - orquestal.

¹³⁰⁴ Cfr. Fig. nº 470, rectángulo rojo.

8.II.2. Correspondencias con el ideal estético-técnico. Principio de estática

Según explica De Pablo en su *Aproximación...*:

...mantener un determinado estado de densidad, para crear algún principio de estatismo, en una sección, sea máximo, mínimo o medio puede ser lo que necesite generar el compositor dentro de su juego psicológico de percepción con el escuchante, dentro de la estructura de una determinada parte de su obra...¹³⁰⁵

El método para conseguir este principio es por medio de la neutralización de las distintas fuerzas que se generan en una línea o entramado polifónico de cualquier clase de textura: polifónica, homofónica, monódica... Para lograr el estatismo es preciso cierta cantidad de movimiento de partida.

Esta neutralización se puede realizar a través de varios recursos distintos, como la creación de un determinado entramado de líneas melódicas estáticas, en ocasiones pedales o melodías con interválicas reducidas y repetitivas, con rítmicas muy similares, generando una neutralización interválica que evite cualquier relación que genere cualquier novedad sin tensiones internas, y realizando una neutralización ejercida en todos los parámetros de la sección.

Éste es el caso de la masa que surge antes de la sección D_{60} y D_{70} , donde el único juego imperante es la adición de nuevas líneas melódicas generadoras de una mayor saturación tímbrica.

Luis de Pablo propone, en la época, para la ejemplificación de este fenómeno estático el principio del arranque de las obras para orquesta: *Tombeau* e *Iniciativas* como características de dicha técnica.

¹³⁰⁵ DE PABLO, Luis. *Aproximación a una estética...*, punto 2.3.3. *Estática*. reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pág. 118.

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Iniciativas'. The score is organized into systems for different instruments. At the top, there are woodwind parts: Flutes 1-3 and Trombones 1-2. A red rectangular box encloses these parts, with a circled 'B' and the instruction 'RAPIDE ALENTIR AU' above it. Below the woodwinds are brass parts (Trumpets 1-3, Trombones 3-4) and a Percussion part. The string section (Violins 1-5 and Viola) is at the bottom, with a green rectangular box around it. A circled 'B' and the instruction '30''/40'' aussi ppq que possible, sans nuances, doux' are placed above the string parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ppp, pp, p). There are also performance instructions like 'Long, en se perdant' and 'aussi ppq que possible, sans nuances, doux'.

Fig. n° 471. Segunda hoja de *Iniciativas*, diversas entradas modulares. Ed. Tonos. International music editions. (Darmstadt). 1966

La utilización de secciones medidas por medio de indicaciones de tiempo aproximadas en segundos (30''/40'')¹³⁰⁶ permite una gran flexibilidad interna a un nivel individual¹³⁰⁷ y colectivo, pues la superposición de cada sección es relativa dentro de una orquilla de tiempo general. Este entramado de tiempos en gestos pequeños y

¹³⁰⁶ Cfr. Fig. n° 471, rectángulo rojo y verde.

¹³⁰⁷ Secciones indicadas por medio de letras y números.

macroestructuras genera un juego de inestabilidad controlada, debido a que el material que hace la función de soporte no posee una valoración metronómica fija, porque se encuentra dentro de las mismas reglas que las entradas que se le van superponiendo, metricándose también en segundos (30"/40").

Sobre este material flexible (en segundos) se superponen elementos de tiempo relativo por medio de una percepción subjetiva, como el caso de **B₁** (Fig. n° 471, rectángulo rojo), donde se indica el tiempo a través de las palabras: Rápido..., Ralentizar..., largamente..., términos sin ninguna exactitud. Gran cantidad de los elementos utilizados en *Iniciativas* son atemporales inherentes a un principio musical basado en el desarrollo de un material determinado, buscando un efecto sonoro particular.

En la página ocho de *Iniciativas* se presenta un recurso técnico cercano a la melodía acompañada por contraposición del metal y la percusión, con un elemento rítmico periódico que se contrapone al piano, por lo que simula una línea melódica y un patrón cíclico de acompañamiento.

La construcción de la trama armónica imperante en cada pulso de $\frac{1}{4}$ del metal se comporta como si fuera una única unidad tímbrica, generando un color indefinido¹³⁰⁸.

¹³⁰⁸ Cfr. Fig. n° 472, color azul latencias modulares, rojo *cantus firmus* en compás aproximado.

Fig. nº 472. Página 8. Estructura de latencias¹³⁰⁹, Ed. Tonos. International music editions. (Darmstadt). 1966

La adición tímbrica, para conseguir mayor tensión por medio de saturación, es una práctica habitual desde épocas antiguas. En su primera obra para orquesta, *Tombeau*, el compositor genera este mismo principio constructivo de tensión por medio del módulo cerrado dentro de un rectángulo, el cual se introduce a través de tiempo aproximado; este elemento, cada vez que se presenta posee una mayor cantidad de instrumentos, y el rectángulo es más grande verticalmente.

La forma de generar tensión¹³¹⁰ se sintetiza definiéndose por medio de su idea gráfica¹³¹¹. La orquestación en forma de cuña tímbrica de los violines primeros y segundos desdoblados individualmente se presenta¹³¹² sobre un *cantus firmus* formado por los violonchelos, bajo una métrica en *ostinato* y una interválica reducida. Este material también se va abriendo en forma de cuña (flechas rojas Fig. nº 473), de menos a más tensión.

¹³⁰⁹ Cfr. punto 8.2. La voz propia, pág. 472, que trata la obra *Latidos* (1974/80), del compositor, y la utilización de pulsos orquestales.

¹³¹⁰ Página 16 de la partitura de *Iniciativas*.

¹³¹¹ Cfr. Fig. nº 473.

¹³¹² Al igual que en *Tombeau* con un cierto grado de aleatoriedad en la métrica por medio de la "plica punteada", métrica aproximada.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is divided into sections for I. Viol., II. Viol., V. Oboe, and C. Bass. The page number 16 is visible at the top left. There are two circled numbers at the top: (100) and (110). A red arrow starts at the top left and points diagonally down to the right, ending at the middle of the page. A blue arrow starts at the middle of the page and points diagonally down to the right, ending at the bottom of the page. These arrows represent the 'cuñas' (wedges) structure mentioned in the caption.

Fig. nº 473. Sección D (100, 110...) página 16, (estructuras en forma de cuñas). Ed. Tonos. International music editions. (Darmstadt). 1966

Según explica el compositor:

...se hará evidente cuando se parte de una heterogeneidad para llegar a una homogeneidad, subrayada ésta por un paralelo aumento del material empleado [...] la forma del ataque es igualmente un sistema para aumentar la densidad, ya que tiene una capacidad aglutinante...¹³¹³

La manera que el timbre tiene de incidir sobre la densidad creciente es relativa, pues un timbre potente se añade o sustituye a otro débil haciendo que la densidad crezca.

En el caso a la inversa, crece tan sólo en el caso de la superposición —no por la cualidad tímbrica, sino por el número de notas evidentemente mayor, o por las diferencias en la dinámica—, y disminuye si se yuxtaponen. Estos principios son empíricos, experiencias sonoras que De Pablo utiliza en sus obras y que, por medio de la observación, le sirven para confeccionar su propio cajón de sastre, de recursos técnicos eficaces.

¹³¹³ Diversas explicaciones del libro *Aproximación a una estética...*, punto 2.3.1.4. *Timbre - Forma de ataque - Intensidad*. reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, pág. 112.

Fig. n° 474. Página número 4. Sección D, grupos interválicos de segundas y terceras (Anexo documental, pág. 871). Ed. Tonos. International music editions. (Darmstadt). 1966

Los registros de distinta factura se pueden complementar los unos a los otros para conseguir los mismos resultados sonoros, igual a los conseguidos con gestos similares.

Los registros en distintas formas de ataque van desde la diversidad a la unidad, cobrando toda su significación como clímax en el aumento de intensidades.

En *Iniciativas* se puede encontrar un buen ejemplo de cómo la intensidad puede hacer variar totalmente el sentido de un pasaje. El *tutti* de cuerda¹³¹⁴, al llegar a su total realización, cambia de sentido mediante un paso de *pppp* a *fff* en una sola unidad métrica –no la llamamos compás– que hace cobrar un sentido distinto a su materia, por dotarla de una nueva y más evidente densidad cuando ya se había agotado el uso del registro. A más instrumentos más volumen.

¹³¹⁴ Cfr. Fig. n° 476.

Las densidades y sus posibles desplazamientos o estatismos son susceptibles de múltiples disposiciones, se pueden encontrar varias en un mismo punto, o yuxtaponerse; se puede igualmente superponer bajo determinadas condiciones para formar unidades de un orden más amplio.

En los años 60 me aproximé a ciertos excesos como pasajes a 30 partes reales. Pero todo ello viene de la idea de una densidad variable: un material que puede ser solístico y que súbitamente, o poco a poco, prolifera hasta que el oído no puede analizarlo. Se observará que esta idea de la densidad se corresponde a la idea de función; basta con jugar con el material: añadir, quitar, desfasar, retrasar, adelantar cualquiera de esos materiales que en el fondo no son más que uno. Reconozco que me hubiera gustado hacer algún curso sobre las funciones musicales y esto simplemente es la modulación del tiempo de escucha¹³¹⁵

La yuxtaposición de dos densidades distintas puede tipificarse de acuerdo a su material sonoro predominante. El compositor ordena los acontecimientos sonoros de forma gráfica con arreglo a la siguiente tipología: puntos - líneas, líneas - puntos, puntos - puntos, líneas - líneas, indicando que, para que se produzcan estos principios, es preciso una oposición en cuanto a la densidad, número de notas, velocidad de emisión, registraciones, timbres, etc...

¹³¹⁵ CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. (LAZKANO ORTEGA, Ramón). "Luis de Pablo a través de su música" (*Luis de Pablo as seen through his music*) UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao. Dpto. Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. Sarnena, s/n. 48940 Leioa. Musiker. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 20007 Donostia. BIBLID [2174-551X.18], 28.04.2011, págs. 265-281. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18265281.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

E

Tercer ppp. - 1.º y 2.º ataques, unán. gacine, resp. p. p.

The image shows a page of handwritten musical notation for Section E of the work 'Iniciativas'. The score is arranged in a multi-staff format, with instruments listed on the left side. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (B.), Trumpet (T.), Trombone (Tb.), Percussion (Perc.), and strings (Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses). The notation is dense, featuring various rhythmic values, dynamic markings (notably 'ppp'), and articulation symbols. There are several annotations in Spanish, such as 'Tercer ppp. - 1.º y 2.º ataques, unán. gacine, resp. p. p.' at the top, and 'Les deux unan.' on the right side. The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being rests or specific articulations. The overall appearance is that of a detailed and complex musical score.

Fig. nº 476. Sección E de *Iniciativas* (Anexo documental, pág. 873), Ed. TONOS. International music editions. (Darmstadt). 1966

8.II.3. Conclusiones

Luis de Pablo, en su *Iniciativas*, utiliza campos armónicos contruidos por medio de terceras dentro de una técnica interválica mucho más cromática, característica de esta época, una práctica habitual en gran parte de la obras posteriores.

El campo armónico, donde predominan las terceras, resulta en su ordenación un acorde de séptima disminuida con la sexta añadida, al margen de dos posibles interferencias: Si y Sol natural. Estos acordes no poseen ninguna función ni relación tonal ni modal, quedando sumidos en su propia sonoridad tímbrica - orquestal.

Según explica el compositor en su *Aproximación...*, para mantener un determinado estado de densidad (máximo, mínimo o medio) es necesaria la neutralización de las distintas fuerzas que se generan en una línea o entramado polifónico de cualquier clase de textura: polifónica, homofónica o monódica.

Para lograr este estatismo es precisa cierta cantidad de movimiento de partida; la neutralización interválica necesaria para conseguir el estatismo se puede realizar por medio de varios recursos distintos, como la creación de un determinado entramado de líneas melódicas, estáticas, en ocasiones pedales, o melodías con interválicas reducidas y repetitivas, con rítmicas muy similares. Lo que genera una neutralización interválica que evite alguna relación que origine cualquier novedad sin tensiones internas, realizando una neutralización ejercida en todos los parámetros de la sección.

8.12. De Goya a De Pablo: de la pintura a la música

La sombra de Goya aparece en diversas obras del compositor como: *Yo lo vi* (1970), *Pocket Zarzuela* (1979) y *Razón dormida* (2003)¹³¹⁶.

En 1970, en momentos de alta tensión sociopolítica en nuestro país, Luis de Pablo compuso una obra coral con la que quiso dejar testimonio de inconformismo y acudió a Goya como cómplice intelectual¹³¹⁷

El peso moral de Goya permanece en obras recientes como en la cantata *Passio* (2005/06), escrita sobre poemas del turinés de origen judío, Primo Levi (1919-1987), superviviente del holocausto nazi. El compositor relaciona la carga dantesca de los poemas de Levi con los funestos hechos acaecidos en la Guerra Civil Española, como el fusilamiento del joven compositor burgalés Antonio José:

Me recordaba al Goya más duro, aquel que parecía considerar el proyecto humano como un fracaso, condenado al horror y a la estupidez, pero capaz de destilar algunas gotas de recóndita belleza. Seleccioné algunas poesías y dejé pasar el tiempo. La ocasión llegó gracias a la RAI¹³¹⁸

Yo lo vi es una obra basada en el número 44 de *Los desastres de la guerra*, escrita para coro de doce voces donde se canta sin texto. “El compositor optó por la vía de expresar sin cantar [...] obteniendo un alto valor expresivo...”¹³¹⁹

Se estrenó en el Festival de Shiraz-Persépolis en el verano de 1970. Los intérpretes y dedicatarios de la obra, el Coro de solistas de la ORTF que dirigía Marcel Couraud, tenía previsto el estreno en España en enero de 1971, pero la actuación se aplazó debido a las tensiones que había generado el Proceso de Burgos¹³²⁰

¹³¹⁶ GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. “Las otras artes en la música de compositores académicos”, (Discurso leído como académico electo en, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y contestación por el académico José Ramón Encinar Martínez), Madrid: 27 de octubre de 2003.

¹³¹⁷ Ídem.

¹³¹⁸ El entonces director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI, Daniele Spini, propone hacer coincidir la fecha del estreno de la obra (19/04/2007), con el vigésimo aniversario de la muerte de Primo Levi. Esta nota pertenece al programa de mano del concierto.

¹³¹⁹ GARCÍA DEL BUSTO, ARREGUI, José Luis. “Las otras artes en la música de compositores académicos”, Madrid: 27 de octubre de 2003.

¹³²⁰ Ídem.



Fig. nº 477. *Yo lo vi* (nº 44) de los *Desastres de la guerra* (1810/15) de Francisco de Goya

Luis de Pablo, al igual que hacen los artistas plásticos en este época¹³²¹, recurre a las pinturas de los *Desastres de la guerra* de Goya, recreando una asociación atemporal y subconsciente entre el color, en abstracto, y la reivindicación de repulsa patente en la sociedad española.

Se encuentra escrita para doce voces mixtas: tres sopranos, tres altos, tres tenores y tres bajos. Como explica el compositor, las estructuras armónicas se articulan por medio de acordes reconocibles dentro de la sintaxis clásica, pero sin llegar a poseer una función jerárquica funcional clara.

En *Pocket Zarzuela*, para soprano y cinco instrumentistas (1979)¹³²², Goya actúa como apoyo intelectual; la última sección de la obra se titula *Goyesca*, con el siguiente texto: *Si amanece / nos vamos. Sin esperanza / ni convencimiento*¹³²³.

...esto es, el título de uno de los geniales *Caprichos* de Goya, seguido de una contundente y pesimista coda aportada por Ullán y asumida por De Pablo —recitada, no cantada— en el desolador final de la obra [...] es, una obra testimonial que implica crítica ácida sobre ciertos aspectos del inmediato pasado español. A los versos incisivos y complejos de José Miguel Ullán, que encierran imágenes de singular fuerza poética y significativa, aportó Luis de Pablo una música igualmente aguda y sutil que, como se ha señalado, lleva implícita cierta teatralidad...¹³²⁴

¹³²¹ Al igual que harán sus propios compañeros de generación: Cristóbal Halffter en 1972 compuso sus *Pinturas negras*. Consultar el punto: 3.3. Referentes estéticos españoles de posguerra. Una tradición particular, pág. 91.

¹³²² Se estrenó en la Sala Beethoven de Bonn, el 9 de octubre de 1979, por la soprano Esperanza Abad y el Grupo Koan dirigido por José Ramón Encinar.

¹³²³ Paráfrasis del título del segundo libro de Ángel González, *Sin esperanza, con convencimiento*. Barcelona. Ed. Jaime Salinas editor. Col. Colliure dirigida por José M^o Castellet. 1961.

¹³²⁴ GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. "Las otras artes en la música de compositores académicos", Madrid: 27 de octubre de 2003.

Razón dormida (2003) para pequeña orquesta de 14 instrumentos¹³²⁵, obra que se estructura en cinco movimientos, inspirados en el grabado de Goya que le da título: *Bobalicón*, *Las exhortaciones*, *Caballo raptor I*, *Y no hay remedio* y *Caballo raptor II*. *Y no hay remedio* pertenece a la serie *Los desastres de la guerra*, mientras que los otros cuatro son tomados de los *Disparates*. “Luis de Pablo, al presentar su obra, explicó muy bien su larga y honda relación con el arte de Goya”¹³²⁶ :

La figura de Goya me ha intrigado desde siempre. Su pesimismo profundo, su ilimitada capacidad de reflejar el horror, el absurdo, la crueldad, la ausencia de razón, el enigma de la condición humana y, lo que acaso sea lo más importante, la radical novedad de los medios de los que se sirve para transmitir este mensaje atroz, han constituido una de mis “escuelas”, felizmente no la única [...] No hace falta decir que nunca pensé escribir una música descriptiva (¿cómo hacerlo sin banalizarla?), sino más bien dar curso libre a mi imaginación musical tal y como Goya lo había hecho –de manera tan desmesurada– con su imaginación plástica. El título de la obra, *Razón dormida*, alude a su célebre “El sueño de la razón produce monstruos”, del que existen varias versiones. En una de ellas, uno de los animales tiene el rostro de Goya contemplando al durmiente con conmiseración. La silueta del durmiente recuerda igualmente a la del pintor, como en una especie de desdoblamiento. Se trata de mi versión preferida [...] Es el vértigo frente al pozo negro y sin fondo de nuestra conciencia –que Goya osa mostrarnos sin miramientos– lo que ha motivado y engendrado esta *Razón dormida*¹³²⁷

Gracias a su conocimiento del arte pictórico, muchos cineastas buscarán su colaboración como músico en documentales o largometrajes sobre grandes pintores de todas las épocas, como Charles Chabaud (*Miró par lui-même*) y Nino Quevedo (*Goya, historia de una soledad*)¹³²⁸.

¹³²⁵ Estrenada en la ciudad de Montreal el 21 de abril de 2004, por los dedicatarios de la partitura: el *Nouvel Ensemble Modeme* que dirige Lorraine Vaillancourt.

¹³²⁶ GARCÍA DEL BUSTO, ARREGUI. José Luis. “Las otras artes en la música de compositores académicos”, Madrid: 27 de octubre de 2003.

¹³²⁷ *Idem*.

¹³²⁸ Cfr. apartado de Internet: http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=6462 (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

8.12.1. El Estado de excepción del 24 de enero de 1969

Luis de Pablo, en 1969, viaja a Argentina. Fue invitado a impartir cursos en el instituto Torcuato de Tella de Buenos Aires y en Santa Fe, y representa a España en el Festival de la SIMC celebrado en Hamburgo. Una grabación de obras suyas (*Quasi una Fantasia*) obtiene el Grand Prix du Disque de la Academia Charles Cros de París. El 24 de enero del mismo año, el Vicepresidente segundo del Gobierno y Ministro de la Gobernación de España, Manuel Fraga Iribarne, decreta, por primera vez desde el fin de la guerra civil, el estado de excepción en toda España:

...El gobierno de Madrid, para luchar contra las acciones minoritarias sistemáticamente dirigidas a alterar la paz española [...] y a arrastrar a la juventud a una orgía de nihilismo y anarquía...¹³²⁹

Son suprimidas las garantías concedidas por el Fuero de los españoles durante tres meses, la prensa es censurada y se permiten los registros domiciliarios y las detenciones de más de 72 horas. En todos los distritos universitarios, la BPS (Brigada Político Social¹³³⁰) realiza registros en las viviendas de dirigentes universitarios disidentes del régimen, en un intento de detener a los cabecillas y, con ello, frenar la ola de rebeliones estudiantiles que preveían inminente. Ante el escándalo internacional provocado y previendo que en Madrid se iba a celebrar el festival de Eurovisión en estas fechas, el estado de excepción se reduce a solo un mes. Se intensifican las huelgas, las detenciones, las condenas y las protestas, se persiguen a sindicalistas, obreros y estudiantes que distribuían octavillas.

¹³²⁹ GALLO, Max. *Histoire de l'Espagne franquiste* (2 vol.). "De la prise du pouvoir à 1950", París: Marabout Université Paris, 1969, págs. 73-74.

¹³³⁰ La Brigada Político Social, además de los servicios de inteligencia militar, formaba parte de un sistema de información y represión en encuadrada en una policía renovada como Policía Armada (los popularmente llamados "grises" por el color de su uniforme y que eran los más visibles en la calle).

8.12.2. Festival de Eurovisión de 1969: una exhibición de la nueva España

TVE escoge el Teatro Real de Madrid para celebrar el Festival de Eurovisión de 1969. Salvador Dalí es el que recibe el encargo de hacer el cartel promocional del Festival. El gobierno franquista levanta el estado de excepción para recibir a las delegaciones invitadas; la dirección estuvo a cargo de Arthur Kaps y la realización fue de Ramón Díez. El régimen franquista consigue lograr un magnífico evento con una gran orquesta para acompañar a las canciones en manos de Augusto Algueró.

A raíz de las protestas y manifestaciones en contra del estado de excepción y el malestar social, algunas delegaciones europeas comunican su repulsa contra el estado policial imperante en España, pidiendo al gobierno español la liberación de ciertos presos políticos como condición previa para asistir al festival; puntualmente, esta petición se hace efectiva.

El aparato de prensa del estado, asumiendo la gran repercusión que iba a tener el evento televisivo –escaparate de una nueva España avanzada–, invierte grandes medios en su difusión internacional y en previsión de posibles manifestaciones desfavorables en contra de su política, e ideará una justificación para las posibles muestras públicas de desacuerdo:

La causa de las posibles manifestaciones delante de la prensa europea no será debido a la falta de libertades promulgadas por el gobierno de Iribarne, sino que el pueblo se manifestará en contra de la estética musical de las canciones que se iban a interpretar en el festival de eurovisión. En aquellas fechas la asociación cultural Alea –de la que Luis de Pablo era presidente– se dedicaba a la difusión con muy pocos medios y enfocada a un grupo reducido de amantes y curiosos de la música, de una música totalmente desconocida en España, la coetánea de su tiempo, la que se hacía en Europa y que no llegaba con facilidad por los cauces culturales¹³³¹

Luis de Pablo, días antes del Festival de Eurovisión, recibe una citación policial para que se persone en la Dirección General de Seguridad situada en la actual Puerta del Sol de Madrid:

Al presentarme e identificarme como Luis de Pablo en la sede del cuartel general de la BPS (Brigada Político Social) de la Puerta del Sol, se me retiró el Documento Nacional de Identidad a manos de una señora policía, a continuación me condujeron a un cuarto donde se me sometió a un breve pero intenso interrogatorio, amenizado por medio de un constante y obsesivo teclear de una máquina de escribir situada a mis espaldas. Me preguntaron acerca de mi situación dentro de la asociación Alea, informándome de la delicada situación en la que me

¹³³¹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. 12 de abril 2012.

encontraba por ser presidente de la misma y advirtiéndome de las duras represalias que serían tomadas contra nosotros si se nos ocurría manifestarnos en contra de la estética de la música del Festival de Eurovisión, cosa por cierto que ni remotamente se nos había ocurrido. Era evidente que se trataba de una estratagema para evitar cualquier tipo de posible manifestación política y que llegado el caso de que se produjera se pretendía utilizar a la asociación como pantalla y cortina de humo de éstas a los ojos de Europa. La situación era realmente siniestra, recuerdo que el policía encargado del interrogatorio –que debía de ser un mando importante– tenía un aspecto peculiar con unas grandes ‘patillas de hacha’. A la salida se me devolvió el documento de identidad y el policía que me había interrogado me indicó que la segunda vez, si la había, no serían tan amables. Me acompañó hasta la puerta y allí me comentó también que estaba muy contento de haberme conocido, pues era un compositor muy afamado¹³³²

En 1970 comienza el Proceso de Burgos, juicio sumarísimo iniciado el 3 de diciembre en la ciudad de Burgos, contra dieciséis miembros de la organización terrorista ETA acusados del asesinato de tres personas. En este mismo año se aprueba la ley sobre peligrosidad y rehabilitación social que sustituye a la Ley de vagos y maleantes. A Luis de Pablo, en 1970, las Semanas Internacionales de Música de París le dedican seis conciertos monográficos, y TVE programa una hora de su música con la obra *We*, suspendiéndose el estreno en España de la obra coral *Yo lo vi*, debido al clima político y social imperante.

¹³³² AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Madrid. 12 de abril 2012.

En la obra se unen los dos principios de control más destacados en la estética de la época, los módulos métricos y los agregados interválicos.

El compositor ubica la obra en su contexto cronológico dentro de *Tinieblas del agua y Comme d'Habitude*, con la utilización de los agregados o balizas armónicas.

Tinieblas del agua comenzará a escribirse en los años sesenta, siendo un intento de utilizar una relación entre los acordes sin ningún valor funcional. No hay una relación dominante tónica, sino que son acordes en abstracto, cada uno de ellos con cierta velocidad de pulsación y de estructura. De este modo, se juega con una serie de perspectivas que utilizan valores que han sido tonales, pero que ya han dejado de serlo, porque no existe la relación causal de la armonía tradicional. Son objetos con unas determinadas características que resultan familiares, aunque no se identifiquen como acordes convencionales, en la medida en que se utilizan sin el sentido funcional al que estaban adscritos en la armonía¹³³⁴

En la primera sección predomina la polifonía. Las entradas de las notas más agudas y graves se indican por medio de flechas¹³³⁵ ascendentes y descendentes, respectivamente, de manera indefinida, y en el registro medio se presentan las notas de afinación definida, con grafía ordinaria.

La obra de Luis de Pablo posee una estructura casi orquestal con gran cantidad de desdoblamientos en *divisi*, secciones aleatorias, recursos tímbricos y manipulaciones de la voz por medio de distintas acciones, como: la utilización de las manos interactuando sobre la boca y la nariz, consiguiendo una emisión particular del sonido; la utilización de la lengua y los dientes para generar efectos explosivos, realizando diversos juegos fonéticos que condicionan no sólo la emisión de timbre, sino el significado de la palabra.

Las distintas secciones que constituyen la obra se dividen a través de un principio temporal de secciones de 15" cada una, aproximadamente¹³³⁶. Este sistema temporal permite generar un campo fijo¹³³⁷ sobre el que se mueven con libertad restringida los distintos gestos que constituyen las partes móviles de la obra. Cada sección de 15" ordena las apariciones de los distintos elementos que la componen por medio de un sistema numérico decimal. Los principios de aleatoriedad controlada se encuentran patentes en la división aproximada de los acontecimientos indicados con números dentro del soporte fijo de 15". El compositor, en sus indicaciones, hace hincapié en la no

¹³³⁴ Entrevista personal con el compositor. Madrid. 12 de abril 2012.

¹³³⁵ Esta signografía aparece en obras como: *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1959) de Krzysztof Penderecki.

¹³³⁶ Cfr. Fig. nº 479, 480, margen derecho superior.

¹³³⁷ *Cantus firmus* en pensamiento medieval.

concordancia del primer diseño para evitar los principios téticos, indicado con la cifra uno al comienzo de la sección para crear un desfase temporal entre las secciones fijas, o soporte, y las libres numéricas.

YO LO VI
pour 12 voix mixtes
(3 sopranos, 3 altos, 3 ténors, 3 basses)

LUIS DE PABLO
1970

15"

© 1970 by Musique Contemporaine
International copyright secured all rights reserved
EDITIONS SALABERT S.A. 22, rue Chauchat 75009 PARIS

M.C. 496

Tous droits réservés
pour tous pays

Fig. nº 479. Primera hoja de la obra, simultaneidad de pedal con notas lo más grave posible y notas definidas en las sopranos. Aparición del acorde recurrente: Reb, Fa, Sol¹³³⁸. Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

Las cuatro primeras hojas metricadas en 15" cada una equivalen a un total de un minuto, formando la primera macrosección¹³³⁹ contrastante con la siguiente, que es una sección saturada¹³⁴⁰.

La división de las cuerdas (bajos, tenores, contraltos y sopranos) se hace en grupos de tres voces cada una.

En el primer tiempo el juego se plantea entre las distintas calidades tímbricas de los grupos vocales por medio de la relatividad de la indefinición en contraposición de las secciones totalmente definidas tímbrica y métricamente. La utilización de recursos fonéticos consonantes y la fusión de timbres y fonemas entre distintas vocales, dentro de

¹³³⁸ Cfr. punto 3.10.1. La sombra permanente del pensamiento estructural de Anton Webern, pág. 178.

¹³³⁹ Cfr. Figs. nº 479, 480.

¹³⁴⁰ Cfr. Figs. nº 482, 483.

una misma emisión sonora, produce riqueza de colores y texturas sonoras¹³⁴¹. La asemantividad de la obra compuesta a través de juegos fonéticos con diversas combinaciones de vocales y consonantes, inmersas en un complejo mundo de efectos y fusiones, busca el resultado de la impresión sonora, no un improbable significado racional.

Fig. n° 480. página número 3. Entradas por medio de números y gestos modulares. Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

La terminación de la primera sección se realiza por medio de un juego fonético con diversas letras consonantes: S, F, Ch... (Consultar Figs. n° 481 y 486).

Este juego se consigue con una mixtura de matices y reguladores dentro de un canto continuo sin alturas definidas. Las tres voces de las soprano emiten notas definidas en un *glissando* cíclico.

¹³⁴¹ Cfr. Figs. n° 480, 484.

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top three staves contain musical notation with notes and rests. Below the musical staves are three horizontal lines representing phonetic segments: S, F, and CH. Each segment is annotated with dynamic markings (ppp, mf, f, pp, p, mp) and arrows indicating transitions. Circled numbers 1 through 5 mark specific points of entry or transition.

Fig. n° 481. Fragmento de la página número 4. Entradas indicadas con números, juego con la unión de vocales y consonantes. Percepción relativa a la escucha. CH: explosiva, S: silbante, F: con aire... Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

La segunda sección se presenta contrastante con respecto al tiempo anterior¹³⁴²; esta sección posee una gran complejidad por la multitud de acontecimientos que confluyen en ella, generando un alto grado de indeterminación dentro del espacio metricado.

El pensamiento constructivo que tiene esta sección es crucial para entender el proceso de determinación e indeterminación a un nivel microformal, (línea horizontal) y el del módulo y agregado encargados de la definición de campo armónico dentro de la aleatoriedad.

¹³⁴² Comenzando, Fig. n° 482, pág. 5.

Fig. n° 482. Página número 5. Polifonía de gestos modulares. Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

La indeterminación es el motivo por el cual el texto no se presenta con un significado semántico claro, optando por un juego fonético, pues su comprensión sería casi imposible.

Para expresarse en la obra vocal, opta por un tratamiento fonético y una búsqueda de calidades sonoras entre vocales y consonantes por separado, junto a una fusión armónica entre ellas, dentro de afinaciones fijas y aproximadas, y secciones metricadas y aleatorias.

La relatividad de los gestos aleatorios es muy elevada, produciendo gran confusión, pues se alternan en el concepto principios diversos: enmarcar diseños melódicos y rítmicos ubicándolos con cierta libertad sobre elementos estructurales con un tiempo más rígido; anillos anteriormente explicados y secciones metricadas dentro de una valoración determinada por medio de segundos, con cierto grado de libertad individual y colectiva.

A estos principios se les suma la escritura concreta con dificultad extrema o no, con un grado de aleatoriedad¹³⁴³.

¹³⁴³ Cfr. Fig. n° 484, *cantus firmus* rectángulo azul.

The image shows a handwritten musical score on page 15. At the top, a large blue rectangular box encloses a section of the score, identified as the *cantus firmus*. Below this, four smaller red rectangular boxes highlight specific melodic and rhythmic modules. Red arrows point from left to right, connecting these four modules in sequence. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *mp*.

Fig. nº 484. Página número 15, módulos (rojo) sobre un soporte de *cantus firmus* (azul) con libertad relativa de tiempo señalado por medido de segundos Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

El texto en los diferentes diseños melódico - rítmicos que engloba cada recuadro (en rojo) puede poseer diferentes grados de aleatoriedad, pues el cantante debe elegir entre las distintas posibilidades que se le ofrecen, de unión entre vocales y consonantes¹³⁴⁹.

¹³⁴⁹ Página 28 de la partitura (Fig. nº 485, rectángulo verde). Módulos (rectángulo rojo), *cantus firmus*, de notas largas (rectángulo azul).

28 *ad medio, 4/4* [P] 15"

Libertad relativa de movimiento

Fig. nº 485. Página número 28, de la partitura. Módulos sobre pedal...

Dentro de la libertad controlada de la obra, el intérprete puede elegir distintas uniones de vocales y consonantes con diferentes características de emisión: nem, men, tem, kem...

	nem
	men
	tem
ad	ken
lib	ken
	sen
	to
chang	ko
constan	lo
ment	so
	no

Fig. nº 486. Unión de vocales y consonantes, cuadro de posibilidades

La sección que se presenta en la página 19 (Fig. nº 487) es un recurso característico del pensamiento orquestal de los años en que se escribe la obra: la alternancia de entradas canónicas (micro cánones), diseños cortos en un ámbito melódico reducido. Esto recuerda a obras del periodo del *Kammerkonzert* de György Ligeti y otras de la escuela polaca de los 60.

Esta clase de recursos generan sonoridades estáticas, masas de color uniforme, debido a lo reducido del ámbito interválico de cada diseño, puntualmente con notas comunes y pulso estático, debido al poco contraste y uniformidad.

Pág. nº 487. Página número 19. Polifonía por medio de grupos con interválica reducida¹³⁵⁰. Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

En la página número 33, la entrada del diseño número 2 presenta un nuevo grado de aleatoriedad, pues el compositor pide la alternancia agógica y dinámica de *pp* a *f* sobre las notas más agudas y más graves de las voces.

Pág. nº 488. Página número 33. Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

¹³⁵⁰ Comparar con las estructuras del compositor húngaro György Ligeti. Punto: 8.2. La voz propia, pág. 472, y en los ejemplos que expone el propio DE PABLO, LUIS. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, reed. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.

La utilización de distintos recursos expresivos se suceden, como las manos colocadas en diferentes posiciones de la nariz y la boca para conseguir sonoridades y timbres determinados, junto con los aplausos.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '40' in the top left corner. The score consists of several staves. At the top, there are two staves with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a circled '1' and the instruction 'clg. Raipn'. The second staff has a circled '2' and the instruction 'd'. Below these are two staves with lyrics: 'de vent', 'sur de vent', and 'sur de vent'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'pp', 'f', and 'ppp'. There are also performance instructions like 'nasal' and 'vire'. The page ends with a circled '3' and '4' and a bracketed '10' in the top right corner.

Fig. n° 489. Página número 40. Ed. Salabert. 1970. (M. C. 496)

En la obra se subrayan todos los efectos psicológicos de comunicación, compenetrándolos unos con otros. A lo largo de la obra se presentan diferentes elementos teatrales - gestuales con distintas calidades: murmullos prolongados, gritos, notas mantenidas, suspiros¹³⁵¹.

¹³⁵¹ Cfr. subpunto 4.3.2. Análisis de *Sequenza III* (1966), pág. 287.

- Análisis de microestructuras. Elementos armónicos

Los acordes se encuentran contruidos *a priori* con una ordenación interválica y relacionados entre sí con sus propias reglas de manera direccional, sufriendo múltiples interferencias en su construcción con respecto al principio escolástico de constitución por terceras de la armonía tradicional. La base de los acordes se propone por medio de tres interválicas diferentes¹³⁵².

La estructura armónica es basada en tres notas con una determinada interválica – semitono, tercera menor¹³⁵³– siendo una constante en la primera etapa del compositor, apareciendo puntualmente en obra posteriores¹³⁵⁴.

La utilización de acordes reconocibles¹³⁵⁵ siempre esta condicionada a la ubicación de éstos en un contexto donde no puedan relacionarse funcionalmente con otros acordes de una región tonal o modal reconocible. La utilización de terceras se realiza inmediatamente después de la escritura de su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, asumiendo principios interválicos nuevos a los aquí expuestos.

...cuando lo escribí, mi obsesión era privar al intervalo de su sentido funcional, borrarlo. Y, sin embargo, poco tiempo después en una obra mía que se llama *Yo lo vi*, se emplea como unos puntos de referencia aperiódicos que dan la forma a la obra: justo lo contrario, el acorde de La b M Lab , Do, Mib¹³⁵⁶

¹³⁵² 2^{as} –mayores y menores– junto a diversas interválicas de 3^{as}, 5^{as} y 7^{as}.

¹³⁵³ Este sistema constructivo se encuentra basado en el pensamiento interválico del compositor alemán Anton Webern. Luis de Pablo lo utilizará en su primera etapa en obras como *Comentario a dos textos de Gerardo Diego*, y la *Sonata op. 3*. u obras para conjuntos instrumentales mayores como: *Sinfonía e Invenciones*.

¹³⁵⁴ Cfr. punto 5.1. Ubicación del primer *opus* musical de Luis de Pablo. Un serialismo particular, pág. 311.

¹³⁵⁵ Mi-b, Do y La-d. Fig. nº 490.

¹³⁵⁶ CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. (Lazkano Ortega, Ramón). "Luis de Pablo a través de su música" (*Luis de Pablo as seen through his music*) UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao. Dpto. Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. Samiena, s/n. 48940 Leioa. Musiker. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 2007 Donostia. BIBLID [2174-551X.18], 28.04.2011, págs. 265-281. Consultar en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18265281.pdf> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

Handwritten musical score for three voices: Soprano, Tenor, and Alto. The Soprano part is on a treble clef staff with notes and circled numbers 2, 3, 2, 6. The Tenor part is on a bass clef staff with notes and circled number 3. The Alto part is on a bass clef staff with notes and circled number 3. There are various annotations including "Sopr (1,2,3)", "(Ten) (1,2,3)", "Alto (1,2,3)", and "Hi". There are also some handwritten notes like "s. dis" and "s. j." with arrows pointing to notes.

Fig. n° 490. Esquema armónico direccional de las tres primeras hojas (Figs. n° 479 y 480...)

Handwritten musical score showing harmonic reduction. It consists of three staves. The top staff has notes with arrows pointing down to the middle staff. The middle staff has notes with arrows pointing down to the bottom staff. The bottom staff has notes and some handwritten annotations like "3º H", "2º H", "2º H", and "3º H / 2º H". There are also some handwritten notes like "bē ← (b = +)".

Fig. n° 491. Reducción de los campos armónicos

8.12.4. Conclusiones

El compositor, en la obra vocal *Yo lo vi*, presenta una estructura casi orquestal con gran cantidad de desdoblamientos en *divisi*, secciones aleatorias, recursos tímbricos y manipulaciones de la voz por medio de distintas acciones como la utilización de las manos, la interacción sobre la boca y la nariz para así conseguir una emisión particular del sonido, la utilización de la lengua y los dientes que crean efectos explosivos, y la realización de diversos juegos fonéticos que condicionan no sólo la emisión de timbre, sino el significado de la palabra.

Las distintas secciones que constituyen la obra se dividen por medio de un principio temporal que las distribuye en 15" cada una, aproximadamente. Este sistema temporal permite generar un campo fijo (*cantus firmus* en pensamiento medieval) sobre el que se mueven con libertad restringida los distintos gestos que constituyen las partes móviles de la obra. Cada sección de 15" se ordena por medio de un sistema numérico decimal que ordena las apariciones de los distintos elementos que la componen.

Los principios de aleatoriedad controlada se encuentran patentes en la división aproximada de los acontecimientos indicados con números dentro del soporte fijo de 15".

Los acordes que se integran en la obra como agregados se encuentran contruidos *a priori* con una ordenación interválica particular, relacionada entre sí con sus propias reglas de manera direccional, sufriendo múltiples interferencias en su construcción con respecto al principio escolástico de constitución por terceras de la armonía tradicional.

Existen dos principios en el pensamiento y la extrapolación pictórica dentro de los mecanismos compositivos del compositor:

El primero usa como pretexto el recuerdo y el significado consciente o inconsciente, personal o colectivo de la carga emotiva de las acciones plásticas narrativas, como sucede con *Los desastres de la guerra* y los *Disparates* de Francisco de Goya, sirviendo éstos para expresar desde un nuevo soporte (el musical) la carga sentimental y racional del temor, dolor, horror, desesperación y repulsa hacia cualquier tipo de violencia o intransigencia.

Se puede extrapolar este sentimiento a la obra musical, la impregnamos por similitud estética, o directamente por la introducción del título asociativo, explotando cualquier escenario (social, histórico...) donde se produzca, como con *Yo lo vi* en los años 70 y lo asesinatos de ETA y los fusilamientos del régimen del general Franco.

8.13. *Comme d'habitude* (1970/71, rev. 1993). La obra pianística

Luis de Pablo, después de componer su *Sonata* op. 3¹³⁵⁷ (1958), compone su *Libro para el pianista* (1961/62), *Móvil II* (1959/67) es una serie de obras donde experimenta con elementos aleatorios; después viene: *Comme d'habitude*¹³⁵⁸ (1970/71 revisión de 1993).

El compositor utiliza un mismo pensamiento estructural para un determinado grupo de obras enmarcadas en una franja cronológica muy concreta (años 70):

...de la misma época que *Yo lo vi* aparecerán otras obras que se orientaban claramente en esa dirección, por ejemplo, *Comme d'Habitude*, pieza para piano donde periódicamente aparecerá un acorde de la bemol...¹³⁵⁹

Comme d'habitude fue escrita originalmente para dos pianos y reescrita en segunda versión para piano solo en 1993. La obra está dedicada al pianista francés Jean-Pierre Dupuy. Aparece compuesta en cinco tiempos: *I. Très libre et contrasté, dans l'esprit d'une improvisation; II. Vertigineux; III. Tercer tiempo; IV. Aussi vite que possible, Très violent; V. Vif et ralentir beaucoup.*

Las secciones que constituyen la obra se suceden sin pausa, englobándose en un único movimiento. El control interválico - armónico es exhaustivo con el predominio de terceras y cuartas justas, utilizando acordes reconocibles pero siempre desubicados, imbuidos en su propio mundo armónico.

En *Très libre et contrasté*¹³⁶⁰, el primer acorde es el desencadenante de un grupo de notas interpretadas lo más rápidamente posible, con un diseño repetido cíclicamente con carácter de resonancia. Este juego de ecos, de perspectivas, es la base de *Comme d'habitude*. El material se desarrolla a partir de dos principios: notas con tiempo real que desencadenan resonancias y grupos de notas sin tiempo, interpretadas lo más rápido posible.

¹³⁵⁷ Analizada en la contextualización de su primer *opus* oficial en el punto 5.4. *Sonata* op. 3 (1958), pág. 342.

¹³⁵⁸ Cfr. AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. "Luis de Pablo. Retrospectiva". Programa de mano de la Fundación Juan March. Madrid: Aula de (Re)Estrenos. N° 76. Miércoles y jueves, 24 y 25 de marzo de 2010. Contextualización, de parte de su obra pianística. http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/Documentos/Conciertos/CC654.pdf (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

¹³⁵⁹ Comentario del compositor. Entrevista personal de Manuel Añón a Luis de Pablo. Madrid. 15 septiembre 2009.

¹³⁶⁰ Cfr. Fig. n° 492.

à Jean-Pierre Dupuy, en toute amitié

COMME D'HABITUDE

pour piano

Luis de Pablo

I Très libre et contrasté, dans l'esprit d'une improvisation

Red. après Red. * Red. Red. Red. Red. Red. * Red.

ff (sf) sub.

pp sub. loco

ff sf

p *f*

p < ff

ff *mp*

f (sf) *sust. pedal*

pp *pp sub.* *sust. pedal*

mp secco *ff* *Très vite*

pp *psf* *mp ff sub.* *martellato, secco*

sust. pedal *du pouce*

Fig. n° 492. Primera hoja de la obra. Ed. Salabert. 1993. (EAS. I7058)

Las secciones fijas, escritas con un cuerpo de nota mayor, son las que condicionan el discurso, pues las notas más pequeñas duran el tiempo que se tarde en llegar desde el objeto fijo hasta el siguiente.

"Acordes con tiempo real"

Fig. n° 493. Final de la segunda página de *Très libre et contrasté*

Las herramientas que se utilizan con respecto a la relativización del tiempo exacto son las mismas que se emplean en las obras del mismo periodo. Observar el punteado en la barra de la corchea para indicar la flexibilización del tiempo entre acorde y acorde.

Fig. n° 494. Final de la tercera página del primer tiempo. Ed. Salabert. 1993. (EAS. I7058)

El segundo tiempo de la obra, dentro de la estructura general, posee una mayor espacialización entre acorde y acorde, produciendo principios aditivos en cuanto a la cantidad de acordes (1-1-3-1-5-6...).

II Vertigineux [aussi vite que possible]

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a piano (right) and bass (left) clef staff. The first system includes dynamics like *mp sf*, *pp*, *sf*, and *f secco*, along with markings for *Red.* and ** Red.*. The second system features *p*, *pp*, *mpsf*, *f*, and *pp Red.*. The third system includes *pp*, *ff sub.*, *sf*, and *sf [± 15°]*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fig. nº 495. Sección segunda de la obra. Ed. Salabert. 1993. (EAS. 17058)

A mitad del tercer tiempo, después del desarrollo de la idea inicial, surge un nuevo diseño generador de armónicos, sonidos velados y lejanos, obtenidos por medio de una técnica pianística particular: al bajar y mantener una o varias teclas del piano sin producir sonido, los apagadores se liberan dejando las cuerdas al aire; al pulsar distintas notas relacionadas en su serie armónica surge la resonancia por simpatía. El diseño inicial reaparece paulatinamente, alternando los dos principios fusionados en una sola idea, en un único gesto.

The image shows a musical staff with a bass clef and a treble clef. The bass clef staff has a whole note with a flat sign (Bb) and a whole note with a natural sign (B). The treble clef staff has a whole note with a natural sign (B). Below the staff is the following text:

*enfonchez les touches sans les faire sonner
[après, mais pendant l'attaque de la m. g.,
pour entendre la résonance].*

Below the text is another musical staff with a bass clef and a treble clef. The bass clef staff has a whole note with a flat sign (Bb) and a whole note with a natural sign (B). The treble clef staff has a whole note with a natural sign (B). Below the staff are the dynamics *pp*, *pp*, and *pp*.

Fig. nº 496. Parte central de tercer tiempo. Armónicos. Final de la tercera sección

Figure 497 shows a musical score for a bass line and piano accompaniment. The bass line consists of a single note repeated as rapidly as possible, with a sustain pedal instruction above it. The piano part features a series of chords with dynamic markings: *ppp*, *pp*, *mp*, *pp*, *p*, *sf*, *f*, and *niente*. Performance instructions include *pas trop vite*, *vif et ritard.*, *vif*, and *vif*.

Fig. n° 497. Bajo, nota repetida lo más rápidamente posible (pedal). Ed. Salabert. 1993. (EAS. 17058)

El final de la obra (IV sección) es una recopilación y fusión de todos los elementos presentados: timbre y pulso, acento y resonancia. Reexponiéndose los diseños presentados con anterioridad.

Figure 498 is a complex polyphonic score for the fourth section, titled "IV Aussi vite que possible, très violent". It features multiple staves with intricate rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes instructions such as *ff*, *mp*, *sf*, *p*, *ff*, *ff très sec*, *ff(sf)*, *sfz*, *sfz secco*, *p*, *f*, *dim.*, and *Très peu de pédale*. The music is characterized by rapid, repetitive notes and complex textures.

Fig. n° 498. Cuarta sección polifonía compleja por *grupestos*, lo más rápido posible, sobre notas de tiempo fijo (balizas de tiempo). Ed. Salabert. 1993. (EAS. 17058)

La alta complejidad de *Comme d'habitude* radica en su flexibilidad en *tempo* y medida; son los acentos, en las primeras notas de cada grupo las que estructuran el pulso de un compás libre.

8.13.1. Análisis armónico

La formación de los acordes se constituye por medio de séptimas y novenas reconocibles dentro de un ámbito tonal/modal, con alguna nota alterada, pudiendo aparecer dos notas cromatizadas. Este recurso se utiliza para crear distorsiones en la posible funcionalidad de los acordes y, así, neutralizar cualquier principio tonal o modal.

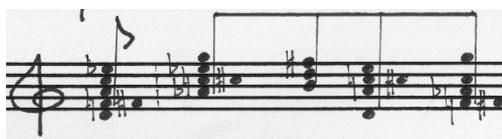


Fig. nº 499. Ordenación armónica de los acordes, de ambas manos, del primer sistema (Fig. nº 492, *Comme d'habitude*)

La obra pianística continua con *Affettuoso* (1973)¹³⁶¹.

8.13.2. Conclusiones

Originalmente para dos pianos, la versión de uno se articula en cinco tiempos que se suceden sin pausa en un único movimiento. El control interválico - armónico es exhaustivo con el predominio de terceras y cuartas justas, utilizando acordes reconocibles sin función.

El juego de ecos, de perspectivas, es la base de la obra, el material se desarrolla a partir de dos principios: notas con tiempo preciso que desencadenan resonancias, y grupos de notas sin tiempo fijado interpretadas lo más rápido posible.

El final de la obra es una recopilación y fusión de todos los elementos presentados: timbre y pulso, acento y resonancia. La alta complejidad de *Comme d'habitude* radica en su flexibilidad en *tempo* y medida, siendo los acentos en las primeras notas de cada grupo los que estructuran el pulso de un compás libre.

¹³⁶¹ Analizada en su orden cronológico en el punto: 8.15. *Affettuoso* para piano (1973), pág. 586.

8.14. *Soledad interrumpida* (1971)

Gracias a la colaboración de Luis de Pablo y José Luis Alexanco se compone la obra plástica - sonora: *Soledad interrumpida*, creada por la unión de conocimientos de Alea¹³⁶², con los del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid¹³⁶³.

Una colaboración que, a su vez, supuso el germen de los llamados Encuentros de Pamplona de 1972, ya que ambos artistas fueron sus organizadores e ideólogos intelectuales...¹³⁶⁴

La obra se estrena en el Centro Cultural de San Martín de Buenos Aires¹³⁶⁵, la primera institución que la tenía que acoger era el Instituto di Tella, cerrado antes de la exposición.

Con posterioridad se interpreta en diversas ciudades europeas y norteamericanas hasta 1980. En cada uno de estos emplazamientos su representación es diferente por lo que la obra adquiere formas y significados muy diversos...¹³⁶⁶

En este periodo, en España, surge un auge en las vanguardias musicales y plásticas, uniéndose un nuevo elemento hasta entonces desconocido: la tecnología, que al margen de ocuparse de la investigación matemática, también se ocupa del estudio de la transmutación de figuras de la naturaleza antropomorfa mediante la experimentación informática. De este punto se encarga Alexanco, mientras De Pablo se ocupa de la incipiente electroacústica, generando una traslación de la cuestión tecnológica a la artística¹³⁶⁷.

En sus implicaciones aleatorias y tecnológicas encontramos el primer punto de unión con los intereses artísticos de Luis de Pablo. Producida por ALEA, esta obra estuvo formada en su origen por ciento cuarenta figuras iguales de plástico rojizo, diseñadas por Alexanco, a las que el artista insuflaba aire comprimido por medios mecánicos, a través de tubos de plexiglás, con lo cual conseguía dotarlas de cierto movimiento agónico. Mientras, con variedad aleatoria, haces de luz y proyecciones puntuales eran distribuidas por la escena. Al mismo tiempo, dos cintas estéreo de música electrónica emitían, superponiéndose, composiciones de Luis de Pablo, de manera que el sonido envolviera todo el espacio. En ellas se fusionaban de forma electrónica, variaciones de otras obras del músico –*Módulos V* y *Yo lo vi*– con cantos de esclavos africanos, improvisaciones de músicos mauritanos, voces de niños bosquimanos, etc...¹³⁶⁸

¹³⁶² Laboratorio de música electroacústica dirigido por Luis de Pablo.

¹³⁶³ José Luis Alexanco es uno de sus principales representantes.

¹³⁶⁴ Archivos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Cajetín 104.08. Consultar en el apartado de Internet: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/104-08-soledad_interrumpida.pdf (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

¹³⁶⁵ El 20 de julio de 1971, y el 6 de diciembre del mismo año se estrenó en Madrid.

¹³⁶⁶ Archivos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Nuevas adquisiciones: J. L. Alexanco y Luis de Pablo. *Soledad interrumpida*, 1971. Consultar en el apartado de Internet:

http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/soledad_interrumpida_esp.pdf (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

¹³⁶⁷ Archivos del Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Cajetín 104.08.

¹³⁶⁸ Archivos del Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía. Cajetín 104.08.

La versión expuesta actualmente en el Museo Reina Sofía de Madrid es diferente a todas las adaptaciones realizadas hasta el momento y, por tanto, continúa el espíritu original de la obra, basado en el aspecto cambiante efímero y en diálogo con el espacio habitable.



Fig. nº 500. Fotografía de la exposición en el Museo Reina Sofía de Madrid

De *Soledad interrumpida* surge el film *Historia natural*¹³⁶⁹, basada en *La filosofía del tocador* del Marqués de Sade. *Historia natural* se convierte en ballet en Las Palmas de Gran Canaria, con coreografía de Gelu Barbu, en un homenaje a la memoria del pintor Manuel Millares, fallecido en 1972 y amigo del compositor.

En realidad será una obra derivativa en la que continúan investigando con elementos y patrones presentes en *Soledad interrumpida*, como las esculturas hinchables diseñadas por Alexanco para dicha pieza, o la estrategia llamada entonces factor alea [...] dividida en cinco partes de diez minutos cada una, posee una estructura simétrica y matemática que permite ser mostrada siguiendo el orden marcado por la copia original o de forma aleatoria, mediante algún impulso informático...¹³⁷⁰

¹³⁶⁹ El año de 1972 es el mismo año en que se celebrarán los Encuentros de Pamplona.

¹³⁷⁰ HINOJOSA, Lola. 138 (*Historia natural*). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Consultar en el apartado de Internet: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/138-historia-natural> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

8.14.1. Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la familia Huarte

Los *Encuentros de Arte de Pamplona* que se celebraron del 26 de junio al 3 de julio, una semana antes de las fiestas de San Fermín de 1972, fueron un conjunto de actos culturales gratuitos desarrollados en dieciséis espacios diferentes, incluida la calle, que pretendían informar al pueblo de las últimas tendencias artísticas nacionales e internacionales para intentar establecer un contacto directo entre los creadores y culturas no europeas y la sociedad de aquel entonces, cosa que provoca un debate politizado entre ideas aperturistas y tradicionales¹³⁷¹.

Aquello no solo fue una fiesta (o una pesadilla, según algunos) sino un inesperado ejercicio de travestismo (semántico), un imprevisto e imprevisible juego de máscaras y disfraces que rompió con la vida corriente y 'normal' de la austera y enlutada cultura española del tardofranquismo. Un carnaval que incluye en la escena a todos los actores a los que fueron y a los que no quisieron ir (ya que los que iban estaban a favor y los que no en contra), incluso a los que no estaban invitados pero participaron en ella como la extrema derecha; los etarras; la iglesia vasca; el PCE y los censores¹³⁷².

Las ayudas económicas al evento se debieron exclusivamente al mecenazgo privado; Félix Huarte Goñi y su hijo Juan Huarte Beaumont, constructores de origen navarro, son quienes hacen posible su existencia y desarrollo¹³⁷³. Luis de Pablo, al frente del grupo madrileño Alea, y el pintor y escultor José Luis Alexanco serán los encargados de programar el evento que congrega en la Ciudad de Pamplona a 350 artistas de vanguardia procedentes de los cuatro continentes.

¿Quién financia los Encuentros de Pamplona, este desconocido que intriga a alguno de los que asistieron a la presentación informativa de estos encuentros en acto organizado por el Colegio de Arquitectos y el instituto Alemán, Luis de Pablo y José Luis Alexanco dijeron que públicamente no podían dar el nombre del financiador. Lo que si que podían asegurar es que el dinero lo ponía una familia privada y que la idea de organizar estos –encuentros– partía del grupo experimental –Alea– fundado y dirigido por el propio Luis de Pablo¹³⁷⁴.

¹³⁷¹ Cfr. apartado de Internet: <http://blip.tv/museo-reina-sofia/luis-de-pablo-encuentros-de-pamplona-1972-3130292> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

¹³⁷² DÍAZ CUYAS, José (con la colaboración de Carmen Pardo). *Desencuentros. Caso de estudio: Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte Español*. (ed. Jesús Camillo, Ignacio Estella Noriega y Lidia García-Merás), Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, Museu d'art Contemporani de Barcelona. UNIA arte y pensamiento, 2003, pág. 24.

¹³⁷³ Luis de Pablo dedica su libro *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, a Jesús y Juan Huarte. Por la inauguración del grupo ALEA.

¹³⁷⁴ ORIOL, Domingo. "Encuentros de Pamplona presentados en Barcelona". *Diario de Barcelona* (Recorte de prensa archivo personal del compositor). Miércoles, 17 de mayo de 1972, pág. 21, cfr. Anexo documental, pág. 799.

El momento en los que se celebraron los encuentros, los avances técnicos sobre los primeros ordenadores (gracias al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid) aportan una nueva concepción a la plástica, la arquitectura, la lingüística y la música.

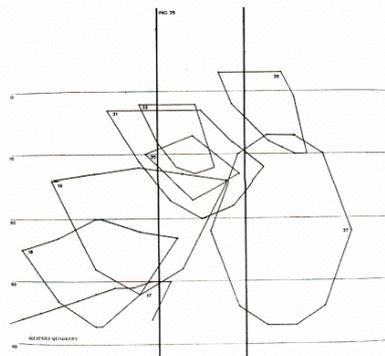


Fig. nº 501. Obra de José María Mestres Quadreny elaborada en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid

El ambiente socio-político de Pamplona, al igual que en el resto de España, se encontraba muy crispado (con dos atentados de ETA durante su desarrollo), el evento se despliega en un clima de libertad vigilada. Bajo el título de *Las rutas del Arte Moderno*, José María Moreno Galván, José Luis Alexanco y Luis de Pablo afirman ante los periodistas que: "...el arte actual no es en modo alguno de élite, sino que está dirigido a todos..."¹³⁷⁵

Los Encuentros se centran en dos puntos principales, dar a conocer tanto las culturas occidentales como las orientales. Con este espíritu se escucha desde Tomás Luis de Victoria a una exhibición de txalaparta vasca a cargo de los hermanos Arce, cante flamenco, música clásica iraní, *Kathakali* de Kerala¹³⁷⁶, *Trần van Khê*, música y cantos tradicionales del Vietnam, todo esto junto a las últimas novedades de las vanguardias musicales europeas.

...Horacio Vaggione y Eduardo Polonio interpretaron *IT* música electrónica libre sin otro propósito que mostrar la acción concreta de emitir sonidos...¹³⁷⁷

...Luis de Pablo y Alexanco presentaron su obra plástica - sonora: *Soledad interrumpida*, sirviéndose de magnetófonos, órganos eléctricos, amplificadores y mandos de aire comprimido conectados a muñecos hinchables...¹³⁷⁸

¹³⁷⁵ FILARE, Alberto. "Introducción a los Encuentros", Pamplona: *El Pensamiento Navarro*, 1 de junio de 1972, pág. 6.

¹³⁷⁶ Consultar los puntos 8.I8. Música antigua y de tradición oral. Pág. 606. 8.I9. Influencias de las músicas no europeas. Músicas del mundo, pág. 608.

¹³⁷⁷ FLEURET, Maurice. "Encuentros 1972 Pamplona", Pamplona: *Revista Alea*, 1972.

¹³⁷⁸ Cfr. punto 8.I4. *Soledad interrumpida* (1971), pág. 576.

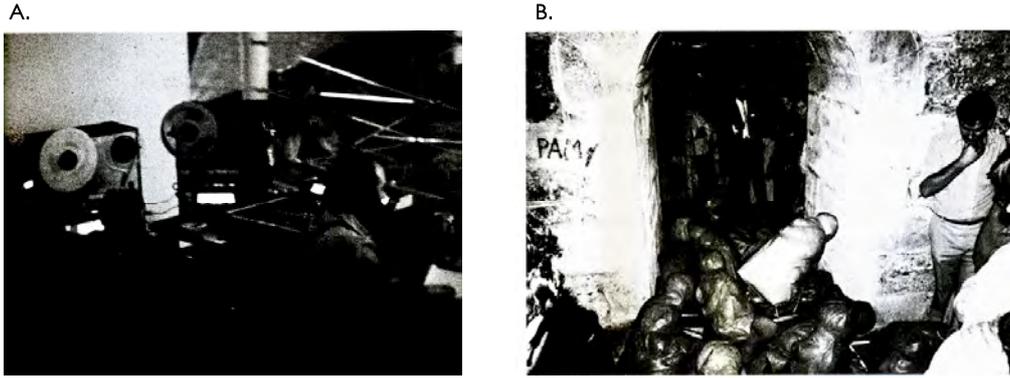


Fig. nº 502. Ejemplo: **A.** Luis de Pablo margen derecho bajo, en uno de los momentos de la representación de *Soledad interrumpida*, ejemplo **B.** el compositor al fondo con los muñecos hinchables

Antonio Agúndez Leal, en el Paseo de Sarasate, interpreta su *Promenade sur un parc*, al igual que harán distintos artistas y grupos de activistas culturales en diversos lugares de la ciudad:

...Sylvano Bussotti, con su trío experimental *Bussottihomungrocco*, mostró en *Las rarezas*, dentro del Teatro Gayarre, una combinación de artes sobre la escena con el apoyo instrumental; Juan Hidalgo-Walter Marchetti-Esther Ferrer realizaron un concierto *ZAJ* o de música de acción, una 'música silenciosa' realizada con la ayuda de un piano y objetos 'no sonoros', es decir, visuales, colorísticos y movimientos corporales con el fin de buscar el juego imposible de visualizar la música; y el mítico John Cage, padre de las músicas electrónica y aleatoria, en colaboración con David Tudor, ofreció en la Sala de Armas de la Ciudadela una de sus expresiones acústico-vocales sobre el hilo conductor de la duración temporal...¹³⁷⁹

La programación de eventos es abundante y variada, alternando la música clásica con el flamenco, la contemporánea con la de culturas no europeas, y las obras de teatro y cine contemporáneo con las instalaciones artísticas callejeras.

Fig. nº 503. Programa de mano de los Encuentros de Pamplona 72

¹³⁷⁹ FLEURET, Maurice. "Encuentros 1972 Pamplona", Revista *Alea*, 1972.

En los primeros momentos de los Encuentros de Pamplona, la problemática política hace su aparición. Algunos artistas participantes en la exposición *Arte vasco actual* retiran sus obras argumentando la manipulación de los Encuentros por parte del régimen franquista para sus intereses propagandísticos. Aunque la manipulación procede tanto de la derecha más radical como de la izquierda:

El régimen totalitario busca:

...explotar una política de prestigio internacional desprovista de los problemas nacionales, ignorando el *euskera* y descubriendo la postergación en que se mantiene la expresión cultural del pueblo vasco...¹³⁸⁰

Por las dos partes (derecha e izquierda) se generaron dinámicas de boicot a los diferentes actos culturales:

...durante el mismo desarrollo de los Encuentros, algunos de los participantes lanzaron un Manifiesto que hablaba de limitaciones al contenido de la aportación presentada por algunos artistas vascos "por motivos extra-artísticos", intentando manipular el desarrollo de los coloquios, generando limitaciones en los actos en la calle...¹³⁸¹

Produciéndose desalojos y actos de violencia encubierta:

...hubo intentos de imponer actos no previstos en el programa, como el de unas doscientas personas que se reunieron bajo la cúpula de Prada, para deliberar la sobre la comunicación y la contra-cultura, siendo desalojadas a la fuerza por una música electrónica puesta a alto volumen...¹³⁸²



Fig. nº 504. Panorámica de las Cúpulas del arquitecto José Miguel Prada Poole

¹³⁸⁰ Resolución adoptada por dicha Asamblea y publicada en ARRIBAS, María José. *40 años de Arte Vasco (1937-1977)*. Pamplona: Editorial Erein, vol. I, col. Historia y documentos, 1979, págs. 187-192.

¹³⁸¹ Manifiesto de un Grupo de Participantes en los Encuentros, firmado por CASTILLA DEL PINO, GARCÍA CAMARERO, JAVIER RUIZ, FRANCESC TORRES, S. PAU BERTRÁN, NACHO CRIADO, FRANQUESA, SALVADOR SAURA, JAVIER AGUIRRE y varios participantes más, véase ARRIBAS, María José. *40 años de Arte Vasco (1937-1977)*, vol. 10/01/1979, col, págs. 187-192.

¹³⁸² ARRIBAS, María José. "Pamplona: Encuentros - 72", Bilbao: *El Correo Español - El Pueblo Vasco*, 1 de julio de 1972.

A Luis de Pablo como organizador del evento se le hostiga desde los dos bandos, desde la derecha más reaccionaria por presentar espectáculos ofensivos a la moral:

...el compositor Luc Ferrari crea el audiovisual *Allò, ici la terre*, donde después de describir lo maravilloso que es el planeta tierra terminará el audiovisual con los pechos de unas muchachas francesas...¹³⁸³

Y desde la izquierda extremista se le acusa de ayudar a dar buena imagen al régimen totalitario en su última etapa de existencia:

...lo normal, en la interpretación histórica de la vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, es vincularla con la izquierda política. Pero aquí la vieja izquierda observaba con severa hosquedad las nuevas manifestaciones de la vanguardia, considerándolas "elitismo pequeño burgués [...] y para el partido aquello no era una fiesta del pueblo sino del capital..."¹³⁸⁴

Desde las dos posturas se repartieron octavillas de protesta por toda Pamplona animando, por la derecha más radical, a agredir al compositor si era visto en cualquier lugar público, realizando para su localización una descripción detallada de su persona.

La familia Huarte quiso contratar para él un guardaespaldas para mantener su integridad física a salvo en todo el evento cultural, a lo que Luis de Pablo se negará, asumiendo el riesgo que conllevaba la situación¹³⁸⁵

Al compositor Luc Ferrari, uno o dos días antes de los Encuentros de Pamplona 72, se le ocurre la idea en el restaurante Las Pocholas, del paseo Sarasate de Pamplona, junto con los Huarte, De Pablo, Alexanco, John Cage y otros, de ubicar muñecos de cartón como público en su espectáculo visual - concierto, *Allò, ici la terre*, siendo los valencianos del Equipo Crónica quienes se encargaron de su construcción.

...mil espectadores en aquel frontón, un martes 27 de junio, y cien espectadores de espectadores. A uno por cada diez. Luego volarían por los aires y tendrían un destino funesto, más o menos el deseado por el Equipo Crónica...¹³⁸⁶

¹³⁸³ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo. Madrid. Mayo 2009.

¹³⁸⁴ DÍAZ CUYAS, José (con la colaboración de Carmen Pardo). "Desencuentros. Caso de estudio: Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte Español", (ed. Jesús Camillo, Ignacio Estella Noriega y Lidia García-Merás), Barcelona: ed. Arteleku, Diputación de Granada, Museu d'at Contemporani de Barcelona. UNIA Arte y Pensamiento, 2003, pág. 24.

¹³⁸⁵ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con Luis de Pablo. Madrid. Mayo 2009.

¹³⁸⁶ Ídem.



Fig. nº 505. Luis de Pablo y José Luis Alexanco, directores de los Encuentros, en las conversaciones previas a la apertura de la cúpula Neumática

De manera premeditada, su vestimenta pretendía simular a la de la policía secreta del régimen buscando la provocación:

...pero a punto estuvo de detenerse todo el "sarao", en ese hermoso y fascinante momento de los muñecos al estampaban contra el duro suelo del *Labrit*¹³⁸⁷ [...] ¿Paramos esto, o qué? [...] No, no, es normal, no pasa nada. Todo esto sucedió mientras, sonaba la música de Luc Ferrari (en la actuación de *Allô, ici la terre*). La primera impresión de desconfianza y temor al pensar que los muñecos eran policías, se convirtió en alegría y juegos con ellos siendo el centro de atención...¹³⁸⁸

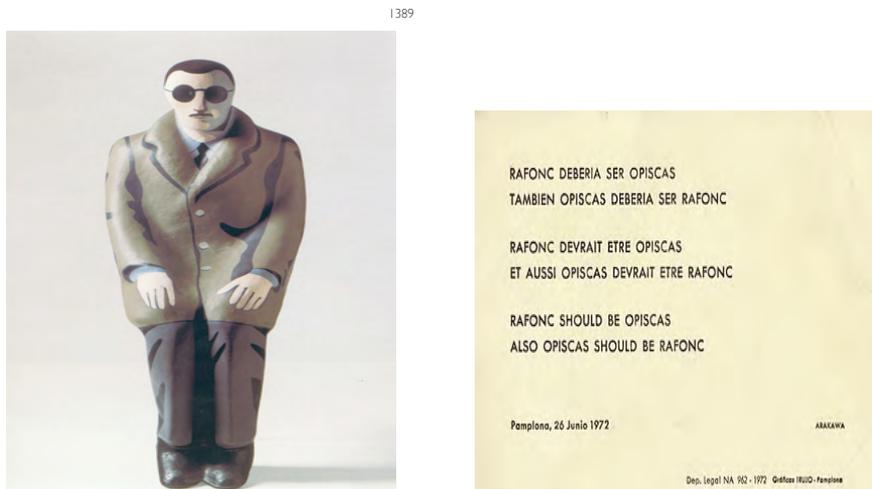


Fig. nº 506. Muñeco de cartón y una de las tarjetas que se " echaron al vuelo " por las calles de Pamplona durante los encuentros de 1972

¹³⁸⁷ Frontón de "pelota vasca" perteneciente al ayuntamiento de Pamplona.

¹³⁸⁸ Entrevista a Luis de Pablo, Madrid: Mayo, 2009.

¹³⁸⁹ Estos muñecos se pueden ver en la exposición permanente de los "Encuentros de Pamplona 1972", del Museo Reina Sofía.

Según Fernando Huici¹³⁹⁰, la importancia de los encuentros radicaron en que fue un catalizador de diversas cuestiones, que permitieron abrir un debate interior por el que se generó un proceso de reflexión en torno a la quiebra del modelo de modernidad, la cual no iba a aflorar en su plenitud en España hasta el umbral de los años 80, “contribuyendo a poner los relojes del arte contemporáneo español a la hora del mundo”¹³⁹¹

8.14.2. El éxodo

Luis de Pablo en 1972 es jurado en el Premio Internacional de Composición de la SIMC italiana y le programan en la televisión belga la obra *Éléphants ivres I y II*. Según narra el propio De Pablo, el desarraigo con su país comienza a ser patente desde 1968 hasta el final de los Encuentros de Pamplona de 1972, produciéndose su partida a Canadá en 1973:

...Los problemas aquí eran cada día mayores. Lo único que me retenía era, por una parte, la música de cine, que me daba de comer y, por otra, los conciertos de Alea con la familia Huarte. En realidad, yo siempre había hecho la música de cine un poco a regañadientes; a su vez, los Huarte cada vez tenían más dificultades, que llegaron a ser insuperables cuando se organizaron *Los Encuentros de Pamplona*. Así que entendí que mi futuro estaba fuera de España...¹³⁹²

De Pablo, en la época de los Encuentros..., se caracteriza por su faceta de organizador de conciertos y conferencias en España; su descontento y frustración se debe en parte a la poca repercusión que alcanza, a su entender, la nueva música contemporánea con una baja implicación social a pesar del esfuerzo de divulgación que él encabeza. La necesidad de renovación de elementos técnicos, con la integración de la 3ª interválica en su listado de posibilidades, se presenta con fuerza para aceptar voluntariamente una cuarentena geográfica con respecto a la nueva estética, marchamo de modernidad, impuesta en la península.

...pensaba ingenuamente que iba a cambiar el mundo y, sobre todo, que lo iba a conseguir en un plazo razonable de tiempo. No me refería a la política, sino a la vida musical. Naturalmente, no ocurrió así, y cuando vi que me tenía que marchar, lo consideré de alguna manera un fracaso [...] por otra parte yo no quería de ninguna manera hacer una música “postdarmstadtiana”, no me interesaba lo más mínimo. Mi música necesitaba una renovación, quizás por procedimientos antiguos: utilizar otra vez los intervalos llamados consonantes, hacer intervenir materiales que no eran estrictamente musicales, que podían ser teatrales, gestuales...¹³⁹³

¹³⁹⁰ HUICI, Fernando. "Memoria de los Encuentros", Pamplona: VV.AA. Los Encuentros de Pamplona 25 años después. Caja de Ahorros de Navarra-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, págs. 19-33

¹³⁹¹ *Ibidem*, pág. 628.

¹³⁹² RENDUELES, César. (AÑÓN, Manuel. BARRIA, Juan. PANIELLO, Fabián. TÉLLEZ, José Luis). *Luis de Pablo. A contratiempo*, Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2007, págs. 28, 29, 30.

¹³⁹³ *Ibidem*, pág. 630.

Para el compositor, los Encuentros de Pamplona de 1972 supusieron una gran decepción y fueron causa importante de la decisión de abrir nuevos horizontes hacia Canadá y Norteamérica:

...para mí fueron la constatación de algo que venía sospechando desde hacía tiempo, y es que la extrema derecha y la extrema izquierda son lo mismo y comparten el objetivo del poder total...¹³⁹⁴

Los Encuentros de Pamplona tenían la aspiración de convertirse en una Bienal pero, por los graves conflictos sociales y políticos producidos, desaparecieron en su primera edición.

Tras su marcha en 1973, De Pablo es nombrado *Visiting Slee Professor* en la Universidad de Buffalo y, posteriormente, desarrollará su actividad profesional en diversas ciudades como Albany, Nueva York, Montreal, Ottawa y Toronto.

La experiencia americana, del norte y del sur, para mí fue definitiva, no sabría explicar cómo se traducía una cosa en la otra. Puedo constatar, simplemente, que la música que yo quería hacer era otra. Una obra como *Portrait imaginé*, que no tiene nada que ver con lo que estaba escribiendo entonces, está compuesta en Canadá durante esos años. También fue una época, desde el punto de vista personal, muy dura, porque siempre resulta difícil renunciar a tu entorno y a tu familia...¹³⁹⁵

En esta época nacen obras como: *Very Gentle*, *Affettuoso*, *Le Prie-Dieu sur la terrasse*, *Masques*, *Éléphants ivres III y IV*...etc. Después de Buffalo, en 1974 es nombrado profesor de análisis de música contemporánea en el Departamento de Música de la Universidad de Ottawa y Montreal.

La universidad de Buffalo tenía un conjunto de música contemporánea de primer orden fundado por Lukas Foss, por primera vez en mi vida tenía a mi disposición un conjunto así para trabajar con ellos como quisiera. Y además era algo que se me pedía dentro de mis obligaciones como docente...¹³⁹⁶

¹³⁹⁴ RENDUELES, César. *Luis de Pablo. A contratiempo. Los encuentros de Pamplona*. Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2007, pág. 630.

¹³⁹⁵ *Ibidem*, pág. 632.

¹³⁹⁶ *Ibidem*, págs. 28, 29, 30.

8.15. *Affettuoso* para piano (1973)

La *Tercera Sonata* (1957)¹³⁹⁷ de Boulez comparte, con la obra para piano *Affettuoso* del compositor vasco, principios estructurales en forma de álbum, en contra del pensamiento clásico de libro con una historia cerrada y direccional.

En obras anteriores como *Comme d'habitude* la libertad del intérprete no es tan evidente, presentando la relatividad interpretativa por medio de secciones escritas lo más rápido posible. La sección central de *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (1974), obra para multipercusión de Luis de Pablo, comparte con *Affettuoso* una de sus estructuras de improvisación¹³⁹⁸.

Affettuoso se compone entre *Askatasuna*¹³⁹⁹ y la ciudad americana de Buffalo, en los meses de julio y septiembre de 1973. Está dedicada a Marie-Françoise Bucquet. Recientemente en la Fundación Juan March de Madrid ha sido interpretada por el pianista alicantino Francisco Escoda en un monográfico sobre la obra pianística del compositor vasco¹⁴⁰⁰.

Se compone de catorce secciones: *Do sostenido*, *Muet*, *Ligne*, *Le temps s'arrête*, *Labyrinthe*, *Densité ∞*, *Densité 0*, *Histoire*, *Quelques accords*, *Stop!*, *Cercle*, *Mélodie*, *Groupes*, *Régulier*, más una sección suplementaria de *Les Accords du silence*, donde aparecen 132 acordes con libertad de enlace y elección.

La obra se construye sobre dos realidades: por una parte, doce secciones independientes presentadas con una sintaxis clásica en su escritura e interpretación, y por otra, las secciones *Cercle* y *Densité 0* aleatorias. *Les accords du silence*, es una desintegración de la totalidad de los acordes que componen la *Sonata* n.º 29 en Si bemol mayor op. 106, *Hammerklavier* de Beethoven. La presencia de la obra del compositor alemán pasa inadvertida, aunque el intérprete tenga presente la *Sonata* de donde nacen. Estos acordes deben interactuarse con el material de las catorce secciones de diversas

¹³⁹⁷ Cfr. puntos 3.10. Confluencias internacionales en las vanguardias europeas, estructuralismo musical y génesis del cambio, pág. 193. 4.2.1. De Mallarmé a la *Tercera sonata* (1958), pág. 276.

¹³⁹⁸ *Cercle* de *Affettuoso*, figura número 507 y la página número 4 de *Le Prie-Dieu* ...

¹³⁹⁹ Residencia del compositor en Berrocales, Alpedrete, provincia de Madrid.

¹⁴⁰⁰ Días 24, 25 de marzo de 2010.

maneras, haciendo la función de un segundo elemento emisor a la vez que las secciones, que realizan la función de electroacústica, interrelacionándose con ella.

En *Affettuoso* no existe una manipulación real del sonido, ni cambio de timbre, sino una interacción de dos ideas, dos realidades distintas cohesionadas discrecionalmente por el instrumentista. Una de las opciones que propone el compositor es la grabación de los acordes y su posterior reproducción durante la interpretación de los catorce tiempos; otra, la memorización de todos o algunos de los acordes y su interpretación aleatoria en los momentos que las obras permitan su aparición, sobre todo haciendo mención en los silencios –*Les accords du silence*– dentro de la estructura de la obra, pero nunca entre obra y obra, pues las secciones tienen que enlazarse sin interrupción.

El *Cuarteto de cuerda* op. 132 de Beethoven no es el germen de *Les (132) accords du silence*, pero existe una historia paralela basada en las vivencias académicas de Luis de Pablo en la ciudad americana de Buffalo, donde se termina la obra:

...Los señores Slee de Buffalo, una pareja de ancianos sin hijos con una gran fortuna, becaron la creación de una cátedra de música donde Luis de Pablo daba clase. Los Slee dejarán escrito en las bases de la subvención que todos los años, en la universidad de Buffalo, se tendrá que interpretar los 17 *Cuartetos de cuerda* de Beethoven [...] comentando De Pablo la incomodidad del departamento de música cuando alguien hacía mención a los citados cuartetos, por el cansancio que conllevaba su escucha obligatoria cada año...¹⁴⁰¹

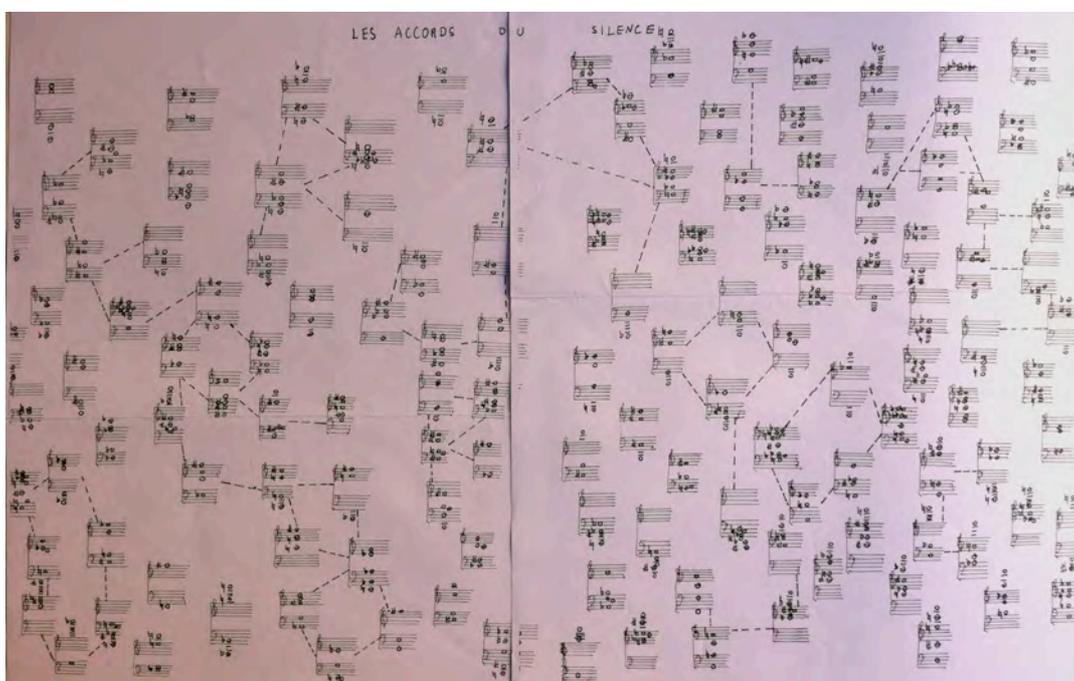


Fig. nº 507. *Affettuoso*, *Les áccords du silence*, (132 acordes). Ed. Salabert. 1973. (E.A.S. 17163)

¹⁴⁰¹ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista personal con el compositor Luis de Pablo, Madrid: 01 de Marzo. 2013.



Fig. nº 509. Segunda serie de *Retratos y Transcripciones* (1996), para piano (primera página). Ed. Suvini Zerboni. (S. I 1139 Z.)

8.15.1. Conclusiones

En la etapa canadiense y americana de Luis de Pablo compone cantidad de obras como *Affettuoso* (1973) para piano. Algunos de los tiempos de la obra se crean por medio de principios de aleatoriedad controlada. Se construye sobre dos realidades: por una parte, las catorce secciones independientes, unas de las otras, fijadas por gráfica clásica en todos sus parámetros, y por otra, *Cercle* y *Densité 0* aleatorias.

La sección titulada *Les accords du silence* es una desestructuración de la totalidad de los acordes que componen la *Sonata Hammerklavier* del mismo compositor alemán. La presencia de Beethoven pasa inadvertida, aunque el intérprete tenga muy presente la *Sonata* de donde nacen, pues su desubicación es completa.

En los 132 *Les accords du silence*, el intérprete puede elegir y enlazar cualquier tipo de acorde y combinación. Las secciones aleatorias tienen distintas interpretaciones calculadas por el compositor.

La tercera *Sonata* de Boulez, al igual que *Affettuoso* consta de tiempos que se comportan como una especie de *work in progress*. Con ellos, Boulez y de Pablo evidencian una predilección por los grandes conjuntos centrados en torno a diferentes posibilidades determinadas, asumiendo la influencia del *Ulises* de Joyce y las estructuras sintácticas (ordenaciones sintagmáticas¹⁴⁰³) características de las teorías de Noam Chomsky¹⁴⁰⁴.

¹⁴⁰³ JARA IDROVO, Efraín. *El mundo de las evidencias: obra poética. Crónica de sueños*. (Prámbulo a los escritos se presenta como introducción: *El pensamiento poético de Efraín Jara Idrovo. Estudio Introductorio*. AUGUSTA VINTIMILLA, María). Quito-Ecuador: ed. Editorial Ecuador F.B.T, cía. Ltda. 1945, reed. 1998, pág. 274.

8.16. *Le Prie-Dieu sur le terrasse* (1973)

Un año antes de la composición de la obra de Luis de Pablo, Francisco Guerrero (1951-1997) compone su *Poème Batteur* (1972)¹⁴⁰⁵, obra para multipercusión, donde presenta un ideal gráfico indeterminado sin referencias interpretativas claras (pentagramas, alturas, timbres...), con un alto grado de subjetivismo, por el que se podría considerar a la obra como plástica, con posibilidad de ser reinterpretada musicalmente. Uno de los antecedentes de *Le Prie-Dieu...* es *Vielleicht* (1973), obra escrita para seis percusionistas, encargo de los Percusionistas de Estrasburgo, estrenada en España en el Palau de la Música de Barcelona, 22/02/1978 y en el Teatro Real de Madrid, 11/05/1982. En la obra utiliza fragmentos de la última *Bagatela*, en Sib mayor del *opus* 119 de Beethoven.

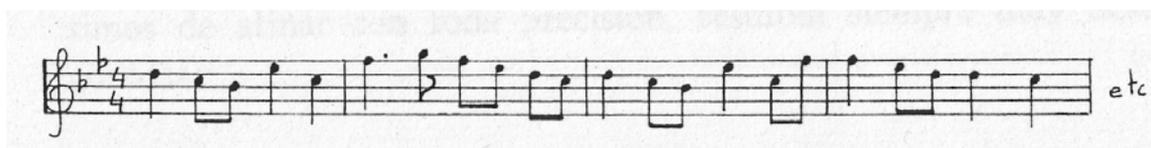


Fig. nº 510. Fragmento de la *Bagatela* de Beethoven utilizada en *Vielleicht*

Vielleicht se encuentra dentro de las obras donde el compositor utiliza la cita como elemento estructural. La cita aparece en obras como *Heterogéneo* (1968) con fragmentos de Beethoven, Tchaikovsky y Brahms. Del mismo año es *Paráfrasis* con motetes de Tomás Luis de Victoria, al igual que sucede con *Éléphants ivres* (1972).

Siguiendo cronológicamente con sus obras para instrumento a solo, De Pablo compone *Lerro* para flauta y *Oculto* para clarinete bajo (1977), y *Ofrenda* (*Seis piezas a la memoria de Manuel Azaña*)¹⁴⁰⁷ (1980/82).

Le Prie-Dieu sur le terrasse se compone bajo el ideal gráfico imperante en la época, dentro de una estructura de álbum¹⁴⁰⁸. Obra para multipercusión donde el interprete interacciona con diversos elementos ajenos a la percusión, como se conocían hasta ese momento, elementos como canicas, cencerros o la fusión de la voz con diversas

¹⁴⁰⁴ CHOMSKY, Noam. *Estructuras sintácticas* (8ª ed.), Mexico: ed. Siglo XXI, 2004.

¹⁴⁰⁵ Cfr. LLORÉNS, José Baldomero. *La poética musical de Francisco Guerrero en su obra Un Poème Batteur* (1972). Concreción del código en su estética gráfica. Trabajo final de Master: (VIU) Universidad Internacional Valencia. (2012) y "La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *Un Poème Batteur* para percusión solo". *Revista Espacio Sonoro* nº 29. Enero 2013.

¹⁴⁰⁶ Ejemplo tomado del análisis de TEMES, José Luis. "La percusión en la obra de Luis de Pablo", en *Escritos sobre Luis de Pablo*, (rev. y coor. José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 195.

¹⁴⁰⁷ Cfr. puntos 9.4. *Ofrenda* (1980/82). Contextualización, pág. 667 y subpuntos relacionados.

¹⁴⁰⁸ Cfr. punto 6.2.1. El uso del texto literario en las obras de los años 70, y el cambio en la concreción y consolidación formal de los 80, pág. 442.

resonancias de instrumentos de percusión. El soporte gráfico de la obra toma principios simbióticos del pensamiento plástico¹⁴⁰⁹.

La obra se encuentra escrita con una signografía particular, propia del compositor. La estructuración de las secciones se encuentra organizada por medio de letras mayúsculas subnumeradas, donde cada número indica diferentes acciones expresadas en el margen inferior (A₁, A₂... B₁...). La duración de cada sección se expresa por medio de indicaciones de tiempo, por segundos, que el compositor escribe en el margen inferior de la partitura gráfica.

La obra está compuesta para dos bombos, uno en posición horizontal y otro colgando por medio de una cuerda grave de violonchelo (IV la más grave), dos cencerros, una gamuza, una cadena de acero, un suspendido, 20 monedas y un arco de violonchelo, además de un gran juego de baquetas. Esta obra es una de las pocas partituras gráficas del compositor.

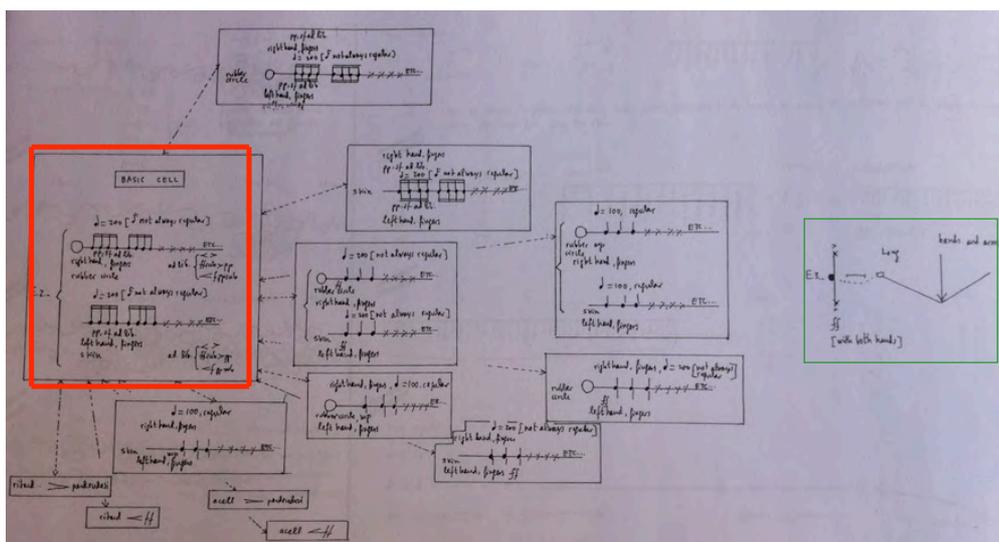


Fig. n° 51 I. Página 4 de *Le Prie-Dieu...* Ed. Suvini Zerboni. S. 7926 Z

La página cuatro de *Le Prie-Dieu...*¹⁴¹⁰, comparte un mismo pensamiento constructivo con *Cercle de Affettuoso*¹⁴¹¹, por medio de la interrelación de cuadros con acciones diversas¹⁴¹² que, en su desarrollo, siempre deben pasar por un cuadro central más

¹⁴⁰⁹ Consultar puntos y subpuntos 8.9. Abstracción plástica en las obras de los años 1960/70. (*Tombeau, Inicáticas...*), pág. 498; 8.9.1. *Traducciones*, pág. 499; 8.9.2. *El magma*, pág. 500.

¹⁴¹⁰ Cfr. Fig. n° 51 I.

¹⁴¹¹ Cfr. Fig. n° 508.

¹⁴¹² Rítmicas repetidas cíclicamente.

complejo¹⁴¹³. Las indicaciones se ordenan por medio de letras mayúsculas (**E**): **E**₁ señala que durante la pausa de la sección anterior (**D**, hoja anterior) el percusionista ha situado la “pelota de goma, insertada en un palo flexible” (o Superball¹⁴¹⁴) sobre el parche del tambor; en **E**₂ el percusionista interpreta la partitura; y en **E**₃ el intérprete, golpea el parche (del bombo de concierto) con las palmas de sus manos, cortando la resonancia y sin mover las manos, lenta y fuertemente presiona el parche, lo que da como resultado una larga espiración e inspiración tímbrica¹⁴¹⁵.

La obra se compone de once hojas gráficas, algunas con indicaciones horizontales con respecto a la representación del sonido indefinido¹⁴¹⁶, otras poseen parámetros de aleatoriedad controlada¹⁴¹⁷ con diversos elementos sonoros como cencerros..., que el percusionista interrelaciona creando resonancias diversas. Estos instrumentos también se representan dibujados en la obra.

En la primera hoja de *Le Prie-Dieu...*¹⁴¹⁸, las gráficas (al igual que en todas las partes que componen la obra), se explican por medio de letras. La gráfica horizontal se explica por ella misma, indicando relativamente los diversos gestos productores de sonido: bucles más o menos densos.

El compositor, en sus instrucciones, señala la interacción del intérprete con la resonancia por medio del parche del bombo, prolongando o cortando el sonido dentro del continuo del ideal de la obra. Rectángulo rojo: **B**₃ y **B**₄, una y dos líneas de resonancia (Superball); rectángulo azul: **B**₄ diferentes registros; rectángulo verde: **B**₅, interrumpir la resonancia con el brazo.

¹⁴¹³ Rectángulo rojo. Fig. n° 511.

¹⁴¹⁴ Instrumento que por la fricción con otras superficies generará diversas resonancias buscadas por el compositor. Actualmente se denomina como: SuperBall. Consultar su efecto en el siguiente enlace de Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=PeDVW9t6BHE> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

¹⁴¹⁵ Referido a la respiración natural. Fig. n° 511, rectángulo verde.

¹⁴¹⁶ Cfr. Fig. n° 512.

¹⁴¹⁷ Cfr. Figs. n° 511 y 513.

¹⁴¹⁸ Cfr. Fig. n° 511.

A
 the percussionist arrives. He places himself in front of the drum, head-down, which is slightly illuminated. He rests his arms on the drumhead. He begins to play. He contemplates the drum down with both crossed, immovable.
 ± 15"

B
 B.1. He takes the largest cow-bell and places it on the skin.
 B.2. He takes the ~~Superball~~ Superball. He looks over the cow-bell and he puts his feet on it.
 B.3. He begins to move the Superball slowly over the cow-bell with his right hand.
 B.4. The percussionist stops (hand) touching the "glissandi" of the Superball. He always with his feet on the cow-bell.
 B.5. continuing with the previous step, the percussionist moves the cow-bell over the skin, with his left hand (always maintaining his feet on the cow-bell), he sometimes presses the cow-bell against the skin, resulting in "glissandi".
 B.6. The percussionist continues with his left foot on a mat, this should be done no more than three times and for brief moments (see fig. L).
 ± 2' [± 2' 15"]

Fig. nº 512. Primera página de la obra. Ed. Suviní Zerboni. S. 7926 Z

En las indicaciones de la primera hoja, el compositor planea la puesta en escena: en A, el percusionista llega al bombo de concierto que está muy iluminado, mientras el resto del escenario se encuentra en total oscuridad. El percusionista pone en marcha el cronómetro (durante 15") mientras contempla el bombo de concierto con las manos cruzadas e inmóvil, y le ilumina la luz¹⁴¹⁹.

Apartado **B₁**: el percusionista coge el cencerro más grande y lo sitúa sobre el parche del bombo; en la sección **B₂** coge el Superball¹⁴²⁰ y se inclina sobre el cencerro poniendo su cara en él; a continuación, en **B₃** comienza a mover el Superball despacio sobre el cencerro con la mano derecha, para producir diversas calidades de resonancias.

En **B₄**, el percusionista canta imitando los *glissandi* del Superball, siempre con su cara cerca del cencerro; en **B₅** mueve el cencerro sobre el parche, con la mano izquierda, presionando de vez en cuando el cencerro contra el parche obteniendo *glissandi*.

¹⁴¹⁹ Nótese como el compositor en la explicación detalla la puesta en escena teatral.

¹⁴²⁰ En la partitura aparece escrito como SuperGallmallet en vez de Superball (bola pequeña de goma insertada en un palito, con poder de torsión, al friccionar la bola sobre diversas superficies provoca resonancias complejas).

Después, en B_6 , el percusionista utiliza a veces su antebrazo izquierdo como una sordina; esto no debe hacerse más de tres veces y siempre durante breves momentos (ver signo , rectángulo verde. Fig. n° 512).

En la página número 10, el compositor dibuja el parche del bombo y en él diversas acciones. En M_1 , sobre la resonancia de la última nota interpretada (L, hoja anterior) coge las dos vaquetas de madera y toca un rapidísimo y claro *drum-roll* sobre el parche del bombo de concierto más grande; a continuación M_2 , manteniendo el *drum-roll*, sigue la partitura con las indicaciones anteriores de velocidad, posiciones etc... La línea continua indica que se ha de tocar sin pausas; la línea de puntos, que se ha de tocar con pausas. El percusionista debe saltar desde un lugar del parche para seguir el curso de la partitura. Las notas que deben de ser tocadas están indicadas por medio de notas negras grandes.

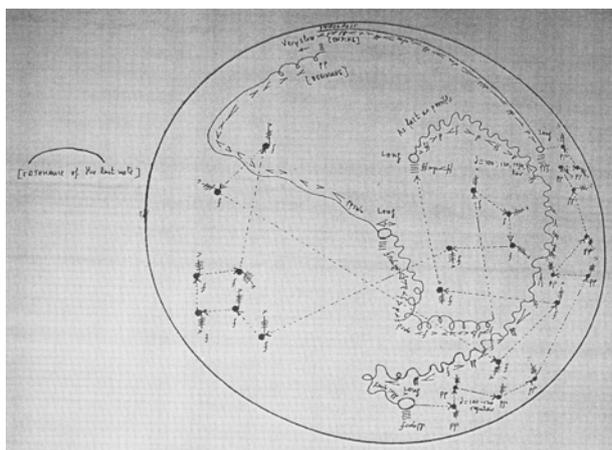


Fig. n° 513. Dibujo circular del parche del bombo con diversas acciones¹⁴²¹. Ed. Suvini Zerboni. S. 7926 Z

El bombo de concierto se encuentra “preparado”: el parche está perforado en el centro para así poder colocar una cuerda “Re” de violonchelo. El bombo se suspende de la cuerda y se toca con un arco de violonchelo, en este nuevo instrumento se combinan las características de un monocordio y las de un instrumento de percusión. Su parte está escrita mediante notación rítmica y se indican también la articulación, la dinámica y los desplazamientos del arco hacia el agudo y el grave.

¹⁴²¹ Cfr. con la obra *Aria for Timpani* (1965/66) de Giuseppe Engler. Consultar el listado de compositores referentes (compañeros) de Luis de Pablo, pág. 54.



Fig. nº 514. Luis de Pablo con el percusionista Jan Williams, preparando la obra *Le Prie-Dieu sur le terrasse* (1974) para su interpretación pública en Barcelona el 22 de febrero del mismo año de su composición. GARCÍA DEL BUSTO, J. L. *Luis de Pablo. De ayer a hoy*. Madrid, SGAE, Fundación autor, ICCMU, 2009, pág. 136

8.16.1. Conclusiones:

Luis de Pablo, con su *Le Prie-Dieu...* (1974) para multipercusión, compuesta en Buffalo, al igual que *Affettuoso* y ligada estructuralmente a ella, adquiere un principio de simbiosis sobre el pensamiento plástico y la expresión gráfica¹⁴²², utilizando este soporte con diversas indicaciones como medio de comunicación musical. En 1972, Francisco Guerrero escribe su obra para percusión sola *Poème Batteur*¹⁴²³, donde toma el grafismo como punto de partida con un alto grado de indeterminación para el intérprete.

En *Le Prie-Dieu...*, el intérprete interacciona con diversos elementos ajenos a la percusión hasta ese momento, elementos como canicas, cencerros o la propia voz fusionada con diversas resonancias que surgen en el devenir de la obra. La estructura se organiza por medio de letras mayúsculas subnumeradas, donde cada número indica diferentes acciones expresada en el margen inferior (A_1 , A_2 , B_1). La duración de cada sección se expresa por medio de segundos, que el compositor escribe en el margen inferior de la partitura.

¹⁴²² Cfr. puntos y subpuntos: 8.9. Abstracción plástica en las obras de los años 1960/70. (*Tombeau, Iniciaticas...*), pág. 498; 8.9.1. Translaciones, pág. 499; 8.9.2. El magma, pág. 500.

¹⁴²³ Cfr. LLORÉNS, José Baldomero. *La poética musical de Francisco Guerrero en su obra Un Poème Batteur (1972)*... Universidad Internacional Valencia. (2012).

Es digno de destacar la invención de un nuevo instrumento por Luis de Pablo: el bombo de concierto “preparado”, con el parche perforado en el centro para poder colocar una cuerda “Re” de violonchelo, creando un monocordio, el cual se toca con un arco. La obra de percusión posee una función generadora de timbres, textura y ritmo, pero su utilización en obras posteriores como la ópera *La madre invita a comer* (1992/93), la función es bien diferente, pues adquiere un sentido transgresor dentro de la dramaturgia de la ópera¹⁴²⁴.

8.17. *Zurezko Olerkia* (1975)

Dentro de la problemática estética de la obra, la utilización del texto es crucial por medio de dos recursos: preservar la integridad semántica o desintegrar el discurso con la supresión del texto; el compositor alterna la comprensibilidad con un juego fonético sin texto.

Zurezko Olerkia es encargada por la ciudad alemana de Bonn en 1975, estrenándose en 1976 en el Beethovenhalle bajo la dirección de Wolfgang Fromme, y grabada en disco en 2003.

Según expresa el compositor, el fin de la obra es conseguir en el oyente la sensación de que se halla en un bosque que canta:

Se trataría de un bosque que a veces actúa como compañero amable y otras no, en el que el visitante se pierde, pues en él no existen senderos [...] la composición no lleva texto, empleándose instrumentos tradicionales vascos, como la txalaparta, junto a tambores de Burkina Faso...¹⁴²⁵

La obra se encuentra inmersa en la producción americana del compositor, asumiendo principios impuesto *a priori*, concesiones a las sensibilidades étnicas del país de acogida de aquél momento (Canadá). La primera intención del compositor es la utilización de huesos y madera, al igual que hacían los indios canadienses en su folclore; posteriormente adapta este pensamiento a la txalaparta vasca:

La génesis de *Zurezko Olerkia* puede ayudar a entender mi vida en América. Había recibido un encargo de la ciudad de Bonn para escribir una obra. A mí se me ocurrió, puesto que estaba en Canadá, servirme de algún aspecto de las músicas tradicionales de los indios. En un viaje a Vancouver me llevó para leer una revista que se llamaba *Wood & Bones* [Madera y huesos], porque eran las materias principales de las que se sirven los indios en su artesanía. Me dije: voy a utilizar esta idea de la madera y de los huesos para componer algo. Y me di cuenta de que podía utilizar un instrumento de madera tradicional vasco, que conocía bastante bien – a txalaparta– y

¹⁴²⁴ Cfr. subpunto 6.2.2. La dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo, pág. 448.

¹⁴²⁵ RENDUELES, César. *Luis de Pablo. A contratiempo. Zurezko Olerkia*, Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2007, pág. 31.

hacer una especie de mezcla entre ese instrumento y un ambiente hipotéticamente canadiense, como si se tocara una txalaparta en uno de esos bosques gigantescos (para dar una idea de su tamaño, basta pensar que desde Ottawa a Vancouver hay la misma distancia que desde Ottawa a Lisboa). Así nació *Zurezko Olerkia*. Las improvisaciones de la txalaparta son así, no tienen principio ni fin. Y elegí una obra que permitiese hasta tres improvisaciones. Hay voces e instrumentos de madera, unos temperados y otros sin temperar. Las voces son los árboles que cantan sin modular palabra, simplemente vocalizan. Es un pequeño conjunto de ocho voces y no hacen nada más que combinatorias de acordes perfectos mayores y menores. Creo que esta obra tiene una estrecha relación con mi vivencia de la naturaleza¹⁴²⁶

La obra se encuentra compuesta por medio de una serie variable de tablones de madera, suspendidos de tal forma que al ser percutidos con mazas forman un conjunto de ritmos complementarios. La raíz vital de la txalaparta se encuentra en su procedencia no musical, sino social, es decir, en su origen fue un útil de trabajo y comunicación. Una de las características de la obra es su significación multicultural:

La intencionalidad de *Zurezko Olerkia* incluye la de un homenaje a la tierra natal del compositor, centrado en la palabra *Askatasuna* (Libertad), que ha sido descompuesta por De Pablo y reorganizada con arreglo a sistemas que guardan alguna conexión con lo serial. Cada letra –analiza Luis– es un área musical de una duración determinada, de un ambiente armónico y rítmico derivado de las distintas lecturas de la misma. Juegan también factores aleatorios por cuanto la txalaparta improvisa en contraste con otras partes perfectamente definidas por el autor. Aspecto de gran interés es la articulación de los diversos elementos –txalaparta, percusiones, voces– en una superior unidad de desarrollo interdependiente...¹⁴²⁷

8.17.1. Aires de libertad: el final del franquismo

El 11 de junio de 1973 se constituye el XIII Gobierno Nacional de España (1973/74), presidido por el almirante Luis Carrero Blanco. El 20 de diciembre muere el presidente Carrero Blanco, en un atentado de ETA. Se inicia el Proceso 1001 en el que se juzga a 10 dirigentes del sindicato comunista CCOO. El 19 de julio, Juan Carlos de Borbón asume hasta el 2 de septiembre la jefatura del estado de forma interina a causa de la enfermedad del dictador. El 24 de julio se realiza la creación de la Junta Democrática de España por iniciativa del PCE. El 11 de junio se crea la plataforma de convergencia democrática alrededor del PSOE. Finalmente, tras tres meses y medio de enfermedad, Franco muere el 20 de noviembre de 1975.

¹⁴²⁶ RENDUELES, César. *Luis de Pablo. A contratiempo. Zurezko Olerkia*, Madrid: Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2007, pág. 31.

¹⁴²⁷ "Estreno de *Zurezko Olerkia*, de Luis de Pablo". Periódico *El País*, páginas de cultura. 07/12/1977.

A partir de este punto cerramos el apartado político, pues con la normalización democrática de España se favorece (dentro de las diversas crisis como la actual socio-económica) el devenir y desarrollo de la cultura musical de vanguardia y, con ella, la existencia artística del compositor.

En 1975, Luis de Pablo y la pintora Marta Cárdenas se casan viviendo en Canadá; él trabaja en la universidad de Ottawa. En España continúan los fusilamientos a los opositores al régimen. En esta época escribe *Invitación a la memoria*, dedicada a los represaliados españoles, un canto fúnebre, que se compone entorno a la palabra *askatasuna* (libertad en vasco); cada una de las letras responde a una velocidad y articulación precisa.

El título en vasco *Zurezko Olerkia (Poema de madera)* se presenta como un elemento clave en el refuerzo de la latente identidad vasca de la obra.

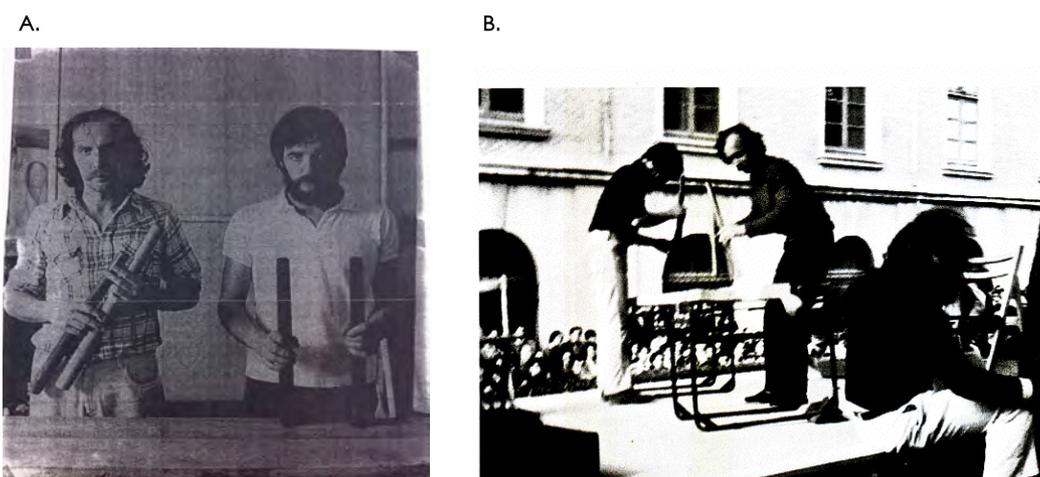


Fig. nº 515. Foto **A**: contraportada de la partitura *Zurezko Olerkia* (Sivini Zerboni), perteneciente a los hermanos Arce y **B**: exhibición de “música primitiva vasca” en los Encuentros de Pamplona 72¹⁴²⁸

En este año, a De Pablo le dedican varios conciertos monográficos en Madrid y Ottawa. El *Deutscher Akademischer Austauschdienst* le invita a una estancia de dos meses en Berlín, y compone *Portrait imaginé* y *Zurezko Olerkia*.

¹⁴²⁸ Cfr. punto 8.14.1. Los Encuentros de Pamplona de 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte, pág. 578.

8.17.2. Análisis

En la primera hoja explicativa¹⁴²⁹, el compositor indica la nomenclatura de cada instrumento y el esquema de su metricación por segundos, hasta un total de una hora¹⁴³⁰. Nombra los instrumentos por sus distintas iniciales: W *wood*(madera); M marimbas; TB *Temple blocks*; y Tx Txalaparta. En el mismo párrafo se indica la cantidad de percusionistas por instrumentos que deben tocar: 2 para madera, 1 para marimba, 2 - 2 para *Temple block* y 2 para la Txalaparta. Al final de la obra, en la última hoja, el compositor indica el esquema del orgánico de la obra añadiendo el coro, que consta de dos cantantes por cuerda: (S)oprano, (A)lto, (T)enor y (B)ajo¹⁴³¹.

VOCES							
S	S	A	A	T	T	B	B
						PERC. I	2 3
						PERC.	4
TXALAPARTA.							

Fig. nº 516. Ubicación espacial de los músicos (Fig. nº 521)

¹⁴²⁹ Cfr. Fig. nº 517.

¹⁴³⁰ Cfr. Fig. nº 518.

¹⁴³¹ Cfr. Fig. nº 521.

The work is written for:

- 8 voices (2-2-2-2), indicated on the score and on the form scheme in VOICES;
- 4 percussionists
 - percussionist numbers 1, 2, 3, indicated on the score and on the form scheme as (W) (wood) and (M) (marimba);
 - percussionist number 4, indicated on the score and on the form scheme as (TB) (temple blocks);
- 2 "Xalaparta-players", indicated in the form scheme as (TX).

GENERAL INDICATIONS

Each player and singer has, besides his score (with the exception of the "Xalaparta-players", who have no score), a copy of the form scheme. This scheme is flexible. Therefore, the indications of duration are approximated. Nevertheless, players and singers must have a stopwatch as a point of reference. The work ends at a cue of the 1st percussionist, who, in general, indicates the different periods of the work ("Xalaparta" entries, change of vocal material, etc.). When there is marking written in the percussion part of the form scheme (indicated as \rightarrow), that means a rest of variable length but always around 1' long. The succession order of the percussion part (W), (M), (TB) is free within the given period, but it has to be established beforehand by the percussionists themselves. The vocal part never stops.

SPECIFIC INDICATIONS

VOICES

They are composed of four parts: A, B, C and D, that must be sung in this order and without stopping (see form scheme). The text employs the International Phonetic Alphabet.

A

- the notes written in continuous staves are as long as the section where they are; the singers must breathe as subtly as possible;
- the notes written in staccato staves () must be sung in any moment, within the given period and in any order, repeating them to the choice of the singer, but never as continuously as the music of n° 1;
- the melismatic indications in the music of number 2, if existing, apply only to the staves they are attached;
- the vertical arrows indicate obligatory simultaneities.

B

The arrows and vertical lines tying several notes indicate obligatory simultaneities.

C

Words must be simultaneous and always long (at least 5" long each);

2- singers freely choose a dynamic and a text, among those that are given. The sign = indicates that homogeneity of choice must predominate (almost all singers make the same choice); the sign \neq means the opposite (almost all singers make a different choice); the quantity of homogeneity or heterogeneity of choice must be determined by the singers themselves;

D

The vertical lines tying several notes indicate obligatory simultaneities. As for other concerns, see the GENERAL INDICATIONS and the form scheme.

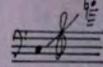
PERCUSSION

Percussionists 1, 2, 3.

Instruments suggested for (W)

wood mallets of different size, rubber mallets, knuckles, etc...	} as large as possible	afrikan wood drum
		teponaztl (mexican wood drum)
wood-blocks	} as large as possible	temple-blocks
		wood-blocks
pieces of hollow wood (bamboo and others)	} as large as possible	pieces of wood to be hit against each other
		claves
cortico-stem	} as large as possible	rattles
		piñiro
maracas	} as large as possible	any other percussion wood instrument with similar characteristics of those above;

Percussionists n° 1 and 2 have two instruments of each kind (save if the instrument has two pitches); high and low. Percussionist n° 3 only has one of each, as low as possible.

Instruments for (M): each player has a Marimba 

(W)

Each section ①, ②, ③, etc., should be played on any of the before seen instruments (or on any similar one, always in wood, and avoiding those that have a too recognizable precise pitch) and mallets, if necessary. But all three players must choose the same instrument [and mallet] for each section, without any change during the section. It is not necessary to employ all indicated instruments, but it is possible, too, to employ more than once the same instrument, but never successively. As for other concerns, see the GENERAL INDICATIONS and the form scheme.

Percussionist 4 (TB)

one player, having a set of chromatic Temple-blocks , with wood mallets of different size, rubber mallets, knuckles etc... As for other concerns, see the GENERAL INDICATIONS and the form scheme.

Fig. n° 517. Primera hoja, manuscrita del compositor, con la información detallada para la interpretación de la obra. Indicaciones manuscritas de, Zurezko Olerkia. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.8230

Para poder interpretar la obra dentro del grado de aleatoriedad que se demanda, cada instrumentista posee una copia del esquema general en donde aparecen todas las entradas y la división del tiempo por medio de segundos¹⁴³². Con el esquema, el intérprete,

¹⁴³² Cfr. Fig. n° 518.

es capaz de seguir tanto su parte como la de sus compañeros, siendo necesaria una guía constante debido a la flexibilidad de la obra. El compositor aconseja, en sus notas, la utilización de un cronómetro para la interpretación de la partitura.

La obra se considera finalizada con la última entrada del primer percusionista. En las indicaciones se señala que, si el percusionista no tiene ninguna indicación en su parte, descansa aproximadamente un minuto. El orden de aparición de los percusionistas es libre según lo que ellos mismos hayan establecido de antemano. Al margen de las diferentes entradas de la percusión, la parte vocal, el coro, nunca cesa en su interpretación, presentándose como un continuo en toda la obra. La obra se divide en cuatro partes señaladas con las letras mayúsculas: **A**, **B**, **C**, **D**. Estas partes son cantadas en orden. El texto cantado es interpretado en el alfabeto fonético internacional.

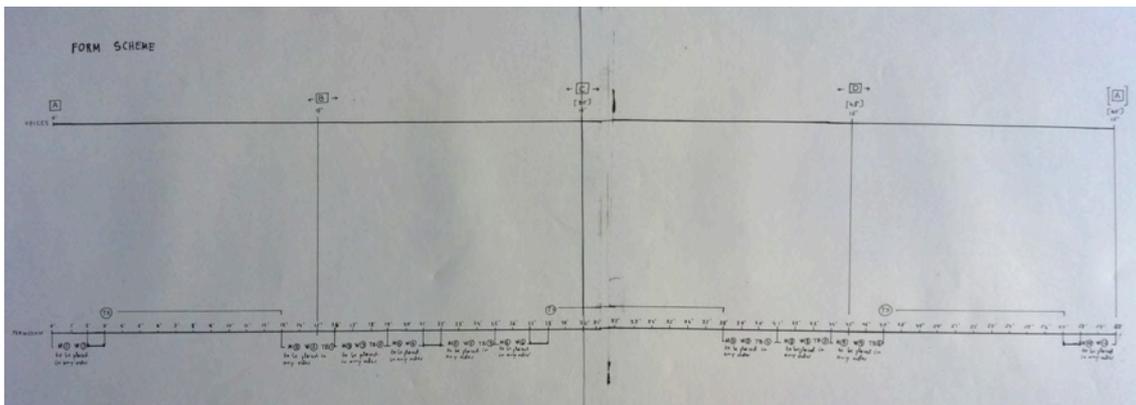


Fig. n° 518. Esquema de toda la obra, minutada en segundos. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.8230

Los cantantes pueden elegir libremente entre notas y letras (vocales y consonantes), presentadas en la partitura¹⁴³³. Las indicaciones metronómicas solamente afectan a las notas donde se ubican, dando libertad de improvisación en las partes no señaladas.

En la sección **B**¹⁴³⁴, las flechas tanto verticales como horizontales siempre indican simultaneidad obligatoria.

¹⁴³³ Cfr. Fig. n° 520, rectángulo rojo.

¹⁴³⁴ Segunda página (izquierda). Fig. n° 519.

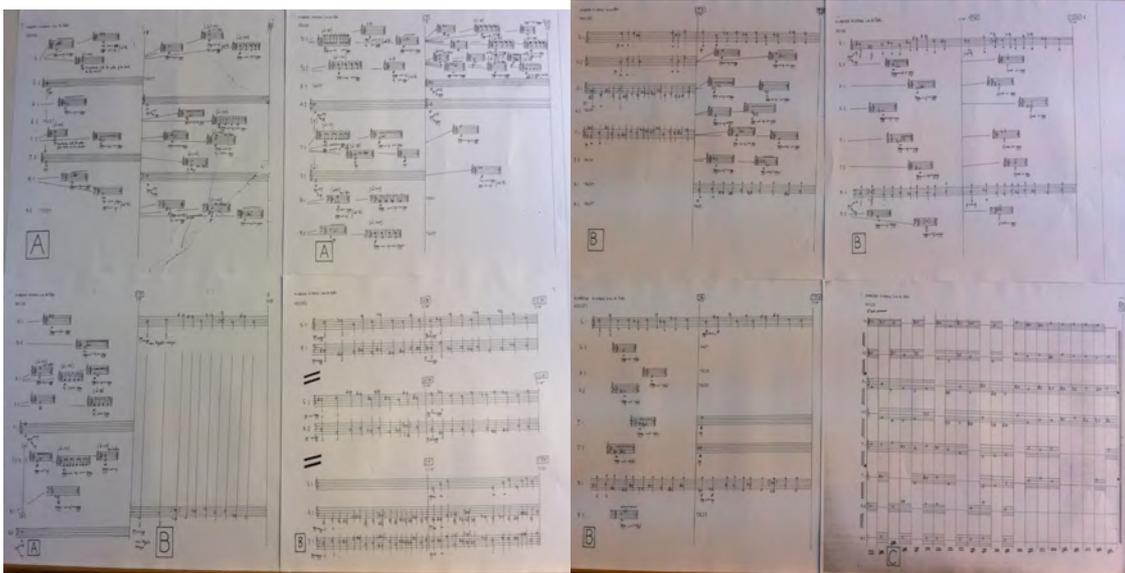


Fig. n° 519. Secciones **A** y parte de **B**¹⁴³⁵. Montaje de las ocho hojas de la partitura (Anexo documental, págs. 874, 875). Ed. Suvini Zerboni. ESZ.8230

La sección **A** posee una gran variedad en cuanto a cambio de timbre y rítmica debido a la posibilidad de alternar diferentes diseños contrastantes sobre pedales. La sección **B**, en su primera parte, se encuentra constituida a través de interválicas armónicas en pulso regular, y en su segunda parte realiza una reexposición de la sección **A** –posibilidad de elección de diferentes anillos– exceptuando el pedal (pentagrama largo), que se sustituye por medio del mismo diseño de interválicas armónicas del principio de la sección.

En la sección **C**¹⁴³⁶, las notas se interpretan en una duración larga y simultáneamente armónicas, durando aproximadamente cinco segundos cada una. Los cantantes eligen el texto y la dinámica entre aquellas posibilidades que se le ofrecen dentro de un corchete ubicado en la página 9¹⁴³⁷, con ocho posibilidades para escoger entre una variedad de matices y dinámicas que abarcan desde el *pppp* hasta el *ffff* pasando por diferentes mixturas. El texto puede pasar por las siguientes posibilidades: m-a-m, o-m-o, a-m, m-o, m, a, o, con lo que genera distintas maneras de gradación en la emisión del sonido, predominando la letra m.

¹⁴³⁵ Cada página posee un tamaño aproximado a un plano más grande que A3.

¹⁴³⁶ Cfr. Fig. n° 519, margen inferior izquierdo.

¹⁴³⁷ Cfr. Fig. n° 520, rectángulo azul.

Las indicaciones de igualdad u homogeneidad ($=$) y contraste (\neq), que se ubican debajo de cada nota, sirven para indicar el necesario contraste en la elección de los matices y dinámicas. Esta elección siempre corre a cargo del cantante.

Fig. n° 520. Montaje de la novena a la décimo segunda página. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.8230

La Sección **D**¹⁴³⁸ posee tres secciones con materiales similares, las líneas horizontales indican, como en las secciones verticales anteriores, la simultaneidad en el comienzo y el final de la obra, excepto los desfases métricos producidos en la primera sección donde los calderones que se ubican al principio desplazan las distintas entradas, generando principios canónicos. Cada voz (sopranos, tenores...) se desarrolla a velocidades metronómicas distintas. La sección se estructura por medio de anillos¹⁴³⁹, interpretados a diferentes velocidades, lo que viene a ser un punto de desfase métrico.

Cada interválica vertical (desdoblamiento en *divisi*) posee una única letra, consonante o vocal. Cada anillo posee un número distinto de notas con lo que el desfase se realiza a lo largo de sus múltiples repeticiones.

¹⁴³⁸ Cfr. Fig. n° 520.

¹⁴³⁹ Cfr. punto 8.7. Tres posibilidades de libertad controlada, pág. 488.

En la última página de la obra¹⁴⁴⁰, el compositor explica el fundamento técnico del instrumento vasco de la txalaparta, con sus recursos y manera de improvisar patrones rítmicos y múltiples variaciones.

En esta época se presenta una revaloración de la txalaparta como instrumento utilizado en la música culta, encontrándose en función del nuevo ideal social, donde el redescubrimiento de lo autóctono, de lo verdaderamente vasco, es un valor en alza.

En la obra de Luis de Pablo, la parte de txalaparta no posee una partitura escrita, como los otros instrumentos, sino que se deja en manos y criterio de los intérpretes la realización de las improvisaciones libres. Al final de la hoja, el compositor escribe la ubicación de los músicos en el escenario.¹⁴⁴¹

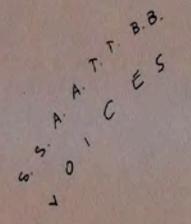
¹⁴⁴⁰ Cfr. Fig. nº 521.

¹⁴⁴¹ Cfr. figs. nº 516 y 521, margen inferior.

The "txalaparta" is a unique percussion instrument, consisting in several pieces of wood - cherry, tree, maple, beech, oak, etc... - that are prepared and dried following very refined techniques. They are around 3 meters long, 20 centimeters wide and 10 centimeters thick. These pieces of wood are placed on their two edges, avoiding any noise effect. Each player has two or three of those pieces. They stand close to the pieces of wood, and they beat them with wood mallets. The beating technique is rather like of bouncing by dropping the mallets in a vertical position, more than normal beating. The music is based on an improvisation on simple rhythms that become more and more complex, until a climax is reached. The piece employs the normal team of "txalaparta" - two people - that play those times a $\pm 10'$ long improvisation, in given moments (see form scheme). There is no score for them for this reason. The ARZA ANIAK (Arze Brothers) from USURBIL (GUIPÚZCOA) were the "txalaparteros" in the first performance of the piece - Bonn, May 1976 -. Nevertheless, any good percussionist will be able to learn how to play this instrument and its style of improvising. The main idea of the piece is to have a dialogue between a totally written music - the music that I have composed - and the "txalaparta" music. Therefore, any performance of the piece will need:

1. either the employment of true "txalaparta"-players, not difficult to reach;
2. or the learning of the technique and style of the "txalaparta" by two good percussionists;

As an information, I am giving a picture of the ARZA ANIAK (Arze Brothers) playing the "txalaparta".
As for other concerns, see the formal scheme.



PERC. 1 2 3
 PERC. 4


 BERLIN, junio 1975
 HAMBURG, junio 1975
 OTTAWA, octubre - noviembre 1975
 enero 1976

Fig. nº 521. Última página explicativa de la obra manuscrita por el compositor. Ed. Suvini Zerboni. ESZ.8230

8.17.3. Conclusiones

En Zurezko Olerkia (1975), dentro del grado de aleatoriedad que se demanda, cada instrumentista tiene una copia del esquema general en donde aparecen todas las entradas y división del tiempo por medio de segundos (Fig. nº 518).

Con el esquema, el intérprete es capaz de seguir tanto su parte como la de sus compañeros, por lo que es necesaria una guía constante debido a la flexibilidad de la obra. El compositor aconseja, en sus notas, la utilización de un cronómetro para la interpretación de la partitura.

La obra se considera finalizada con la última entrada del primer percusionista. En las indicaciones se señala que, si el percusionista no tiene ninguna indicación en su parte,

descansa aproximadamente un minuto. El orden de los percusionistas es libre según lo que ellos mismos hayan establecido de antemano. Al margen de las diferentes entradas de la percusión, la parte vocal, el coro, nunca cesa presentándose como un continuo en toda la obra. La obra se divide en cuatro partes señaladas con las letras **A**, **B**, **C** y **D**; estas partes son cantadas en orden. El texto cantado es interpretado en el alfabeto fonético internacional.

8.18. Música antigua y de tradición oral

Uno de los hechos más destacados en la música del siglo XX es el redescubrimiento de la música tradicional, también llamada folclórica¹⁴⁴², con una base arcaica imbricada en el propio concepto de historia. Primero asumida desde el romanticismo alemán con la búsqueda de su identidad como nación, fructificando esta irradiación por toda Europa hasta llegar a Norteamérica¹⁴⁴³.

El resultado de la utilización de materiales idealizados en esta época se encuentra en las antípodas de lo que hoy en día se pudiera esperar de una música compuesta con una base arcaica (folclórica), partiendo de un estudio previo.

Los primeros estudiosos del folclore, antes de la primera guerra mundial, son los húngaros Zoltán Kodály y Béla Bartók, que aplican sus estudios de campo en su propia música y, así, crean una nueva disciplina de estudio: la musicología moderna.

En España, esta irradiación parte desde la figura de Felipe Pedrell con su particular método de transcripción del sistema mensural con las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (Siglo XIII), llegando este legado a Manuel de Falla, quien lo fusiona con la idealización personal del folclore del sur de España y el flamenco. Este pensamiento está presente en el germen de la composición española hasta los tiempos de la Generación del 51.

Un ejemplo controvertido entre folclore y música antigua lo tenemos en la versión cantada por los vecinos de *Andavía*, provincia de Zamora, de la *Misa Solemne*¹⁴⁴⁴ del siglo XII, pues existen varias versiones de la misma: una catada por tradición oral desde

¹⁴⁴² Con ciertos tintes despectivos.

¹⁴⁴³ Con el encargo al compositor checoslovaco Antonín Dvorak de la *Sinfonía del Nuevo mundo* basada, supuestamente, en el folclore nativo americano.

¹⁴⁴⁴ A la que Luis de Pablo aprecia por sus rudimentos técnicos, con sus disonancias y trasgresiones a las convenciones escolásticas.

tiempos remotos (folclore), y otra interpretada con técnicas escolásticas, dando resultados totalmente diferentes. Con respecto a la versión de tradición oral, Luis de Pablo valora la libertad de un pulso y entonación relativa, cercana a principios de control del tiempo de los años 1960/70 en Europa, con lo que implica el control del sistema general y libertad restringida. La relación que se plantea históricamente entre la música de transmisión oral y el control del tiempo relativo comienza desde que la escritura musical empieza a ser precisa en los siglos XVI-XVII.

En los primeros años del siglo XVII, Pedro Cerone escribe en español *El Melopeo y Maestro* (1613). En él habrá un capítulo de juegos musicales con canciones a cuatro voces por medio de pequeñas células encuadradas dentro de casillas de un tablero de ajedrez. Los cantantes interpretan las células en un orden sucesivo libre, cada uno empleando un lado del tablero y de acuerdo con el movimiento de una pieza de ajedrez, por medio del movimiento de las figuras del propio juego para producir combinaciones aleatorias basadas en el azar; lo mismo se hace con dados tratándose de un juego de ingenio.

Luis de Pablo se basa en la música antigua como soporte de alguna de sus obras desde Tomás Luis de Victoria con sus *Éléphants ivres*, las *Glosa* de Diego Ortiz para su concierto de guitarra, o Correa de Arauxo con sus *Tientos* en *Bach* 1626 (2000/01).

8.19. Influencias de las músicas no europeas

No podemos olvidar la difusión y absorción de la música no Europea en compositores del siglo XX desde la época de Debussy con sus escalas provenientes del Gamelán de la Polynesia, hasta Olivier Messiaen con sus ritmos hindúes y, posteriormente, la irradiación filosófica-musical de Karlheinz Stockhausen en ciertas obras y escritos.

Para Luis de Pablo, el primer acercamiento a la música no centroeuropea debió de ser por medio de discos de pizarra, piedra o pasta de las diversas colecciones de la Radio Nacional de España, y de distintas fuentes francesas (a través de sus múltiples viajes).

...al digitalizar sus fondos discográficos la RNE, por circunstancias de la vida pude hacerme con algunos de sus discos de culturas no europeas, discos de pasta e incluso que pizarra que ya se habían replicado en formato digital [...] los fondos musicales de las fonotecas francesas disponían, y aún lo hacen, de gran cantidad de muestras de música del mundo gracias a sus antiguas colonias [...] de estas fuentes sonoras surgirá la disciplina de la etnomusicóloga...¹⁴⁴⁵

De Pablo, en los Encuentros de Pamplona de 1972, tiene un trato privilegiado con música y músicos de todo el mundo (Asia, África...). A su regreso de Canadá y Norteamérica se hace cargo de diversos programas radiofónicos dedicados a la difusión de la música del mundo.

1446

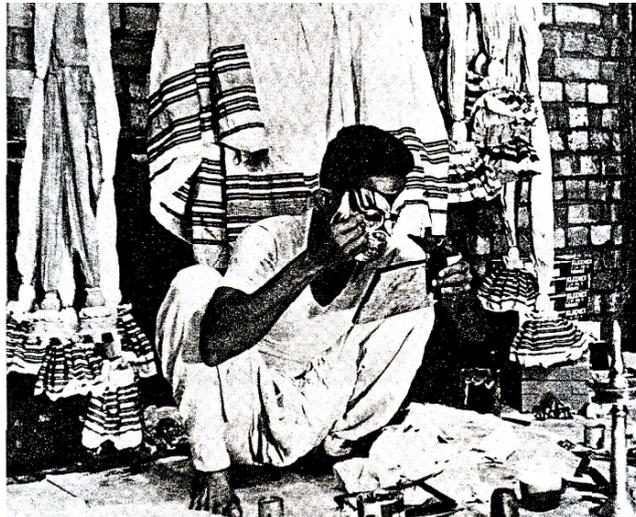


Fig. nº 523. Preparación, ritual, del artista que interpreta el Kathakali de Kerala, que transcurrió a lo largo de más de cinco horas a la vista del público en los Encuentros de Pamplona

¹⁴⁴⁵ Entrevista personal con el compositor, Madrid: 12 de abril 2012.

¹⁴⁴⁶ Archivos personales del compositor.

El compositor, por diversas razones, posee una cuantiosa colección de registros de músicas del mundo en diversos soportes, obtenidos en anticuarios y liquidaciones de partidas obsoletas¹⁴⁴⁷ de Radio Nacional de España. Para De Pablo, la música iraní y parte de la India y Centroamérica es una de las que más aportan a su música. En diversas obras aparecen elementos como pequeños *glissandi* de $\frac{1}{4}$ de tono en las cuerdas, característicos de la música iraní, la tabla hindú o instrumentos de diversas regiones del pacífico integrados en el grueso de la orquesta, como sucede con las flautas en *Las orillas* (1990).

En uno de sus viajes al sur de la India visita la ciudad de Kerala, donde puede ver de cerca la música autóctona; esto mismo sucede con Japón y diversos países ajenos a la irradiación musical Europea, donde aún en la actualidad se conserva vivo su propio folclore musical, todavía dentro de la vorágine globalizadora.

Estas experiencias, junto al bagaje cultural que el compositor toma durante toda su vida en referencia a la música extraeuropea, le permite poseer un criterio claro con respecto a lo que le puede interesar de esta música, y la forma de utilizarlo en la suya propia.

En diversos escritos musicales, De Pablo pone de manifiesto su profundo conocimiento sobre la música del mundo, hablando sobre la música profana de la India del Norte, rica en teoría, los *ragas* o modos y los *talas* o pies rítmicos, extraordinariamente precisos¹⁴⁴⁸. Explica la teoría y técnica del canto religioso tibetano, que busca la incomprendibilidad del texto sacro mediante la impostación de la voz masculina en un registro inusual¹⁴⁴⁹, impidiendo al profano el acceso a conocimientos que se juzgan peligrosos, al igual que la Iglesia católica en la edad media hacía con la lengua del latín, convirtiendo el ritual en un elemento hermético y misterioso, solo accesible a una élite.

¹⁴⁴⁷ Pues la música se había replicado en nuevos soportes más prácticos y menos perecederos como el casete y posteriormente el CD.

¹⁴⁴⁸ DE PABLO, Luis. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (Hojas mecanografiadas). "Mamelena". Julio-Agosto 2008. Publicado con el título: *¿Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*, Madrid: Fundación BBVA, 2008, págs. 392-401. *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: ed. Fundación BBVA, 2009.

¹⁴⁴⁹ Cfr. Fig. nº 524.

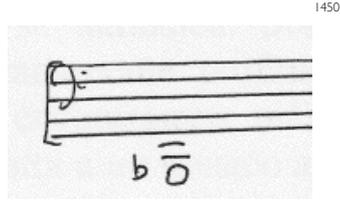


Fig. nº. 524. Límite grave de la voz (para los monjes budistas)

Compone obras como *Chamán* (1976) o *Lerro* (1977) para flauta, donde está presente una influencia de músicas no europeas, siempre filtradas dentro de la estética del compositor.

¹⁴⁵⁰ Ejemplo manuscrito de Luis de Pablo extraído de las explicaciones de *Una historia de la música contemporánea*. Luis de Pablo. *Una historia de la música contemporánea* (2009).

9. UBICACIÓN ESTÉTICO-TÉCNICA Y SOCIAL DE LAS OBRAS DE LUIS DE PABLO DE FINALES DE LOS AÑOS 70 HASTA LA ACTUALIDAD (SU TERCER OPUS)

La primera obra de orquesta que reconoce en su catálogo final, es *Invenções* (1955, rev. 1959/60)¹⁴⁴⁶; después escribe *Tombeau* (1962/63)¹⁴⁴⁷, *Iniciativas* (1965/66)¹⁴⁴⁸, *Módulos II* (1966), *Imaginario II* (1967), *Oroitaldi* (1971). Con la obra para orquesta *Éléphants ivres I* (1972), De Pablo introduce un nuevo elemento dentro de la estructura compositiva, la cita¹⁴⁴⁹, por medio de la integración en el discurso de fragmentos musicales reconocibles de épocas pasadas como el *Veni Sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria. Dentro de la dinámica del préstamo, al igual que sucede con Berio con el tercer movimiento de la *Sinfonía* (1968) o con Stockhausen y su *Hymnen* (1966/67, rev. 1969), De Pablo escribe obras como *Heterogéneo* (1967) o *Protocolo* (1968), cercanas a la técnica del *collage*, donde la concatenación de información de obras musicales y literarias, con sus respectiva carga de significados, supera la integración estructural, e incluso estética, de la nueva obra.

Con la cita se toma el control armónico-intervalico dentro del caos premeditado de la libertad controlada, incorporando como parte de este control a los agregados o intervalicas fijas por terceras. Este elemento se encuentra presente en obras como: *Yo lo vi* (1970), *Je mange, tu manges* (1972), *Éléphants ivres III* (1973), *Éléphants ivres IV* (1973), *Tinieblas del agua* (1978), *Latidos* (1974/80), donde el compositor acepta el concepto de masa no de manera anárquica y disgregada (como en obras anteriores), sino por medio de un principio de estratos polifónicos¹⁴⁵⁰ a diferentes velocidades, por medio de diversos pulsos, produciendo una escucha caleidoscópica donde, según se focaliza la atención horizontal, se pueden percibir distintas velocidades dentro del entramado polifónico.

Después de estas obras vienen: El *Intermedio de Kiu* (1982), *Adagio* (1983) y, en 1987, *Senderos del aire*, inicio de un nuevo germen que cristaliza en obras posteriores como sus óperas *Kiu* (1979/82) o *El Viajero indiscreto* (1984/88), y las que les siguen. En ellas se utiliza una técnica que paulatinamente el compositor va filtrando; consiste en la

¹⁴⁴⁶ Cfr. punto 5.5. *Invenções para orquesta* (1954/55). Contextualización, pág. 370.

¹⁴⁴⁷ Cfr. punto 8.10. *Tombeau* (1962/63) un nuevo pensamiento orquestal. Contextualización, pág. 506.

¹⁴⁴⁸ Cfr. punto 10.5. Estructuras orquestales, pág. 723.

¹⁴⁴⁹ Cfr. punto 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la intervalica de tercera, pág. 492.

¹⁴⁵⁰ Cfr. punto 8.2. La voz propia, pág. 472.

presentación de diversos materiales contrastantes que, en puntos destacados, se presentan a la vez, generando coherencia estructural tanto macro como microformal¹⁴⁵¹.

En estas obras comienza a intuirse una etapa de consolidación donde la interválica de tercera empieza a abrirse camino dentro del discurso estructural armónico y contrapuntístico en un primer momento, dentro de entramados aleatorios por medio los agregados hasta la emancipación en estructuras totalmente fijas en su interpretación.

¹⁴⁵¹ Lo que en el subpunto 6.2.2. La dramaturgia en las óperas de Luis de Pablo, pág. 448, nos referimos como exposición retardada.

9.1. Senderos del aire (1978)

El *Concierto número 1 para piano y orquesta* coincide cronológicamente con la obra *Senderos del aire* (1978/79), en los que se dan diferencias sustanciales en su construcción. En el *Concierto* se presenta la idea de unir notas principales de cada sección (ejes de cada campo armónico) con diversas valoraciones metronómicas, reflejando un acercamiento dentro del propio proceso mental del compositor sin filtro científico a la técnica de unión de hertzios y tiempo imperante en la escuela francesa espectral¹⁴⁵² de épocas posteriores.

En *Senderos del aire*, la escritura es concreta sin ninguna concesión a la aleatoriedad ni idea preconcebida con respecto al planteamiento estructural, como sucede en el *Primer Concierto de piano*, aunque conserva en alguna sección principios de serialización de pulso¹⁴⁵³ que recuerda a la primera época del compositor. De este mismo periodo es el *Segundo Concierto para piano* dedicado a Federico Mompou, sin referentes directos al dedicatario. El *Segundo Concierto* comparte pensamientos constructivos con el primero, evidenciando un lenguaje más sintético, depurado en las dificultades técnicas, y efectivo en el resultado sonoro.

Senderos del aire se estrena por la Orquesta Metropolitana de Tokio en la sala Suntory de más de 3.000 plazas de capacidad, dedicado al compositor japonés Toru Takemitsu. Entre las distintas estructuras que lo componen, con sus diversos elementos gestuales, el compositor presenta diferentes elementos con principios estáticos: texturas homofónicas, líneas planas o solas inmersas en diversos procesos polifónicos. La obra posee secciones tímbricas donde la utilización de patrones métricos son el único elemento constructivo variable.

Es una obra que consagra a Luis de Pablo dentro de su propia globalización:

...una obra estrenada en Tokio escuchada por gran cantidad de japoneses en su estreno, grabada en Alemania en soporte de CD y editada en Italia. ¿Qué mayor grado de globalización? ...En este momento de creación el compositor no sabe hacia qué clase de público se dirige su obra, siendo un creador globalizado...¹⁴⁵⁴

¹⁴⁵² Cfr. Fig. nº 181, pág. 251.

¹⁴⁵³ Cfr. Fig. nº 530.

¹⁴⁵⁴ Cfr. Luis de Pablo. *Una historia de la música contemporánea. Un final sin conclusión*, pág. 74.



Fig. nº 526. Luis de Pablo con el compositor japonés Toru Takemitsu, durante el estreno de *Senderos del aire*. Tokio 1988. Fotografía extraída de *Luis de Pablo. Una historia de la música contemporánea* (Galería de fotos). Fundación BBVA. 2009, pág. 89

9.1.1. Análisis de la estructura orquestal

La obra contemplada desde el pensamiento modular de las anteriores se encuentra escrita sin concesiones a la libertad. Su escritura particular se consigue por medio de la saturación de cada bloque en grupos de gestos divididos tímbricamente de forma homogénea. La interrelación con las demás estructuras es lo que define el juego dentro de los diversos elementos. El compositor sustituye el módulo aleatorio por otro perfectamente escrito y fijo. Mientras que en el módulo de obras anteriores, la libertad aleatoria condiciona la complejidad de la escritura, en este nuevo pensamiento la dificultad de escritura sustituye a la libertad controlada.

La obra parte de un planteamiento complejo desarrollado bajo varios principios estructurales independientes que se fusionan en uno solo, utilizando diferentes materiales en forma de *cantus firmus* como sostén de diversos acontecimientos que se van presentando junto a distintas secciones independientes, con una función determinada en el plan formal. Dentro de este principio la imitación de diferentes secciones es una constante en el lenguaje orquestal, así como las estructuras en forma de doble coro

Los elementos técnicos que componen *Senderos del aire* sintetizan el conocimiento de las anteriores obras, pudiendo considerarse el detonante estructural de sus futuras óperas.

- Secciones de la obra. Breve sinopsis de las secciones y su interrelación

Las diferentes secciones se indican por medio de letras mayúsculas, poseyendo cada una materiales compartidos y, a la vez, elementos que las convierten en novedosas. Desde la letra **A** hasta la **G** se reconoce una gran sección macroformal; en **G**, el requinto ejecuta un pequeño solo apoyado por un gran acorde de la orquesta.

La sección **H** retoma elementos contrapuntísticos fusionados por movimientos contrarios; este material se presenta sobre un pedal de contrabajos (6, 7 y 8).

La sección **I** es contrastante por medio de líneas melódicas desarrolladas lo más rápido posible junto a entradas sometidas a un principio de libertad temporal aleatoria. Este principio se mantiene en la sección **L**, en **M** se presenta anillos cíclicos con tiempos metronómicos distintos y en **O** continúan estos elementos. En esta sección se utiliza un cambio de pulso relativo a un pulso general para, así, crear complejidad¹⁴⁵⁵.

En **P** se presenta un gran desarrollo de la orquesta con los materiales anteriores. En la sección **Q** continúa el material presentado anteriormente en el final de **P** con grandes acordes sometidos a estructuras métricas o patrones de corcheas divididos en grupos de dos y tres. La sección **S** presenta grupos de notas lo más rápido posibles con entradas polifónicas en tiempo aproximado sobre aleatoriedad controlada.

La sección **T** vuelve a desarrollar los materiales de dobles coros polifónicos, elementos imitativos por medio de pequeños gestos y pedales de distinta factura. La sección **U** vuelve a presentar un breve solo de requinto, al igual que sucede en la sección **G** pero, esta vez, un poco más largo, apoyado sobre un gran acorde de los violonchelos y los bajos. La sección **V** mantiene dos notas, consecuencia del pedal de la cuerda anteriormente presentado.

La novedad en *Senderos del aire* radica en la utilización de diversas técnicas para conseguir un resultado óptimo: alternar secciones escritas al detalle en su integridad con secciones escritas pero con una cierta libertad en cuanto al tiempo de ejecución, dentro de un tiempo general o sin tiempo definido. Estos pensamientos nos retrotraen a la época

¹⁴⁵⁵ Cfr. sección O. Fig. n° 538, pág. 608.

de *Tombeau* (1962/63) o *Iniciativas* (1966), pero en esta obra su utilización es puntual; se sirve del recurso para conseguir un resultado determinado, no siendo el recurso parte de la sustancial estética de la propia obra.

a) Sección A

La primera sección se encuentra compuesta por medio de estructuras con morfologías muy definidas: juegos entre timbres diferenciados en forma de doble coro, secciones contrapuntísticas de gran saturación y *cantus firmus* sobre los que se superponen diversos elementos. El principio de doble coro se puede observar desde la primera página del concierto¹⁴⁵⁶ indicado, en el análisis, por medio de la alternancia de los rectángulos rojos, azules y verdes...

Fig. nº 527. Compás I. Ed. Suvini Zerboni. (981 I)

..., y rectángulos rojos y azules en la tercera página, segundo pentagrama del *Concierto*.

¹⁴⁵⁶ Cfr. Fig. nº 527.

The image shows a page of handwritten musical notation for a large ensemble. The score is organized into two main sections. The upper section, highlighted with a red rectangle, includes parts for C.J., CL., CLBHO, FAG., CFAG, and SAX.TEN. The lower section, highlighted with a blue rectangle, includes parts for TR., TPT. 1, TR.B., and TBA. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some text annotations like 'TPT. 1', 'SENZA Sord.', and 'p brillante'.

Fig. n° 528. Compás 36. Ed. Suvini Zerboni. 1988. (9811)

La utilización de elementos recurrentes en la obra como *cantus firmus* va a generar diversas secciones¹⁴⁵⁷. Las partes en forma de bajos permiten una organización no sólo de estructuras pequeñas (contrapuntísticas u homofónicas), pues favorecen la producción de secciones mayores por medio de la superposición de elementos contrastantes. El *cantus firmus* se organiza por medio de síncopas en constante concatenación, resultando un pulso elástico y homogéneo (rectángulos azules):

¹⁴⁵⁷ Cfr. Fig. n° 529, rectángulos azules.

Fig. n° 529. Compás 46. Pedal o bajo. Ed. Suvini Zerboni. (9811)

En el primer pentagrama de la página cinco¹⁴⁵⁸, se presenta un contraste con respecto al material anterior imitativo. En esta sección, el violonchelo y la viola van al unísono; mientras la marimba marca acentos a contratiempo sobre la nota Do, el saxo tenor y el clarinete bajo presentan grupos regulares divididos en cuatro y tres notas cada uno. El clarinete y la flauta doblan a unísono el pedal, mostrado por la cuerda anteriormente.

El pedal de la figura 530 se encuentra constituido por el unísono del séptimo violonchelo, la trompeta y los tres fagotes. Este pedal se encabalga dentro de la cuadratura del compás evitando los pulsos téticos. La serialización de los pulsos del séptimo violonchelo permite la ubicación de forma periódica, por medio de una serie numérica encuadrada debajo del séptimo violonchelo.

¹⁴⁵⁸ Cfr. Fig. n° 529.

4 3 3 4 5 4 4 3 5 3 4 3 6 (3)

Serialización por pulso de ♪ (adición). Rectángulo rojo reconocido descendente de B^a

Fig. n° 530. Compás 57

La estructura interna de esta sección¹⁴⁵⁹ se presenta saturada por un mismo pulso de semicorchea. Los acentos de todo el diseño se realizan partiendo de la serialización de un pulso del séptimo violonchelo, produciendo una isocronía, al margen del continuo de semicorcheas. Las interválicas se reducen originando un campo armónico compacto donde predomina la séptima disminuida de Mi a Reb¹⁴⁶⁰.

La constitución de los materiales que componen las diferentes secciones de la obra se organizan entorno a distintos elementos con estructuras particulares, utilizando los pedales (bajos) para la construcción de una base sobre la que superponer distintas texturas contrapuntísticas. La microestructura se logra por medio de la sumatoria, yuxtaposición y adición de pequeñas células de cuatro o cinco notas que se imitan polifónicamente entre ellas, y la macroestructura, por la imitación polifónica de secciones tímbricas que engloban distintos instrumentos.

Lo más destacado es la utilización de imitaciones por bloques tímbricos (dobles coros) en contraposición de melodía acompañada (entiéndase la traslación del concepto clásico al contemporáneo), y la diferencia del *cantus* sincopado¹⁴⁶¹ y su homólogo de pulsos serializados¹⁴⁶².

¹⁴⁵⁹ Cfr. Fig. n° 530.

¹⁴⁶⁰ Rectángulos rojos. Fig. n° 530.

¹⁴⁶¹ Compás 46. Fig. n° 529, rectángulo azul.

¹⁴⁶² Violonchelo compás 57. Fig. n° 530, rectángulo azul.

b) Sección B

La segunda sección del *Concierto* comparte materiales con la primera sección **A**. Comienza con un *cantus firmus* que se desarrolla desde la sección **A** y se prolonga hasta la **B**. En el compás 85 de la sección **A** comienza un *cantus firmus* que se presenta al unísono entre el contrabajo y piano a pulso de corchea; a él se le superponen diversas entradas polifónicas y un segundo pedal por medio de síncopas irregulares, primero en los violines y trompetas que, posteriormente, pasa a las flautas.

La estructura que se forma desde el compás 11, página 10¹⁴⁶³, está compuesta por medio de estratos polifónicos de distintos cantos estáticos (con poco movimiento interválico y rítmico, que pueden considerarse como pedales), a los que se les superponen diferentes elementos imitativos.

En el análisis la estructura queda definida por colores de la siguiente manera: rojo (rectángulo) pedales homofónicos; azul, pedal contrastante rítmico por aceleración de pulso; verde, sección contrapuntística (módulo escrito); naranja, contestación imitativa a verde con carácter interno homofónico.

¹⁴⁶³ Cfr. Fig. n° 531.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra and piano. The score is organized into systems of staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (OB.), Clarinet (CL.), Clarinet in B-flat (CLARIN.), Bassoon (FAG.), Saxophone (SAX.), Trumpet (TR.), Trombone (TRB.), Percussion (PERC.), Violin I (VLS.1), Violin II (VLS.2), Viola (VLA.), Violoncello (VC.), Piano (PF.), and Arpa (ARPA). The score is annotated with several colored boxes and arrows: a red box highlights a specific rhythmic pattern in the Flute part; a green box highlights a section in the Trombone part; a blue box highlights a section in the Violoncello and Piano parts; and an orange box highlights a section in the upper woodwind parts. A red arrow points from the red box down to the Violoncello part, and a blue arrow points from the blue box up to the Violoncello part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. n° 531. Compás II. Ed. Suvini Zerboni (9811)

En la siguiente sección del *Concierto*¹⁴⁶⁴, el pedal (el *cantus firmus*) se plantea de manera periódica sobre varios instrumentos: violonchelo a pulso de semicorchea y trompeta con sordina en pulsación de tresillos de semicorcheas, siendo ésta la que marque de manera irregular un pulso conjunto del tresillo (rectángulos rojos).

¹⁴⁶⁴ Cfr. Fig. n° 532.

El fagot marca pulsación de semicorchea bajo diferentes patrones métricos. El clarinete, oboe y flautas participan en este pedal polimétrico en forma de *hoquetus* (rectángulo azul y flechas entradas polifónicas).

Dentro de las estructuras, el pedal generado por las flautas se ornamenta por medio de bordaduras de tono y tercera. El único material contrastante dentro de este entramado lo realizan las dos marimbas que presentan un material unitario dividido tímbricamente de agudo a grave, como sucede con la mano derecha (1° marimba) y mano izquierda (2° marimba) del piano. La primera marimba presenta el pulso más alto en valores de septillo de semicorcheas, y en contrapunto, el pulso más lento; la segunda, en quintillo (rectángulo verde). Esta estructura refuerza diversas partes del entramado métrico, siempre de manera aperiódica por medio de estratos polifónicos sobre un *cantus* fijo.

The image shows a page of handwritten musical notation for a woodwind and percussion ensemble. At the top, there are mathematical representations of rhythmic patterns: $\sqrt{148} \left[\begin{smallmatrix} 1 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$, $\sqrt{132} \left[\begin{smallmatrix} 2 \\ 1 \end{smallmatrix} \right]$, and $\sqrt{56}$. The score is divided into systems for different instruments: Flutes (FL.), Oboes (OB.), Clarinets (CL.), Bassoons (FAG.), Percussion (PERC.), and Strings (VC. and CB.). The percussion part includes Maracas (MAR. PERC.) and Congas (CONG.). The woodwind parts feature complex rhythmic patterns with various note values and rests. Annotations include blue arrows pointing to specific rhythmic entries, a blue rectangle highlighting a section, and a green rectangle highlighting another section. The score is numbered 70 at the top left and 170 at the top right.

Fig. n° 532. Compás 28. Ed. Suvini Zerboni (9811)

Los elementos sintácticos de la obra poseen una lógica musical fuera de ninguna duda; las partes culminantes se estructuran por puntos de tensión. La preparación para

poder llegar al punto culminante¹⁴⁶⁵ se realiza con dos elementos: un pedal con una saturación considerable construido por medio de un entramado polifónico denso (flechas azules), y una masa de arpegios y escalas ascendentes en progresión imitativa en las cuerdas, junto a una línea descendente entre trompetas y trombones en modulación tímbrica. Con estos elementos se llega al punto de tensión a través de un acorde presentado en *tutti* por la orquesta; de este material surgen escalas descendentes entre las dos arpas, clarinetes y fagotes. La sección **B** se desarrolla sobre un continuo pedal, el cual muta tímbricamente por diversos instrumentos de la orquesta, este material permite la superposición de elementos complejos sobre el pedal.

c) Sección C

En la sección **C** continúa el desarrollo comenzado en **B**. El pedal que preside parte del desarrollo se diluye en el juego tímbrico con constantes imitaciones, volviendo a aparecer principios de doble coro entre diversos grupos de instrumentos. Al final de la sección vuelve el pedal sobre el que se crean nuevos materiales polifónicos. Antes de terminar la sección se presenta una cadencia donde la complejidad es asumida por escalas y arpegios entre la cuerda y las dos arpas. Este elemento se plantea sobre un material cíclico que aparece entre clarinetes, oboes y flautas, de forma isócrona con pocas variaciones verticales comportándose como un pedal¹⁴⁶⁶.

El punto culminante de esta sección se produce en el compás 80, donde cesa el material presentado por las flautas y se da un acorde en *tutti*. De este punto de inflexión surge un elemento de distensión, interpretado por el viento madera (grave) y las dos arpas de forma descendente por medio de una densidad contrapuntística.

¹⁴⁶⁵ Cfr. compás 80. Fig. n° 533.

¹⁴⁶⁶ Cfr. Fig. n° 533.

Handwritten musical score for a symphony, page 23, measures 74-81. The score includes staves for Flute (FL), Clarinet (CL), Bassoon (S), Percussion (PER), Trumpet (TR), Trombone (TBR), Horns (CORNA), Violins (VLS), Violas (VLS2), Cellos (VC), and Double Basses (CB). Red arrows indicate imitative relationships between sections D, E, F, and G. Blue arrows highlight specific melodic lines in the Flute and Clarinet parts.

Fig. n° 533. Compás 74. Ed. Suvini Zerboni (9811)

Las secciones D, E, F y G continúan desarrollando el material por medio de *cantus firmus* como base de elementos polifónicos complejos con secciones imitativas.

d) Sección H

Esta sección es un punto de inflexión dentro de los materiales presentados, es muy extensa y se comporta como un clímax, no tanto por el contraste con los materiales, sino por el cambio de texturas y de campos armónicos. En la página 63 continúa el desarrollo de los materiales polifónicos. En este punto destacado de la sección **H**, lo más representativo es el ensanchamiento del pedal, por medio de armónicos y notas reales en la percusión¹⁴⁶⁷.

Sobre un gran pedal de armónicos y percusión (marimba) se presenta una nueva trama contrapuntística, donde los materiales se dan por movimiento contrario. Este entramado posee un mismo pulso a semicorchea, lo que lo convierte, por falta de contraste rítmico, en una unidad tímbrica, en una masa armónica donde es muy complicada la percepción de líneas independientes. Los instrumentos presentan todos los desdoblamientos en *divisis* posibles, por lo que la sensación auditiva resulta compleja.

En el campo armónico de la sección contrapuntística, el compositor estudia los posibles roces cromáticos verticales, a pesar de su total cromático.

En la obra aparece el principio de “exposición retardada”, consistente en la presentación simultánea de elementos contrastantes presentados previamente, creando una base de unidad estructural en los diversos puntos culminantes de la obra. Este pensamiento de secciones contrapuntísticas sobre pedales aparece en óperas como *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*.

¹⁴⁶⁷ Cfr. Fig. n° 534, rectángulo rojo.

Fig. n° 534. Compás 41. Ed. Suvini Zerboni (9811)

En su ordenación, el pedal compuesto por diversas interválicas en el violonchelo y la percusión genera una superposición de terceras; este material interválico forma dos acordes de séptima interferidos cromáticamente, uno al otro, desvirtuando cualquier posible reconocimiento funcional¹⁴⁶⁸.

e) Sección I

En esta sección se utilizan entradas con un principio de libertad controlada (módulos), al igual que sucede en *Tombeau* e *Iniciativas*¹⁴⁶⁹, presentando estructuras basadas en principios temporales relativos. Elementos característicos de la etapa aleatoria

¹⁴⁶⁸ Cfr. Fig. n° 534, rectángulo inferior.

¹⁴⁶⁹ Cfr. punto 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica..., pág. 492.

del compositor, donde la libertad controlada del tiempo permitirá dejar en manos de los intérpretes, o del director en este caso, parámetros de tiempo (y timbre), siempre con un cierto control con respecto al tiempo general de la macroestructura.

La dificultad en estos pasajes radica en dos principios:

- 1º) El horizontal con la flauta y el clarinete¹⁴⁷⁰ donde se desarrollan líneas lo más rápido posible.
- 2º) La entrada de elementos verticales condicionados a un pensamiento armónico.

Dentro de la dificultad en la alternancia de los diversos gestos no utiliza un sistema tradicional de metricación para controlar las entradas horizontales y verticales lo más rápido posible, optando por entradas numeradas, condicionadas por el criterio del director, el cual calcula el tiempo de las distintas apariciones dentro del general.

The image shows a handwritten musical score for an orchestra and woodwinds. The score is written on multiple staves, including Flute I (FL I), Flute II (FL II), Clarinet in D (CL. D.), Clarinet in Bb (CL. Bb.), Saxophone (SAX. TEN.), Percussion (PER.), Piano (P.), Violin I (VLS. I.), Violin II (VLS. II.), Viola (VLA.), Violoncello (VC.), and Contrabasso (CB.). The score is annotated with various markings, including circled numbers 1, 2, 3, and 4, and rectangular boxes. A green box highlights a section in the Flute I and Clarinet in D staves, with the handwritten note "I) molto veloce, rubato sempre" above it. Red boxes highlight other sections, with circled numbers 2, 3, and 4. Blue arrows point to specific notes in the Flute I and Clarinet in D staves. Red arrows point to specific notes in the Piano and Violin I staves. The score is written in a cursive, handwritten style.

Fig. nº 535. Compás 7. Ed. Suvini Zerboni (981 I)

¹⁴⁷⁰ Cfr. Fig. nº 535, rectángulos verde.

En la sección L, también *senza tempo*, las diferentes entradas se presentan de manera correlativa, siendo una sucesión de acordes.

(L)

(M)

Fig. nº 536. Cambio de sección de L a M. Pensamiento modular (Anexo documental, pág. 876)

La sección M aporta un mayor grado de complejidad dentro de los distintos principios de aleatoriedad controlada, de tiempo, que presenta la obra. Cada entrada del anillo¹⁴⁷¹ posee una velocidad metronómica diferente, lo que produce una multiplicidad métrica compleja. Las notas que engloban cada anillo son repeticiones de las mismas notas, generando distintas tramas en forma de pedal con elasticidad respecto al tiempo metronómico, pues la velocidad va variando según cada instrumento (Fig. nº 502).

Fig. nº 537. Sección M (Anexo documental, pág. 876)

¹⁴⁷¹ O grupo de notas se deben repetir cíclicamente desde el principio hasta el final ininterrumpidamente.

La sección **O** continúa con el mismo principio de anillos, presentando cada instrumento a una velocidad metronómica distinta con una figuración de pulso diferente. Cada cierta cantidad de compases, la figura de pulso varia consiguiendo una gran elasticidad individual, y así crea en su conjunto complejidad dentro de la polifonía de pulsos imperante. La nota a repetir siempre es la misma, estando indicada al principio de la sección; en ella, la esquematización de los diversos pulsos son lo único que se escribe en la partitura.

The image shows a page of handwritten musical notation for Section O. It consists of 14 staves, each representing a different instrument or voice part. From top to bottom, the staves are labeled: FL. 1 (Piccolo), FL. 2 (Requinto), OB. 1 (Soprano), CL. 1 (Soprano), CL. 2 (Soprano), FAG. 1 (Soprano), CL. BASSO (Soprano), TMB. (Trombone), VLS. 1 (Violin), VLS. 2 (Violin), VLA. (Viola), VC. (Violoncello), and CB. (Contrabass). The notation includes various rhythmic figures, dynamic markings (such as *f*, *mf*, *pp*), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and markings on the right side of the page, including the number '4' written twice.

Fig. nº 538. Sección **O** (Anexo documental, pág. 877). Ed. Suvini Zerboni (9811)

f) Sección P y Q

La sección **P** continúa con un desarrollo de los materiales tímbricos y métricos presentados durante toda la obra. Al final se muestra un nuevo material por medio de acordes que se van repitiendo en patrones métricos de dos y tres corcheas. Este material

se prolonga hasta la sección Q¹⁴⁷², generando un principio de homofonía orquestal tímbrica.

A handwritten musical score for Section Q. The score is written on multiple staves, including strings (VLS. 1, VLS. 2, VLS. 3), woodwinds (V.A., V.C.), and brass (CB.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Fig. n° 539. Sección Q (Anexo documental, pág. 878). Ed. Suvini Zerboni (9811)

Al final de la sección R continúan desarrollándose los diversos materiales, y en la sección S se presentan nuevas entradas polifónicas con tiempo aproximado por medio de aleatoriedad controlada¹⁴⁷³.

A handwritten musical score for Section S. The score is written on multiple staves, including Piccolo (PICC.), Clarinet (C.L.), Saxophone (SAX. TEN.), Trumpet (TPT.), Percussion (PF.), Horns (MOPH.), Celesta (CEL.), Violins (VLS.), Viola (VLA.), and Cello (VC.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The score is annotated with circled numbers (1-10) and arrows, indicating specific points of interest or control. The text 'Senza tempo, ma sempre il più presto possibile' is written at the top of the score.

Fig. n° 540. Sección S. Entradas con cierto grado de libertad (Anexo documental, pág. 878). Ed. Suvini Zerboni (9811)

¹⁴⁷² Cfr. Fig. n° 539.

¹⁴⁷³ Cfr. Fig. n° 540.

En la sección T aparecen nuevamente elementos de *cantus firmus* y doble coro junto a todos los componentes presentados en el desarrollo, actuando como una reexposición de la obra. Hacia el final de la sección, la saturación orquestal, presentada por medio de un gran *tutti*, se utiliza de la misma manera que en el periodo clásico, originando un punto de inflexión preparatorio de la siguiente entrada de estructura, preámbulo del final de la obra.

The image shows a page of handwritten musical notation for Section T, measures 60 and 61. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass), and percussion. A red arrow points from the top right towards the bottom right, indicating a change in the polyphonic texture. The page number '103' is visible in the top right corner.

Fig. nº 541. Sección T. Compás 60, pág. 103. Cambio de timbre de la textura polifónica. (Anexo documental, pág. 879). Ed. Suvini Zerboni (9811)

g) Sección U

Presenta una pequeña cadencia a través del requinto, mientras la cuerda da un gran pedal por medio de un poliacorde. Esta sección concluye en V, no siendo más que silencios en calderón y dos notas, consecuencia del acorde anterior: Sib en armónico y Sol (grave) de la segunda trompeta con sordina.

- Valoraciones metronómicas

Las valoraciones metronómicas ubicadas en las distintas secciones se relacionan por medio de un principio de modulaciones de tiempo, o modulación métrica. Este sistema organiza las estructuras temporales en diferentes secciones por medio del contrastes de pulso, dentro de la lógica matemática.

Valoraciones de las diferentes secciones que componen la obra:

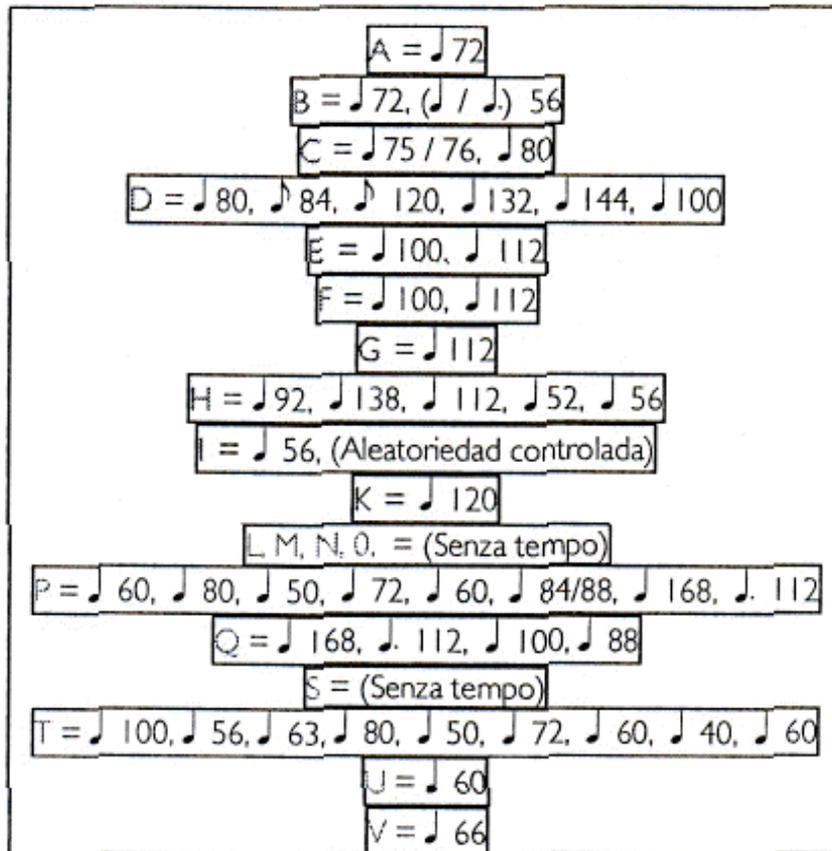


Fig. n° 542. Tabla general de modulaciones métricas ordenada por secciones de letras mayúsculas

- Relaciones internas en cada sección

Las modulaciones métricas en cada sección se realizan por medio de adición o sustracción (dependiendo del compás) de pulso. En la sección **B**¹⁴⁷⁴ se pasa de 72 a 56 por medio de la adición de un pulso más de corchea en la pulsación de la nueva negra, pasando en la subdivisión mental de dos a tres corcheas de mismo valor metronómico.

¹⁴⁷⁴ Cfr. Fig. n° 542.

B

♩ = 72

♩ = 56

Fig. nº 543. Tabla de valores en la modulación métrica de la sección B

En la sección C se subdivide (mentalmente) la negra con el valor inicial (76) en tresillo de corchea, la nueva negra; fruto de la subdivisión binaria del tresillo, da como resultado el nuevo valor deseado ($\text{♩} = 80$).

C

♩ = 76

♩ = 80

Tabla de valores en la modulación métrica de la sección C

El resto de modulaciones se realizan de manera parecida o por principios matemáticos simples, partiendo de un referente metronómico concreto: $\text{♩} = 80$, $\text{♩} = 160$, $(\text{♩} = \text{♩}) = \text{♩} = 160$

- Conclusiones

La novedad en *Senderos del aire*¹⁴⁷⁵ radica en la utilización de diversas técnicas para conseguir un resultado óptimo, alternando secciones escritas al detalle en su integridad con secciones escritas con cierta libertad en cuanto al tiempo de ejecución, dentro de un tiempo general. Estos pensamientos nos retrotraen a la época de *Tombeau* o *Iniciativas*. Pero en esta obra, *Senderos del aire*, su utilización es puntual, se sirve del recurso para conseguir un resultado, no siendo esta parte sustancial de la estética de la propia obra.

En *Senderos de aire*, al igual que sucede con la mayoría de las obras del compositor, las valoraciones metronómicas ubicadas en distintas secciones se relacionan por medio de un principio de modulaciones de tiempo, o modulación métrica. Lo que viene a ser un principio organizativo entre las diversas estructuras temporales.

¹⁴⁷⁵ Cfr. punto 9.1. *Senderos del aire* (1978), pág. 615.

9.2. *Concierto número 1 para piano y orquesta (1978/79)*

El *Concierto* es un encargo de Radio Nacional de España con motivo del cincuenta aniversario del compositor. Se encuentra dedicado a Claude Helffer, quien lo estrena en el Teatro Real de Madrid el uno de marzo de 1980 con la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigida por Jacques Mercier.

En el programa de mano del estreno De Pablo presenta la obra de la siguiente manera:

Mi *Concierto para piano y orquesta núm. 1* ha nacido de una serie de circunstancias casuales. En primer lugar, del hecho del encargo de una obra por Radio Nacional de España (RNE) con motivo de mi cincuentenario. Luego, un encuentro con mi viejo y querido amigo Claude Helffer, quien, después de hablarme de varias obras a él dedicadas me soltó un ¿Y tú? Propuse, pues, a RNE la posibilidad de un concierto para piano y orquesta, con Claude Helffer como solista y, para mi alegría, la sugerencia fue aceptada. Lo compuse entre septiembre de 1978 y febrero de 1979, entre Madrid y Estocolmo [...] La obra, bastante breve, consta de un solo movimiento, con una *cadenza* central para el piano solista. El esquema clásico en tres movimientos está presente, aunque enmascarado. En efecto, cada una de las tres partes, encadenadas entre sí, que componen la obra –*Introducción, Cadenza, Final*–, se desdobra en una triple lectura del mismo material, cada vez más condensado. La base de la obra, a su vez, es una serie de acordes perfectos mayores y menores, adscritos a un tempo (metronómico) distinto cada uno, con la consiguiente polirritmia y ecos “tonales” que tan nerviosos han puesto a algunos críticos de mis últimas obras...¹⁴⁷⁶

En el libro de *Escritos sobre Luis de Pablo*¹⁴⁷⁷ de la editorial Taurus (1987) se incluye un análisis de este *Concierto núm. 1*, escrito por Claude Helffer del cual el presente trabajo toma como referente, desarrollando diferentes puntos expuestos por él. En el ensayo, Helffer describe sintéticamente las tres partes del concierto:

La primera expone el material sonoro en veintidós secciones, que dan al principio una impresión de aceleración y aumento de tensión; luego empieza a notarse una distensión. El piano y la orquesta son los protagonistas de este conjunto; la orquesta no cesa de tocar. Luego la cadencia del piano relee más o menos textualmente ciertas partes de las secciones precedentes tomadas en el mismo orden. Todo transcurre como si hubiera existido una memoria selectiva; se conservan ciertos fragmentos, mientras que se olvidan simplemente otros sin que quede rastro alguno de los mismos. Así, una de las secciones [...] desaparece sin más. La tercera parte, en la que la orquesta se ha reintroducido, retoma elementos de la primera, pero sin un orden definido, leyéndolos de manera diferente [...] Tras esta sección comienza [...] lo que creo que es la parte más asombrosa del concierto: el tiempo parece haberse allanado, siete solistas de la orquesta se expresan en libertad (si bien su parte está enteramente escrita), retomando cada uno de ellos ciertos elementos del material primitivo en el plano de los intervalos, los registros y las repeticiones. Así, el violonchelo, libre, rapsódico, evoca las notas largas, las anacrusas, las pulsaciones regulares, etc., del principio. Toda esta parte se hace fuera del tiempo y el director tan sólo tiene que indicar los arranques. Luego, de pronto,

¹⁴⁷⁶ Programa de mano del estreno del *1 Concierto para piano*.

¹⁴⁷⁷ HELFFER, Claude. *Un análisis del Concierto número 1 de Luis de Pablo*. En *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coor. de José Luis García del Busto), Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 111.

se reconstruye la regularidad dentro de un largo *crescendo*, dando paso a un final en el que el elemento repetitivo se corresponde con las pulsaciones regulares del inicio de la obra...¹⁴⁷⁸

En la época en la que se escribe el *Concierto para piano* se considera que la música contemporánea se halla en una encrucijada con tantas estéticas como compositores, concibiendo la técnica y la estética resultante como un conglomerado de recursos adquiridos desde todos los ya existentes (desde la libertad aleatoria a la concreción de una escritura detallada). La obra se caracteriza por el eclecticismo de principios antagónicos: del universo serial o postserial conserva la primacía de la construcción, y de la época que le siguió el uso de la libertad. Aunque la obra no posee secciones aleatorias como tales se suplen con la escritura detallada del resultado obtenido desde obras anteriores que sí que lo eran.

El *Concierto* conserva elementos seriales en parte de su construcción sobre principios de libertad, no con lo que respecta a la aleatoriedad como en obras anteriores, pues cada detalle está previsto, sino en su forma de presentación, pareciendo estar escritos en una constante improvisación. En cuanto a su técnica pianística se encuentra dentro del ideal de obras anteriores como *Móvil II* (1959/67), *Libro para el pianista* (1961/62), *Comme d'habitude* (1970), *Affettuoso* (1973), obviando la aleatoriedad latente en estas obras.

En la obra, los gestos rápidos se asemejan el virtuosismo de *Scarbo*, tercer tiempo del *Gaspar de la nuit* de Ravel, y las rítmicas, a las de *Petruchka* de Stravinski; mientras los tresillos en registro agudo, al op. 11, núm. 2 de Schönberg; y los bloques armónicos, a ciertas estructuras de la *Música para cuerda, percusión y celesta*, Sz. 106 y la *Sonata para dos pianos y percusión* de Bartók, y al op. 11, núm. 3 de Schönberg¹⁴⁷⁹.

En el *Concierto para piano número 1*, contrariamente a la música de Schönberg, no habrá ruptura entre partes principales, secundarias y acompañamiento; la música es indivisible. Se puede ver una consecuencia de las obras electroacústicas que preceden al *Concierto*. El compositor recorre un largo camino pasando por diferentes periodos

¹⁴⁷⁸ HELFFER, Claude. "Un análisis del *Concierto número 1* de Luis de Pablo". *Escritos de sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. de José Luis García del Busto), Madrid, ed. Taurus, 1987, pág. 111

¹⁴⁷⁹ Estas conclusiones técnicas sobre el *Concierto número 1* de Luis de Pablo y sus referentes se encuentran extraídas de conversaciones, prolongadas durante años, con el propio compositor de la obra, sedimentadas después del estudio intensivo sobre las mismas.

técnicos en su trayectoria compositiva (serialista con una estructuración muy elaborada sobre sus propias reglas del juego; aleatoria donde la libertad se produce dentro de parámetros controlados desde secciones grandes a gestos pequeños), hasta poder culminar su ideal estético-técnico en este concierto, donde retorna a la orquesta como elemento expresivo, con una marcada elaboración temática recurrente y un juego orquestal y solista con gran cantidad de elementos métricos y tímbricos, donde el vacío no aparece, salvo un pequeño silencio general en la sección **K** como preparación a un cambio de metrónomo muy rápido. "...hay aquí una especie de imitación de las formas naturales"¹⁴⁸⁰, refiriéndose tanto a olas marinas como a las hojas de un árbol que se acumulan.

Los referentes más cercanos pueden tomarse de la *Sonata* de Barraqué (1952), o del *Klavierstück I*¹⁴⁸¹ (1963) de Stockhausen. En el *Concierto* existe un condicionante *a priori* de las estructuras, por medio de valores marcados de antemano. Se busca una libertad creada dentro de un molde, al igual que sucede en el clasicismo cuando la tonalidad condicionaba y estructuraba la forma por medio de la aparición de relativos y tonalidades vecinas con respecto a una fundamental. En el *Concierto*, las apariciones de los distintos ejes, su organización e interrelación, son los que coordinan la estructura.

Un elemento fundamental dentro de esta lógica estructural interna, es la elección de los intervalos utilizados ordenados en un molde, y la sucesión de notas que se generan, creando una renovación del concepto de triada sin funcionalidad definida.

Si el primer *Concierto* se inicia con una superposición de acordes perfectos, esto no se considera como una vuelta a la tonalidad ni tampoco a la politonalidad de Milhaud (en la que, dicho sea de paso, Schönberg vio un símbolo del mundo mediterráneo), sino como una sucesión de intervalos con valor propio y que encontraremos de nuevo en toda la obra; y si después de esta exposición se oye un FA# en todos los registros, esto no se contempla sino como signo de la importancia de esta nota, cuya función importantísima hemos subrayado. Estas observaciones permiten ver la gran rapidez con que ha evolucionado en unos cuantos años nuestra manera de percibir las sucesiones de sonidos...¹⁴⁸²

¹⁴⁸⁰ HELFFER Claude. Un análisis del *Concierto número 1* de Luis de Pablo. Dentro de: *Escritos sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. José Luis García del Busto), Madrid: ed. Turus, 1987, págs. 113-123.

¹⁴⁸¹ Cfr. punto 3.14. Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Fig. nº 147, pág. 261.

¹⁴⁸² HELFFER Claude. *Un análisis del Concierto número 1 de Luis de Pablo*. 1987, págs. 113-123.

9.2.1. Introducción al análisis de la obra

En el pensamiento constructivo del *Primer Concierto para piano y orquesta* se producen silogismos entre las técnicas del Ars Nova y los recursos compositivos de la época¹⁴⁸³ en la que está escrito, por medio de la asociación de pulso a nota (eje), siendo una expansión de los conceptos de *tempus* y *prolationem* (*prolatio*) (tiempo binario o ternario con división perfecta o imperfecta), con la asociados a una modalidad particular. Así, como en la música religiosa de la antigüedad, el compás es ternario (por la santísima trinidad) y el modo se encuentra condicionado por el texto. En el Ars Nova existen modos vinculados a diferentes temáticas, según su lógica.

En el agregado del *Primer Concierto*, la búsqueda del cálculo matemático de batidas de pulso por segundo de la nota por la relación de sus diferentes alturas en hertzios, no se da como tal, basándose los distintos procesos en principios empíricos particulares del compositor. De esta manera se unen tradición y modernidad por medio de una transversalidad de pensamientos atemporales, utilizando el agregado como elemento ordenador.

En el concierto se distinguen tres secciones: la primera presenta el piano y la orquesta, en la segunda se desarrolla el piano solo, y la última aparece por medio de la reintroducción de la orquesta. Existe una recuperación de principios de elaboración temática, eludidos en ciertas etapas anteriores del compositor. En la segunda parte del *Concierto* el piano solo reexpone fragmentos que ya habían sido interpretados por la orquesta en la primera sección, existiendo correspondencias con pulsaciones comunes entre la primera y la tercera parte, surgiendo una gran unidad constante dentro de la variedad.

- Aproximación al tratamiento rítmico y tímbrico (estructura y agregados)

La utilización del agregado organiza toda la obra desde la estructura armónica hasta la métrica por medio de la asociación de tiempo metronómico a timbre. Cada uno de los sonidos eje forman una sección (figura número 544); de esta unión surge una escala de tiempos (*tempi*) que va del lento al rápido a medida que los sonidos se vuelvan más

¹⁴⁸³ Cfr. paralelismos en el punto 4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia, pág. 273.

agudos. Se parte desde $\text{♩} = 40$ hasta alcanzar $\text{♩} = 200$. El eje que constituye la parte central de la obra es $\text{Fa}\#$ y está asociado a la $\text{♩} = 112$. Este principio asociativo de nota a tiempo metronómico se ordena por medio de una tabla.

40	SI bemol
50	SOL
60	DO
76	SI bemol
80	RE
90	FA
100	LA
112	FA sostenido
140	RE
150	LA bemol
160	MI bemol
176	LA bemol
180	DO sostenido
190	MI
200	SOL

Fig. n° 544. Esquema tomado de HELFFER Claude. *Un análisis del Concierto número 1 para piano de Luis de Pablo*

El concepto de agregado, al margen del molde¹⁴⁸⁴ (Fig. n° 547) que actúa como serie, no es el mismo que se presenta en obras como *Yo lo vi*¹⁴⁸⁵, donde se define como una serie de intervalos con la función de organizar el caos. En el *Concierto* es sustituido por el proceso asociativo de nota y pulso, con la misma función.

La relación numérica establecida dentro de la tabla (Fig. n° 544) forma un patrón aditivo de tres números divididos en cuatro casillas, originados por la suma de diez por cada número. Los números 16 y 12 son la excepción a esta progresión ascendente.

$$40 + 10 = 50 + 10 = 60\dots$$

$$\boxed{40-50-60} + 16 = \boxed{76} \quad \boxed{80-90-100} + 12 = \boxed{112} \quad \boxed{140-150-160} + 16 = \boxed{176} \quad \boxed{180-190-200}$$

(70) (170)

La cifra en color verde es la que tendría que haber aparecido en esta relación. La ruptura dentro del patrón se encuentra motivada por un principio matemático de adición por 2:

10	+	2	=	(12)	+	2	=	14	+	2	=	(16)
Número de adición		Unión entre los 8				Unión cada tres						

¹⁴⁸⁴ Como señalará en su análisis Claude Helffer.

¹⁴⁸⁵ Cfr. subpuntos 8.12.3. Análisis de *Yo lo vi* (1970), pág. 555

La utilización de esta gradación numérica se debe, seguramente, a un principio de modulación métrica incorporada por el compositor. Las relaciones interválticas no siguen un patrón fijo; leídas horizontalmente de derecha a izquierda o viceversa, su lectura tiene un principio simétrico retrógrado, partiendo desde la parte central del esquema.

Al comenzar desde la nota Fa# central, se presenta un principio simétrico emparejador de interválticas y notas, hacia los extremos, produciéndose una ordenación particular en la estructura armónica del concierto.

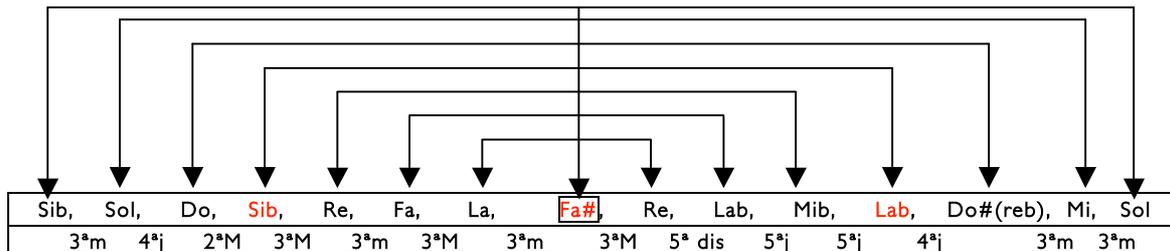


Fig. nº 545. Esquema

La interváltica que surge de este principio de ordenación es de 2^{as} Mayores, 2^{as} menores, 3^{as} menores y 4^{as} justas.

La-Re	= 4j	↑
Fa-Lab	= 3m	
Re-Mib	= 2m	
Sib-Lab	= 2M	←
Do-Do#	= 2m	
Sol-Mi	= 3m	
Sib-Sol	= 3m	↓

Fig. nº 546. Relaciones interválticas

- Aproximación al tratamiento de la estructura armónica

El compositor utiliza un material preconcebido de antemano que denomina "molde" (Fig. nº 547). Este molde juega el mismo papel que la serie en las obras de la segunda escuela de Viena (*Suite* op. 25 de Arnold Schönberg), aunque no aparece nunca como tal. Está constituido por agregados de sonidos con intervalos privilegiados.

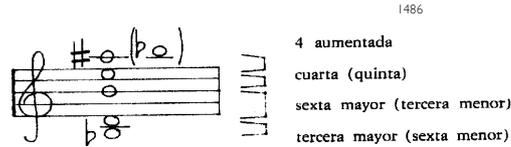


Fig. n° 547. Molde

A partir de este agregado se genera una gradación de sonidos que parten desde la nota Sib grave de los trombones, un homenaje a las trompas tibetanas, extendiéndose hasta el Sol 6. Esta gradación tiene como eje la nota Fa# 3 que abarca siete sonidos como homenaje a la gamma diatónica. En total, contando el Fa# central, engloba quince sonidos dispuestos como acordes perfectos, en recuerdo de la serie del *Concierto para violín* de Alban Berg.

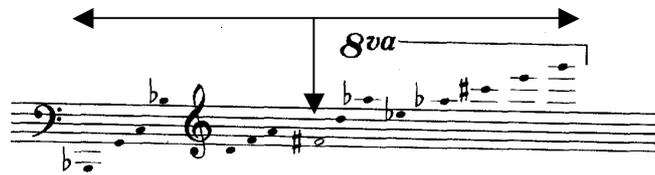


Fig. n° 548. Serie físico armónica, partiendo desde la nota Fa# central como eje

a) Armonía y estructura

Además de los acordes perfectos resultantes de las distintas combinaciones de tercera, aparecen numerosos agregados no clasificables, lo que manifiesta el pensamiento armónico de la obra. Los elementos armónicos aparecen en puntos concretos de cada sección con una función de cohesión y coherencia estructural.

b) Análisis armónico de la sección A

La utilización de terceras crea en los primeros cuatro compases¹⁴⁸⁷ un acorde de novena en mixtura Do M/m con la séptima M/m. Las notas Mi natural/bemol y Si natural/bemol, siempre aparecen relacionadas. El acorde de novena que forma todo el campo armónico se fragmenta en tres acordes que se interrelacionan como uno solo:

Do – Mi - (Mib) – Sol – Sib - (Si) – Re

¹⁴⁸⁶ Figura extraída del análisis de: Claude Helffer. "Un análisis del *Concierto número 1* de Luis de Pablo", en *Escritos sobre Luis de Pablo* (rev. y coord. José Luis García del Busto), Madrid, ed. Taurus, [1983] 1987, pág. 115.

¹⁴⁸⁷ Cfr. Fig. n° 554, rectángulo rojo.

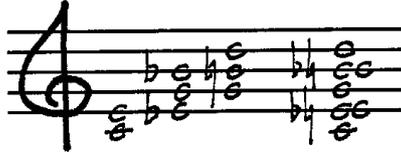


Fig. n° 549. Interválicas resultantes, acordes por superposición de terceras

Los violonchelos y violines (I, II) presentan la nota Sol en armónicos, como un pedal condicionante de tiempo metronómico. El piano realiza los acordes Mib y Sol Mayor, que generan un choque cromático entre las notas Si natural/bemol, mientras los fagotes, clarinetes y flautas tocan el acorde de Do séptima.

La nota imperante en la sección **A** es Sol, encontrándose unida en la serialización de su agregado con el pulso de $\text{♩} = 50$. La organización interválica del acorde resultante, la nota Sol se ubica en la parte central que constituye un eje de simetría; se organiza la interválica de forma periódica, y conforman un material recurrente de tercera menor y semitono.

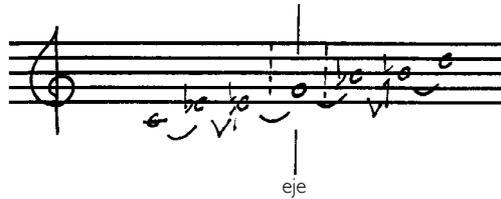


Fig. n° 550. Esquema del material interválico. Sección **A**

Este material es muy familiar al utilizado en el tratamiento serial dodecafónico de la segunda escuela de Viena¹⁴⁸⁸, lo que no implica que el resultado sonoro, después de su manipulación, sea totalmente diferente. Luis de Pablo utiliza materiales interválicos muy parecidos a éstos en su primera época compositiva¹⁴⁸⁹.

El espectro armónico que presentan el fagot, clarinete y flauta en estos compases¹⁴⁹⁰, forma un acorde clasificable de novena de Do. Produciendo una interferencia interválica de los semitonos Mib y Si natural, con la neutralización funcional del acorde.

¹⁴⁸⁸ *Sinfonía* op. 21 y *Concierto* op. 24 de Anton Webern.

¹⁴⁸⁹ Cfr. punto 5.3. *Coral* op. 2. (1954/55). Contextualización, pág. 317 y subpuntos correlativos.

¹⁴⁹⁰ Cfr. Fig. n° 554, rectángulo verde.



Fig. nº 551. Acorde (novena) por terceras (consultar Fig. nº 550)

El campo armónico del piano se encuentra formado por las notas constitutivas de los acordes Mib y Sol Mayor. Dentro del campo armónico, el choque cromático entre las notas Si bemol-Si natural produce una sonoridad cercana al acorde de Mib séptima con un alto grado de inestabilidad, pero aún reconocible¹⁴⁹¹.

c) Análisis armónico de la sección B

En el compás número seis, primero de la nueva sección, el campo armónico continúa desarrollándose por medio de terceras mayores y menores, con lo que se puede considerar un conjunto de notas pertenecientes a una escala determinada¹⁴⁹². El nuevo campo armónico cierra su propio círculo enlazando la última nota con la primera: Lab con Fa¹⁴⁹³.

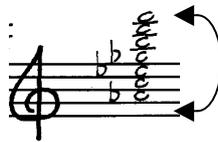


Fig. nº 552. Poliacorde, por terceras, resultante de la ordenación vertical

Dentro de la trama de terceras se vislumbra la posibilidad del uso de dos escalas en mixtura, con la nota Lab como elemento gravitatorio, condicionado por su inmersión dentro del pensamiento constructivo de *cantus firmus* imperante en la construcción orquestal.

Estas escalas sin jerarquía ni dirección podrían pertenecer a Do natural, eolio y Re mayor, o pensando en tetracordios: una mixtura dórico-frigio, aunque sin una tónica determinada ni polarizaciones internas; lo único que predomina son las terceras y el campo armónico que va abarcando todas las notas.

¹⁴⁹¹ Cfr. Fig. nº 554, rectángulo morado.

¹⁴⁹² Cfr. Fig. nº 551.

¹⁴⁹³ Cfr. Fig. nº 552.

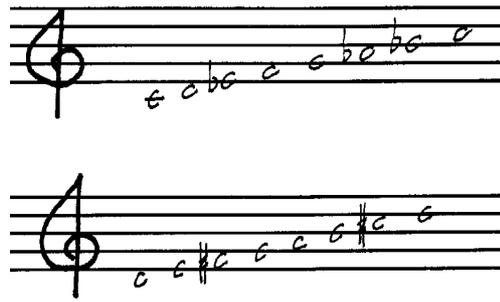


Fig. n° 553. Escalas a relación de segundas (Comparar con Fig. n° 554)

LUIS DE PABLO
CONCERTO
per pianoforte e orchestra n. 1

[B]

Fig. n° 554. Primera página del *Concierto para piano y orquesta n° 1* (Anexo documental, pág. 880). Ed. Suvini Zerboni (S. 8608. Z)

d) Comentario estructural de la macro y microforma

La estructura del *Concierto* se organiza por medio de secciones de distinta longitud (**A**, **B**, **C**...), cuya duración se decide de manera intuitiva por las características de los elementos que la conforman. Cada sección posee un tiempo definido de antemano según un esquema general¹⁴⁹⁴; el inicio de cada sección se realiza mediante un cambio de valor metronómico con la asociación a la nota, creándose una superestructura que organiza toda la obra desde su comienzo hasta el final. Cada sección se indica con letras de **A** a la **Z** y, con posterioridad, con dobles letras **AA** a **AH**.

De Pablo en la ordenación del material que compone la estructura de la obra presenta distintos parámetros con las mismas reglas de juego, siendo detonantes unos de otros.

...utilizará seis principios de unidad y tiempo: Unidad del tiempo; Unidad o diversidad de los *tempi* superpuestos; Regularidad o irregularidad en el interior de cada *tempo*; Pulsaciones reservadas para acordes que tengan una función dada o, por el contrario, para agregados no definibles; Elección de los registros, y repetición o no repetición. Sin tratar principios de intensidad, dinámica y ataque, quedando estos libres de la serialización ordenativa...¹⁴⁹⁵

El *Concierto* comienza en la sección **A** con un *ostinato* en el 4/4 entre el piano a negras en los tiempos fuertes y la orquesta en tiempo débil por medio de la trompeta con sordina, las flautas y los fagotes que marcan los cuatro tiempos del 4/4 y los violonchelos los dos tiempos en armónicos naturales sobre la nota Sol, eje del campo armónico, asociado a la velocidad metronómica de ♩ = 50.

La sección **B** modula a ♩ = 112 con la nota eje en Fa#, pasando el *ostinato* comenzado en **A**, a la orquesta con grandes acordes en la cuerda y un arpeggio detonante de la nueva sección **C**; a esta sección se le asigna la valoración metronómica de ♪ = 120 (♩ = 60) con nota eje Do. En ella el *ostinato* se acelera por medio del tresillo del piano doblado por el violonchelo, mientras la orquesta continúa con el pulso anterior de negras, exceptuando las trompas que introducen un quintillo de corchea que, con posterioridad, pasa a la marimba y el violonchelo, retomando el piano el *ostinato* en todos los pulsos del 2/4 y 4/4.

¹⁴⁹⁴ Cfr. Fig. n° 544.

¹⁴⁹⁵ HELFFER, Claude. *Un análisis del Concierto número 1 de Luis de Pablo*. Dentro de: *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: ed. Taurus, 1987, págs. 113-123.

La sección **D** se presenta con la valoración metronómica de $\text{♩} = 100$, siendo su eje La; en ella el *ostinato* llega a acelerarse hasta alcanzar el septillo sobre un $5/4$, y el piano liga con el viento madera por medio de un juego en *hoquetus*. La sección **E** con $4/8$ y valoración metronómica de $\text{♩} = 80$ y con el eje en la nota Re, presenta el *ostinato* en los violines a septillo, a pulso de negra, pasando posteriormente a la marimba con la misma pulsación; el piano marca pulsaciones muy rápidas por medio de notas agregadas en *gruppettos* sobre un pulso desvirtuado de negras. La sección **F** con valoración de $\text{♩} = 120$ ($\text{♩} = 60$) repite eje de Do, al igual que la sección **C**, recuperando el piano el pulso original de negras.

En este punto se cierra el primer círculo interválico compuesto de la siguiente manera:

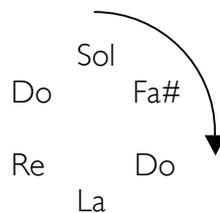


Fig. nº 555. Recorrido interválico

En el diagrama (Figura 556) se presenta un principio de unión de ejes en movimiento descendente y ascendente perpetuo, de fuera hacia adentro. Este material organizado funciona igual que las tonalidades, simulando principios de modulación entre las diferentes regiones. Entre las interválicas que se generan, la más destacada es la cuarta aumentada entre Fa# - Do natural. En el esquema de pulsaciones metronómicas ligadas a notas e interválicas, la línea roja traza los movimientos internos de modulación entre los diversos ejes (Sol, Fa, Do, La, Re Do...).

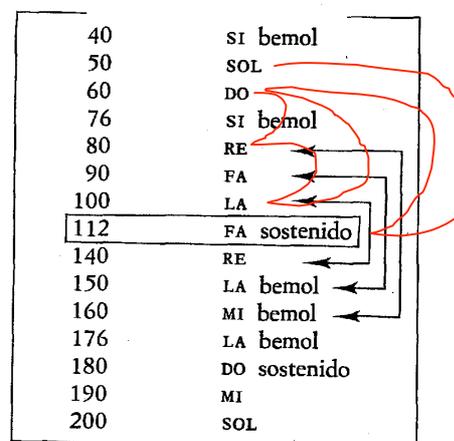


Fig. nº 556. Esquema

La sección **G** posee la valoración metronómica de $\text{♩} = 140$, correspondiéndole el eje Re. Continúa con un pulso constante acelerado por medio de corcheas, después de las valoraciones irregulares de las secciones anteriores. El piano incorpora diversos elementos rítmicos y tímbricos siempre en relación al diseño recurrente de la latencia perpetua. La orquesta dialoga tímbricamente, y crea una gran masa sonora entre los violines y las violas con una rítmica unitaria de cambio de notas.

Las secciones **H** e **I** indican la valoración $\text{♩} = 160$ presentando el eje Mib. En estas secciones, los pequeños gestos del piano, breves arpeggios en valoraciones irregulares, dialogan con la madera y los metales, realizándose *divisi* en las cuerdas con elementos recurrentes de pequeñas masas armónicas muy saturadas con valoraciones breves. Los tresillos de corcheas hacen su aparición en la cuerda en el compás 4 de **H**, preparando la modulación métrica definitiva.

La sección **I** continúa con la misma valoración metronómica y, con ella, el eje. Se presenta un cambio sustancial en la pulsación de base, que es de tresillo de corchea, acelerando nuevamente el pulso general de la obra. El piano presenta diversas síncopas con los tresillos de negra, en compás de $2/4$, mientras la cuerda anteriormente había presentado tresillos de corchea. La madera (flautas y oboe) incorpora quintillos sobre notas repetidas, a la vez que el piano, produciendo una gran tensión dentro de la sección.

En la sección **J** se mutarán los gestos principales del piano a las trompetas y a la percusión para terminar en las flautas, originando principios de *hoquetus* entre las voces del tema que suenan a la vez y de melodía acompañada cuando el motivo se relaciona con el resto de la orquesta. Al final de la sección, las flautas, el piano y el arpa preparan una nueva modulación por medio de pulso de quintillo, el cual se desarrolla en el piano de la nueva sección **K**.

La sección **K** indica una valoración de $\text{♩} = 190$ y eje del campo armónico Mi natural. En esta sección el diálogo se produce entre el piano y la orquesta por medio de pequeños gestos de dos o tres compases en valoraciones irregulares. La latencia no abandona toda la obra, presentándose en esta sección en la marimba, sobre quintas justas (Sol, Re y, con posterioridad, Do#, Sol#). Es evidente que la utilización de terceras como

base del material interválico, por medio de sus superposiciones, forma acordes reconocibles dentro de la armonía funcional, pero sin una función determinada.

Mi-----
+7

Fig. nº 557. Contrabajos y violoncelos, modulación tímbrica

La sección L posee una pulsación metronómica de $\text{♩} = 120$ ($\text{♪} = 60$) al igual que la sección F, con Do como centro gravitatorio. Presenta un tema *cantabile* con acompañamiento del piano. Los violines realizan un gran pedal sobre semicorcheas y notas mantenidas.

Latencia (ostinato). La presenta la celesta con una velocidad alta en la mano derecha y pulso de ♩ en la izquierda.
Melodía acompañada, al primer trombón el piano le realiza un acompañamiento con la mano izquierda.

Fig. nº 558. Sección L, flechas roja entradas contrapuntísticas

En la sección M, con valoración metronómica de $\text{♩} = 180$ con el eje en Do#, el arpa desarrolla un arpeggio sobre Do# (figura número 523) que, con posterioridad, se presenta en la sección V.

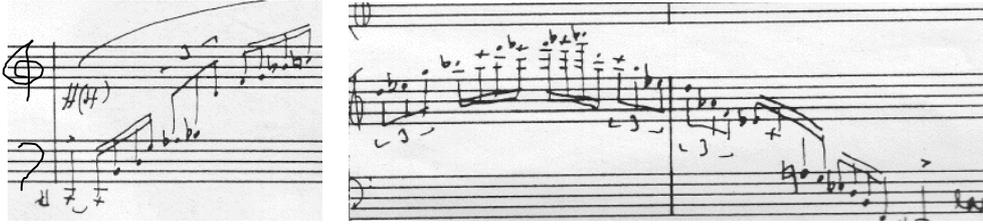


Fig. nº 559. Arpeggio ascendente y descendente

En la sección **N** la figuración metronómica es nuevamente de ♩ = 120 (♩ = 60) sobre eje de Do. Las notas repetidas, el ostinato que se mantiene desde el comienzo de la obra, van modulando métricamente a nonillo de corchea.

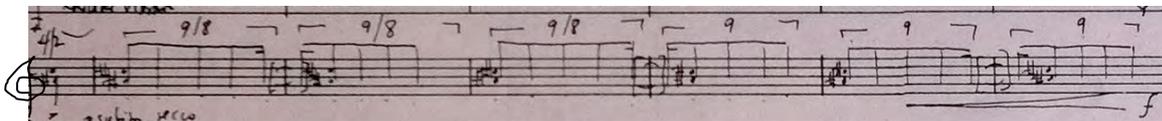
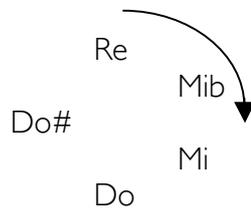


Fig. nº 560

En este punto desde **G** hasta **N**, la relación de los ejes se desarrolla de la siguiente manera:



En el proceso, el recorrido interválico crea semitonos, terceras mayores y menores (Re, Mib, Mi, Do, Do#...).

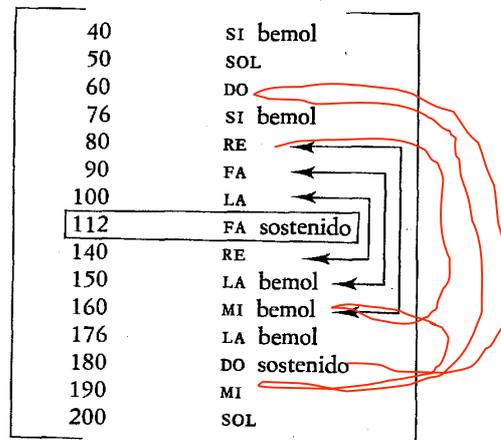


Fig. nº. 561. Esquema

La sección O, $\text{♩} = 180$ y eje en DO#, continúa con el desarrollo de elementos complejos y rápidos entre el arpa, la celesta y la madera; la cuerda continúa con la repetición cíclica del principio, pero por medio de grandes acordes.

La sección P, $\text{♩} = 190$ con eje en Mi natural, posee un *cantus firmus* en el contrabajo y un diálogo entre el violonchelo y el piano, mientras las trompetas y las trompas presentan notas largas, espacializando la nota en ostinato, esta vez en los timbales a cuarta justas (Si - Mi); cada dos compases mantiene la periodicidad, condicionada por un sistema de adición y sustracción de silencios de negras.

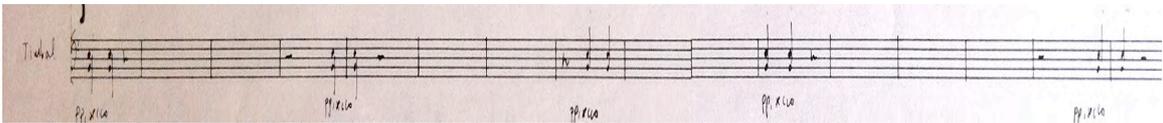


Fig. nº 562. Ostinato en los timbales

En esta sección, el piano presenta un material con valores irregulares (II donde deberían entrar I6), produciéndose el diálogo entre el piano, flauta, oboe y clarinete. La latencia pasa a la marimba, y los cuatro primeros violines presentan notas agudas y armónicos, con la indicación de *delicatissimo*. El contrabajo muestra un nuevo ostinato.

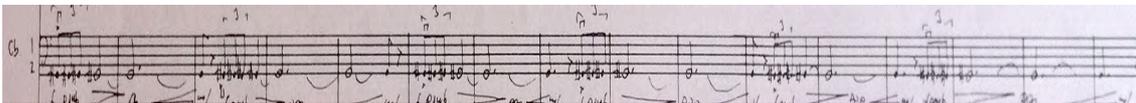


Fig. nº 563. Contrabajo en ostinato, pedal

La sección Q presenta la $\text{♩} = 176$ y el eje de Lab. En esta sección confluyen cantidad de materiales presentados hasta el momento, completando las líneas de la mano derecha del piano y el violín solo, con las producidas por la mano izquierda del piano y el clarinete, y formando pequeñas líneas melódicas reconocibles fusionadas tímbricamente.

The image displays a handwritten musical score for Section Q, consisting of five systems of staves. The notation is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes the following parts and markings:

- System 1:** Piano part with dynamic markings *p*, *f*, and *f*. It features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. A marking *[col pianoforte]* is present.
- System 2:** String parts (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) with dynamic markings *mp* and *mp*. A section is bracketed and labeled *[sord.]*.
- System 3:** Violin part with dynamic markings *f* and *f*. A marking *[col violino]* is present. The clarinet part below it has a dynamic marking *f* and a marking *[clarinetto]*.
- System 4:** First Violin part with dynamic markings *f* and *f*. A marking *1^o arco* is present. The piano part below it has a dynamic marking *f* and a marking *[col pianoforte]*.

Fig. n° 564. Sección Q. Ed. Suvini Zerboni (S. 8608. Z)

En la sección R, con pulsación de $\text{♩} = 184$ y eje en Do#, la valoración metronómica no se ciñe al diagrama propuesto como guía de pulso y timbre. Se adscribe

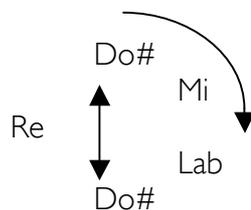
la valoración de 184 a una aproximación de 180, ligera aceleración dentro del pulso. Se puede considerar una sección de transición hacia **S**, con una modulación interna por medio del tresillo de blanca, por lo que se acelera el pulso. A lo largo de la sección, la estratificación de las voces en diversos pulsos organiza la estructura métrica. En cuanto al bajo: línea del grave, negras con puntillo; línea intermedia, quintillos de corchea; línea aguda, tresillos de negra¹⁴⁹⁶.



Fig. n° 565. Sección R. (Anexo documental, pág. 881)

La sección **S**, con valoración de $\downarrow = 120$ con eje Re, tampoco se ciñe al plan marcado adscribiéndose a $\downarrow = 140$, considerándose como una reducción de tiempo de este último. Dentro de la sección se presenta el tiempo de 120 a 100 hasta volver a 120, lo que demuestra la flexibilidad interna de la estructura prefijada. En la sección **V**, la valoración es de $\downarrow = 80$ y el eje de Re natural. Con esta sección termina la primera parte de la macroforma del *Concierto* para piano; en ella se muestra un material poco utilizado durante la obra, reservado para este momento: arpeggios a gran velocidad, participando la orquesta entera en un juego de polifonía con el piano, mientras la cuerda genera masas dentro del principio ondulante del arpeggio.

Las relaciones que se plantean en estas estructuras se desarrollan por medio de interválicas de terceras menor, terceras mayor, quintas justas y semitonos. Círculo de notas implicadas en la estructura armónica:



Recorrido interválico.

A lo largo de las diversas estructuras, las relaciones entre notas y tiempos metronómicos van variando (Re, Do#, Mi, Lab, Do#) (Figura 566).

¹⁴⁹⁶ Cfr. Anexo documental, pág. 881.

40	SI bemol
50	SOL
60	DO
76	SI bemol
80	RE
90	FA
100	LA
112	FA sostenido
140	RE
150	LA bemol
160	MI bemol
176	LA bemol
180	DO sostenido
190	MI
200	SOL

Fig. n° 566. Tabla de relaciones

El desarrollo de la obra culmina en la cadencia del piano por medio del recuerdo de elementos de las secciones precedentes, tomadas en su mismo orden, sin que aparezca en ella el desarrollo de **F** y **G** cambiando con cada sección la valoración metronómica y la nota eje.

Fig. n° 567. Sección **W**. Cadencia de piano solo¹⁴⁹⁷. Ed. Suvini Zerboni (S. 8608. Z)

¹⁴⁹⁷ Cfr. Anexo documental, pág. 881.

La presentación de la cadencia del piano es simétrica. La sección **AA** posee un tiempo más estable con la aparición de siete solistas de entre la orquesta que retoman ciertos elementos interválicos y gestuales del inicio. Esta sección da paso a la **AB** (Fig. n° 568) donde los instrumentos solistas se relacionan contrapuntísticamente con libertad controlada, retomando polifónicamente elementos de las secciones anteriores. En la tercera parte (reexposición de la obra), la orquesta reintroduce elementos de la primera parte sin ningún orden definido, interpretándola de manera diferente. En este punto comienza un pedal sobre la nota Mib.

The image shows a page of handwritten musical notation for section AB. It consists of approximately 15 staves. The notation is dense, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 'ff'. There are several circled numbers (1 through 15) and arrows pointing to specific notes or measures. The score is marked with 'AB' in a box at the top left and 'AC' in a box at the top right. At the bottom of the page, there is a small box containing the text: 'ENTRADAS POR 1 AL 15 BASTANTE RAPIDAS 21°-22° LEVA UNA'. The paper is aged and has a yellowish tint.

Fig. n° 568. Sección **AB**. Libertad controlada dentro del tiempo de la sección grande¹⁴⁹⁸. Ed. Suvini Zerboni (S. 8608. Z)

Las secciones **AA** y **AB** se presentan fuera de un principio de tiempo metricado sobre una indeterminación de tiempo. Retoma pensamientos estáticos de su segunda etapa compositiva, donde el director indica de manera flexible el comienzo de los elementos de la sección cerrada o fija.

¹⁴⁹⁸ Cfr. Anexo documental, pág. 882.

Después de estas dos secciones a partir de **AC**, se reanuda la regularidad del pulso con $\text{♩} = 80$ dentro de un largo *crescendo*, que da paso al final en el que el elemento repetitivo se corresponde con las pulsaciones regulares del inicio de la obra.

La formación orquestal no incorpora ni el como inglés ni la tuba, y muestra una percusión muy marcada por la marimba y el bombo, que al final de la obra es golpeado con la mano. Las cuerdas utilizan líneas horizontales a alta velocidad, las cuales se neutralizan unas a otras sin unísonos. En la orquesta aparecen ocho violas y diecisiete violines sin distinguirse entre primeros y segundos.

- Conclusiones

En el primer *Concierto para piano* se distinguen tres secciones: en la primera se presenta el piano y la orquesta, en la segunda se desarrolla el piano solo, y en la última aparece la reintroducción de la orquesta. Existe una elaboración temática eludida en ciertas etapas anteriores del compositor. En la segunda parte del concierto el piano solo reexpone fragmentos que ya habían sido interpretados por la orquesta en la primera sección, existiendo diversas correspondencias con pulsaciones comunes entre la primera y la tercera parte, surgiendo la unidad constante dentro de la variedad.

La utilización de un sistema generativo o agregado organiza toda la obra desde la estructura armónica hasta la métrica, por medio de la asociación de tiempo metronómico y timbre. Cada uno de los sonidos eje forma una sección; de esta unión surge una escala de tiempos que va del lento al rápido a medida que los sonidos se vuelvan más agudos, partiendo desde $\text{♩} = 40$ hasta alcanzar $\text{♩} = 200$. El eje que constituye la sección central de la obra es Fa#, nota asociada al tiempo de $\text{♩} = 112$.

La estructura del concierto se organiza por medio de secciones de distinta longitud (**A**, **B**, **C**...), cuya duración es decidida por el compositor de manera intuitiva, condicionada por las distintas características de los elementos que la conforman.

Cada sección posee un tiempo definido de antemano según un esquema general anterior. El inicio de cada sección se realiza mediante un cambio de valoración metronómico, y se crea una superestructura que construye toda la obra desde su comienzo hasta el final.

9.3. *Ofrenda* (1980/82)

Luis de Pablo reside en la ciudad de París parte de 1980, invitado por su amigo el compositor francés Pierre Boulez, trabajando en proyectos de electroacústica en las instalaciones del IRCAM con los ordenadores más potentes y sofisticados de la época. Allí recibe el encargo de componer *Ofrenda* para violonchelo solo. "...Para mí fue un descanso dentro de la vorágine informática poder trabajar en una obra como *Ofrenda*"¹⁵⁰⁴. Es compuesta entre junio (en París) y agosto (en San Sebastián), dedicándosela al violonchelista Pedro Corostola.

Ofrenda se compone para ilustrar musicalmente la adaptación escénica de la obra de teatro *La velada en Benicarló*, escrita por el último presidente de la Segunda República Española, Manuel Azaña, siendo José Luis Gómez el realizador de esta adaptación.

9.3.1. El conflicto vasco en 1980. Reivindicación deshumanizada

El año 1979 se inicia un proceso de deterioro político que culmina con el golpe de estado frustrado de 1981. Diversos factores explican esta crisis política y, entre ellos, destaca la brutal campaña terrorista de ETA que causó 77 muertos solamente en 1979; se alcanzó la cifra de 133 entre 1979 y 1980, y se dio como única respuesta popular una movilización de treinta mil personas en Pamplona y quince mil en San Sebastián¹⁵⁰⁵.

Causas más destacadas:

- El fin del consenso con el inicio por parte del PSOE de una dura campaña de oposición.
- La aprobación de los estatutos de autonomía del País Vasco y Cataluña a fines de 1979 y las consiguientes elecciones autonómicas que dieron mayoría a las fuerzas nacionalistas: *Convergència i Unió* de Jordi Pujol y el PNV.
- La crisis interna de UCD, las disensiones y críticas dentro de un partido que había nacido de forma artificial fueron minando poco a poco la posición de Adolfo Suárez, a menudo enfrentado con miembros de su propio partido.

¹⁵⁰⁴ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista telefónica con el compositor Luis de Pablo. 20 de diciembre del 2013.

¹⁵⁰⁵ YUSTE, Miguel. Diario *El País*, páginas centrales, Madrid: Viernes, 8 de mayo de 1981 (Referencia internet. 40, 28037).

En 1980 habrá hasta tres atentados diarios:

ETA mató como nunca lo había hecho hasta entonces y como nunca lo ha hecho después, –por poner dos ejemplos extremos de comparación, en 1979 mató 76 personas y cinco en 1996–. Pero fue un año de muerte sin nombre. ETA secuestró a tres industriales, que le dieron más de 200 millones de la época. Sus comandos apenas salieron de Euskadi, poniendo su objetivo sobre mandos militares como los generales Esquivias o Criado, matando únicamente soldados, muchachos con ese destino...¹⁵⁰⁶

1979/80 son los dos años más letales de la banda terrorista. La inestabilidad política y social del país genera en los círculos militares de extrema derecha un gran desasosiego que culmina en el fallido golpe de estado. Más de 25 personas, vascos la inmensa mayoría, murieron a manos de la ultraderecha, generalmente agrupada en el que fue llamado Batallón Vasco-Español. Y seis presuntos miembros de ETA cayeron en enfrentamientos con la policía, en total 128 personas a las que pueden sumarse los cinco asesinatos que cometió el GRAPO¹⁵⁰⁷. Un muerto cada sesenta horas "...aquel año fue el más cruel de la banda terrorista ETA..."¹⁵⁰⁸

Ni se sabe cuántos muertos fueron. Las estadísticas se presentan con la aparatosa seguridad de costumbre, pero no resisten la investigación del detalle. El Ministerio del Interior anota 91 muertos a causa de la violencia etarra en 1980: pero en los periódicos hay más muertos. La Asociación de Víctimas del Terrorismo da un centenar: pero incluye erróneamente en el detalle a algunos que mató la ultraderecha. Las páginas de EL PAÍS llevan 97 muertos a causa de ETA, incluyendo sus periferias Político-Militar y Comandos Autónomos: pero ningún periódico puede garantizar que haya dado noticia exacta de los muertos de aquel año¹⁵⁰⁹

Si 1980 fue el año crucial del terrorismo etarra, así sucedió también con el terrorismo de extrema derecha del GAL. Este terrorismo tuvo episodios tan singulares como el ametrallamiento del bar Hendaya con el posterior paso por la frontera de los asesinos, hecho que provocó una crisis política entre España y Francia.

En estos años De Pablo, al igual que parte de sus compañeros de generación españoles, escribe diversas obras que, dentro de su asemantividad, poseen significados extramusicales diversos, debido a los referentes en los que se basan, como los *Desastres*

¹⁵⁰⁶ Cfr. apartado de Internet:

http://www.elpais.com/articulo/espana/espana/grapo/eta/trece/militares/asesinados/Madrid/elpepiesp/19810508elpepinac_9/Tes (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

¹⁵⁰⁷ Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre.

¹⁵⁰⁸ Cfr. apartado de Internet: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/09/12/videos/1221223159.html> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

¹⁵⁰⁹ Cfr. apartado de Internet: <http://www.udel.edu/leipzig/270500/elb270800.htm> (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015).

de la guerra que describe Francisco de Goya, o la carga implícita (de ideales de cualquier tendencia: social, política...) inmersa en los textos que utiliza en sus obras.

Aunque De Pablo siempre ha negado una reivindicación directa con los hechos sociales, culturales y políticos que envuelven y condicionan a cada creación¹⁵¹⁰. La obra musical se impregna de los acontecimientos, aún circunstancialmente, de toda índole que la rodean en su creación, asociándose históricamente a ellos.

Este hecho es evidente en obras como *Ofrenda* o *Sonido de la guerra*, pudiéndose leer en las críticas de la época frases como las que escribe Fernández Cid en el estreno de *Sonido...*, realizado por La Cruz Roja y el patrocinio del Banco Exterior en 1981 en Madrid: "...brinda un mensaje contra toda la violencia, un encuentro realizado en favor del hombre libre, realizado y fraterno"¹⁵¹¹.

¹⁵¹⁰ AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. Entrevista telefónica con el compositor Luis de Pablo. 20 de diciembre del 2013.

¹⁵¹¹ FERNÁNDEZ CID, Antonio. "Estreno de Sonido de la guerra" (1981), Madrid: Espectáculos, Música ABC, sábado, 19/12/1981, pág. 67.

9.3.2. Síntesis de elementos macroformales

Ofrenda, seis piezas a la memoria de Manuel Azaña, 1980/82, para violonchelo solo, es estrenada tres años más tarde de su terminación en 1983 por la violonchelista Frances Marie Uitti en la ciudad Americana de Nueva York.

Los seis tiempos que constituyen *Ofrenda* se articulan de manera orgánica como uno solo, al margen de poseer elementos contrastantes entre ellos. Uno de los diseños recurrentes es la nota ornamentada por medio de dobles bordaduras a distintas interválicas¹⁵¹²:

El I tiempo se articula por medio de ornamentaciones sobre la nota Re, junto con otras, apareciendo en la parte central grupos de cuatro semicorcheas y al final una coda de notas largas como cierre¹⁵¹³. El II tiempo se compone por medio de arpegios y escalas a pulso de corchea, partiendo desde la nota Re, junto a una sección central a pulso de negra.

El III tiempo comparte con el primero la idea de ornamentación con la interpolación de *gruppettos* y notas repetidas entre las que forman el ornamento (comenzando desde Mi en dirección hacia Re).

El IV está compuesto en compás de 3/8 (con movimiento de arco), alternando arpegios descendentes y ascendentes de forma irregular; prevalece la nota Mi, aunque termina sobre el arpegio de Re M más la nota Mi final. En el V se presenta la reexposición de la ornamentación sobre la nota Re, desarrollándose este elemento junto a otros contrastantes. El VI y último tiempo se convierte en una recopilación de la mayoría de los diseños de los cinco tiempos anteriores, prevaleciendo la nota Re.

¹⁵¹² Cfr. Fig. n° 571 y 572.

¹⁵¹³ Cfr. Fig. n° 570.

9.3.3. Análisis del primer tiempo

dedicadas a Pedro Corostola,
interprete admirable

1

OFRENDA

Sei pezzi per violoncello solo
alla memoria di Manuel Azaña

LUIS DE PABLO

$\text{♩} = 52; \text{♪} = 104, \text{flessibile}$

I

non troppo vibrato

f *p* *mf* *arco*

f *poco f* *sf* *fp* *fp* *pizz* *ppp*

senza vibr. *vibr.* *f* *sub.* *mf*

[arco] *pizz* *pp* *[arco] sotto voce, poco legato* *pp* *mf* *sub.* *poco accel*

Tempo II *pizz* *[lascia vibr.]* *mf* *(f)*

cautabile, espressivo *f* *subito, espress. tempo*

[arco] *f* *[arco]* *[arco]* *[pizz]* *[arco]* *[pizz]* *[arco]* *[pizz]* *[arco]*

Fig. n° 570. Primera página de *Ofrenda* para violonchelo solo. Enmarcado con líneas rojas el primer diseño de bordaduras. Ed. Suvini Zerboni (S. 9087. Z)

La introducción con la que comienza *Ofrenda* evidencia la utilización de bordaduras sobre las dos primeras notas (Re y Do) del giro melódico, mostrando en su totalidad una escala de tonos enteros y un sustrato tonal del acorde de Fa menor (Figs. n° 572-573).

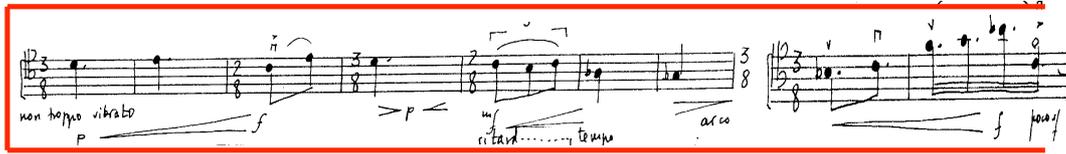


Fig. n° 571. Primeros compases (contrastar con Fig. n° 570)

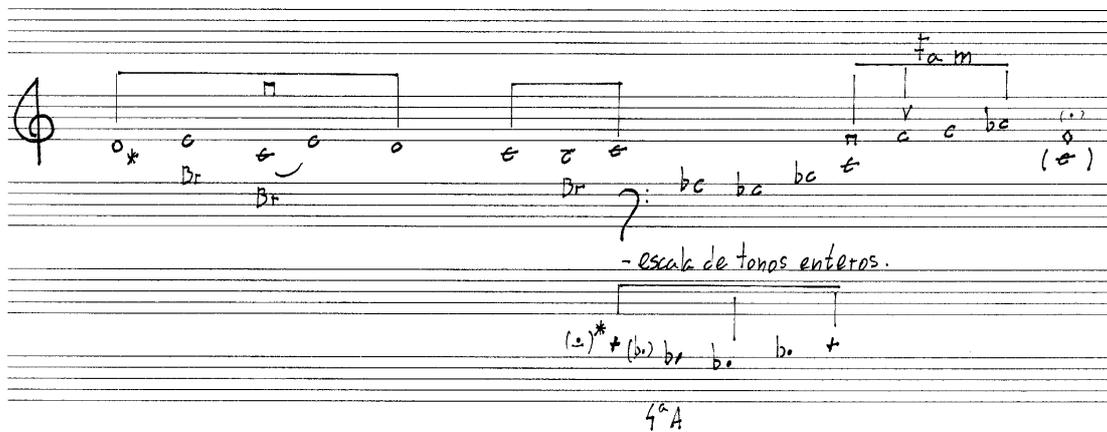


Fig. n° 572. Reducción melódica de los primeros compases de la obra (Fig. n° 571)

En la presentación armónica de las notas constitutivas de la introducción, se presenta con claridad la aparición de un elemento recurrente en el periodo impresionista francés, con la utilización de las escalas de tonos enteros; nos referimos al acorde de quinta francesa¹⁵¹⁴. Interválicamente se puede pensar en dos cuartas aumentadas ubicadas simultáneamente (Re- Sol# y Solb(fa#)-Do); estos acordes, igual que la escala, carecen de dirección siendo de carácter estáticos...

El compás II se compone armónicamente por medio del mismo principio que la sección anterior (séptima francesa), y armónicamente, por medio de la concatenación de interválica de manera regular (2^{as}, 3^{as}, 2^{as}...)

¹⁵¹⁴ Acorde de séptima con la quinta rebajada.

9.4. *Sonido de la guerra* (1980). Los derechos del hombre frente a la barbarie

Estrenada en el Teatro Real de Madrid el 17/12/1981 por Ana Higueras, Manuel Cid, Francisco Valladares, el Grupo Koan y José Ramon Encinar como director. El encargo parte del Centro de Estudios y Difusión de los Derechos del Hombre de la Cruz Roja Española.

Sonido de la guerra está compuesta sobre textos del premio Nobel de poesía Vicente Aleixandre, y parte de materiales anteriores de la obra *Ofrenda*¹⁵¹⁷, *seis piezas a la memoria de Manuel Azaña* (1980/82) para violonchelo solo; los toma como elementos vertebradores sin ser reconocibles en su integridad en la nueva obra.

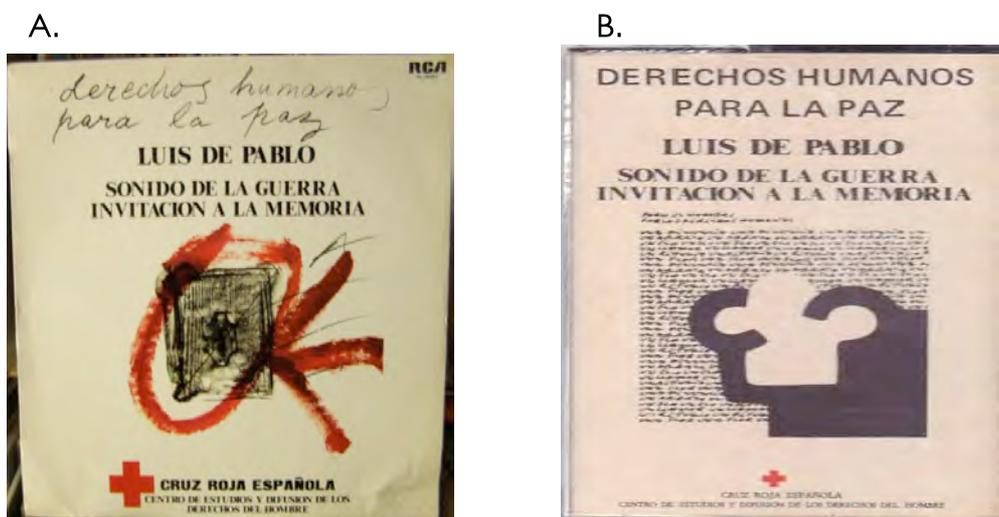


Fig. nº 574. **A.** Carátula del disco de vinilo (RCA) con el nombre del compositor y el título. **B.** Funda interior del disco con el logotipo de *El peine de viento* de Eduardo Chillida

Con motivo de la celebración se confeccionan logotipos para el evento por la Cruz Roja Española y el Centro de estudio y difusión de los derechos del hombre. Con la imagen del *El Peine del Viento* (1976) del escultor vasco Eduardo Chillida, símbolo de la ciudad de San Sebastián.

Los compositores Luis de Pablo y Cristóbal Halffter han recibido la Medalla de Oro de la Cruz Roja Española por su permanente compromiso creador y personal contra toda violencia y a favor de la paz. Con este motivo, la institución ha editado el disco: *El sonido de la guerra*, que encargó a Luis de Pablo –sobre texto de Vicente Aleixandre– alegato estético y ético contra las violencias bélicas y establecidas, y

¹⁵¹⁷ Analizada en el punto anterior.

Elegías a la muerte de tres poetas españoles y *Gaudeum et spes-Beunza*, donde Halffter musicaliza su visión del exilio, la cárcel, la guerra y la muerte¹⁵¹⁸

La absoluta claridad en los gestos de la partitura produce una evolución técnica hacia el pragmatismo de lo efectivo y directo en la reproducción y comunicación del código, sin concesiones a lo relativo, limpiando cualquier acción imprecisa que pudiera perturbar el ideal de la obra.

¹⁵¹⁸ "Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, medallas de oro de la Cruz Roja". *EL PAIS*, páginas de cultura, 16/02/1983.

SONIDO DE LA GUERRA

LUIS DE PABLO

$\text{♩} = 52, \text{flexible} [\text{♩} = 104]$

Arpa

Cel.

Vc.

Ar.

Cel.

Vc.

ritard... tempo

4psub arzo, s.v.

pizz

psub

Fig. nº 575. Primera página de *Sonido de la guerra*. Ed. Suvini Zerboni (S. 8845. Z)

9.4.1. Análisis de la obra

En la obra aparecen células cortas (tres notas) que desempeñan un papel estructural importante de coordinación y elaboración temática¹⁵¹⁹. Estas células se desarrollan por medio de una constante variación, en diversos puntos¹⁵²⁰, sin perder en ningún momento su identidad, asumiendo distintas funciones dentro de la jerarquía organizativa de la obra.

Fig. nº 576. Pentagrama de arriba, pág. 3 del I tiempo y abajo, págs. 31-36 del IV tiempo

En las sucesivas elaboraciones, la direccionalidad de las células se invierte de ascendente a descendente, y se incorporan ornamentos como bordaduras a diferentes distancias.

Fig. nº 577. Compases 203 al 204...

¹⁵¹⁹ Cfr. Compás 32 del Iº tiempo, con 184 y 265 del IV tiempo.

¹⁵²⁰ Compás 80 del primer tiempo.

En el transcurso de la obra se suceden diversas células contrastantes; la aparición de las compuestas por valoraciones irregulares (quintillos) poseen una identidad y función de reorganización estructural. Estos elementos no se presentan como un tema clásico, sino más bien como un gesto expresivo que da unidad al conjunto de la obra.

The image displays two pages of handwritten musical notation. The left page covers measures 29 and 30, featuring a vocal line (Ten.) and a piano accompaniment (Vc.). The right page covers measures 61 and 62, also with vocal and piano parts. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings (pp, f, pp sub.), and specific annotations like 'UN CUE-RO QUE SE E-' and '5/4'.

Fig. n° 578. Compases 29-30 y 61-62 del segundo tiempo

Las diversas células van elaborándose interválica y métricamente. La célula de cinco notas muta en una de siete.

The image shows a page of handwritten musical notation for measures 227 to 230. It includes parts for Tenor (Ten.), Cello (Cel.), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.). The notation is dense with rhythmic markings and dynamic instructions like 'p', 'f', and 'pp'.

Compases 227 al 230 del segundo tiempo.

Las células melódicas y, en su unión, armónicas incorporan una interválica revolucionaria para las vanguardias europeas de la década de 1960 y parte de 1970: la tercera mayor-menor, que De Pablo utiliza (desde sus agregados armónicos, desubicados funcionalmente, de su época aleatoria) como potenciadora de una tímbrica particular.

9.4.2. Elementos constructivos del lenguaje

La utilización de parámetros homofónicos y polifónicos es una constante en la enfatización del texto. La isocronía en las relaciones rítmicas con cambios mínimos de alturas será un continuo en la obra produciendo una gran fuerza expresiva. En los compases 141 al 147, este recurso se alterna con entradas polifónicas inmersas dentro del discurso (146-147). Existen secciones (compases 148 al 153) donde las entradas polifónicas son la base del lenguaje, utilizando células presentadas anteriormente por elaboración temática.

The image shows a handwritten musical score for measures 141 to 153. The score is arranged in systems. The first system (measures 141-147) includes parts for Soprano (Sop.), Coro (1 and 2), Rebeca (Reit.), and Violoncello (Vc.). The lyrics for the first system are: "UN SUSURRO COMO UNA MUERTE DULCE. EN MIS BRAZOS FUE C". The second system (measures 148-153) includes parts for Soprano (Sop.), Coro (1 and 2), Rebeca (Reit.), and Violoncello (Vc.). The lyrics for the second system are: "BELENDO DE NO SCA, Y SUPE DOKNA, TERIBLE CIGLIA ÚLTIMA". The score features complex rhythmic patterns with 3 and 4 notes against 4, dynamic markings like p, pp, and pp casi susurrado, and various articulations.

Fig. n° 579. Compases 141 a 147, melodía acompañada, 3 contra 4 negras. Ed. Suvini Zerboni (S. 8845. Z)

Cada tiempo de la obra posee un carácter marcado por su lenguaje con diversos recursos. Así, se alterna la melodía acompañada, la homofonía armónica y el contrapunto.

The image displays a handwritten musical score for 'Sonido de la guerra', divided into three sections: II, III, and IV. Section II (measures 1-11) features a Tenor (Teny.) and Violoncello (Vc.) part. The Tenor part includes lyrics: 'NOE STRY DO REI DO NO SE ENEROO'. The Violoncello part includes dynamics like 'p', 'f', 'pp', 'pizz', and 'arco'. Section III (measures 12-16) includes Soprano (Sopr.), Alto (Alto), Contrabajo (Cnw.), and Violoncello (Vc.). The Soprano part has lyrics: 'P. QUEN HA BLAA QUI'. Section IV (measures 17-24) includes Percussion (Perc.), Timbales (TIMB.), Recitador (Recit.), and Violoncello (Vc.). The Recitador part has lyrics: 'SI ALGUIEN HAGA', 'NO PUEDO HABLAR', and 'FUI JOVEN'. The Violoncello part includes dynamics like 'pp', 'ppp', and 'arco'. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Fig. nº 580. Sonido de la guerra inicio de los tiempos II, III y IV. Ed. Suvini Zerboni (S. 8845. Z)

9.4.3. Utilización del texto poético

En *Sonido de la guerra* se alternan secciones narradas, de una fuerte presencia dramática, con las cantadas. El cuidado en la utilización de los pies métricos musicales y del verso es una constante en toda la obra del compositor, y así se asegura la comprensibilidad semántica.

PLANTILLA

VOCES:	INSTRUMENTOS:
SOPRANO	FLAUTA BAJA
TENOR	ARPA
PEQUEÑO CORO FEMENINO: 2 SOPRANOS	CELESTA [escrita 8ª baja]
2 CONTRALTOS	PERCUSIÓN 1 - VIBRAFONO, TAMBAL, CAMPANAS TUBULARES, MARIMBA,
RECITADOR [hombre; debe ser un actor, capaz de dar al texto todo su contenido expresivo]	PERCUSIÓN 2 - FLEXATÓN, 5 BONGOS [de apoyo a mano], VIBRAFONO [el mismo de la PERC. 1], TAM-TAM MUY PROFUNDO, CAMPANAS TUBULARES [las mismas de la PERC. 1], 4 TEMPLE-BLOCKS [de apoyo a mano]
	VIOLOCELLO [parte de solista]

Duración: 120'

TEXTOS

<p>EL BAUJO</p> <p>SOLO QUEDÉ. ARRASADA ESTÁ LA ALDEA. AH, EL MISERABLE. CONQUISTADOR PASÓ, METRALLA Y MÁS VENENO DI EN LA MIRADA HORRIBLE, Y ERAU JOVENIL. CUANTAS VECES SONÉ CON UN SUSPIRO COMO UNA MUERTE DULCE. EN MIS BREBAJES PUSE EL BELLEÑO DE NO SER, Y SUPE DORMIR TERIBISE CIENITA ÚLTIMA. MÁS HAY NO ME VALIÓ CON OJA FIJO VELE Y MIRÉ, Y SECO UN OJO VIO LA LLUVIA, Y ERA ROJA. PÁLIDO Y SECO, Y ENSANGRENTADO EN SU INTERIOR, CEGÓ.</p> <p>EL SOLDADO</p> <p>NO ESTOY DORMIDO. NO SÉ SI MUERO O SUEÑO. EN ESTA HERIDA ESTÁ EL VIVIR, Y YA TAN SÓLO ELLA ES LA VIDA. TIENE UNOS LABIOS QUE SIGNIFICAN, UN CUERPO QUE SE ERGUA UN BRAZO EXTENSO, COMO UNAS MANOS QUE APREHENDIERON: COSAS, OBJETOS, SERES, ESPERANZAS, HUMOS, SONÉ, Y LA MANO DIBUJABA EL SUEÑO, EL DUEÑO. TENTÉ. QUIEN TIENTA VIVE. QUIEN CONOCE HA MUERTO. SÓLO MI PENSAMIENTO VIVE A HORA. POR ESO MUERO. PORQUE YA AYO MIRO, PERO SÉ. JOVEN LO FUI. Y SIN SOAD, TERMINO.</p>	<p>EL PÁJARO</p> <p>¿QUÉN HABLA AQUÍ EN LA NOCHE? SON VENENOS HORMIGAS. SOY YA VIEJO Y OIGO POCO, MAS NO CONFUNDO EL CANTO DE LA ALONDRA CON EL RANCO TRAJÍN DEL "PECHO" POBRE. MIRO Y EN TOENO CASI YA NO HAY AIRE PARA MIS ALAS. NI EAMA PARA MI BOSCANSO. ¿QUE SUBVERSIÓN PASÓ? NADA CONOZCO. NATURALEZA HUYO ¿QUE ES ESTO? Y VUELO EN UN AIRE QUE MATA. LETAL CENIZA GN RUE BOGAR, Y MUERO.</p> <p>EL SOLDADO</p> <p>SI ALGUEIN LLEGASE... NO PUEDO HABLAR, NO PUEDO GRITAR. FUI JOVEN Y MIRABA, ARDÍA, TOCABA, SONABA. EL HOMBRE SUENA, PERO MUJO, MUERO Y AQUÍ YA LAS ESTRELLAS SE APAGARON, PUES QUE MIS OJOS YA LAS DESCONDICIONA. SÓLO EL AIRE DEL PECHO SUENA. EL ESTERTOR DENTRO DE MI PESTERA POR LA HERIDA, COMO POR UNA BOCA. BOCA INÚTIL, RECIENTE, Y HECHA SÓLO PARA MORIR.</p> <p>LA ALONDRA</p> <p>TODO ESTÁ QUIETO Y TODO ESTÁ DESIERTO. Y EL ALBA NACE, Y MUERA. PASÉ COMO UNA PIEDRA Y FUÍ A LA MAR.</p>
--	--

Fig. nº 581. Primera página de la obra (contraportada) donde se presentan las indicaciones generales y el texto de Vicente Aleixandre

En la obra los giros melódicos ascendentes y descendentes (arsis-tesis) enfatizan la entonación de la palabra y la frase, convirtiendo su expresión en interrogativa, exclamativa o conclusiva. Estos mecanismos de expresión se unen a principios madrigalísticos fusionando el significado del texto a la acción musical.

En la palabra "muero" (Fig. nº 578), dotada en el contexto de gran carga dramática, De Pablo presenta un cromatismo ascendente que rompe con la dirección descendente del mismo, y en las dos sílabas en las que se divide la palabra armónicamente presenta dos terceras mayores (Do - Mi, Mib - Sol), las cuales se destacan con nitidez por encima del entramado interválico imperante, enfatizando el significado de la palabra.

De Pablo es un estudioso del repertorio renacentista y sus recursos técnicos, pudiendo intuirse, en este caso, la sombra del madrigalismo que Carlo Gesualdo da Venosa (1566-1613) presenta sobre la misma palabra (muero-moro) en su madrigal número 17 a cinco voces de su VI libro *Moro, lasso, al mio duolo*.

Esquema de la división silábica de la frase, que utiliza De Pablo en la obra (Fig. nº 578), con la correspondencia en notas y relación interválica en la palabra "muero":

	Fa	Sol	Mib	Mi	Sol
	por	e	so	mue	ro
				Do	Mib

En el programa del estreno, el crítico Fernández Cid señala el carácter de los personajes y su interacción musical:

En *El brujo* una larga introducción instrumental –larga, en la relatividad de los veinticinco minutos globales de la partitura– da paso a un pequeño coro, mejor a cuatro voces femeninas que vocalizan sirviendo de fondo al recitado. Quizá es en *El soldado*, que sólo emplea al tenor y al violonchelo, en la confesión resignada ante lo inexorable de quien ya vive solo en su pensamiento. En *El pájaro*, la atmósfera se realiza por voces femeninas, solistas y cuarteto con apoyos instrumentales. En la última parte, –*El soldado*, *La alondra*– hay un momento muy bello, aquél en el que el tenor, con fondo de vocalizaciones, repite para morir. Y otro, la clausura, “pasé como una piedra y fue a la mar”, en el que la flauta baja y la celesta crean el más sutil de los clímax...¹⁵²¹

¹⁵²¹ FERNÁNDEZ CID, Fernando. "Estreno mundial de Sonido de guerra", Madrid: Periódico, ABC. 19/12/1981, pág. 67.

9.4.4. Conclusiones

La evolución técnica y estética del compositor hasta llegar a *Sonido de la guerra* recorre un enorme camino desde un primer serialismo intuitivo con referentes tan dispares como: Webern, Messiaen, Bartók o Schönberg con su Sprechgesang¹⁵²², con similitudes expresivas con *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956), desde la complejidad extrema de la aleatoriedad con la inserción de guías fijas para el mejor control de la sonoridad armónica con sus agregados, desde su *Polar* hasta *Yo lo vi*, pasando a una libertad cimentada en la tradición (bien aprendida) de *Zurezko Olerkia* o *Ederki*, hasta llegar a la fijación de la nota y, con ella, del tiempo de *Canción*, *Pocket zarzuela* y *Sonido de la guerra*.

En *Sonido de la guerra*, el entramado armónico-contrapuntístico se compone por medio de la alternancia de interválicas reiterativas (terceras M/m y segundas M/m), que crea un juego de tensión - distensión por medio de la concatenación y choque interválico –a más terceras, sonoridades modales; a más segundas armónicas, sonoridades menos catalogables y duras en el contexto modal–.

El compositor utiliza este mecanismo generativo desde su primer *opus* pero condicionado por una ordenación serial. En su segunda época, donde emplea grandes masas armónicas en la orquesta, el proceso se vuelve más intuitivo, pues la importancia radica en la efectividad cuantitativa de las masas interválicas. Hacia su tercera época, donde se ubica *Sonido...* con la fijación de la nota y su plenitud estética, el proceso generativo se encuentra dentro de dinámicas asumidas desde el oficio de lo que se busca en cada momento tomado desde la inmediatez.

En el *Sonido de la guerra* se desarrolla el pensamiento dramático que De Pablo plasmará en sus óperas (*KIU* comienza a fraguarse en 1979, un año antes que *Sonido...*, y se termina en 1982) por medio de la preocupación por la relación simbiótica entre argumento, música y personaje, y mediante la reafirmación o transgresión del argumento por parte del hecho musical, presentado como un personaje autónomo, capaz de integrarse o distorsionar los nudos argumentales y acontecimientos que transcurren en la obra.

¹⁵²² Canto hablado o recitado.

En *Sonido...*, el violonchelo, herencia de *Ofrenda*, actúa como un verdadero *cantus firmus*, respetando desde el comienzo “el turno de palabra” en las entradas, produciendo un principio de *hoquetus* cercano a una única línea diluida en diferentes timbres, siempre soportada desde el canto del violonchelo.

9.5. *Concierto nº 3 para piano y orquesta, Sueños (1991)*

En 1991, De Pablo recibe el Premio Nacional de Música. En el Festival de Holanda se ofrecen ocho composiciones suyas y se programan conciertos monográficos en Cremona, Marsella, Tolone, Tokio, Barcelona y en la Bienal de Venecia. La Bienal de Venecia y el Ministerio de Cultura español le encargan la ópera *La madre invita a comer* sobre un libreto del escritor Vicente Molina Foix. Imparte curso en la ciudad de Madrid e interviene en la comisión para la organización de “Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992”. Compone las obras *Libro de imágenes*, *De la América pretérita* y *Sueños*, tercer concierto para piano y orquesta, encargo de la Orquesta Sinfónica Arturo Toscanini; se estrenó en la Universidad de Bolonia el 5 de junio de 1992, dirigido por José Ramón Encinar e interpretado al piano por Massimiliano Damerini. El *Concierto nº 3 para piano y orquesta, Sueños* se encuentra dedicado al musicólogo italiano Mario Bortolotto.

El planteamiento estructural se compone por medio de dos secciones, cada una de las cuales se divide en tres movimientos. El *Concierto nº 3 para piano y orquesta, Sueños* posee afinidad con la obra *Libro de imágenes* (1991) para piano del propio De Pablo, en el que se encuadran obras de la literatura del Siglo de Oro español como *La Celestina*, *Don Gil de las calzas verdes*, *La dama duende* y *La vida es sueño*.

La relación de los materiales de *Sueños* con el *Libro de imágenes* concuerda de la siguiente manera: *Tranquillo* con el *Jardín de Melibea* (núm. 1 del Libro de imágenes, sobre la tragicomedia de Rojas); la *Cadenza* y el pasaje *Mecánico* del segundo bloque de *Sueños* se refiere al *Escondite* (núm. 4, sobre La dama duende de Calderón); el *Gioioso*, a la *Peripécia de Don Gil* (núm. 2, sobre Tirso); el *Cupamente mosso*, a *El caballero y la muerte* (núm. 3, sobre la pieza de Lope); y el *Quasi recitativo* final, a *Monólogo del soñador* (núm. 5, obviamente sobre *La vida es sueño* de Calderón que, seguramente, ha motivado el título de *Sueños* de este tercer concierto para piano y orquesta¹⁵²³).

Los tres conciertos para piano y orquesta constituyen tres propuestas distintas entre sí. Los dos primeros están escritos en un periodo muy corto de tiempo y son menos contrastantes entre ellos. El tercero presenta un sinfonismo complejo y tímbrica elaborada, estando muy cerca (estética y técnicamente) de obras orquestales como: *Senderos del aire* (1987) o *Las orillas* (1990).

¹⁵²³ Cfr. DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo, ensayos y entrevistas*, Madrid: ed. Fundación Autor, 1998.

9.5.1. Análisis macroformal

La obra se compone por medio de secciones de distintos tamaños e importancia que se van concatenando para formar unidades mayores, alternando principios homofónicos con polifónicos. El piano es el protagonista en el concierto, posee reminiscencias de compositores como Debussy, Bartók o Messiaen, sin perder la originalidad en el pensamiento y técnica compositiva. En la obra se presentan seis variaciones sin un tema determinado. Cada uno de estos tiempos posee un determinado carácter indicado por medio de una palabra que define la génesis interna de su construcción, siendo estas indicaciones: *Tranquilo*, *Cadenza in forma di Danza*, *Jocoso*, *Misterioso*, *Mecánico* y *Recitativo*.

En el comienzo del concierto, en *Tranquilo*, el compositor plantea secciones cortas con una independencia plena; estas secciones se concatenan unas a otras. La constitución de éstas se realiza como música de cámara, trabajando dentro de la unidad diferentes tímbricas. La dificultad del concierto es alta, se presenta como si estuviera escrito para instrumentos solistas, apareciendo cantidad de divisiones en el viento madera y metal.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece "Suenos" by Luis de Pablo. At the top, it is titled "SUEÑOS" and dedicated to "para Mario Bortolotto". The instrumentation is "per pianoforte e orchestra". The tempo/mood is marked "TRANQUILLO". The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Trumpet (TR.), Trombone (TPT.), Piano (Pt.), Violins (VLS. 1º, 2º), Viola (VLA.), and Cello (Vc.). A red box highlights a section of the piano part, and a blue box highlights a section of the strings. The score is signed "LUIS DE PABLO".

Fig. nº 582. Primera página del *Concierto*. Ed. Suvini Zerboni (10292)

La espacialización en los tres primeros compases del piano¹⁵²⁴ es un recurso técnico cercano a la polifonía de timbres, abre y alterna las interválicas en la textura percusiva del piano, y genera sobre ellos una orquestación colorista¹⁵²⁵. El arpeggio que realiza el *divisi* de violines (4º compás) es utilizado como unión o conector hacia la nueva entrada del piano¹⁵²⁶. Las funciones sintácticas de los gestos se ponen de manifiesto en las estructuras internas y en la unión entre las secciones. Este material posee la misma función estructural que los arpeggios que se utilizan en el romanticismo (Chopin) para cambiar de *registros graves a agudos*.

El material empleado en esta sección (Fig. nº 583) se construye por medio de una estratificación externa heterofónica, donde la parte central se encuentra cubierta tanto por abajo como por arriba, siendo ésta la más importante con una mayor carga de complejidad y contraste rítmico (rectángulo azul); las partes exteriores realizan la función de acompañamiento a un pulso más lento que la central.

Fig. nº 583. Compás 29 al 38. Estructura de interpolación. Ed. Suvini Zerboni (10292)

La rítmica cíclica que se genera en esta sección, con las constantes síncopas irregulares de las voces exteriores, parte de la concatenación de un pie métrico fijo de corchea con puntillo y fusa, sobre una subdivisión irregular de pulso de negra.

¹⁵²⁴ Cfr. Fig. nº 582.

¹⁵²⁵ Cfr. Fig. nº 582, rectángulo rojo.

¹⁵²⁶ Rectángulo azul. Fig. nº 583.

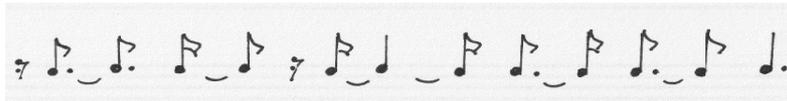


Fig. nº 584. Progresión de sincopada irregular de la estructura del compás 32 (Fig. nº 583)

La primera cadencia (*in forma de danza*, Fig. nº 585) se constituye por medio de un *cantus firmus* a pulso de fusa construido por medio de unidades periódicas irregulares.



Fig. nº 585. Sección B

Los materiales métricos que se utilizan en el *cantus firmus* son patrones métricos, donde los valores de unidad de tiempo se miden por medio de corchea, semicorchea y blanca; siendo la ordenación de estos patrones facultativa del propio compositor.

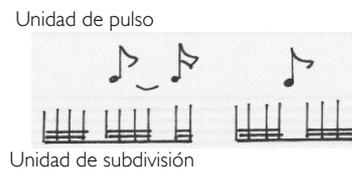


Fig. nº 586. División de los pulsos de negra y corchea por medio de pulsos de fusa

El motivo que se sobrepone en el *cantus firmus* se constituye por medio de gestos cortos separados a través de silencios de fusa, generadores de un flujo melódico discontinuo sobre la línea cíclica del bajo. La división del material siempre se encuentra condicionada a pulsos mayores de corchea, semicorchea...



Fig. nº 587. Dos primeras unidades rítmicas del motivo de la cadencia (Fig. nº 585)

Dentro de las fórmulas rítmicas empleadas para el acompañamiento se forman secciones periódicas divididas entre instrumentos de cuerda y viento, permaneciendo el piano como instrumento solista con unas pulsaciones más rápidas y una mayor complejidad (Fig. nº 588). Sobre el *cantus firmus* (rectángulo rojo) se ubica el piano con diversos arpeggios ascendentes, mientras las trompetas con sordina (1, 2, 3) apoyan las síncopas.

Reducción de la polifonía de pulsos

Fig. nº 588. Segunda página de la primera sección indicada por como *Jocoso*

El gran pedal que genera la cuerda está formado por diferentes capas de polifonía dentro de diversos pies métricos cíclicos. Con las distintas líneas polifónicas se llegan a cubrir todos los pulsos de corchea del compás, al igual que en un *hoquetus*.

El final de la sección señalada como *Jocoso*, coincide con el final del primer tiempo del *Concierto*. En ella se presenta una cadencia de la orquesta al estilo clásico, en cuanto a significación sintáctica se refiere, predominando los giros melódicos ascendentes por medio de grupos irregulares de tiempo. El piano es escrito en dos versiones: una en forma más libre, donde se sugiere la métrica, y una segunda versión más rigurosa, con la

indicación de "piano I". El violín realiza una melodía en registro agudo, casi *glissando* perpetuo, con metricación aproximada dentro de un pulso base, reminiscencia de la libertad controlada de la segunda obra del compositor.

The image shows a page of handwritten musical notation for measures 133 to 137. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there is a tempo marking of $\text{♩} = 80$. The staves are labeled on the left as follows: FL. 1, FL. en SOL, CL. 1, CL. BASSO en SOL, FAG. 1, PF (piano), PF [1], VLS. 1º (Violín 1º), VLS. 2º (Violín 2º), VLA. (Vcllo), and VC. (Vcno). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *pumpo* and *libero ma sempre veloce*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Fig. n° 589. Compases 133 al 137. Cadencia con dos versiones de piano. Ed. Suviní Zerboni (10292)

La segunda parte del *Concierto* se organiza por medio de mecanismos técnicos muy estructurados. El fagot genera un principio cíclico de cuatro corcheas descendentes que enlazan tímbricamente con el segundo fagot, el cual realiza otras cuatro corcheas ascendentes a través de la última nota, creando principios cíclicos¹⁵²⁷.

Las trompas y los trombones con sordina apoyan diferentes notas de cada grupo del fagot. Los contrabajos con sordina realizan un continuo en grupos de cuatro

¹⁵²⁷ Cfr. Fig. n° 589.

semicorcheas; sobre este acompañamiento se presenta el piano con un gesto muy complejo y rápido¹⁵²⁸.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is marked 'ALLEGRISSIMO MOSSO'. The score is divided into systems for different instruments: Flutes (FAG.), Trumpets (TR.), Trombones (TRB.), Piano (PF.), and Cello/Double Bass (CB.). The piano part is specifically highlighted with a red rectangular box and two red arrows pointing to the right, indicating a complex and rapid gesture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ff'.

Fig. n° 590. Primera página del segundo tiempo del *Concierto*, compases 1 al 10

El segundo tiempo el piano se articula por medio de pulsos fijos desde donde surgen *gruppettos* los más rápido posible (Fig. n° 589, entre las flechas rojas), lo que genera, de esta manera, gestos muy rápidos y complejos en un perpetuo sonoro. Estos pulsos son similares en parte del desarrollo de la obra.

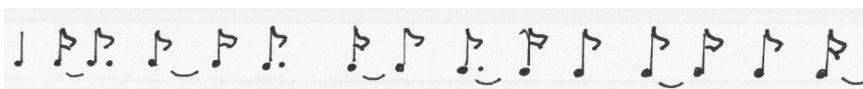


Fig. n° 591. Sistema de pulsos sincopados, bajos de los gestos del piano (Fig. n° 590, entre las flechas rojas)

La superposición de estratos polifónicos de diferentes facturas genera una complejidad contrapuntística notable. En las secciones del segundo tiempo se llega a superponer cantidad de valoraciones irregulares. El control del campo armónico se ejerce tanto horizontal como verticalmente.

¹⁵²⁸ Cfr. Fig. n° 589.

-Tesillo / Seisillo =	(grupos, pequeñas <i>fermatas</i>)	= 3 (6)
-Quintillo =	(sincopas internas)	= 5
-Tresillo =	(sincopado, división entre tímbrs: agudo-grave)	= 3
-Cuatro  =		= 4
-Tresillo =	(sincopa interna )	= 3

-Cantidad de valoraciones superpuestas en la sección.

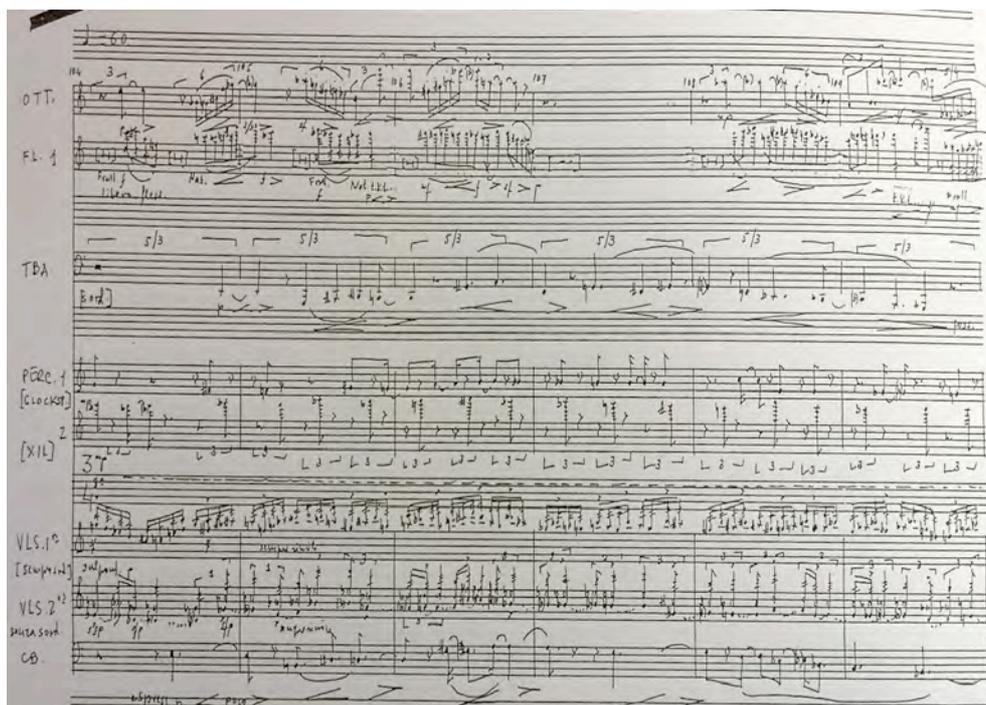


Fig. nº 592. Compás 104. Estratos polifónicos por medio de líneas rítmicas contrastantes¹⁵²⁹. Ed. Suvini Zerboni (10292)

¹⁵²⁹ Cfr. punto 8.1. Una propuesta técnica personal. Antecedentes europeos, pág. 447.

9.5.2. Conclusiones

Su tercer *Concierto para piano y orquesta, Sueños* es totalmente diferente a los dos anteriores, inmersos todavía en un periodo de búsqueda de libertad controlada, con secciones determinadas por un relativo control por parte del director y con un resultado aproximado. Se compone por medio de secciones de distintos tamaños e importancia que se van concatenando para formar unidades mayores, alternando principios homofónicos con polifónicos.

El piano es el protagonista en el *Concierto*, posee reminiscencias de compositores como Debussy, Bartók o Messiaen, pero sin perder la originalidad en el pensamiento y técnica compositiva. En la obra se presentan seis variaciones sin un tema determinado. Cada uno de estos tiempos posee un determinado carácter indicado por medio de una palabra que define la génesis interna de su construcción, siendo estas indicaciones: *Tranquilo, Cadenza in forma di Danza, Jocosos, Misterioso, Mecánico y Recitativo*.

En el comienzo del *Concierto*, en *Tranquilo*, el compositor plantea secciones cortas con una independencia plena, estas secciones se concatenan las unas a las otras. La constitución de estas secciones se realizan por medio de la potenciación de las distintas familias de instrumentos que componen la orquesta, presentándose puntualmente como música de cámara por su concisión y claridad. Una particularidad de *Concierto* es la claridad tímbrica dentro de la complejidad métrica, existen secciones compuestas como si se hubiera escrito para instrumentos solistas, y aparece gran cantidad de divisiones en el viento madera y metal.

9.6. *Passio* (2005/06)

La cantata *Passio* es compuesta entre 2005/06 por encargo de La Orchestra Sinfonica Nazionale de la RAI, para barítono, contralto, coro masculino y orquesta; se estrena en el Auditorio de la RAI de Turín el día 12 de abril de 2007 con Georg Nigl, Roberto Balconi, como voces masculinas del Coro del Teatro Regio, y la orquesta de la RAI, bajo la dirección de Gianandrea Noseda.

Se compone sobre versos del escritor y poeta turinés de origen judío, Primo Levi (1919-1987), superviviente del holocausto nazi. De Pablo descubre la faceta poética de Levi diez años antes de su composición, quedando fascinado por ella:

Me identificaba tanto con los contenidos como con la manera de concebir, de narrar el hecho poético: claro, coloquial, casi prosístico –sin renunciar al lirismo– agresivo, acusatorio sin demagogia, de un pesimismo trascendental. Me recordaba al Goya más duro, aquel que parecía considerar el proyecto humano como un fracaso, condenado al horror y a la estupidez, pero capaz de destilar algunas gotas de recóndita belleza. Seleccioné algunas poesías y dejé pasar el tiempo. La ocasión llegó gracias a la RAI...¹⁵³⁰

Los cinco poemas que utiliza en *Passio* se toman de *Ad ora incerta*, y son: *Ladri*, *Annunciazione*, *Canto dei morti invano*, *La mosca* y *Carichi pendenti*. Valga la traducción de uno de ellos –*La mosca*– para situarnos en la expresividad general:

Soy la mensajera, no hay puertas cerradas para mí; siempre hay una ventana entreabierta, una fisura, el ojo de las cerraduras... Encuentro alimento en abundancia, todo me nutre y refuerza: materiales nobles e innobles... todo lo transformo en energía para el vuelo... Forma parte de mi oficio besar los labios de moribundos y muertos. Soy importante: mi zumbido, monótono, ruidoso e insensato, repite el único mensaje del mundo a los que atraviesan el umbral. Yo soy la jefa aquí: la única libre, ágil y sana.¹⁵³¹

El compositor asume el drama social y humano del genocidio del pueblo judío, presente en los versos de Levi, como anteriormente hizo con el holocausto de la Guerra Civil Española con el fusilamiento del joven compositor burgalés Antonio José:

He dedicado *Passio* a la memoria de, Antonio José, compositor de Burgos, víctima de los atroces crímenes cometidos durante los primeros días de la insurrección fascista que destruyó la Segunda República española (fue fusilado por los rebeldes el 11 de octubre de 1936 en Estépar, cerca de Burgos). Dejó una ópera incompleta, poco conocida y de rara ejecución y, ciertamente, no por falta de mérito:

¹⁵³⁰ El entonces director artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de la RAI Daniele Spini, propone hacer coincidir la fecha del estreno de la obra (19 de abril de 2007), con el vigésimo aniversario de la muerte de Primo Levi. Esta nota pertenece al programa de mano del concierto.

¹⁵³¹ Programa de mano del estreno de la obra.

el talento que denota no admite duda. Seguramente podría ser uno de los infinitos *morti invano* que, a través del texto de Primo Levi, cantan en *Passio...*¹⁵³²

La estructura de la obra se encuentra supeditada al texto y su comprensión, siendo él el que dicte su duración (y orquestación, instrumental - vocal), pues depende de su significado. El caso más característico es la interacción entre voz e instrumentos según el significado del texto, con lo que se generan madrigalimos, como sucede en la imitación del zumbido de la mosca por medio de cromatismos descendentes y ascendentes producidos a gran velocidad por el violín.

Es remarcable el empleo clásico (casi renacentista) del coro con alternancia de secciones homofónicas con un nivel de comprensión del texto alto, y secciones polifónicas donde se repite el texto, disolviéndose en un entramado de significados.

Las diferentes secciones se articulan entorno al texto, en italiano, dividiéndose en tres partes con diferentes secciones cada una: I *Pórtico* (instrumental), *Ladri – Transición – Annunciazione*. II *Canto dei morti invano*. III *La mosca*. IV *Pórtico* (instrumental), *Carichi – pendenti*.

La complejidad en la musicalización del texto no es excesivamente alta (como en obras anteriores), primando la comprensibilidad de su significado, como mostraremos a continuación.

9.6.1. Puesta en música de los textos

En *Ladri*, el ritmo es silábico, respetando la acentuación de la palabra y las pausas de las frases. El significado del texto nunca se pone en entredicho por la interferencia de la música; los giros melódicos con sus diferentes inflexiones enfatizan los acentos y el desarrollo de la palabra.

El primer poema, *Ladri*, se inscribe bajo el signo de una ironía mordaz, que se delinea también a través de la invención del sonido, con la importancia que asumen, en la sonoridad global, del xilófono, junto con el glockenspiel, el vibráfono, la marimba y otras percusiones, en combinaciones ágiles y cambiantes con la cuerda y los vientos, con el piano y el arpa. El coro se atiene a una declamación silábica, amenudo intencionalmente casi uniforme, 'neutra' y con el mismo tono sumiso realizan su viscosa tarea los 'ladrones del tiempo', '*ladri del tempo*': solo al final, un breve episodio en imitación, antes del último verso, destaca con peculiar evidencia, pues es la única intervención del barítono solista¹⁵³³

¹⁵³² Programa de mano del estreno de la obra.

¹⁵³³ Comentario explicativo de la obra publicado en el 2010 en el disco: *Casi un espejo y Passio*, por el musicólogo italiano Paolo Petazzi.



Fig. n° 593. Página 6, compás 24. Ritmo silábico. ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

En este tiempo de la obra se alternan líneas monódicas y homofónicas al unísono o con diferentes interválicas. Las entradas canónicas que se presentan en *Ladri* no son exactas, se realizan diversas mutaciones interválicas, el choque silábico busca la fusión por medio de sonidos fonéticos similares uniendo combinaciones de vocales o consonantes en puntos destacados del discurso¹⁵³⁴.

Fig. n° 594. Página 7, compás 31. Cánones. Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

Ladri

Vengono a notte, come fili di nebbia, spesso anche in pieno giorno. Inavvertiti, filtrano attraverso le fenditure, i buchi delle chiavi, senza rumore; non lasciano tracce, non serrature infrante, non disordine. Sono i ladri del tempo, fluidi e viscosi come le mignatte: bevono il tuo tempo e lo sputano via come si butterebbe un'immondezza. Non li hai mai visti in viso, Hanno viso? Labbra e lingua sì certo e dentini minuscoli, affilati. Sfuggono senza provocare dolore lasciando solo una cicatrice livida.

En *Annunciazione*, los recursos utilizados en la línea melódica se vuelven más complejos con valores cortos (fusa) e irregulares. El barítono es el que lleva el peso de la obra con alternancia con el coro (*divisi* de tenores y bajos) homofónicamente.

Annunciazione, ligado al primero por una breve pero significativa transición. La indicación *pesante feroce* en la partitura al inicio de la parte vocal conviene perfectamente al tono del ángel monstruoso que lleva con ansia la noticia del horror, es decir del nacimiento de alguno que dominara el mundo mediante el terror y morirá sin haberse saciado de estragos y dejando tras él la semilla del odio ('morrà non sazio di strage lasciando semenza d'odio'). Es el único poema que, incluso indirectamente, podría hacer pensar en el horror del exterminio (pero no solo en Hitler) y marca el momento de máxima violencia expresiva de *Passio* en su conjunto. Al recitativo inicial sigue un episodio instrumental que precede la verdadera anunciación, confiada en gran parte al coro, pero concluida sarcásticamente por el barítono en fortissimo¹⁵³⁵

¹⁵³⁴ Coincidencias vocales, por afinidad de emisión y empaste: (ti-l), (tra-ti), (tra-tra), cfr. Fig. n° 594.

¹⁵³⁵ Comentario, explicativo de la obra publicado en el 2010, adjunto al disco de *Casi un espejo y Passio* (consultar discografía), por el musicólogo italiano Paolo Petazzi.



Fig. n° 595. Página 18, compás 97. Melismas en la línea melódica. Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

Antes de terminar el tiempo (compás número 101) surge un diálogo, una alternancia entre el barítono y el coro (*divisi* de tenores y bajos), fusionándose con la orquesta en un gran entramado contrapuntístico (Fig. n° 615).

Annunciazione

Non sgomentarti, donna, della mia forma selvaggia: vengo di molto lontano, in volo precipitoso; forse i turbini m'hanno scompigliato le piume. Sono un angelo, sì, non un uccello da preda, un angelo, ma non quello delle vostre pitture, disceso in un altro tempo a promettere un altro Signore. Vengo a portarti novella, ma aspetta, che mi si plachi l'ansimare del petto, il ribrezzo del vuoto, e del buio. Dorme dentro di te chi reciderà molti sogni; e ancora informe ma presto ne vezzeggerai le membra, Avrà virtù di parola e occhi di fascinatore, predicherà l'abominio, sarà creduto da tutti. Lo seguiranno a schiere baciando le sue orme. Giubilanti e feroci, cantando e sanguinando. Porterà la menzogna nei più lontani confini, evangelizzerà con la bestemmia e la forza. Dominerà nel terrore, sospetterà veleni nell'acqua delle sorgenti, nell'aria degli altipiani, vedrà l'insidia negli occhi chiari dei nuovi nati. Morrà non sazio di strage, lasciando semenza d'odio. E' questo il germe che cresce in te. Rallegrati donna.

La construcción de *Canto del morti invano* se comporta técnicamente (salvando la interválica) como un coro renacentista, con alternancia de principios homofónicos y contrapuntísticos.

Canto del morti invano: el murmullo senza, espressione, monotono, pesante (indicado en una página de la partitura) basta a las voces de las víctimas de la violencia bélica para exigir, con ironía, a los poderosos el fin de las guerras. Solo el explícito, *Guai a voi, "Maditos seáis"*, alcanza el fortissimo antes de volver a un tono más contenido, pero no menos amenazador, en la imagen conclusiva *vi annegheremo en la nostra putredine*, (os anegaremos en nuestra podredumbre)¹⁵³⁶

¹⁵³⁶ Comentario, explicativo de la obra publicado en el 2010, adjunto al disco de *Casi un espejo y Passio* (consultar discografía), por el musicólogo italiano Paolo Petazzi.

Concordancias homofónicas		Entradas polifónicas	
T	<i>p quasi stacc.</i> Se-de-te e contrat - ta - te a vos - tra	T	<i>p</i> <i>mp</i> <i>sensu espressione</i> Vi-mu-re - re - mo
T	<i>p quasi stacc.</i> Se-de-te e contrat - ta - te a vos - tra	T	<i>p</i> <i>mp</i> <i>sensu espressione</i> Vi mu-re - re - mo
B	<i>p quasi stacc.</i> Se-de-te e contrat - ta - te a vos - tra	B	<i>p</i> <i>mp</i> <i>sensu espressione</i> M in un pa-laz - zo
B	<i>p quasi stacc.</i> Se-de-te e contrat - ta - te a vos - tra	B	<i>p</i> <i>mp</i> <i>sensu espressione</i> M in un pa-laz - zo

Fig. n° 596. Página 53, compás 20 y página 55, compás 28). Ed. Suvini Zerboni (S. I 2946 Z)

Canto del morti invano

Sedete e contrattate a vostra voglia, vecchie volpi argentate. Vi mureremo in un palazzo splendido con cibo, vino, buoni letti e buon fuoco purché trattiate e contrattiate le vite dei nostri figli e le vostre. Che tutta la sapienza del creato converga a benedire le vostre menti e vi guidi nel labirinto. Ma fuori al freddo vi aspetteremo noi, l'esercito dei morti invano, noi della Mama di Montecassino di Treblinka, di Dresda e di Hiroshima:

Un poco más allá de la mitad del tiempo, y antes de terminar, se introduce una sección contrapuntística por medio de giros melódicos ascendentes, donde se combinan las interválicas de tono y semitono con pulsos de tresillo de semicorchea, generando cánones constantes e irregulares. Para conseguir la sensación de continuo, se crea una línea melódica a tresillos que va incorporando silencios dentro de la figura irregular y, así, consigue distintas entradas polifónicas y la sensación de continuidad (Fig. n° 619).

El trasfondo simbólico del texto posee una gran carga expresiva dramática por medio de múltiples significados, todos relativizados en las miserias del horror y el holocausto, que se disuelven en una única masa densa de pulso uniforme con un único significado semántico.

Fig. n° 597. Página 67, compás 76. Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

e saranno con noi i lebbrosi e i tracomatosi, gli scomparsi di Buenos Aires, i morti di Cambogia e i morituri d'Etiopia, i patteggiati di Praga, gli esangui di Calcutta, gl'innocenti straziati a Bologna. Guai a voi se uscirete discordi: sarete stretti dal nostro abbraccio siamo invincibili perché siamo i vinti. Invulnerabili perché già spenti: noi ridiamo dei vostri missili. Sedete e contrattate Finché la lingua vi si sacchi...:

La alternancia de polifonía con homofonía está presente hasta el final del tiempo, donde se presenta una sección con rítmica homofónica, una única línea melódica con variaciones interválicas mínimas de semitonos (Fig. n° 598).

Fig. n° 598. Sección homofónica. Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

...se dureranno il danno e la vergogna vi annegheremo nella nostra putredine.

El tercer tiempo, *La mosca*, es uno de los más relevantes en su originalidad por su expresividad vocal e instrumental, debido a la enfatización del significado del texto y su simbolismo. La utilización de madrigalimos es una constante por medio de la representación del zumbido de las alas de la mosca por medio del violín. Este mismo recurso es empleado en *Casi un espejo* (2003/04).

La mosca, confiada a la voz sutil del contratenor y al zumbido, de dos violines solos: la ironía no es menos siniestra; pero se manifiesta con un estro ligero y agilísimo, con un humor profundo y sutil, diferente de la indignación civil implícita en los dos poemas anteriores. La mosca podrá ser el scherzo de una sinfonía de la muerte. Y la cuarta sección (*Carichi pendenti*, esas asignaturas o cargas pendientes por las que toda vida es manca, ogni vita è monca, como conviene a un gran finale, tiene en Pórtico mucho más amplio que el primero. El compositor recoge con la máxima elegancia y eficacia la ligereza amarguísima del tono del texto, y concluye con el coro masculino solo, con un murmullo en suspenso, oscuro e interrogativo, sin palabras, hasta la intervención de dos voces de tenor que repiten dos notas in modo *assai meccanico*, y así extinguen *Passio* en un pianissimo letal, recordando acaso la conclusión casi inaudible de la *Lyrische Suite* de Berg¹⁵³⁷



Fig. nº 599. Compás 7. Sonido de *La mosca*

El tiempo se desarrolla por medio de melodía acompañada entre la contralto y una partición de los violines, por medio de contraposición de pulsos binarios con ternarios.

Fig. nº 600. Página 82, compás segundo, después de una cadencia inicial de la cuerda. Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

Melodía acompañada: cuatro notas (semicorcheas) del acompañamiento binario, contra tres de la línea melódica (corcheas).

¹⁵³⁷ Comentario, explicativo de la obra publicado en el 2010, adjunto al disco *Casi un espejo* y *Passio* (consultar discografía), por el musicólogo italiano Paolo Petazzi.

Fig. nº 601. Compás 19. Madrigalismo de la *Mosca* como acompañamiento al canto

Fig. nº 602. Melodía acompañada: tres pulsos en los violines contra tres de la melodía. Compás 26. Ed. Svini Zerboni (S. 12946 Z)

Fig. nº 603. Melodía acompañada: tres pulsos en los violines contra dos de la melodía. Compás 29. Ed. Svini Zerboni (S. 12946 Z)

La complejidad del tiempo no radica en su métrica o interválica, sino en la expresividad que genera.

La mosca

Qui sono sola: questo è un ospedale pulito. Sono io la messaggera. Per me non ci sono porte serrate: una finestra c'è sempre, una fessura, i buchi delle chiavi. Cibo ne trovo in abbondanza, tralasciato dai troppi sazi e da quelli che non mangiano più. Traggo alimento anche dai farmaci gettati, poiché a me nulla nuoce. Tutto mi nutre, rafforza e giova; materie nobili ed ignobili, sangue, sanie, cascami di cucina: trasformo tutto in energia di volo tanto preme il mio ufficio. Io per ultima bacio le labbra arse dei moribondi e morituri. Sono importante. Il mio sussurro monotono, noioso ed insensato ripete l'unico messaggio del mondo a coloro che varcano la soglia. Sono io la padrona qui: la sola libera, sciolta e sana.

En *Carichi pendenti* se alternan secciones polifónicas y homofónicas.

Alternancia polifónica

Homofonía

Fig, nº 604. Páginas 110, 112, compás 7 y 21, respectivamente. Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

En el final de la obra presenta una sección contrapuntística por medio de grupos reducidos de notas con interválicas separadas por silencios.

Las diferentes vocalizaciones se presentan de varias maneras: con la boca abierta sobre la letra **A**, y cerrada sobre la letra **M**.

The image shows two pages of a musical score, pages 126 and 127, for the piece 'Punto - Lasi De Pablo'. The score is written for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano. Page 126 starts with a tempo marking of quarter note = 50 and includes a section marked 'pochissimo allargato'. The lyrics are in Spanish. Page 127 continues the piece with various dynamics and markings. The score is printed on a spiral-bound notebook.

Fig. n° 605. Páginas 126 y 127. (Anexo documental, pág. 883). Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

Carichi pendenti

Non vorrei disturbare l'universo. Gradirei, se possibile, sconfinare in silenzio col passo lieve dei contrabbandieri o come quando si diserta una festa. Arrestare senza stridore lo stanfuffo testardo dei polmoni, e dire al caro cuore, mediocre musicista senza ritmo: - dopo 2, ó miliardi di baftute sarai pur stanco; dunque, grazie e basta -. Se possibile, come dicevo; se non fosse di qu'elli che restano, dell'opera lasciata monca (ogni vita è monca), delle pieghe e piaghe del mondo; se non fosse dei carichi pendenti, dei debiti progressi, dei precedenti inderogabili impegni.

9.6.2. Análisis de la sintaxis interválica

La aproximación a los principios armónicos escolásticos son evidentes en las secciones compuestas verticalmente. La neutralización de un acorde por medio de su igual cromático permite una gran riqueza armónica, que genera una extensa paleta de colores dentro del entramado armónico. La orquestación es la que decide el color y el timbre dentro de una interválica determinada, y se convierte en la generadora del principio de tensión-distensión.

7
+ 7
b5
#

Reducción armónica de la sección.

Fig. nº 606. Sección vertical de la primera página de *Passio*, viento madera-metal

Acordes reconocibles con interferencias cromáticas. Consultar la primera época con los acordes característicos de Federico Mompou.

El material que surge del primer acorde del *Concierto*¹⁵³⁸ está compuesto por medio de dos acordes de séptima unidos en uno solo¹⁵³⁹. Los acordes se componen de un acorde de séptima sobre Mib y otro sobre Mi natural con la quinta rebajada o francesa.

La orquestación se presenta por medio de la división en cuatro partes entre los oboes y las trompetas del acorde de Mib en tercera inversión, y la tercera inversión del

¹⁵³⁸ Cfr. Fig. nº 606, rectángulo rojo.

¹⁵³⁹ Cfr. Fig. nº 606, pentagrama ubicado debajo.

Las interválicas que constituyen la sección, al margen de crear nuevos acordes¹⁵⁴⁰, generan en su lógica interválica principios de direccionalidad simétrica¹⁵⁴¹.



Fig. n° 609. Principios de simetría

La orquestación se realiza de forma eficaz, permitiendo en todo momento la comprensión del texto. Las voces se encuentran compuestas de forma silábica a pulsación de corchea, y dobladas por distintos instrumentos, proporcionando una afinación perfecta y atenuando cualquier complejidad interválica en la práctica.

El acompañamiento de la orquesta al canto, por lo general, va al doble del pulso de éste por medio de corcheas y semicorcheas. En la segunda sección del primer tiempo, *Ladri*, se presentan con claridad unos gestos orquestales muy depurados a través de una línea descendente y ascendente que recorre el viento madera al doble de la pulsación de la voz de los cantantes al unísono; esta línea se comporta como un acompañamiento al canto; las voces del *divisi* de tenores se doblan con otros instrumentos.

El xilófono y las castañuelas mantienen un pulso constante mientras se forma la línea descendente que va modulando tímbricamente desde los oboes a los clarinetes hasta llegar a los fagotes; en este punto se retoma el mismo camino, pero por movimiento contrario ascendente.

Los violonchelos y contrabajos presentan un pedal sobre el campo armónico de la sección en la nota Do natural.

¹⁵⁴⁰ Cfr. Fig. n° 607, 608.

¹⁵⁴¹ Movimiento retrógrado partiendo desde un eje central, con las interválicas de 3^am, 2^aM / 2^am, 3^am.

Sobre el pulso continuo del flautín, xilófono y castañuelas, se mantienen un mismo pulso de semicorchea que genera una trama imitativa entre los diversos timbres que componen el viento madera y las trompas.

El material imitativo se presenta periódicamente en cuatro progresiones¹⁵⁴², cambiando únicamente la altura de las notas. Los otros grupos que forman el entramado polifónico que no produce progresiones, comparten notas de forma desordenada.

Esta técnica imitativa se encuentra muy cerca del principio de divertimento barroco, generando una masa poco densa y armónica que da unidad a la sección. El texto se mantiene a pulso de corchea, realizando un contrapunto entre el bajo y el tenor. Las violas y un contrabajo solo, presentan las notas La-Si como trino y Si como armónico natural, soporte del campo armónico superior.

¹⁵⁴² Corchetes azules y rojos. Fig. nº 610.

The image shows a page of a musical score, page number 2, measures 50-51. The tempo is marked as quarter note = 108. The score is for a full orchestra and chorus. The instruments listed are Oboe (3), Clarinet 1, Clarinet 3 & 4, Bassoon 1 & 2, Horn 1 & 3, Percussion, Castanets, Harp, Chorus (Tenor and Bass), Viola, and Cello solo. The score features complex rhythmic patterns with various dynamics such as *p*, *molto leggero*, *f*, *p*, *pp*, and *sf*. Annotations include "msta. in Fl.", "bocca morbida", "senza motore", "suoni reali", "via sord.", and "i. solo". Red and blue boxes highlight specific rhythmic patterns in the woodwind parts.

Fig. n° 61 I. Página número 2, compás 50. Imitaciones polifónicas sobre pedales. Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

El entramado polifónico se encuentra relacionado por medio de notas comunes. Las entradas polifónicas son muy estrechas estando sometidas a un pulso de valoración irregular, presentando los pulsos desde la base de mayor a menor¹⁵⁴³:

¹⁵⁴³ Cfr. Fig. n° 61 I.

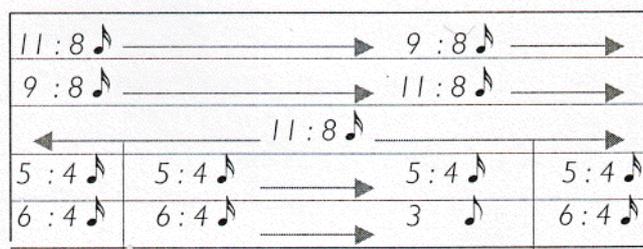


Fig. n° 612. Relaciones entre valoraciones irregulares. Cfr. Fig. n° 612

Fig. n° 613. Compases 94 y 95. Relaciones canónicas entre las entradas de las voces. ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

Aunque la obra se encuentra compuesta, en gran parte, en un estilo homofónico, existen secciones donde la polifonía se hace patente por medio de imitaciones de giros melódicos a una distancia muy estrecha, configurando cánones. La madera refuerza los giros melódicos del coro, mientras la cuerda presenta acordes a pulso de semicorchea entre los contrabajos y los chelos.

Las entradas de los estrechos se realizan de manera periódica a distancia de:



produciendo un principio aditivo de semicorchea. El pulso del texto se desarrolla a semicorcheas, acompañado por la cuerda al unísono. Se realiza un apoyo con las cuatro trompas sobre las palabras más destacadas de la frase gramatical, creando un principio madrigalístico donde la orquesta enfatiza ciertas palabras del texto por medio de diferentes recursos. Estos principios expresivos son constantes en toda la obra (cfr. Fig. n° 614).

Passio - Luis De Pablo 45

♩ = 144; ossia ♩ = 120

The score is for the piece "Passio" by Luis De Pablo, page 45. It features a variety of instruments and a chorus. The tempo is marked as ♩ = 144; ossia ♩ = 120. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score includes staves for Oboe 1 and 2, Clarinet in A 1 and 2, Clarinet in B-flat 3 and 4, Horns 1, 2, 3, and 4, Trumpets in C 1 and 2, Maracas, Percussion, Xylophone, Piano, Harp, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Chorus part includes lyrics: "rà non sa - zio di stra - ge la - - scian - do se - men - za d'o - dio se - men - za d'o - dio". Red boxes and arrows highlight vertical harmonic relationships between the instrumental and vocal parts.

Fig. nº 614. Página número 45. Compás 131. Relaciones armónicas verticales¹⁵⁴⁴

¹⁵⁴⁴ Cfr. punto 8.2. La voz personal. Que habla sobre la obra para conjunto instrumental: *Latidos* (1974-80) de Luis de Pablo, con sus latencias estructurales, pág. 448.

The image shows a page of a musical score with various instruments and a chorus. The woodwind section (Ob., Cl., Tpt., Mar., Perc., Xil., Poo., Hp.) is highlighted with a green box. The string section (Vc., Cb.) is highlighted with a blue box. The Chorus (T., B., VI II, Vie.) is also highlighted with a blue box. Red arrows point to unison entries in the Chorus and strings. Dynamics like *p. leggero* and *p. marc.* are present. The lyrics for the Chorus are: "se - men - za d'o - dio".

Fig. n° 615. Página número 46, compás 134, entradas canónicas (verde, rojo) sobre pedal. Ed. Suvini Zerboni (S. I.2946 Z)

Los bajos y los tenores dialogan polifónicamente reforzados al unísono por las cuerdas: (Fig. n° 615, flechas rojas) violines II y violas. Los violonchelos y contrabajos

realizan un pedal por medio de acordes de corcheas con puntillo, produciendo síncopas reforzadas por el piano y el arpa al unísono (rectángulos azules).

Dentro de estos elementos estructurales que se organizan entorno a la voz, la percusión (xilófonos y marimbas), las trompetas, clarinetes y oboes, presentan un entramado polifónico saturado con un pulso unitario de semicorcheas, dividido individualmente por medio de grupos ascendentes con un valor total de corchea con puntillo y negra (rectángulo verde). La progresión no es siempre exacta, manteniendo la periodicidad. (Contrastar lo dicho con el oboe I de la figura 615: Do#, Re, Mi... flechas moradas).

The image shows a page of a musical score, page 51, measure 10. The score is for a woodwind and percussion section. The instruments listed are Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Bassoon 3 (Bsn. 3), Bassoon 4 (Bsn. 4), Horn 1 (Hn. 1), Horn 3 (Hn. 3), Horn 2 (Hn. 2), Horn 4 (Hn. 4), Percussion (P.S. (1), T.T. Gr. (2), G.C. ped.), and Gong (3). The music is in 3/4 time and features a complex polyphonic texture with dynamic markings such as ppp, mf, and pp. A red box highlights the first staff (Bsn. 1).

Fig. nº 616. Página número 51, compás 10. Sección polifónica... Ed. Suvini Zerboni (S. 12946 Z)

La matriz de pulsos resultante del entramado polifónico de la sección de viento madera-metal (Fig. nº 617), representada en su abstracción numérica por medio de la adición de pulsos de semicorchea, no se plantea igual que en la primera época del

compositor donde prima la ordenación dada por la matriz como elemento autónomo, capaz de crear secciones de tiempo, agógica, dinámica y tímbrica con sentido estructural pleno.

En esta sección, la ordenación está basada en la búsqueda, casi intuitiva, de un entramado polifónico que cubra gran parte de los pulsos de semicorchea del compás.

Fig. nº 617. Cánones, relaciones aditivas por pulso de semicorchea (comprar con Fig. nº 616)

7	6	8	8	10	8	12	10	
7	9	7	8	8	9	7	9	
7	2	5	10	9	6	10	10	1
7	2	10	6	5	10	9	10	6

Relación numérica de la matriz por pulso de semicorchea (Figs. nº 616, 617...)

La diferencia fundamental con las matrices utilizadas en la primera época del compositor radica en que las actuales no poseen un patrón constructivo preconcebido. (Consultar los apartados que tratan sobre el primer periodo del compositor).

Para generar un contraste dentro del desarrollo de la obra, las secciones polifónicas se alternan con las homofónicas¹⁵⁴⁵, generando principios de solidez armónica y tímbrica. Salvando los materiales interválicos y métricos empleados, el germen vocal del renacimiento (Palestrina, Victoria...) se hace patente en las estructuras de estas secciones.

¹⁵⁴⁵ Cfr. Figs. nº 616, 618 y el resto de la obra.

Fig. nº 618. Página número 64, compás 66. Sección homofónica, doble coro, juego rítmico con la percusión (recuadros rojo y azul). Ed. Suvini Zerboni (S. I2946 Z)

Los diferentes elementos que constituyen la sección (compás 76, pág. 67) se relacionan polifónicamente entre ellos, debido a la utilización de un único pulso de semicorchea en una única línea horizontal (con el texto), debido a que los silencios de cada voz son cubiertos por otra con el mismo pulso, sin permitir la escucha de las nuevas entradas (de la cabeza del tema).

Rectángulo rojo: coro a mismo pulso; rectángulo azul: refuerzo instrumental con pulso homofónico al coro; flecha verde, arpeggio ascendente: modulación tímbrica, diseño que tiene la función de generar tensión orquesta.

The image displays a page of a musical score, page 67, measure 76. The score is divided into several systems of staves. The top system includes woodwinds: Flute 1 and 2, Alto Clarinet 1, Bass Clarinet 3 and 4, Bassoon 1, 2, 3, and 4, and Trombone 3. The middle system features vocal parts: Tenor (T), Chorus, and Bass (B). The bottom system includes strings: Violins 1 and 2, Violins 3 and 4, Violas 5 and 6, Violas 7 and 8, Viola, and Cello. A green arrow points from the woodwind section to the vocal section, and a blue arrow points from the woodwind section to the string section. The vocal parts are highlighted with a red border. The lyrics are in Italian and describe the death of the Argentine president Juan Perón.

Fl. 1.
Fl. 2.
A. Cl. 1.
B. Cl. (3).
B. Cl. (4).
Bsn. 1.
Bsn. 2.
Bsn. 3.
Bsn. 4.
Tbn. 3.

T
i leb-bro-si i mor-ti di Cam-bo-gia gli scom-par-si di Bue-nos Ai-res e sa -
Chorus
E sa-ran-no con noi i leb-bro-si e sa-ran-no con noi gli e-san-gu-i
B
-ran-no con noi gli scom-par-si di Bue-nos Ai-res e i mo-ri-tu-ri di E-ti-o-pi-a i mor-ti di
I tra-co-ma-to-si e sa-ran-no con noi i pat-teg-gia-ti di Pra-ga Gli in-no-cen-ti stra-

1. 2. pizz.
3. 4. pizz. p
5. 6. p
7. 8. pizz. p
Vi. sul pont.
Ve. ppp
Cb. sul pont. ppp

Fig. n° 619. Página número 67, compás 76. Polifonía vocal (*hoquetus* una sola línea). Ed. Suvini Zerboni. (S. 12946 Z)

Dentro del entramado armónico contrapuntístico, la repetición de notas, a la hora de doblar instrumentos, permite generar un campo poco denso con una tímbrica definida por las coincidencias armónicas.

The image displays a complex musical score for multiple instruments, including four woodwinds (A.C. 1-4), four trumpets (C.Tp. 1-4), and a string section (Vc., 2., 4., 6., 8.). The score is annotated with colored lines (red, blue, green, yellow) that trace specific melodic paths across different staves, illustrating multiple canonic relationships. The woodwind and trumpet parts feature intricate rhythmic patterns with dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. The string section, highlighted with a green border, provides a harmonic foundation with dynamic markings like *pp* and *f*. The overall texture is dense and contrapuntal, with the highlighted lines showing how notes are repeated across instruments to create a defined timbre.

Fig. n° 620. Página 93, compás 22. Cánones múltiples señalados con colores. Ed. Suvini Zerboni. (S. 12946 Z)

La micropolifonía empleada en esta masa (compás 22¹⁵⁴⁶) es la misma que ha aparecido en la sección anterior pero desplazada, con los choques de notas restringidas a pocos pulsos, presentando un metro unitario en contra de lo que hubiera sucedido en cualquier obra del compositor del entorno de los años 70¹⁵⁴⁷.

En la sección anterior (Fig. n° 620), los violonchelos y contrabajos (rectángulo verde) se dividen en múltiples entradas, en *divisi*, presentando un nuevo principio de polifonía por medio de la espacialización de notas largas que crean un entramado polifónico saturado, (gran pedal). En la obra existen secciones instrumentales con partes polifónicas complejas, que buscan el contraste con la homofonía y el acompañamiento melódico.

Fig. n° 621. Estructura polifónica saturada por su complejidad. Ed. Suvini Zerboni. (S. 12946 Z)

¹⁵⁴⁶ Cfr. Fig. n° 620.

¹⁵⁴⁷ Existe una diferencia sustancial entre el *Kammerkonzert* de Ligeti con sus cánones melódicos con valoraciones irregulares muy complejos y los entramados polifónicos, saturados, de esta etapa de Luis de Pablo.

9.6.3. Conclusiones

La estructura de *Passio* está supeditada al texto y su comprensión, siendo él el que dicta su duración, e incluso orquestación (instrumental o vocal), dependiendo en gran medida del significado del propio texto, buscando la generación de madrigalismos, como el zumbido de la mosca (a través de los cromatismos descendentes y ascendentes producidos a gran velocidad por el violín, entre otros).

La obra se encuentra compuesta sobre textos del escritor turinés Primo Levi. Las distintas secciones se articulan entorno al texto (en italiano), dividiéndose en tres partes con diferentes secciones cada una: I. *Pórtico* (instrumental), *Ladri – Transición – Annunciazione*. II. *Canto dei morti invano*. III. *La mosca*. IV. *Pórtico* (instrumental), *Carichi – pendenti*.

La complejidad en la musicalización del texto no es excesivamente alta (como en obras anteriores), prima la comprensibilidad de su significado: la división de la frase y la palabra (en la mayoría de tiempos) es por medio de unidades silábicas, utilizando melismas para ornamentar las líneas melódicas de los solistas. De Pablo utiliza recursos característicos de la polifonía clásica con la alternancia de secciones homofónicas con un nivel de comprensión del texto alto, y secciones polifónicas, donde el texto (las palabras) se repite disolviéndose en un entramado de significados.

La aproximación a los principios armónicos son evidentes en las secciones compuestas verticalmente. La utilización de interválicas por medio de terceras, como base compositiva, genera acordes reconocibles dentro del principio de armonía tradicional, sin ninguna función determinada. La neutralización de un acorde por medio de su igual cromático permite una gran riqueza armónica, produciendo una gran paleta de colores dentro del entramado armónico. La orquestación es la que, en último caso, decide el color y el timbre dentro de una interválica determinada, convirtiéndose en la generadora del principio de tensión-distensión.

La orquestación se presenta de forma eficaz, permite en todo momento la comprensión del texto. El pulso silábico a corcheas es una constante mientras las voces de los coros van dobladas por distintos instrumentos, lo que permite una afinación perfecta, atenuando cualquier complejidad interválica de entonación.

10. OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LOS RECURSOS TÉCNICOS DEL COMPOSITOR

A lo largo de la obra del compositor, asumida cronológicamente, se plasma la evolución histórica de la técnica compositiva de la segunda mitad del siglo XX en España y Europa. Para poder entender el pensamiento y las técnicas empleadas en la creación musical contemporánea, nos tendremos que remontar en el tiempo al uso funcional de la interválica y el cromatismo.

Históricamente, el cromatismo antes de su emancipación en el siglo XX es utilizado como un elemento de cohesión desde las interferencias renacentistas dentro de la modalidad, herencia de la enfatización vocal del texto por medio de los madrigalimos. El cromatismo en el barroco tardío alemán (J. S. Bach) se introduce en el discurso armónico-contrapuntístico sin llegar a interferir en él de manera modulante, cosa que sí que hace en el clasicismo vienés con su integración en el sistema moduladorio. Lo que genera, en su máxima expresión, una tonalidad sumamente confusa donde el centro tonal se va desdibujando gradualmente hasta su completa pérdida referencial; esto sucede al final del romanticismo con las últimas obras de Franz Liszt, (*La góndola fúnebre* de 1882). Con esta ambigüedad nace el germen de la organización serial dodecafónica de la Segunda Escuela de Viena.

La interferencia cromática puede asumirse dentro de la estructura del acorde (microformal) con un grado de funcionalidad inmersa en el plan tonal, como en el impresionismo, o inferir un alto grado de confusión (macroformal) que pueda desintegrar la propia tonalidad-modalidad, dentro de una trama de funciones desubicadas capaces de engendrar una pantonalidad abierta a múltiples interpretaciones.

necesario para su ideal estético el contraste de gran cantidad de interválicas distintas simultaneadas.

El compositor también utiliza interválicas en acordes desplegados o campos armónicos con una base a partir en una armonía alterada particular con nombre y apellidos. Aunque el acorde sea reconocible tonal o modalmente, nunca (ni en sus primeras épocas) posee una funcionalidad tradicional. En un primer estadio, este empleo del parámetro cromático se encuentra cercano al impresionismo francés y al compositor Federico Mompou.

Más recientemente, este parámetro de alteración se puede encontrar en obras como *Canción* o, puntualmente, en obras de orquesta como el tercer *Concierto para piano*, *Sueños* o *Passio*.

Acorde de séptima con la 5ª alterada

Fig. nº 623. Ejemplo de *Canción* (versión de 1979)

Luis de Pablo sigue utilizando el cromatismo en los años 1960/70 fuera de cualquier técnica reglada. Lo hace en grandes masas polifónicas que generan estatismo y diferentes gamas de color (sonido saturado indefinido), dependiendo de lo saturado del campo armónico por medio de la cantidad de notas ubicadas en él, utilizando unidades interválicas recurrentes (de 2ª - 3ª) con movimiento métrico restringido.

En 1970 emplea sus agregados, y en 1980 asume la interválica de tercera con una mayor profusión sin ser una trasgresión del camino marcado, pues la tercera siempre ha estado presente en sus entramados interválicos, si bien condicionados a la adición de interválicas de segundas mayores y menores. Por esta razón no hablaremos de la incorporación de la tercera, sino de la paulatina segregación de la interválica de segunda.

Si yo alguna vez he hecho alguna duplicación, no han sido jamás duplicaciones de verdad, sino más bien, lo que podría llamarse heterofonías: un mismo material desfasado de sí mismo, superpuesto de tal manera que el oído no sepa reconocer ni el instrumento protagonista ni una línea clara. Sería algo como el objeto sonoro y su sombra...¹⁵⁴⁸

Desde los años 80 hasta la actualidad¹⁵⁴⁹, la utilización de la interválica de segunda menor continúa presente dentro de su sistema compositivo como una nota de color añadida a las diversas interválicas (de 5ª - 4ª, 3ª - 6ª) y sus combinaciones, con una función muy determinada. La segunda menor se presenta casi siempre a distancia de octava, buscando en la espacialización interválica una sonoridad equilibrada dentro de un entramado interválico complejo, y también adquiere la función de neutralización de posibles parámetros tonales o modales.



Fig. nº 624. Clarinetes del compás 88 de *Senderos del aire*. (do#-fa# -quinta justa- do natural neutralización de la quinta)

Dentro del pensamiento compositivo histórico de Luis de Pablo, toma referentes de compositores tan diversos como Chopin, Liszt, Debussy o Ravel, aprehendiendo ocasionalmente sus funciones, y racionalizando en sus mecanismos técnicos las complejas escalas cromáticas pianísticas (de Chopin, Liszt...) sin tiempo, en *rubato*, como elemento conector entre distintos timbres (agudo y grave), pudiendo aplicar en su esencia estos mecanismos conectores en timbres y grupos instrumentales diversos (al margen del criterio estético en el que se encuentren). También asume gestos, aún mínimos, de la música no centroeuropea, con los que integra, en su lenguaje, elementos como pequeños *glissandi* en la cuerda o principios microtonales.

¹⁵⁴⁸ CÁMARA IZAGIRRE, Aintzane. (LAZKANO ORTEGA, Ramón). "Luis de Pablo a través de su música" (Luis de Pablo as seen through his music) UPV/EHU. E.U. de Magisterio de Bilbao: Dpto. Didáctica de la Expresión. Musical, Plástica y Corporal. Sarriena, s/n. 48940 Leioa. Musiker. Dpto. Composición. Palacio Miramar. Miraconcha, 48. 20007 Donostia. BIBLID [2174-551X.18], 28/04/2011, págs. 265-281. Cfr. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18265281.pdf>

¹⁵⁴⁹ Salvando las diferencias entre obras, debido a su constitución instrumental o vocal, con su problemática de empaste y timbre.

Uno de los recursos constructivos dentro de los mecanismos interválticos del compositor es la expansión interváltica (crecimiento fractal no en un sentido científico estricto del término) en progresión, partiendo de un germen interváltico al que se le va adicionando nuevas interválticas similares a las ya presentadas. Este pensamiento, sin la carga matemática restrictiva, recuerda a los sistemas utilizados por el compositor Pierre Boulez en su sistema de multiplicación de acordes de *Le Marteau sans maître* (1953/55).

En la técnica compositiva depabliana siempre pueden introducirse las interválticas contrastantes que se considere oportuno para producir nuevos efectos en su trama particular de funciones, mientras que en el sistema de Boulez todo viene condicionado *a priori*. El pensamiento compositivo de De Pablo evidencia un profundo sentido de inmediatez en la toma de decisiones en cuanto a qué nota escribir, eludiendo cualquier plan establecido apriorísticamente que pueda dictar pautas generales de algún tipo.

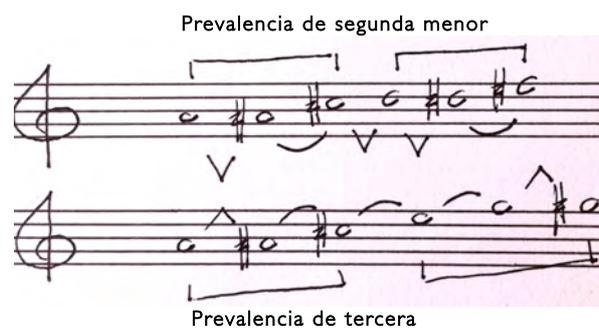


Fig. n.º. 625. Generación del material partiendo de un patrón interváltico base por la elección facultativa del compositor. Dos opciones: de segunda (M/m) o tercera (M/m)

El efecto psicológico en la escucha de un entramado interváltico donde prevalecen las segundas, terceras o cualquier otra interváltica, depende de varios factores, como la aproximación a estructuras modales o tonales (con las 3^{as}), o a su alejamiento por medio de entramados interválticos saturados (con cantidad de interválticas diversas). Al margen de esto, el factor tiempo es de suma importancia: cuanto más transcurra el entramado polifónico (aún saturado por 2^{as} m), menos disonante se vuelve a la escucha.

Dentro de los principios de conexiones latentes en la técnica del compositor, cualquier punto de unión "del eslabón" (interválticas o microestructuras) puede ser conectado con cualquier otro dependiendo del resultado que se quiera obtener. A partir de su segundo *opus* y tercera época de creación, su escritura armónico-contrapuntística sufre una paulatina aproximación hacia procesos basados en la intuición, cimentados por la práctica y la lógica del oficio.

10.2. Estructuras

Una de las estructuras más características y efectivas dentro de la orquestación (distribución tímbrica de los instrumentos) de Luis de Pablo es la ubicación de elementos melódicos horizontales enmarcados por otras líneas (arriba y abajo), por giros melódicos más lentos. Esta técnica aplicada a secciones determinadas permite varios objetivos: una ubicación tímbrica equilibrada, un equilibrio de las tensiones internas de cada giro melódico, pues el diseño comparte semejanzas sustanciales con la melodía acompañada aún dentro de su polifonía particular¹⁵⁵⁰.

En los años 1960/70, De Pablo utiliza los módulos como elementos de control de estructuras en tiempos poco determinados, o elementos movibles dentro de partes o secciones fijas. Tanto las partes fijas (que actúan como pedales) como las móviles están compuestas por medio de entramados interválicos con diferentes gradaciones de saturación; esto depende de la cantidad de notas cromáticas que entren en juego dentro de los choques verticales.

La técnica de los anillos, elementos interválicos acotados horizontalmente por barras de repetición que se repiten cíclicamente de manera aproximada sobre indicaciones en segundos, es un elemento habitual en la música de estos años (60/70); Carmelo Alonso Bernaola lo utiliza en su *Sinfonía en Do*. Luis de Pablo los presenta acompañados de otros recursos aleatorios formando parte de un entramado con diferente información en cada uno (produciendo un alto grado de complejidad informativa) sobre entramados de pulsación fija. Estos materiales son efectivos como elementos estructurales en una determinada época, relegándolos al desuso a partir de la concreción general de escritura de los años 80, donde las estructuras complejas asumen el resultado, no el proceso, fijándose la escritura sin la más mínima opción de cambio.

¹⁵⁵⁰ Ejemplos de *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego*, pág. 387 y *Sueños*, su tercer *Concierto para piano y orquesta*, pág. 679.

10.3. Estructuras de control del tiempo y del campo armónico

El control del tiempo en la segunda época del compositor (años 60) se consigue por medio de diferentes mecanismos que afectan a la estructura general de la obra por medio de unidades móviles (o módulos), ubicadas sobre partes metricadas fijas o elementos móviles y cíclicos como los anillos.

En los años 60, el control de las diversas estructuras por medio de la estadística permite generar entramados musicales complejos partiendo de pensamientos abstractos numéricos, más fáciles de concebir estadísticamente que los procesos musicales puros. La designación numérica va a la zaga de la gráfica (en su abstracción); así se seleccionan y presentan los instrumentos por sus facultades técnicas y cualidades acústicas para mostrar en su abstracción: puntos (notas cortas) o rayas (notas largas), realizando una traslación numérico-matemática sobre la ordenación del material musical.

En esta época (años 60 y parte de los 70), el control del campo armónico dentro del caos temporal producido por los módulos o sus hermanos menores, los anillos, se ordena interválicamente por medio de los agregados (balizas acórdicas), ubicando interválicas recurrentes en lugares fijos dentro de la aleatoriedad para poder controlar el flujo de información armónica.

Dentro de estas balizas fijas se consigue un control real, inexistente hasta ese momento. La prevalencia dentro de estos elementos de control de interválicas (de tercera) posee unas connotaciones cercanas al pasado reciente.

La falta de complejos en la utilización de una interválica tabú (la 3ª M/m) para la vanguardia europea de la segunda mitad del siglo XX (al igual que la 4ª aumentada lo es para la de los siglos XVIII y XIX) abre posibilidades de combinación armónicas nuevas que rompen con la coloratura neutra de las progresiones de 4ª aumentada y 2ª M/m.

Para De Pablo en los años 60, la acción de añadir, sustraer y manipular diversos elementos dentro de la macro-microforma musical (masa armónica) condicionando sus características de ritmo, densidad, color... por medio de la catalogación de gestos y descripción de funciones, abstracciones de puntos y líneas, ordenación y conflicto entre

elementos neutros, causalidad, libertad controlada, sistema de módulos y agregados, tienen el mismo significado ordenador que posee en el pasado la armonía funcional con sus reglas apriorísticas¹⁵⁵¹. Los principios de multiplicidad estructural son la base en la cohesión de las partes de la obra, generando la coherencia en el discurso.

...solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, deja de tener relación con lo uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen o como mundo¹⁵⁵²

¹⁵⁵¹ Cfr. punto 4.1. Antecedentes científicos en la música de vanguardia, pág. 273.

¹⁵⁵² DELEUZE, Gilles y GAUTTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, (Introducción: Rizoma), Valencia: ed. Pre-textos, 2012, pág. 8.

10.4. Estructuras orquestales

La utilización de los bajos naturales de cada familia en la orquesta o conjunto instrumental como soporte de la estructura métrica o tímbrica, es una constante a lo largo de la historia de la música, debido al peso de las relaciones armónicas verticales y el movimiento horizontal del propio bajo capaz de generar principios de tensión (en arsis) y distensión (en tesis), convirtiéndose en un soporte ideal de estructuras métricas y tímbricas.

La utilización de pedales con una rítmica estática también es una invariable en la función del soporte de estructuras orquestales, siendo un buen punto de partida para la construcción de las diversas secciones de la obra.

En los diversos estadios estético-técnicos que afectan a las obras para orquesta de Luis de Pablo, se parte desde un planteamiento de complejidad métrica y tímbrica que se desarrolla bajo dos principios estructurales independientes, que en ocasiones se fusionan en uno solo:

- 1º) La utilización de diferentes materiales de *cantus firmus* como sostén de diversos acontecimientos con una función determinada.
- 2º) El principio de doble coro empleado desde el barroco sintetizado según las necesidades de la sección en la obra donde se ubica.

Paulatinamente, el compositor se va liberando de elementos aleatorios, como los módulos¹⁵⁵³, utilizados en sus primeras obras de orquesta y de formato reducido. En *Senderos del aire* perdura un pequeño recordatorio de esta libertad, condicionada siempre a una superestructura sobre la que ubicar estos elementos.

¹⁵⁵³ Cfr. punto 8.8. Un nuevo concepto temporal. Evolución cronológica, hasta el sistema de módulos y la interválica de tercera, pág. 492.

10.5. Antecedentes temporales

En las primeras obras de los jóvenes compositores de la Generación del 51 se hace patente la herencia del barroco (clavecinístico español), y posteriormente en estadios más avanzados (según individualidades), solapado con el pensamiento europeo de micropolifonía de masas el germen del renacimiento con sus estructuras estáticas¹⁵⁵⁴.

En España, en la segunda mitad del siglo XX, el redescubrimiento de las técnicas del barroco clavecinístico de Domenico Scarlatti y el Padre Antonio Soler, se utilizan como herramientas compositivas postmodernas, dentro de un pensamiento sobredimensionado que asume una gran carga de folclorismo imaginado como referente, impuesto desde la sombra de Manuel de Falla, junto a un autodidactismo aplicado a las técnicas de vanguardia europeas. La presencia barroca se hace patente en las estructuras cortas y repetitivas y en la forma de tiento o improvisación, desarrollada a partir de un *cantus firmus* en alternancia tímbrica y un patrón cíclico –por lo general descendente– sobre el que se van introduciendo variaciones o interferencias. Este principio estructural se asienta por medio de un soporte que tiene, como referencia lejana, el bajo continuo fuera de su contexto tradicional barroco, elaborado de manera particular¹⁵⁵⁵.

Los giros melódicos con escalas frías características del folclore español se sustituyen por medio de interválicas trasgresoras para la época, que despliegan un halo de modernidad para la época por medio 4^{as} aumentadas y 2^{as} mayores y menores.

¹⁵⁵⁴ Con la Escuela polaca y húngara con György Ligeti.

¹⁵⁵⁵ Cfr. punto 3.2. Recursos técnicos desde Manuel de Falla a los compositores de la posguerra española. Fig. nº 53 y 54, pág. 85.

10.6. Breve reflexión con respecto al código musical

Para entender el concepto y consecuencia del código musical, nos tendríamos que remontar en el tiempo a los primeros signos poco exactos, pero útiles, que se emplean en los discursos de los pueblos griegos, con la señalización de la acentuación y expresión del significado de la frase (exclamativa, exhortativa...); pasando más tarde a la sofisticación de la escritura gregoriana, con un ritmo complejo (binario o ternario) dentro de un único pulso; hasta llegar a las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, sometidas a un pie métrico derivado de la lengua gallega; y a la complejidad del Ars Nova, con la catalogación del ritmo ternario o binario, señalado por medio de colores. La búsqueda de la concreción de una reproducción siempre idéntica genera una complejidad extrema. Con el tiempo, desde la dificultad, paulatinamente se va buscando la practicidad de un resultado idóneo, generándose un equilibrio entre el código de transmisión escrito, en ocasiones restrictivo, y el resultado práctico.

El código escrito, en todas las épocas ha convivido con la transmisión oral difundida por el propio compositor o el maestro experto en el repertorio, desde el renacimiento y barroco, con los cifrados del continuo o los sistemas ornamentales. Sin olvidar que el compositor, en la mayoría de ocasiones (en el barroco con Bach..., clasicismo con Mozart, Beethoven... y en el romanticismo con Liszt, Chopin...), es el intérprete de su propia obra, lo que le permite dejar partes del instrumento solista esbozadas sin completar, con la posibilidad de improvisar diferentes resultados.

En el pensamiento de los nuevos creadores europeos (españoles) de la segunda mitad del siglo XX se genera dos líneas de pensamiento con respecto al código musical: los que consideran la necesidad de ampliar el sistema adecuándolo a las nuevas necesidades de libertad por medio de anillos o módulos, los cuales se integran dentro del propio código, o los que, por el contrario, prefieren romperlo y generar su propio sistema, como sucede con algunos compositores americanos como John Cage.

Luis de Pablo pasa por varios estadios con diferentes necesidades para fijar su pensamiento musical: primero se ciñe al código, se sirve de él para conseguir sus necesidades técnicas y estéticas plasmando toda la información de una manera precisa dentro de una complejidad métrica e interválica.

En la segunda época utiliza los anillos y los módulos dentro de un principio de capas musicales fijas y móviles que se funden en un todo, siempre cambiante, sometido a un control relativo.

La tercera época conlleva la vuelta a la concreción de la escritura en interválica y métrica, conservando un espíritu de flexibilidad siempre dentro de la exactitud del código.

II. CONCLUSIONES

1º) El arte moderno (de principios del siglo XX europeo) nace de la confluencia y el choque de una multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar, estilos de expresión. Italo Calvino define la multiplicidad (en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*) y señala que, aunque el diseño general haya sido minuciosamente presentado, lo que cuenta no es que se cierre en una figura armoniosa, sino la fuerza centrífuga que se libera. Así lo prueban dos grandes autores de la literatura del siglo XX que en sus obras se remiten a la Edad Media –caminando en dos direcciones atemporales de la mano de Dante–: T. S. Eliot y James Joyce, quien traza cuadros de correspondencia en los capítulos de su *Ulises* con las partes del cuerpo humano, las artes, los colores, los símbolos, creando una enciclopedia de los sentidos y canalizando polifónicamente una multiplicidad de ideas, acontecimientos, recuerdos personales y colectivos dentro de un tejido verbal complejo, sin tiempo definido.

La complejidad en el arte depabliano, aún en su primera obra, se encuentra inmersa en la diversidad del pensamiento individual, social y atemporal. La búsqueda del camino se plantea en varias direcciones: de lo antiguo a lo novedoso no implicando dispersión, sino enriquecimiento en ideas, diseños e interpolaciones plásticas y literarias.

Su pensamiento constructivo se presenta de forma atemporal capaz de beber de múltiples fuentes, con lo que le permite reubicarse estéticamente desde la vanguardia actual al arte medieval, tendiendo a generar obras capaces de expresar la integración del saber humano con mecanismos y sistemas preconcebidos que están condicionados por un texto o pretexto extra-musical.

Parafraseando a Jean-Paul Sartre, el compositor es lo que hace por lo que las circunstancias han hecho de él. En sus orígenes, De Pablo se enmarca en sus primeros recuerdos del conflicto armado (de la Guerra Civil Española), con el trauma del horror donde ya se evidencia una temprana vocación musical que eclosiona en su juventud. Se señala al recuerdo de la niñez como detonante de la predisposición artística con los juegos musicales y el esfuerzo por asimilar, desde cualquier materia, información práctica como catalizadora de la composición musical.

2º) En un estadio incipiente, todos los factores, todos los condicionantes positivos o negativos cuentan para canalizar la necesidad de formación del compositor en agraz. Si el joven De Pablo no hubiera tenido una formación musical autodidacta sin el condicionante de un conservatorio lejano (arcaico y estéticamente inmovilista), no le habría permitido percibir el fenómeno musical desde puntos de partida totalmente nuevos, como es el de la literatura, generando herramientas formativas particulares desde esquemas mentales distintos a los escolásticos musicales. De esta manera resuelve sus propios problemas técnicos por medio de una deducción basada en un análisis, más cercano al literario que al clásico, empleado en las obras musicales.

Las vanguardias europeas de la segunda mitad del siglo XX se fraguan a partir de la Primera Guerra Mundial donde se desarrolla un nuevo pensamiento lingüístico y matemático que afecta a la filosofía "clásica", con figuras como Ludwig Wittgenstein y su *Tractatus Logico-Philosophicus* y su concepto de proposiciones verdad. El estructuralismo provoca una ruptura radical en el conocimiento de la tradición hegeliana (idealista) en favor del pensamiento científico.

Las nuevas generaciones de compositores de la posguerra europea toman como referente a la Segunda Escuela de Viena con Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg (este último en menor medida por su libertad técnica al margen de la difusión e influencia de su alumno Theodor W. Adorno). Se difunden sus principios por medio de los escritos de René Leibowitz con su libro, sobre la técnica dodecafónica, *Schönberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical* (1946). Pierre Boulez en su ensayo titulado "Schönberg ha muerto" (1952) alaba en un primer momento al maestro ausente por la creación de su sistema dodecafónico, e inmediatamente lo critica por no haber desarrollado el sistema serial en toda su extensión, señalando el itinerario ideológico que siguen los discípulos de Darmstadt. Para Boulez, Schönberg había tratado las series como si fueran un tema clásico en vez de un sistema nuevo de interrelaciones interválicas abstractas, utilizando esquemas formales clásicos y preclásicos en lugar de derivar las estructuras seriales de las propias características de la serie.

En el primer estadio formativo de Luis de Pablo impera el autodidactismo musical con el préstamo de mecanismos estructurales desde la música de sus referentes más cercanos. Esta lucha interna por la propia definición estética se encuentra patente en la misma sociedad española de posguerra. De Pablo hace coincidir su propia eclosión

creadora con la del país en donde vive, sometido a la cerrazón cultural y a un traumático y ansiado aperturismo europeo. La presentación isócrona de la historia social del país y la historia estética, técnica y evolutiva del compositor se encuentra asociada ineludiblemente al hombre, al compositor y a su obra. Los distintos referentes que el compositor asume en sus diversos estadios compositivos se ven condicionados desde la propia historia de la sociedad en donde vive y se relaciona.

Los referentes remotos y, posteriormente, cercanos, estética y cronológicamente, moldean el pensamiento compositivo del joven De Pablo permitiéndole alcanzar sus propias herramientas trasgresoras capaces de fragmentar y diluir el sistema establecido en favor de uno personal. La herencia que asume el joven compositor está adherida al subconsciente del colectivo español, adscribiéndole estéticamente en un primer momento a los referentes remotos, esto es: al omnipresente Manuel de Falla, el nacionalismo, el folclorismo, la técnica clavecinística de Scarlatti..., dentro de una recepción más cercana a la intuición que al conocimiento analítico.

En los referentes compositivos más destacados en la juventud del compositor (pertenecientes a la generación anterior a la Guerra Civil española: Joaquín Rodrigo, Óscar Esplá, Federico Mompou, entre otros) se hace patente el aislamiento estético debido a la cerrazón de un país ajeno a cualquier influencia externa y, en concreto, a lo que estaban haciendo en Europa los creadores de su propia generación. El joven De Pablo, antes de salir al extranjero, convive con estos referentes musicales, pilares destacados de la intelectualidad artística española de posguerra, que los sitúa paulatinamente lejos de sus cánones de modernidad.

La penuria informativa no es un hecho exclusivo de los jóvenes compositores españoles que comienzan a trabajar a principio de la segunda mitad del siglo XX, también la sufren en su madurez creadores europeos como el italiano Luigi Dallapiccola, al que obliga durante la Segunda Guerra Mundial a reinventar, desde un conocimiento parcial, el sistema teórico serial, por la imposibilidad de acceder a las fuentes directas del conocimiento: a las partituras y al contacto con Schönberg o Webern; esto mismo le ocurre, con distinta perspectiva, al también italiano Luciano Berio desde su juventud.

En 1945/46, el compositor francés Pierre Boulez señala que en su juventud vive un tiempo donde nada está preparado y todo estaba por hacer; Boulez acepta no haber

tenido ningún camino marcado para alcanzar los nuevos pensamientos musicales de vanguardia. Esta observación es compartida por muchos de sus contemporáneos, aceptando que los compositores de principio del siglo XX habían fallado a la hora de llevar a cabo una revolución musical que conllevara a una era radicalmente nueva.

Luis de Pablo, al igual que la mayoría de sus compañeros de generación, en sus primeros estadios formativos, después de desechar las corrientes nacionalistas y un folclore manido en su primer *opus*, utiliza materiales que tienen como bases estructuras interválicas y ordenaciones de escalas seriales características de Arnold Schönberg y de Anton Webern, sobre todo. Dentro de su espíritu autodidacta asume el dodecafonismo y el serialismo que determina su primer *opus* oficial. Piedra angular en su camino es el conocimiento técnico por medio del estudio de las obras teóricas de René Leibowitz y el análisis de partituras como el *Cuarteto de cuerda n° 3* de Schönberg y los *Lieder*, *Trío de cuerda* op. 20, *Concierto* op. 24 y el *Cuarteto de cuerda* op. 28 de Webern.

En esta época se parte de una ilusoria unidad: el serialismo, hijo o nieto de la Escuela de Viena, interpretado de forma muy restrictiva, cuyos focos son la llamada Escuela de Darmstadt (Alemania) y sus cursos de verano fundados por el Dr. Wolfgang Steinecke en 1946. Esta técnica salta hecha añicos a finales de los años 50.

3º) Los referentes europeos del joven Luis de Pablo son adquiridos desde diversos puntos, entre los que destacan la sombra serial de Anton Webern, la tímbrica y métrica francesa de Olivier Messiaen y el legado de sus discípulos (compañeros de generación): Pierre Boulez, con la integración del control absoluto sobre los parámetros musicales, y Karlheinz Stockhausen, con su particular visión de la música como fenómeno global.

La irradiación mutua entre España y Europa comienza a propagarse a partir de los años 50 gracias al nuevo arte plástico español, que es lo primero que se conoce en Europa de las nuevas vanguardias artísticas españolas, levantando la simpatía internacional por medio de su sobreentendida militancia política antifranquista representada por medio de una estética oscura, "tenebrista", que recuerda, en esencia, a las pinturas negras de Francisco de Goya, con su particular carga de reivindicación social por temas y estética cromática, lo que genera por analogía un mismo discurso común de repulsa y resistencia frente a los hechos acaecidos en el plano social de cada época. La influencia de Francisco de Goya en Luis de Pablo se hace patente años más tarde, en su segunda época inmersa en la aleatoriedad controlada, en obras como la coral sin texto *Yo lo vi* de 1970; o en Cristóbal Halffter, con sus *Pinturas negras*, concierto para orquesta, de 1972.

El detonante del serialismo integral como camino hacia la modernidad se inicia con la escucha de Boulez (durante los primeros años de su carrera en 1951 en el curso de verano de música contemporánea en Darmstadt) de los *Quatre Études de rythme* (*Cuatro estudios de ritmo*) de su maestro Olivier Messiaen, lo que marca un importante cambio en su orientación compositiva. Messiaen presenta esta obra como un ejercicio de organización integral de materiales, y sus discípulos la consideran como un camino a seguir. La influencia de Messiaen en la primera obra de Luis de Pablo es notable si tomamos conceptos expuestos en su libro *Técnica de mi lenguaje musical*, como los ritmos no retrogradables, aunque los modos de transposición limitada no los utilizará. De Pablo en sus inicios seriales nunca llega a plantearse la serialización integral en todos los parámetros de su obra, presentando una técnica serial cercana a la de Anton Webern y a la rítmica no retrogradable de Olivier Messiaen.

4º) El primer *opus* oficial de Luis de Pablo se encuentra compuesto por cinco obras, una selección entre las que escribe en su primera época. Con el tiempo y la distancia, el compositor elimina las que no considera relevantes, las que en su opinión no son depositarias del ideal estético que el artista busca en la época. Después de la selección que el compositor realiza, su primer *opus* queda constituido de la siguiente manera: *Coral* op. 2, 1954; *Inveniones para orquesta*, 1955; *Comentario a dos textos de Gerardo Diego*, 1956; *Sonata* op. 3, 1958; *Sinfonías*, 1963/66, fruto del primer proyecto de *Divertimento* de 1954.

Después de haber adquirido las herramientas, que en un primer momento se le habían negado (por el aislamiento del país), por medio de partituras y del contacto directo con sus compañeros de generación (nacionales y europeos), el compositor domina los rudimentos seriales cimentando su propia base de conocimiento, y accede así a un nuevo estadio formativo donde su propio lenguaje personal surge por medio de las infracciones al sistema escolástico.

El serialismo integral es excesivamente complejo; genera problemas de ejecución que raramente son proporcionales a los resultados expresivos. A finales de los años cincuenta se empiezan a escuchar músicas disidentes con las estéticas establecidas por las vanguardias europeas. El cambio es paulatino en el pensamiento compositivo con la pérdida de fuerza de los sistemas seriales, con sus enormes restricciones, y la búsqueda de nuevas formas de entender el hecho musical desde las antípodas de la constricción serial por medio de la libertad controlada, herencia de pensamientos estructurales literarios.

En la época, la composición libre de doce notas se desarrolla como una huida de este método cerebral. Se crean nuevos sistemas, denominados de muy diversas maneras: indeterminación, música casual o aleatoria, música del azar o, simplemente, improvisación (total, controlada o de diversas maneras). La indeterminación podrá ser total o parcial, y puede afectar a parte de la obra o a su totalidad, e incluso a diversos parámetros como duración o altura.

5º) El segundo estadio comienza con obras como *Modulos I, II, III* (1964-67), donde De Pablo rompe con la forma tradicional de estructura (mantenida paradójicamente dentro de los sistemas seriales) y adquiere el reto europeo de la libertad controlada aleatoria, llegando a plasmar estos principios en grandes formatos, como su primera obra para orquesta sinfónica *Tombeau* (1963). El cambio de estética, con la adopción de nuevos ideales de control de tiempo, pasa por obras de plantillas más pequeñas, como el *Libro para el pianista* (1961/62), donde se alternan la escritura serial y las formas libres aleatorias, con lo que se puede considerar la transición entre un primer estadio serial y un segundo aleatorio.

En esta época, la convulsión socio-política por el proceso de transición y ruptura con lo anteriormente establecido es capaz de imbuir a la obra artística, nacida en estas circunstancias, de valores sociales (a pesar del propio creador, únicamente por asociación de ideas), teniendo, en última instancia, el mismo peso ético que pudiera tener un manifiesto o un comunicado, poseyendo mayor carga y condicionante cuanto mayor sea la envergadura y gravedad de los hechos coyunturales que se produzcan en su entorno.

Existen pocas obras donde De Pablo asocie explícitamente su música a un hecho social (traumático o no). En la mayoría de obras no reivindica ninguna posición ni pensamiento frente a los hechos sociales, al margen de lo que se pudiera pensar por la cronología de cuando se encuentran escritas (años 60, 70, 80) o por sus títulos (*Yo lo vi*, uno de los grabados de *Los desastres de la guerra* goyescos y obra coral de Luis de Pablo: fusilamiento de presos de ETA y GRAPO por el régimen de Franco). Con posterioridad es cuando la obra se ubica en su tiempo, en su historia viva, cuando se impregna para parte de la sociedad de valores relativos a los hechos coincidentes en el tiempo social, cultural, político...

Luis de Pablo conoce, de manera temprana, el pensamiento aleatorio con los juegos de ingenio del siglo XVII en los *Tratados de composición* de Pedro Cerone. La música europea de principios de la segunda mitad del siglo XX, adquiere el pensamiento de libertad controlada por medio de los *Juegos Venecianos* (1962) de Witold Lutosławski, o los *Móviles* (1957/58) de Henri Pousseur, *La tercera Sonata para piano* (1957) de Boulez, de Stockhausen su *Pieza nº XI* (1956), y de Luis de Pablo su *Tombeau* (1962) para orquesta donde perfecciona su idea de módulos. De Luciano Berio se puede destacar, como referente en la época, sus *Circles* (1960), a la sombra de la monumental *Sinfonía* (1968).

En la etapa de los años 60, el compositor se distancia de sus colegas peninsulares y europeos con propuestas personales dentro de una búsqueda particular de control del tiempo; para este fin utiliza recursos como los módulos. Estos elementos tienen enormes consecuencias en la estructura general de la obra. Una clase de módulos utilizados en *Tombeau e Iniciativas* se conforman por pequeños giros melódicos enmarcados dentro de un rectángulo; este elemento se interpreta en tiempo aproximado sobre un *cantus firmus* de metricación fija donde, a su vez, se desarrollan elementos modulares de tiempo y tímbrica aproximada. Estos principios afectan a la macroforma de la obra y a los gestos modulares de la microforma.

Con respecto a la organización armónica se generan nuevos elementos discursivos como los agregados; en ellos confluye la estructura macroformal del discurso por medio de la unión de tiempo metronómico con las notas polarizantes que organizan las diversas secciones a través de un eje prefijado (una nota preasignada con antelación que jerarquiza las interválicas), generando estructuras armónicas fijas dentro de la aleatoriedad métrica.

Los elementos modulares, al igual que el módulo cerrado, surgen como gestos micro-estructurales recurrentes que se pueden combinar entre ellos y que basan su actuación temporal en la reacción de estructuras de diversa naturaleza. Se combinan entre sí, formando elementos mucho más complejos a un nivel macroestructural. Los elementos modulares (de escritura fija, en su tercera época) poseen una gran importancia en cuanto al tratamiento del timbre, creando un nuevo concepto de instrumentación por medio de nuevas texturas similares a las del contrapunto renacentista, pero con una nueva función, constituyendo en sus estratos polifónicos, tupidas masas sonoras.

El color instrumental conseguido por medio de la saturación tímbrica de las distintas combinaciones de gestos modulares es un factor crucial en la estructuración formal de la obra. Este pensamiento puede relacionarse con la música textural de la escuela húngara de los años 60 con György Ligeti o la polaca con Witold Lutosławski.

6º) En la utilización fonética y constructiva (narrativa) de los compositores europeos de la segunda mitad del siglo XX (Boulez, Berio y Stockhausen...) se hace patente el pensamiento literario, sociológico y filosófico de la generación de posguerra con autores como: James Joyce, Samuel Beckett, Thomas Stearns Eliot, Claude Lévi-Strauss, Walter Benjamin... Pierre Boulez, en los años 60, asume como referente compositivo la idea de "centro y ausencia" desde la poesía del francés Stéphane Mallarmé. Estas experiencias creativas también tienen su base teórica en las reflexiones de pensadores (lingüistas-filósofos), como los franceses Foucault y Derrida con su teoría de la deconstrucción.

El detonante de esta irradiación, de esta absorción y traslación de pensamientos literarios, estructurales y formales al pensamiento musical se debe, en gran medida, al escritor e investigador Italiano Umberto Eco quien, en sus primeros trabajos sobre el *Ulises* de Joyce, en su *Obra abierta*, aporta nuevas perspectivas en cuanto al discurso de la forma y contenido argumental: lineal o fragmentado con una trama cuajada de información entrelazada, aplicable al hecho musical. Estos pensamientos irradian al compositor (también Italiano) Luciano Berio, quien acepta el nuevo pensamiento constructivo-generativo de *Obra abierta*. Lo que supone el primer paso hacia lo que muchos compositores, con posterioridad, entienden como *collage*, siendo en realidad no una superposición de elementos, sino una nueva contextualización de los préstamos que, aun conservando su identidad individual, se desvinculan de su origen y adoptan un sentido diferente en el contexto de la nueva obra.

Las primeras fuentes literarias donde bebe Luis de Pablo y extrae elementos generativos que le acompañarán durante todo su pensamiento asociativo, literario-musical, son Vicente Aleixandre (1898-1984) y Luis de Góngora (1561-1627). Los invierten cronológicamente en su aparición, pues primero accede a la poesía de Aleixandre como elemento trasgresor en la estructuración del significado del verso por la desordenación consciente del discurso, ubicando palabras clave para una nueva comprensión (al igual que hace De Pablo musicalmente con sus agregados en el caos aleatorio...) a cierta distancia unas de otras, y así producen un "metapoema", un poema con múltiples significados, o varios poemas en uno solo. El segundo que adquiere como herramienta literaria es Luis de Góngora con sus poemas mayores, como *Soledades*, donde la infracción consciente sobre la puntuación gramatical de la palabra junto a la trasgresión constante de la prosodia, sin pérdida de significado semántico, genera una traslación

musical que abre la puerta a un nuevo pensamiento constructivo, con la tercera interválica como protagonista por traslación de pensamientos literarios a musicales.

Para Luis de Pablo, la inserción e integración de elementos ajenos en su obra, como las citas, tanto de otros compositores lejanos en el tiempo como sucede en la serie de *Éléphants ivres* (1972/73) con el motete *Veni Sponsa Christi* de Tomás Luis de Victoria, como literarios, genera una nueva realidad estética con diversas referencias y significados. Dentro de la dinámica del préstamo, De Pablo escribe obras como *Heterogéneo* (1967) o *Protocolo* (1968), cercanas a la técnica del *collage*, donde la concatenación de información, de obras musicales y literarias, con su respectiva carga de significados, supera la integración estructural, e incluso estética, de la nueva obra.

De Pablo asume, entre otros, la interacción con el escuchante sobre principios psicológicos latentes en diversas obras literarias como las novelas de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero* (1979), con una desubicación argumental constante del lector utilizando cinco principios sin conexión, junto a los revolucionarios conceptos literarios constructivo-narrativos del grupo OuLiPo (Taller de Literatura Potencial) y George Pèrec con *La vida instrucciones de uso* (1978), concebida como un rompecabezas donde se utilizan diversos elementos de organización dentro de tramas complejas y desestructuradas.

Existen analogías notorias en la manera de concebir el material literario y musical por parte de los escritores pertenecientes a estas corrientes, y por los músicos contemporáneos de la misma época, con sus sistemas de "aleatoriedad controlada". De Pablo genera la aleatoriedad y la controla en diversos parámetros (textura, timbre, armonía...) por medio del orden de los "agregados" y "módulos" ubicados dentro de la libertad aleatoria como balizas de fijación que permiten organizar la obra dentro del caos. Estos elementos de control son condicionantes que organizan; sin ellos la obra no se podría controlar ni existir como obra real. Esto sucede en obras como *Yo lo vi* (1970) y *Bajo el sol* (1977), donde la comprensibilidad del texto es irrelevante, adquirida desde juegos fonético-silábicos.

En obras como *Affettuoso* (1973) para piano, o *Le Prie-Dieu sur la terrasse* (1974) para multipercusión, De Pablo divide la obra en páginas a manera de álbum, diferenciación que hace Boulez basándose en la obra de Mallarmé, entre libro de lectura unidireccional y álbum de lectura libre individual de cada página.

En los años 70, la técnica del compositor se encuentra inmersa en principios de tiempo aleatorios controlados donde se plasman diversas acciones y gestos asegurados por un cierto número de recorridos posibles, y donde la elección arbitraria del intérprete por medio del azar desempeña un rol organizador sobre las reglas impuestas apriorísticamente.

La diferencia entre las obras de los años 70 y 80 (tiempo de transición para Luis de Pablo de la aleatoriedad a la fijación de la nota, y de la segunda a la tercera época) es crucial para comprender su etapa de consolidación, de homogeneización de su estética. Las obras de los años 70, aun teniendo un germen común, se diferencian unas de otras por medio de las herramientas empleadas (siendo cada una contrastante), mientras que en los años 80, la unidad estética y técnica es completa en todas sus obras. El punto de inflexión para llegar a la técnica y estética de las obras actuales del compositor pasa, irremediabilmente, por obras como su primera ópera *KIU* (1979/82), donde se aúna la síntesis de su pensamiento compositivo con el valor añadido de la dramaturgia.

7º) La tercera etapa del compositor se consolida de la mano de sus óperas. En ellas confluyen todos sus conocimientos, los técnico-musicales y los literarios, con todo lo que conlleva de síntesis y puesta al día de una maquinaria preparada durante muchos años para afrontar el reto del arte global de la música escénica con el drama y la comedia.

En la ópera, al margen de los diversos elementos técnicos implicados en la composición (la interválica a nivel microformal, el giro melódico fluido o entrecortado, la tímbrica, la métrica...), el texto juega un papel predominante cuando se introduce en la obra el factor de la dramaturgia y, con él, a los personajes y la trama argumental. La asociación de la música al texto según las diversas situaciones y personajes (*Leitmotiv*) es uno de los elementos más destacados dentro de los mecanismos técnicos compositivos de la historia de la ópera.

En De Pablo, el *Leitmotiv* no cumple su misión de acompañamiento fiel del personaje, contextualizando la acción, sino que transgrede su propia realidad enajenando las situaciones, produciendo complejidad dentro de la trama argumental.

En la primera de sus óperas, *KIU* (1979/82), con textos del propio De Pablo recreados desde los de la obra teatral de Alfonso Vallejo, *El cero transparente*, la ópera no posee un pensamiento propiamente dicho de *Leitmotiv*, siendo éste sustituido por un elemento técnico estructural novedoso en la producción musical de De Pablo, consistente en la adscripción de una nota musical determinada a cada personaje, sin que este recurso constructivo incida en la personalidad ni la trama argumental de la obra. Sin embargo, la ópera sí que posee células y elementos melódicos con una métrica sometida a las distintas silabizaciones del texto de cada personaje, y estructuralmente existen asociaciones recurrentes de instrumentos (timbres) a diversos giros rítmicos y melódicos.

La técnica utilizada en *KIU* conserva elementos de la época de la aleatoriedad controlada, elementos como los anillos que se repiten cíclicamente a diversas interválicas, formando pedales complejos.

En el plano argumental, los personajes de la ópera se presentan psicológicamente como seres enajenados de su realidad, como locos para nuestra sociedad, que no pueden llegar a comprenderse ni a escucharse unos a otros, solamente a ellos mismos en su monólogo interior desenfrenado rayando un autismo severo.

En la segunda de sus óperas, *El viajero indiscreto* (1984/88) con libreto de Vicente Molina Foix, el principio de *Leitmotiv* aparece de manera velada en ciertos elementos

melódicos y métricos. De Pablo utiliza diversos principios transgresores al margen de la confusión e interferencia en la acción de su concepto de *Leitmotiv*; estas transgresiones a la linealidad argumental se sirven de principios técnicos, inventados, como el bombo preparado que De Pablo ya había utilizado anteriormente en *Le prie-Dieu sur la terrasse* (1973); lo emplea en la última escena de *La madre invita a comer* como acompañamiento a la evocación del Hombre sin Cualidades Específicas-Criminal en Potencia de su delito, y así constituye un elemento alienante de los hechos y acciones que se suceden. La trama argumental de *El viajero indiscreto* toma elementos del teatro del absurdo francés y del surrealismo irónico.

Después de *El viajero indiscreto*, De Pablo continúa su colaboración con Molina Foix en *La madre invita a comer* (1991/92), donde la protagonista es la madre del viajero, convirtiéndose en el prólogo de la ópera anterior, en el que la madre ya se encontraba presente en la memoria de los personajes, condicionando las acciones. En *La madre...*, los elementos argumentales beben del mundo de los mitos, con la *mater familias*, la mujer-sacrificio que amamanta; se entrega en el amor y es consumida en un acto final de canibalismo, siendo todo una misma cosa.

Dentro de la mitología clásica se reconoce la presencia de Eros y Thánatos. *El viajero...* asume referencias explícitas al complejo de Edipo, junto a un continuo retorno al origen por medio de la multiplicidad cronológica del protagonista. En *La madre...*, Foix y De Pablo presentan el número cinco como elemento generador y condicionante (como sucede con las técnicas de creación de Oulipo), que se encuentra presente en sus cinco matrimonios, el menú de cinco platos, los cinco amantes que la madre invita, las cinco edades del viajero.

En la ópera se producen encadenamientos de significados concretos dentro de la complejidad onírica del argumento, donde lo absurdo adquiere un carácter de fijación en la idea, con personajes que poseen personalidades y cualidades inmersas en un anonimato genérico. También se producen encadenamientos de hechos no lineales e ilógicos (absurdos e irracionales) en diversas acciones dentro de los roles que adquiere cada personaje, que se presentan como arquetipos despojados de personalidad, sin pasado, presente o futuro (excepto el hijo viajero).

El hilo argumental de la ópera sufre una constante multiplicidad de identidades cronológicas isócronas en el personaje del viajero (del hijo) de bebé, adolescente, adulto..., subsumidas en un sentimiento difuso de amor maternal, sexual y de apetito alimenticio del cuerpo de la madre. En el argumento, el absurdo se toma como un fenómeno de cohesión desde lo grotesco, aumentando la sensación de ambigüedad. Este pensamiento se encuentra adquirido desde el Tetro de la Crueldad de Antonin Artaud.

Estructuralmente, en *El viajero...* y *La madre...* aparece la exposición retardada consistente en la presentación simultánea de elementos contrastantes expuestos previamente, lo que genera un principio de unidad estructural en los diversos puntos culminantes de la obra. Este pensamiento aparece en obras instrumentales como *Senderos del aire*.

La siguiente ópera que compone es *La señorita cristina* (1997/99), basada en la novela homónima de Mircea Eliade. La obra se mantiene dentro de los elementos que se presentan en las óperas anteriores, con personajes inmersos en el mundo de los espíritus, los fantasmas y el terror. La historia a caballo entre el amor y el vampirismo asume el mundo enajenado de *La madre...*, *El viajero...*, y *KIU*.

Entre los años 2004/05 compone la ópera *Un parque*, con texto de la obra teatral *Sotoba Komachi* de Yukio Mishima, siendo una obra significativa dentro de su *opus* al conseguir poner en juego principios psicológicos de desubicación de la acción y del tiempo dentro de una trama fijada. En ella se hace patente la universalidad de los personajes, se vuelve a repetir el arquetipo genérico en cuanto a la personalidad de estos definidos de antemano. En esta obra se asume el principio de globalización porque, aunque se quiera designar un lugar específico "al parque" (Central Park de Nueva York) y una fecha cronológica concreta, la acción podría estar pasando en cualquier lugar y tiempo.

8º) La complejidad depablana reside en la capacidad de mutación y absorción de diversas estéticas y pensamientos teóricos radicalmente opuestos en su esencia. Convirtiendo la pluralidad de tendencias estéticas en principios parciales de una técnica global, en herramientas de creación filtradas por la practicidad y la eficacia en pos del fin último de comunicación directa entre obra musical y escuchante.

Valorar lo extraordinario, lo complejo por su carga informativa, requiere de un tiempo de asimilación y sedimentación del conocimiento inexistente en la vorágine de inmediatez que demanda la sociedad actual (aún cultural). Cuando la técnica a través de la electrónica con los ordenadores, móviles, internet... parece capaz de hacer que todos los saberes penetran en todos los hogares sin esfuerzo, asimilándose de la misma manera, cuando parece posible componer una fuga o una obra sinfónica pulsando unos pocos comandos de ordenador, la lógica del consumo destruye la cultura, asumiendo subproductos, subculturas: "la cultura del vino", de la gastronomía, de los coches, de los anuncios..., como la verdadera cultura actual de la posmodernidad.

La música de Luis de Pablo es auténtica y genuina (al margen de si resulta placentera o no, pues esto depende del individuo y sus circunstancias culturales), inmersa en la estética y técnica de su propio y largo tiempo de creación, por lo que su conocimiento se convierte en necesario dentro de la complejidad que conlleva entender y ubicar nuestro propio pasado, presente y posible futuro social y musical.

Las conclusiones específicas de cada capítulo, generales y técnicas expuestas en este trabajo académico deben de ser contempladas en forma de *work in progress*, abriendo la puerta a futuras investigaciones que puedan aportar y desarrollar distintas perspectivas a las ya expuestas. Asimismo se contempla, desde el primer momento de su redacción, su dimensión e implicación docente en el ámbito académico de la musicología, composición, estética e historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bibliografía general

- ADORNO, Theodor Wiesegrund. *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires: Sur, 1966 [1949]. *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona: Tusquets, 1984 (1970) [1964], col. Cuadernos musicales, 9. *Impromptus*, Barcelona: Laia, 1985. *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève: Contrechamps, 1994. *Sobre la música*, intr. Gerard Vilar, Barcelona: Paidós, 2000, col. Pensamiento Contemporáneo, 62. *Escritos musicales I – III Figuras sonoras, Quasi una fantasia, Escritos musicales III*. Obra completa, Madrid: 16. Akal / básica de bolsillo, 2006.
- ALCARAZ, M^a José; PÉREZ CARREÑO, Francisca. *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Madrid: La balsa de la medusa (Filosofía), 2010.
- ALSINA, Miquel, *El Cercle Manuel de Falla*, Lleida: Institut d'Estudis Llerdencs, 2005.
- BARBER, Llorenç. "40 años de creación musical en España", Barcelona: *Tiempo de Historia* 62, 1980, págs. 198-213
- BARCE, Ramón. "Sistema y elección en la composición musical". Primer encuentro sobre composición musical. *Valencia 1988. Textos y ponencias*, Valencia: Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Àrea de Música del IVAECM, 1989, págs. 29-35.
- BARILIER, Étienne. *B-A-C-H. Histoire d'un nom dans la musique*, Genève: Zoé, 1997.
- BASART, Ann P. *Perspectives of New Music. An Index, 1962-1982*, Berkeley: Fallen Leaf Press, 1984.
- BAYER, Francis. *De Schönberg à Cage (Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine). Thèmes et citations dans le 3ème. mouvement de la Sinfonia de Luciano Berio, Analyse musicale*, 13/4, París: Klincksieck, [1981] 1988, págs. 69-73.
- BENTE, Ian. (William Drabkin) *Analisis musicale. Italiana a cura di Annibaldi Claudio*. I Manuali, Torino: ed. EDT, 1987.
- BERIO, Luciano y Rossana Dalmonte. *Luciano Berio*. Entretiens avec Rossana Dalmonte, París: Éditions Jean-Claude Lattès, 1983.
- BILLI, Maurizio. *Goffredo Petrassi. La produzione sinfonico-corale*, Palermo: ed. Sellerio editore, 2002.
- BLANQUER, Amando. "Del diario íntimo", En primer encuentro sobre composición musical. *Valencia 1988. Textos y ponencias*, Valencia: Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Àrea de Música del IVAECM, 1989.
- BONASTRE, Francesc. *Música y parámetros de especulación*, Madrid: Alpuerto, 1977.
- BONNER, Dyl. "Ready-made Music", París: *Music and Musicians* 23, 1975.

- BORIO, Gianmario-Garda Michela. *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Torino: ed. EDT, 1989.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The new music. The avantgarde since 1945*, London: Oxford University Press, [1975] 1987 (trad. catalana, *La nueva música. El movimiento avantgarde a partir de 1945*), Buenos Aires: ed. Ricordi Americana, 1997. (trad. catalana, *La nova música*), Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- BRUACH, Agustí. *Las óperas de Josep Soler*, Madrid: ed. Alpuerto, 1999.
- CABAÑAS, ALAMÁN. Francisco. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*. [1993], Madrid: Texto I. ICCMU, col. Música hispana, 2001.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: ed. Siruela, 1985.
- CANO, Francisco. *Componer hoy*, en *Primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias*, Valencia: Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Área de Música del IVAECM, 1989.
- CASABLANCAS DOMINGO, Benet. "La situació actual de la composició a Catalunya", Barcelona: *Recerca Musicologica*, 1982.
- CASARES, Emilio. *Cristóbal Halffter. compositores de hoy*, Oviedo: Ministerio de Cultura-INAEM, 2 vols. (Universidad de Oviedo) Departamento de arte y musicología, 1980, col. Ethos-Música.
- CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia: Diputació de València - Institut Alfons el Magnànim, 2003.
- CAVIA, Victoria. *Arnold Schönberg (1874-1851) Europa y España*, Valladolid: Universidad de Valladolid. Centro Buendía. Instituto Histórico Austriaco, 2003.
- COTT, Jonathan. ...comment passe le temps... (The works of Karlheinz Stockhausen), Paris: Contrechamps. (Revue semestrielle) (in French, Editions L'age d'homme, Paris, 1988). *Stockhausen: Conversations with the Composer* (London: Robson Books, 1974), 200-201.
- CRAFT, Robert. *Stravinsky. Chronicle of a Friendship*, Nashville/London: Vanderbilt University Press, 1994.
- CURESES, Marta. "Aportaciones al estudio de la música española en la década de los setenta: en el camino hacia Europa", *Miscel·lània Oriol Martorell*, Barcelona: Xosé Aviñoa. Universitat de Barcelona, 1998.
- DAHLHAUS, Carl. *Schönberg*, Genève: Contrechamps, 1997.
- DE FALLA, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*, ed. Federico Sopeña, Madrid: Espasa-Calpe, 2003.
- DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Liège: ed. Mardaga, 2003.

- DIBELIUS, Ulrich. *La nueva música a partir de 1945*, Madrid: ed. Akal, 2004.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: ed. Lumen, 1999.
- ESPLA, Óscar. *Función musical y música contemporánea*, en *Escritos*, 3 vols., (ed). Antonio Iglesias, Madrid: Alpuerto, 1977-1986, vol. I, págs. 145-180 [Música, 12-13 (1955), págs. 7-35].
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Granada. Historia de un Festival*. Madrid: Ministerio de Cultura-Dirección General de Música y Teatro, 1984. *Un año de música en España (I-X-1986/30-IX-1987)*, Madrid: Real Musical, 1987. *Historia del Teatro Real como sala de conciertos. 1966-1988*, Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, 1991.
- FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge. *Los años cincuenta, la atracción del abismo*, en *España años 50. Una década de creación*, (dir). Carlos Pérez, Madrid: SEACEX, 2004.
- FINKIELKRAUT, Alain. *La derrota del pensamieno*, Barcelona: ed. Anagrama, [1987] 2004, col. Argumentos, pág. 128.
- FRANCO, Enrique. "Música y músicos en la radio española", Madrid: Música, 8-9 (abril-septiembre 1954), págs. 97-131. "Generaciones musicales españolas, en La música en la generación del 27". *Homenaje a Lorca 19/15/1939*, ed. Emilio Casares Rodicio, Madrid: Ministerio de Cultura-INAEM, págs. 35-37. "Memoria de la Orquesta Nacional de España", Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- GARCÍA ABRIL, Antón. *Defensa de la melodía*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 4 de diciembre de 1983, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1983.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Música clásica*, en Equipo Reseña, *La cultura española durante el franquismo*, Bilbao: Mensajero, 1977, págs. 295-335. *Overview of the contribution to Spanish music by composers born between 1948 and 1957*, Pochiss Rallentando, I (1988), págs. 11-35. *Rafael Alberti y la música*, en *Entre el clavel y la espada. Rafael Alberti y su siglo. Catálogo de exposición* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 16.9.-24.11.2003 – Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 16.12.2003-16.02.2004), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, págs. 195-221. *Recopilación musical*, en *Tres mitos españoles. La Celestina. Don Quijote. Don Juan*. Catálogo de exposición (Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 21.2.-14.4.2004), Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales – Junta de Castilla la Mancha, 2004, págs. 109-131. *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*, Madrid: SGAE – Diputación Foral de Bizkaia, 2004. coord. Joan Guinjoan. *Testimonio de un músico*, Madrid: SGAE-Fundación Autor, 2001. ed. *Escritos sobre Luis de Pablo*, Madrid: ed. Taurus, 1987.
- GARCÍA LABORDA, José María. "Últimas tendencias en la nueva música española. La composición musical en la década de los ochenta", *Revista de Musicología*, 16/6 (1993), págs. 3723-3734. "El concepto de lo nuevo en la historiografía musical del siglo XX", *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), págs. 717-728., ed. *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*, Sevilla: Editorial Doble J, 2004, col. Cultura moderna.

- GASSER, Luis. *La música contemporánea a través de la obra de Josep M^a Mestres-Quadreny*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, col. Ethos-Música, 11.
- GONZÁLEZ-ACILU, Agustín. *Componer hoy: el oficio y la comunicación*, en *Primer encuentro sobre composición musical*. Valencia 1988. Textos y ponencias, Valencia: Generalitat Valènciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Área de Música del IVAECM, 1989.
- GONZALEZ LAPUERTA, Alberto (ed.). *Historia de la Música e Hispanoamerica. La música en España en el siglo XX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, vol, XII.
- GONZÁLEZ SARMIENTO, Luciano. *Diez semanas de Música Religiosa de Cuenca*, Madrid: Instituto de Música Religiosa, 1971, col. Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 7.
- GRABNER, Hermann. *Teoría general de la música*, Madrid: ed. Akal. Música, 2001.
- GRACIA, Jordi. *Estado y Cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940 -1962*, Barcelona: ed. Anagrama, 2006, col. Argumentos. *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona: ed. Anagrama, 2010, col. Argumentos.
- GRISEY, Gérard. *les fondments d'une écriture – Jérôme Baillet*, París: ed. L'Harmattan, 1980.
- GYÖRGY, Ligeti. *Neuf essais sur la musique*, Genève/París: ed. Contrechamps, 2001.
- HOFSTADTER, R. *Gödel. Escher, Bach (un eterno grácil bucle)*, Barcelona: Metatemas, 2005.
- LABORDE, Denis. *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion*, Paris: L'Harmattan, 2007.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *Teoría general de la música tonal*, Madrid: ed. Akal Música, 1980.
- LESTER, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo. XX*, Madrid: ed. Akal Música, 2005.
- LICHTENFELD, Monika. *Conversation avec György Ligeti*, París: Contrechamps 3, 1984.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, Ana María. *La notación de la música contemporánea*, Buenos Aires: Ricordi, 1984.
- LEÓN TELLO, Francisco José. *La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo. Catorce Canciones para canto y piano*, Cuadernos hispanoamericanos 335, (1980), pág. 70-106, en su versión reducida con el título. *La canción en la estética de Joaquín Rodrigo*, Valencia: Archivo de arte valenciano 81, (2000), págs. 131-137.
- MEYER, Leonard. B. *El estilo en la música. Teoría musical historia e ideología*, Madrid: Pirámide, 2000.
- MARCO, Tomás. *La música de la España contemporánea*, Madrid: Editora Nacional, 1970, col. Temas Españoles. *Música española de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1970, col. Punto Omega, 97. *Luis de Pablo*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-

- Dirección General de Bellas Artes, 1971. col. Artistas Españoles Contemporáneos, 9. *El pensamiento teórico y estético de la música*, *Atlántida*, 52 (julio-agosto 1971). *Historia de la música española*, 6. Siglo XX, Madrid: Alianza Editorial, [1983] 1989, col. Alianza Música, 6. *La composición española en el fin de siglo*, *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical* 3, (1999). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: SGAE-Fundación Autor, 2002. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto, 2003. *Historia cultural de la música*, Madrid, ed. Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2008. col. Música.
- MAWER, Deborah. *Ravel*, Cambridges: The Cambridges University Press, 2000.
- MAZORRA INCERA, Luis. *25 Aniversario LIM MIL, 1975–2000. (Una síntesis de la música contemporánea en España)*, Madrid: ed. Alpuerto, 2000.
- MESTRES-QUADRENY, Josep Maria. *Dos ejemplos: Sensitivo y Quartet de Catroc*, Barcelona: La Estafeta literaria, 274 (14/09/1963), pág. 6. *La nueva musica in Catalogna negli ultimi trent'anni*, Barcelona: Musica/Realtà, 6 (diciembre 1981), págs. 41-55. *De la arquitectura al urbanismo musical: el campo sonoro*, en Primer encuentro sobre composición musical. Valencia 1988. Textos y ponencias, Valencia: Generalitat Valènciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència-Àrea de Música del IVAECM, 1989, págs. 139-142. *Pensar i fer música*, Barcelona: ed. Proa, 2000.
- MITCHELL, Donald. *El lenguaje de la música moderna*, Bracelona: Lumen, 1972.
- MOLINA FOIX, Vicente. *El abre cartas*, Madrid: ed. Anagrama. Narrativa hispánicas, 2007.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid: ed. Akal. 1994.
- NAVARRÉ, Jean-Philippe. *Franco de Cologne, Ars Cantus Mensurabilis. (XIII^e siècle)*, París: ed. Cerf, 1997.
- NOMMICK, Yvan. *La herencia de la música y el pensamiento de Manuel de Falla en la posguerra*, en *Dos décadas de cultura durante el franquismo (1936-1956)*, 2 vols, eds. Ignacio Henares Cuéllar et al. Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. II, págs. 9-30. *Manuel de Falla: La vida breve*, Granada: Publicaciones del archivo Manuel de Falla, 1997, col. estudios, serie música n°. 1.
- PELLEGRINI, Jacopo e Zaccagnini, Guido. *Vivere Senza paura. Scritti per Mario Bortolotto*, Torino: ed. EDT, 2007.
- PEYSER, J. *The New Music. The Sense behind the Sound*, Oxford: Oxford University Press, 1964.
- PONS, Salvador. (coor). *Federico Sopena y la España de su tiempo: 1939-1991. Libro homenaje*, Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 2000.
- PROKFIÉV, Serguei. *Sobre mi obra (1948)*. Se puede consultar traducido y parcialmente en: *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, (ed.) GARCÍA LABORDA, José María, Sevilla: ed. Doble J, 2004, col. de cultura moderna, pág. 69.

- RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad. Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del S. XX*, Madrid: ed. Rialp, 1965.
- RODRÍGUEZ PICÓ, Jesús. *Xavier Benguerel. Vida y obra*, Bracelona: ed. Idea Books, 2001.
- RUIZ COCA, Fernando. *Nueva problemática musical: sobre las formas abiertas*, Madrid: ed. La Estafeta literaria, 1963. *El pensamiento musical de Iannis Xenakis*, Madrid: Atlántida 14, (marzo-abril) 1965. *Anotaciones sobre la interpretación musical*, Madrid: Bellas Artes de Madrid, (mayo-junio) 1971.
- RUIZ HILILLO, María. *En torno al compositor Luis de Pablo*, Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga. Universidad de Málaga, 2008, col. Compositores Contemporáneos, 1.
- RUVIRA, Josep. *Compositores contemporáneos valencianos*, Valencia: Institut Alfons el Magnànim, 1987. *Javier Darías. Obra de composición e investigación musical*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1990. *El caso Santos*, Valencia: ed. Mà d'obra, 1996.
- SALAZAR, Adolfo. *Las grandes estructuras de la música*, Mexico DF: ed. La casa de España en México. Fondo de cultura económica, 1940. *La música en España*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1953. *La música orquestal en el siglo XX*, México FCE. 1967, [1956], col. Breviarios, 117. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid: Alianza Música, [1988] 2004.
- SAMUEL, Claude. *Panorama de la música contemporánea*, Madrid: ed. Guadarrama, 1965.
- SCHÖNBERG, Arnold. *El estilo y la idea*, Madrid: ed. Taurus, 1963. *Armonía*, Madrid: ed. Real Musical, [1970] 1992. *El estilo y la idea*, Bracelona: ed. Idea Books, 2005.
- SERRAVEZZA, Antonio. *La sociologia della musica*, Torino: ed. EDT, 1980.
- SOLER, Josep. "Sobre la estructura del acto creador en música". *Revista de Musicología*, 5/1, 1982, págs. 25-49. *Tiempo y música*, Barcelona: ed. Boileau - Fundació de Música Contemporània, 1999.
- SOPEÑA, Federico. *La música europea contemporánea (Panorama y diccionario de compositores)*, Madrid: Unión Musical Española, 1953. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia - Dirección General de Bellas Artes, 1967. *Defensa de una generación*, Madrid: Taurus, 1970, col. Cuadernos Taurus, 101. *Memorias de músicos*, Madrid: ed. Espasa-Calpe, 1971.
- STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz. *La música del siglo XX. Madrid, 1960. Musik des 20. Jahrhunderts*, München: ed. Kindler Verlag, [1969] 1979.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, Madrid: Taurus, [1977] 1981, col. Ensayistas.
- STRAUS, Joseph N. *Stravinsky's Late Music*, Cambridge: ed. Cambridge studies in music theory and analysis, 2001.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta*, Madrid: Universidad de Valladolid. Seminario interdisciplinar de Teoría y Estética de la Musical. Glares, 2008, col. *Música y Pensamiento*.

- SZENDY, Meter. *Tristan Murail, Compositeurs d'aujourd'hui*, París: ed. Ircam. Centre Pompidou, 2002.
- TANNENBAUM, Mya. *Intervista sul genio musicale*, Bari: Laterza & Figli, 1985.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las Cantigas de Alfonso X el Sabio: Estudio de una relación continua y plural*, Granada: ed. Universidad de Granada, 2002.
- VALLS GORINA, Manuel. *La musica contemporànea i el public*, Barcelona: Edicions 62, 1984, [1969]. *Historia de la música catalana*, Barcelona: ed. Tàber, 1969. *La música actual*, Barcelona: ed. Noguer, 1980, col. Enciclopedia del Mundo Actual.
- WELLMER, Albrecht. *Música y lenguaje*, Valencia: Universidad de Valencia - Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1995, col. Eutopías, 2ª época. Documentos de trabajo, 75.
- WHITTALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*, York/Oxford: University Press, 1999. *Exploring Twentieth-Century Music. Tradition and Innovation*, Cambridge: University Press, 2003.
- ZALDÍVAR, Álvaro. *Estética y estilo en la obra de Antón García Abril*, Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2001, col. Compositores Contemporáneos I.

- Bibliografía específica

- Enciclopedias

- BARCE, Ramón. *Luis de Pablo*, en *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*, 4 vols. Barcelona: Salvat, 1998, vol. IV.
- FINSCHER, Ludwig. *Pablo Costales, Luis de. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 26 vols. Kassel-Basel-London-New, York-Praga: Bärenreiter/Stuttgart-Weimar. Metzler, 2004.
- GAN QUESADA, Germán. "A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española". en *Historia de la música es España e hispano América. La música en España en el siglo XX*. vol. 7. Madrid: Alberto González Lapuente (ed.), 2012, pág. 175.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. *Luis de Pablo*, en *Guía de la música de cámara*, (dir) François-René Tranchefort, Madrid: ed. Alianza Editorial, 1995, págs. 1040-1051.
- HAMEL, Fred & HÜRLIMANN, Martin. *Pablo Costales, Luis de. Das Atlantisbuch der Musik (Enciclopedia de la música)*. Traducción Otto Mayer Serra, Zurich: (8ª ed. alemana) Atlantic-Verlag, A. G. 1959, Barcelona: (ed. española) Grijalbo, S. A. Déu y Mata, 98, -29, 1970, pág 367.
- HÖWELER, Casper. *Enciclopedia de la música. Guía del melómano y del discófilo*, Barcelona / Madrid: ed. Noguer, 1978.

Luis de Pablo, en *Enciclopedia Universal Multimedia 1998*.

Luis de Pablo, en *Grande Enciclopedia della musica classica*, 4 vols, Roma: ed. Armando Curcio, s.f., vol. II, 1982.

Grandes Genios de la Música, Diccionario Enciclopédico, 4 vols, Barcelona: ed. Sarpe, 1991, vol. II, págs. 1022-1025.

RINCÓN, Eduardo. en *Guía de la música sinfónica*, ed. François-René Tranchefort. Madrid: Alianza Editorial. 2002, [1991], págs. 862-867.

SOLER, Josep. *Historia de la música en España*, en *Enciclopedia de la música, I*, (dir). Fred Hamel y Martin Hürlimann, Barcelona: ed. Grijalbo, 1970.

VALLS GORINA, Manuel. *Luis de Pablo*, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 vols, Kassel/Basel/London: Bärenreiter, 1979.

- Diccionarios

ALONSO, Gonzalo. *Luis de Pablo*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols, London: Stanley Sadie. Macmillan, 2001, vol. 10.

ALONSO GÓMEZ, Miguel. *Luis de Pablo*, en *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, (dir). Alberto Basso, 15 vols., Torino: UTET, 1986, Le biografie-III.

CASARES RODICIO, Emilio. *Luis de Pablo Cosales*, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (voz de), José Luis García del Busto, Madrid: ed. SGAE, 2000. vol. VIII, págs. 319-331.

Dictionnaire des Grands Musiciens, París: La Rousse, 1985.

GRIFFITHS, Paul. *Luis de Pablo*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., London: (ed). Stanley Sadie. MacMillan, 1980.

HEINE, Christiane. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., (ed). Stanley Sadie, 29 vols., London: MacMillan Publishers Limited, 2001. *Pablo Costales, Luis de*, - versión ampliada de la voz de la MGG. *Personenteil 12*, cols. 1497-1499 - catálogo hasta 2001. MGG antigua.

Luis de Pablo, en *Diccionario de compositores de música clásica*, dir. Marc Honegger, Madrid: Espasa-Calpe, [1994] 2004.

MARCO, Tomás. *Luis de Pablo*, en *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras*, 2 vols., (dir). Marc Honegger, Madrid: Espasa-Calpe, 1988. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols, London: Macmillan Publishers Limited, 1980. *Pablo, Luis de*, 14, vol., págs. 41-42 - catálogo hasta, 1974/75.

NOLLER, Joachim. *Luis de Pablo*, en *Contemporary Composers*, ed. Brian Morton y Paul Collins, Chicago/London: St. James Press, 1992.

PÂRIS, Alain. *Luis de Pablo Costales*, en *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*, Madrid: Turner, 1989, col. Turner Música.

PIÑERO GARCÍA, Juan. recop. *Luis de Pablo*, en *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*, Madrid: ed. Tres, 1984.

RICART MATAS, J. *Luis de Pablo*, en *Diccionario biográfico de la música*, Barcelona: ed. Iberia, 1986.

ROSTAND, Claude. *Luis de Pablo*, en *Dictionnaire de la musique contemporaine*. París: Larousse, col. *Les Dictionnaires de l'homme du XXe. siècle*. 1970.

[SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico]. *Luis de Pablo Costales*, en *Riemann Musiklexikon*, 5 vols., ed. Carl Dahlhaus, Mainz, Germany: B. Schott's Söhne, Ergänzungsband/ Personenteil A-K, 1959 (red. 1961, 1967).

VALLS GORINA, Manuel. *Diccionario de la música*, Madrid: Alianza Editorial, 1985, col. Libro de Bolsillo.

- Obras de carácter general

BARCE, Ramón. No hay entrada para Luis de Pablo, en Manfred Gräter, *Guía de la música contemporánea*, Madrid: ed. Taurus, 1966.

COMELLAS, José Luis. *Nueva historia de la música*, Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

DIEGO, Gerardo. *Gerardo Diego prosa musical. I. Historia y Crítica Musical*. editor. Prólogo y bibliografía de Ramón Sánchez Ochoa. Documentalista, Elena Diego Marín, Valencia: Editorial Pre-Textos, 2015.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963. col. Nuevo Mundo. *Lieder y canciones de España. Pequeña historia contemporánea de la música nacional, 1900-1963*. Madrid: Editora Nacional, 1963. *La música española en el siglo XX*, Madrid: Fundación Juan March, 1973. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid: Real Musical, 1975.

LE BORDAYS, Christiane. *La música española*, Madrid: EDAF, col. EDAF Universitaria. [1978] 1990.

LIVERMORE, Anne. *Historia de la música española*, Barcelona: ed. Barral [London: Duckworth, 1972], col. Breve Biblioteca de Respuesta. 1974.

MARCO, Tomás. *Historia general de la música, 4. El siglo XX*, Madrid: ed. Istmo, [1978] 1985, col. Fundamentos. *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid: ed. Alianza Editorial, [1983] 1989, col. Alianza Música.

MUNETÁ, Jesús María. *Cuenca 1962 renacimiento de la música religiosa española*, Madrid: Instituto de música religiosa de la excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1978.

SALAZAR, Adolfo. *La música orquestal en el siglo XX*, México. F.C.E., 1956, pág. 100.

SOPEÑA, Federico. *Historia de la música española contemporánea*, Madrid: ed. Rialp, [1958] 1976. *La música europea contemporánea (Panorama y diccionario de compositores)*, Madrid: Unión Musical Española, [1953].

VALLS GORINA, Manuel. "La música española después de Manuel de Falla", Madrid: *Revista de Occidente*, 1962.

- Catálogos y otras obras de referencia

ALONSO, Miguel. *Catálogo de las obras de Conrado del Campo*, Madrid: Fundación Juan March. 1989.

Fundación Juan March. *Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Catálogo de Obras 1985*, Madrid: Fundación Juan March, 1985.

Fundación Juan March. *Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Catálogo de Obras 1986*, Madrid: Fundación Juan March, 1986.

Fundación Juan March. *Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Catálogo de Obras 1986*, Madrid: Fundación Juan March, 2013.

Fundación Juan March. *La Biblioteca de Música Española Contemporánea*. Madrid 2001, Madrid: Fundación Juan March, 2001-2013.

- Monografías y Artículos

CABAÑAS ALAMÁN, Francisco. *Antón García Abril. Sonidos en libertad*, Madrid: ICCMU, 2001 [1993], col. Música Hispana, Textos, 1.

CAPDEVILA, Manuel, *Eduard Toldrà, músic*, Barcelona: Editorial Aedos, 1964.

CURESES DE LA VEGA, Marta. *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, Madrid: ICCMU, [1995] 2001, col. Música Hispana, Biografías, 12. *Tomás Marco: La música española desde las vanguardias*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). 2007, col. Música Hispana.

CUSTER, Arthur. *Contemporary Music in Spain*, *Contemporary Music in Europe*, eds. Paul Henry Lang y Nathan Broder, New York: Schirmer Books, 1965, págs. 44-60.

DE PABLO, Luis [et al.] *Seminario de música*. En *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, N.º. 12, 1970, págs. 16-18. [et al.] *Seminario de música*. En *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, N.º. 15, 1971, págs. 37-38. *Anton Webern*. En *Bellas artes*, N.º. 14 (MAR-ABR), 1972, págs. 29-31. *Kiu, ópera prima*. Colaboración invitada. En *Ritmo*, Vol. 51, N.º. 510, 1981, págs. 7-8. "Gerardo Rueda, pintura frecuentemente musical". En *Guadalimar: Revista*

bimestral de las artes, N.º 83 (FEB-MAR), 1985, págs. 17-17. "Propuestas culturales a las Fundaciones españolas: el arte y las Fundaciones". En *Cuenta y razón*, N.º 24, 1986, págs. 39-45. "Conversaciones con Ligeti": sobre *Ligeti in Conversation* de Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel y György Ligeti. En *Saber leer*, N.º 2, 1987, págs. 10-11. "El caso Stockhausen": sobre "Stockhausen, entrevista sul genio musicale" de Mya TANNENBAUM. En *Saber leer*, N.º 20, 1988, pág. 10. [et al.] "La ópera en España". En *Scherzo: Revista de música*, Vol. 5, N.º 46 (JUL-AGO), 1990, págs. 83-103. "Personal". En *Revista de Occidente*. n.º 151 (1993), pág. 124-125. "Pequeña historia de una colaboración". En *Revista de Occidente*, N.º 144, 1993, págs. 101-102. "La ópera española en el fin de siglo". En *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, N.º 37-38, 1994, págs. 48-55. "¿Qué enseñar al aprendiz de compositor?". En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 81 (1995), pág. 153-156. "Recuerdo de Gerardo Rueda". En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 82 (ene.-jun., 1996), págs. 19-21. "Músico, poeta y santo: Tyagaraja", sobre "Tyagaraja: Life and Lyrics", de William J. Jackson. En *Saber leer*, N.º 111, 1998, págs. 6-7. "Algunas notas sobre Entrada". En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N.º 88, 1999, págs. 14-18. "De la charla al 'scotch'". En *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, N.º 607, 2001, pág. 28. "Cuestión de supervivencia". En *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, N.º 628-629, 2003, pág. 8. "Romancero". En *Sibila: revista de arte, música y literatura*, N.º 40, 2012, págs. 51-53.

DE VOLDER, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*, Madrid: SGAE – Fundación Autor– Sociedad General de Autores y Editores, 1998. *Le théâtre musical de Luis de Pablo*, Milano: ed. Suvini Zerboni, 2001.

FERNÁNDEZ ALBA, A. "Estudio y análisis del empleo del saxofón en *Polar*, de Luis de Pablo". Francisco Martínez García. En *Música y educación. Revista trimestral de pedagogía musical*, Año n.º 26, N.º 94, 2013, págs. 50-69.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. "La composición musical en España después de Falla", *Reseña*, 94 (abril 1976), págs. 42-46. "Compositores españoles en la madurez de los cincuenta años", *Ritmo*, 496 (noviembre 1979), págs. 129-135. "Luis de Pablo, aquí y ahora", México: *Revista Pauta*. Julio, 1986, n.º 19. *Tomás Marco*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986, col. Ethos-Música, 14. *Encuentros con Luis de Pablo*, Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, col. Autores del siglo XX / Madrid, 1998. *Guía de la música de cámara*, ed. François-René Tranchefort, Madrid: Alianza Editorial, 1995. *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*, Madrid: ed. SGAE – Fundación Autor, 2001. *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*, Madrid: ed. Fundación Autor, 2004.

GALLEGO, Antonio. *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid: ed. Fundación Autor, 2003.

GASSER, Luis. *La música contemporánea a través de la obra de Josep M.º Mestres-Quadreny*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, col. Ethos-Música, 11.

GOLEA, Antoine. *Rencontres avec Pierre Boulez*, París: ed. Slatkine, 1982, pág. 335.

- HEINE, Christiane. *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Frankfurt am Main u.a., Peter Lang. 1993.
- HOMS, Joaquim. *Roberto Gerhard y su obra*, Oviedo: Universidad de Oviedo, especialidad de musicología, servicio de publicaciones, ed. Ethos-Música, 1987, col. 16.
- IBARRETXE, Gotxon. *Carmelo A. Benaola: de la fenomenología sonora al significado textual*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra - Departamento de Psicología y Pedagogía. 1999.
- IGLESIAS, Antonio. *Artistas españoles contemporáneos. Óscar Esplá*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia Secretaría General Técnica, 1973. *Artistas españoles contemporáneos. Federico Mompou*. Pamplona: Dirección General del Patrimonio Artístico Cultural. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977. *Rodolfo Halffter. Su obra para piano*, Madrid: Alpuerto, 1979. *Carmelo Benaola*, Madrid: ed. Espasa-Calpe, 1982. *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*, Madrid: ed. Fundación Banco Exterior, 1991.
- KAMHI, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo, Historia de nuestra vida*, Madrid: Andrés Ruíz Tarazona. ed. Fundación del Banco Exterior. 1986, col. Memorias de la Música Española.
- LEÓN TELLO, Francisco José. "La estética musical de Luis de Pablo". Revista, *Bellas Artes* 71, septiembre-octubre 1971, pág 11. "Sobre Ramón Barce", Revista, *Ideas Estéticas*, julio-septiembre 1973, pág 123. *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*. Tomo I, Valencia: s.e., 1983. *Teoría y estética de la música*. Madrid: ed. Taurus I. 1988, col. Taurus Música. "La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo. Catorce Canciones para canto y piano", Cuadernos hispanoamericanos 335, 1980, pág, 70-106, en su versión reducida con el título. "La canción en la estética de Joaquín Rodrigo", *Archivo de arte valenciano*, 81, 2000, págs, 131-137.
- LÓPEZ ESTELCHE, Israel. "Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: Ideación y evolución de los módulos durante los '70". *Revista de Musicología XXXIII*, 1-2 (2010), págs. 373-389.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, col. Ethos-Música, 10. *Josep Soler. La música de la pasión*, Madrid: ed. ICCMU, 1984, col. Música Hispana, Biografías, 8.
- MARCO, Tomás. *Artistas españoles contemporáneos. Carmelo Alónso Benaola*, Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1976.
- PERIER, Alain. *Messiaen*, Bourges: ed. Solfeges/senil, 1979.
- PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor. *Claudio Prieto. Música, belleza, comunicación*, Madrid: ed. ICCMU, 1994, col. Música Hispana, Textos, 3.
- RENDUELES, César; AÑÓN, Manuel; BARJA, Juan; PANIELLO, Fabián; TÉLLEZ, José Luis. *Luis de Pablo. A contra tiempo*, Madrid: ed. Circulo de Bellas Artes de Madrid, 2007.

- RENÉ TRANCHEFORT, François. *Guía de la Música de Cámara, Luis de Pablo*, Madrid: Ed. José Luis García del Busto. 1995.
- RINCÓN, Eduardo. *Guía de la música sinfónica*, (ed). François-René Tranchefort, Madrid: Alianza Editorial, [1991] 2002, págs. 862-867.
- SALAS VIU, Vicente. "Luis de Pablo y Cristóbal Halffter. Dos vertientes de la nueva música en España", Madrid: *Revista de Occidente*, 39 (junio 1966), págs. 390-409.
- SOTELO, Mauricio. *Luigi Nono o el dominio de los infiniti possibili*, Madrid: Quodlibet. 7. Febrero, 1997.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Karlheinz Stockhausen en vaisseau lancé vers le ciel* – Michel Rigoni, París: Millénaire, 1998.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier. *Joaquín Rodrigo y la creación musical en los años cincuenta* Valladolid: Universidad de Valladolid-Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Glares, 2008, págs. 25-53. Recogiendo diversas ponencias en torno al protagonismo del compositor saguntino en la música española de dicha década, al tiempo que ofrece una descripción general de estos años de transición en la ponencia conjunta de Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada *A modo de esperanza... Caminos y encrucijadas en la música española de los años cincuenta*.
- TAVERNA-BRECH, Francesc, Guinovart, Carles y Bonastre, Francesc. *Xavier Montsalvatge*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura-boileau, 1994, Caballero Lloréns, coord., *Xavier Montsalvatge*, Madrid: Fundación Autor 2005.
- TELLEZ, José Luis. "Conversando con Luis de Pablo". (Revista cuatrimestral *Minerva*), Madrid. Circulo de Bellas artes de Madrid. 2006. IV época.
- VILLA ROJO, J. "Nuova Consonanza estrena "Censuras", de Luis de Pablo: Desde Roma". En *Ritmo*, Vol. 40, N°. 400, 1970, pág. 7. Novedades en el mercado, El volumen XIII de la *Antología de la música contemporánea española*. dedicado a Luis de Pablo: "Discos clásicos". En *Ritmo*, vol. 38, N°. 378, 1967, pág. 22. "El festival visto por 4 compositores españoles, Joaquín Rodrigo, Xavier Montsalvatge, Victorino Echevarría, Luis de Pablo. Primer Festival de Música de América y España". En *Ritmo*, vol. 35, N°. 349, 1964, pág. 10. Instituto Cervantes. Departamento de Bibliotecas y Documentación, pág. 5. Editorial. "Un solo frente, a Luis de Pablo, Jaime Rodmer, Carlos Alfonso y Enrique Franco". En *Ritmo*, vol. 29, N°. 299, 1958, pág. 3.

- Tesis doctorales y trabajos académicos

ASÍNS ARBÓ, Miguel. *Música y cinematografía: análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*, València: Departament de Filosofia, Universitat de València, DL 2009.

ÅSTRAND, Hans. *Apuntes para un pocket retrato de un compositor transpirenaico Luis de Pablo en el septuagésimo año. (Notes for a pocket portrait of a composer from beyond the Pyrenees. Luis de Pablo, seventy years old)*. (Texto de la intervención del autor en el curso: *Música y Creación Contemporánea. La obra de Luis de Pablo* celebrado en Agosto de 2000 dentro de los Cursos de Verano de la UPV. 182). (Mästarbacken 145, S-129 49 Hägersten). *Musiker*. 12, 2000, págs. 181-197.

CHARLES SOLER, Agustín. *Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960*, Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Historia del Arte. 2003.

CONTRERAS ZUBILLAGA, Igor. *El Concierto de la paz franquista: tres encargos estatales para celebrar el 25 aniversario del franquismo*. Seminario de Historia. Dpto. de H^a del Pensamiento y de los Movs. Sociales y Políticos, Universidad Complutense de Madrid. Fundación José Ortega y Gasset. Curso 20/10/2011. Documento de trabajo 2011/12. Ehes, París. Sesión: Jueves, 24 de febrero de 2011, 19 H. Lugar: Aula "Rotonda". Edificio Central, 1^a planta. Instituto Universitario José Ortega y Gasset. C/ Fortuny 53, 28010 Madrid. *L'ambigüité politique de l'avant-garde artistique sous le franquisme. L'exemple du festival Encuentros de Pamplona (1972)*. Doctorant, Cral-Ehes.

CORONADO, María del Carmen. *Ofrenda [1980] de Luis de Pablo. De la resonancia al timbre: sintaxis y morfología de los nuevos lenguajes musicales –violonchelísticos– españoles de vanguardia*. Trabajo final de Master. Universidad Internacional de Valencia (VIU). Departamento de música. 2012.

DASCHNER, Hubert, *Cristóbal Halffter, Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit*, Saarbrücken, PFAU Verlag, 2000.

EHRlich, Linda C.; Martínez García, Celia. *Las canciones de Erice: la naturaleza como música*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa María. PhD. *La obra del compositor Joan Guinjoan*, ed. Universidad autónoma de Barcelona. Departamento de Historia del Arte, 2001.

FIGAREDO, Rubén. *Juan Hidalgo. El sonido del gesto*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte, 2007.

GAN QUESADA, Germán. *La cita musical en la obra de Cristóbal Halffter (1970-2000): estrategias formales y funciones estéticas*, Trabajo de investigación (DEA), Universidad de Granada-Departamento de Historia del Arte, 2001. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. (Granada: Universidad de Granada, 2005) –defensa de la Tesis Doctoral (Departamento de Historia del Arte – Musicología, julio de 2003). *La chanson de concert espagnole du premier franquisme*

(1940-1960), Actes du colloque international. *Musique et littérature au XX^e siècle*. Textes réunis par Francís Buíl, Belén Hernández Marzal et Paloma Otaola. C.E.D.I.C., (Centre d'Études des Interactions Culturelles, Équipe interne du centre de recherches en littérature Jean Prévost EA 3712). Service Édition de l'université Jan-Molins Lyon 3. Días 20, 21 y 22 de octubre del 2010.

- GARCÍA DEL BUSTO ARREGUI, José Luis. *Las otras artes en la música de compositores académicos*. (Discuso leído como académico electo en, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y contestación por el académico José Ramón Encinar Martínez). Madrid, 27 de octubre de 2003.
- HERNANDEZ MOLERO, Carmen. *Postulados estéticos de las vanguardias musicales en España (1950-1970)*, Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid - Departamento de Filosofía, 2002.
- LLORENS ESTEVE, José Baldomero. *La poética musical de Francisco Guerrero en su obra Un Poème Batteur (1972). Concreción del código en su estética gráfica*. Trabajo final de Master. Universidad Internacional Valencia (VIU) Departamento de música, 2012.
- MARTÍN COLINET, M^a Consuelo. PhD. *La música pianística de Joaquín Rodrigo*. Universidad autónoma de Madrid. Departamento de Filosofía, 2003.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco. *El saxofón en la obra de Luis de Pablo*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, 2011.
- MCCORMICK, Lisa. *Hommages à Sacher. A case study in the comissioning, composition, and performance of new music in the 1970s*, M. Phi. Performance, University of Oxford, 2000.
- MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. *Las vanguardias musicales*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte, 1984.
- MILLER JEFFREY, Lynn. DMA. *An analysis of Roberto Gerhard's Libra*. New York: City University of New York, 1987.
- PÉREZ CASTILLO, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 1998.
- ROMERO, Ernesto. *Différence et identité dans la musique de Cristóbal Halffter et Luis de Pablo. Une approche de la musique contemporaine espagnole à travers l'analyse comparée de Versus de Cristóbal Halffter et Eléphants ivres de Luis de Pablo*, Mémoire de Maîtrise dirigida por Ivanka Stoianova y defendida el 26 de octubre de 1998. Université de Paris VIII-UFR 'Arts, Philosophie et Esthétique. *Le Quichotte de Cristóbal Halffter*, 'Texte et partition' organizado por el Centre d'étude de l'écriture (Paris, Université Denis Diderot Paris VII-Jussieu), el 6 de febrero de 2001, y publicada bajo el título: *Le Quichotte de Cristóbal Halffter. Texte et partition au service d'une nouvelle quête d'identitaire*, *Textuel*, 41 (2002).

SANZ BURGUETE, Enrique. *Nueva creación operística Valenciana. Manuscrito encontrado en Zaragoza (1997-2001) de José Evangelista*. Universidad Politécnica de Valencia (UPV) – Facultad de Bellas Artes - Departamento de Comunicación Audiovisual Documentación e Historia del Arte. 30 de septiembre, 2008.

TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte. 2004. (Co-dirigida con Yvan Nommick. Premio Nacional de Investigación Musicológica). *De La Vida Breve a El Retablo de Maese Pedro*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.

TORRES SÁNCHEZ-PASTOR, Francisco Javier. *La música concertante para piano en España, s. XX y, en especial, su evolución desde los años 70*. Madrid, 1992. [Madrid, Fundación Juan March M-Doc-08-Tor]

TOSI, Daniel. *Étude analytique de la musique contemporaine espagnole après 1939: aspects social et politique, historique et esthétique, compositionnel*, Thèse de 3^{ème} cycle. Université Paris-IV, 1980. [Granada, Archivo Manuel de Falla 10627].

TO, Misa, DMA. *A piano works of Rodolfo Halffter (1900-1987)*. University of Cincinnati, 1999.

VALDÉS HUERTA, Ignacio José. *Joaquim Homs. Vida y obra*. Universidad de Oviedo 2005.
Un matrimonio de las artes: Joaquim Homs y Pietat Fornesa. Actas del Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico. *El discurso Visual*. Departamento de Anglogermánica. Universidad de Oviedo, 2005.

ZÁRATE, José. *El lenguaje pianístico en el Grupo Nueva Música. Il Linguaggio pianistico nel Gruppo Nueva Música*. (Lectura y defensa el 14 de junio del 2007. Tribunal España-Italia).

- Escritos y entrevistas

AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. "Entrevista a Luis de Pablo". (*Entorno al premio Tomás Luis de Victoria, de música*). Madrid. *Audio Clásica*, marzo del 2010. n° 154, págs. 78-81.

CÁMARA, A., LAZKANO, R. "Luis de Pablo a través de su música". En *Musiker: cuadernos de música*, ISSN 1137-4470, N°. 18, 2011, págs. 265-281 Claves para disfrutar de... "La música orquestal de Luis de Pablo", en su 80 aniversario. En *Melómano: La revista de música clásica*, vol. 15, N°. 156, 2010, págs. 60-62

CURESES DE LA VEGA, Marta. PhD. *Agustín González Acilu: En la frontera de la música y la fonética*. Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte. 1993.

DE PABLO, Luis. "Una encuesta de Ínsula: Unamuno hoy". Madrid: *Ínsula*, 181 (diciembre 1961). Entrevista a L. de Pablo en la sección ¿Cómo ve Vd. El actual momento musical? (contraportada) *U.C.E. Revista literaria y musical* 108. Marzo 1959. "Reflexiones sin título sobre la nueva música", Madrid. *Revista de Occidente*, 69, diciembre 1968. "Nuevos horizontes de la música", Madrid. *Arbor*, 291, marzo 1970, págs. 43-53. "Anton Webern". Madrid: *Bellas Artes* 72, 14, marzo-abril

1972, págs. 29-31. *Algunas reflexiones sobre la tradición musical*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 14 de mayo de 1989. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989. *Luis de Pablo. Escritos (1970- 2002)*. Volumen II. ed. Rafael Eguílaz. Selección, edición y notas. Archivos personales del compositor. *Fronteras del conocimiento. Unos apuntes*. (páginas mecanografiadas). "Mamelena". Julio-Agosto 2008. Publicado con el título: *¿Fronteras del conocimiento en música? Unos apuntes*. Madrid. Fundación BBVA. 2008, págs. 392-401.

GARCÍA MANZANO, Julia Esther. PhD. *Gerardo Gombau: época y obra*. Universidad de Salamanca. Departamento de Historia del Arte. 1996.

MUSICUS (pseudónimo literario de Luis de Pablo). *New Music in Spain*, en *Twentieth Century Music. Its Forms, Trends and Interpretations*, New York: (ed). Rollo H. Myers. New York: The Orion Press, [1960] 1968, págs. 203-214.

INIESTA MASMANO, R. "La señorita Cristina: de la novela de Mircea Eliade a la ópera de Luis de Pablo". En *Gazeta de antropología*, Nº. 27, 1, 2011.

ORDIZ CASTAÑO, Noelia. *Jesús Villa Rojo. Estudio y análisis crítico de su pensamiento*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*. ICCMU. Gobierno de Castilla-La Mancha. 2008, (Libro).

SESTELO LONGUEIRA, Esther. *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*, Madrid: Fundación Autor / ICCMU, 2008, col. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- Específica de análisis musical

AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del S. XX. Tomo I*. Madrid: Alpuerto, 1998. *Técnicas compositivas del S. XX. Tomo II*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaurlaritza, Gobierno vasco. 2004.

AUSTIN, W. W. *Music in the 20th century*. INC. New York: W. W. Norton & Company. 1966. *La música del siglo XX*, 2 vols. Madrid: Taurus, 1984.

AZZARONI, Loris. *Canone infinito. Lineamenti di teoria Della musica*, Bologna: ed. Clueb, 1997.

BAILLET, Jérôme, Gérard Grisey. *Fondements d'une écriture*, París: L'itinéraire, ed. L'Harmattan, 1999.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genève: s.l.: Denöel/Gonthier, [1963] 1994, col. Tel, 124. *Rélevés d'apprenti*, París: Éditions du Seuil, 1966 (trad. española, *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila, 1992). *Puntos de referencia*. Barcelona: ed. Gedisa, [1981] 1996. *La escritura del gesto. Conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: ed. Gedisa, 2003. *Pli selon pli. Entretien et études*, Genève: ed. Contrechamps, 2003.

- CHARLES SOLER, Agustín. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51*, Valencia: Rivera Editores, 2002. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, Valencia: Rivera Editores, 2005.
- COOK, Nicholas. *A guide musical análisis*, New York: Oxford. University Press, 1994.
- DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto. Barcelona*. Labor. 1991. *Armonía*, Barcelona: Labor, 1994.
- DE PABLO, Luis. *Lo que sabemos de música*, Madrid: Gregorio del Toro Editor, 1967. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid: ed. Nueva visión, [1968]. (Reedición: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1996). *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: Fundación BBVA, 2009.
- ECO, Humberto. *Obra abierta*, Madrid: Planeta-Agostini, 1985.
- FORTE, Allan. *Introducción al análisis Schenkeriano*, Barcelona: ed. Labor, 1992.
- GARCÍA LABORDA, José M^a. *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*, Madrid: ed. Alpuerto, 1996. *La música moderna a través de los escritos de sus protagonistas (Una antología de textos comentados)*, Sevilla: ed. Doble J, 2004, col. de cultura moderna.
- GRISEY, Gérard. *les fondments d'une écriture* – Jérôme Baillet, París: ed. L'Harmattan, 1980.
- HELFFER, Claude. *Un análisis del Concierto número 1 de Luis de Pablo. En Escritos de sobre Luis de Pablo*. Rev. y coor. de José Luis García del Busto, Madrid: ed. Taurus, 1987, pág. 111. *Quinze analyses musicales. De Bach à Manoury*, Genève: ed. Contrechamps, 2006.
- JANES, Clara. *Federico Mompou. Vida, textos y documento*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1987.
- KÜHN, Clemens. *La formación musical del oído*. EE. UU: Span press Universitaria, 1998.
- LIGETI, György. *Homenaje. Mi proyecto es un estilo libre de ideologías*, (Embajada de Alemania en España), 1993.
- MESSIAEN, Olivier. *Técnica de mi lenguaje musical*, París: ed. Alphonse Leduc, [1944] 1966. *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*, Bourges: Bibliothèque nationale de France, (Catherine Massip. Direction) 1985.
- RODRÍGUEZ MORENO, A. "Azar y control en las obras corales de Luis de Pablo: ideación y evolución de los módulos durante los 70". Israel López Estelche, En *Revista de musicología*, vol. 33, N° 1-2, 2010, págs. 373-390.
- PERSICHETTI, Vincent. *La armonía del siglo XX*, Madrid: ed. Real Musical, 1985.
- POPLER, Anthony, *Messiaen. Quatuor pour la fin du temps*, London: Cambridges University Press, 2001.

- RESTAGNO, Enzo. *Autori Vari Ligeti*, Milano: EDT, 1985. *Autori Vari. Xenakis*, Milano: EDT, 1988. *Autori Vari. Donatoni*, Milano: EDT, 1990. *Autori Vari Berio*. Milano: EDT, 1995.
- SALZER, Felix. *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*, Barcelona: ed. Labor, 1962.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: ed. Alianza Música, 1988.
- SOKOLOV, S. *Composición musical en el S. XX. Dialéctica de la creación*, Granada: Zöller y Lévy, 2005.
- STUCKENSCHMIDT, Hans-Heinz. *Musikalische Kraftakte in Berliner Konzerten*, Melos, 34/6 (junio 1967), pásg. 211-212 [5 microfómas para orquesta] (Texto mecanoescrito de la emisión radiofónica *Gehört und beurteilt* [RIAS, 13.4.1967]).
- VILLA ROJO, Jesús. *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Madrid: SGAE, 2003. *Carmelo Benaola. Estudio de un músico*, Madrid: Editorial Mínima, 2004.
- WEBERN, Anton. *El camino hacia la Nueva Música*, Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical I, 1997, págs. 61-123.

- Específica de contextualización política

- AA.VV. *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*, Pamplona, 1997.
- AA.VV. *Alexanco Percursum*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1998.
- AA.VV. *El Centro de Cálculo. 30 años después*, Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2003.
- ABELLÁN, José Luis. "Ensayo sobre las dos Españas. Una voz de esperanza", Barcelona: ed. Península, 2011, col. Atalaya, 428.
- AGUIRRE, Juan Antonio. "Arte último. La Nueva Figuración en la escena española". Madrid. 1969.
- ALEA, *Encuentros de Pamplona 1972*, Madrid: ALEA, 1972.
- ALEA. *Soledad Interrumpida*, Madrid: Galería Vandrés, 1979.
- AMESTOY, Ignacio. "Crítica de la crítica", Pamplona: *Ariba España*, 27 de junio de 1972, pág. 3.
- ARBELOA, Víctor Manuel y MAULEÓN, Jesús. "Carta abierta sobre los Encuentros", *Diario de Navarra*, 2 de julio de 1972, pág. 28.
- ARRIBAS, María José. "Pamplona: Encuentros-72", *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao: 1 de julio de 1972. *40 años de arte vasco, 1937-1977*. Historia y documentos. San Sebastián. 1979.

- BARTOLOZZI, Francis. "Los Encuentros. Charla de Francis Bartolozzi", Pamplona: *Arriba España*, 2 de julio de 1972.
- BONET, Juan Manuel. "La calle como lugar para la creación artística", *Diario de Navarra*, 28 de junio de 1972.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, 1985. (dir.). *Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. 2. El contexto*. Madrid, 1992.
- DÍAZ CUYAS, José. (con la colaboración de Carmen Pardo). *Desencuentros. Caso de estudio: Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte Español*. (ed. Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega y Lidia García-Merás), Barcelona: Arteleku, Diputación de Granada, Museu d'at Contemporani de Barcelona. UNIA arte y pensamiento, 2003. *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- FILARE [Alberto Fraile]. "Introducción a los Encuentros", *El Pensamiento Navarro*, 1 de junio de 1972. "Encuentros 1972". "Ante los Encuentros", *El Pensamiento Navarro*, 25 de junio de 1972, pág. 16. "Mi resumen de los Encuentros", *El Pensamiento Navarro*, 4 de julio de 1972.
- GOEBBELS, Joseph. *Discurso pronunciado en el festival de música de Düsseldorf (1938)*.
- GOITI [Fernando Pérez Ollo]. "Notas del reporter [epígrafe Una radiografía]", *Diario de Navarra*, 5 de julio de 1972.
- GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid, 1985.
- HUARTE Y Cía, S.L. *Libro del XXV Aniversario*. Pamplona-Madrid, 1952.
- MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Las artes plásticas desde 1960. Madrid, 1972.
- NIETO, Ángel. "Concierto de la Paz", Madrid: *Aulas*, nº. 17-18, julio-agosto, 1964, pág. 65.
- OLLARRA [José Javier Uranga]. "Pamplona y el arte actual", *Diario de Navarra*, 1 de julio de 1972.
- OROZCO, Pelay. "Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra". Bilbao, 1978.
- OTEIZA, Jorge. "Propósito Experimental, 1956-1957". Sao Paulo, 1957.
- PAREDES ALONSO, Javier. *Félix Huarte. Fuentes históricas*, Madrid: ed. Rialp, 1993. *Un luchador enamorado de Navarra*. Barcelona, 1997.
- PÉREZ DE EULATE VARGAS, Margarita. *La crítica de artes plásticas en la prensa diaria navarra, 1955-1983*, Pamplona, 1998.

RUIZ, Javier; HUICI, Fernando. *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid, 1974.

SÁNCHEZ MARÍN, Venancio. *Exposición. Forma Nueva*. Madrid: ed. Goya 78, 1967.

UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la Posguerra española 1940-1959*, Madrid: ISTMO (colección Fundamentos 73), 1982.

VAUGHAN WILLIAMS, Ralph. *Música y nacionalismo (1934)*. (*Nacional Music*. Citado en el libro de RUFER Josef: *Músicos sobre música*, Buenos Aires: ed. Eudeba, 1964.

- **Websites** (Consultado por última vez el 19 de julio de 2015)

Arte en los años rebeldes

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-arte-anos-rebeldes/1345875/?s1=noticias&s2=informe-semanal&s3=&s4=>

Comprar – tirar – Comprar

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/el-documental/>

El contubernio de la reconciliación

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-contubernio-reconciliacion/1432472/>

La aleatoriedad...

<http://www.tallersonoro.com/anterioresES/17/Articulo1.htm>

La diáspora cultural

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-diaspora-cultural/937326/#aHR0cDovL3d3dy5ydHZlLmVzL2FsYWVhcnRhL2ludGVybm8vY29udGVudHRhYmxlLnNodGlsP3BicT00JmIvZGw9VE9DJmxvY2FsZTllcyZwYWdlU2l6ZT0xNSZjdHg9MTU4MCZhZHZTZWFyY2hPcGVuPWZhbHNI>

La huelga del silencio

<http://www.rtve.es/television/20120430/documentos-tv-huelga-del-silencio/518163.shtml>

La servilleta de Picasso

<http://www.rtve.es/alicarta/videos/archivos-tema/archivo-temas-servilleta-picasso/513822/>

Los orígenes de ETA

<http://www.rtve.es/alcanta/videos/cronicas/cronicas-especial-historia-eta-capitulo-1-origenes/1390762/>

Xavier Montsalvatge

<http://www.rtve.es/television/20120402/xavier-montsalvatge-imprescindibles/512802.shtml>

Fronteras del conocimiento. Unos apuntes (2008)

<https://www.bbvaopenmind.com/articulo/fronteras-y-conocimiento-en-musica-unos-apuntes/?fullscreen=true>

Una historia de la música contemporánea. Bilbao: Fundación BBVA. 2009.

http://www.fbbva.es/TLFU/dat/Luis%20de%20Pablo_musica_web.pdf

Fundación Juan March. Luis de Pablo

<http://digital.march.es/clamor/en/fedora/repository/atm%3A5246>

El compositor habla. Luis de Pablo

http://www.elcompositorhabla.com/es/artistas.zhtm?corp=elcompositorhabla&arg_id=25&arg_pagina=0

Euskomedia. Luis de Pablo

<http://www.euskomedia.org/aunamendi/105803>

Discogs. Luis de Pablo

<http://www.discogs.com/artist/1113596-Luis-de-Pablo>

- Hemerotecas

<http://hemerotecadigital.bne.es>

http://elpais.com/diario/1986/02/01/cultura/507596401_850215.html

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-06-2002/abc/Cultura/muere-a-los-72-a%C3%B1os-carmelo-bernaola-compositor-y-academico-de-bellas-artes_104637.html

CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS

- Música escénica

- Ópera

-*Kiu* (1979/82). Ópera en dos actos. Libro de Luis de Pablo a partir de *El cero transparente* de Alfonso Vallejo. 2 sopranos, 3 tenores, 2 baritonos, baritono bufo, coro y orquesta.

-*El viajero indiscreto* (1984/88). Ópera en un prólogo, dos actos y un epílogo Libro de Vicente Molina Foix. 3 sopranos, mezzo, contratenor, 2 tenores, barítono, bajo, Coro y orquesta.

-*La madre invita a comer* (1991/92). Ópera en cinco escenas Libro de Vicente Molina Foix. Soprano, contralto, contratenor, tenor, 2 baritonos, bajo y pequeña orquesta.

-*La señorita Cristina* (1997/99). Ópera en tres actos (diez escenas) Libro de Luis de Pablo basado en la novela homónima de Mircea Eliade. 2 sopranos, 2 mezzos, contralto, 2 tenores, bajo y orquesta.

-*Un parque* (2004/05) Ópera de cámara en un acto Libro de basada en la pieza teatral *Sotoba Komachi* de Yukio Mishima. Soprano, tenor, contratenor, 2 actores, coro de 12 voces y orquesta.

-*El abrecartas* (2013, en composición), sobre cartas de Federico García Laorca y sus amigos. Basada en el libro de Vicente Molina Foix de el mismo título¹⁵⁵⁶.

- Música con acción

-*Protocolo* (1968). Montaje de textos de Luis de Pablo. Mezzo, tenor, actores, bailarines actores. 3 flautas, 2 marimbas, 4 percusiones, órgano Hammond, 2 violines y piano.

-*Por diversos motivos* (1969). 2 actores, soprano, coro de 12 voces y piano.

-*Masque* (1973). Flauta, clarinete, piano y percusion

-*Berceuse* (1073/74). Soprano, actor. 3 flautas, 2 percusiones y órgano Hammond

-*Sólo un paso* (1974). Actor y flautista (con diversas flautas)

-*Very gentle* (1974). Soprano, contratenor, teclista (clave, celesta, armonio) y violoncellista (cello y támara)

¹⁵⁵⁶ MOLINA FOIX, Vicente. *El abrecartas*. (Premio Nacional de Literatura). Barcelona: ed. Anagrama. Colección Compactos, 2006.

- Música sinfónica

- Obras para orquesta sola

- Invenções (1955 / rev. 1959/60). 1. *Tímbrica* - 2. *Rítmica* - 3. *Vertical* - 4. *Lineal*
- Tombeau* (1962/63)
- Iniciativas* (1965/66)
- Módulos II* (1966)
- Imaginario II* (1967)
- Oroitaldi* (1971)
- Éléphants ivres* (1972)
- Je mange, tu manges* (1972)
- Éléphants ivres III* (1973)
- Éléphants ivres IV*(1973)
- Tinieblas del agua* (1978)
- Latidos* (1974/80)
- Intermedio de kiu* (1982)
- Adagio* (1983)
- Éclair* (1986/87)
- Senderos del aire* (1987)
- Cinco impromptus para orquesta* (1989/90). 1. *En torno a un do sostenido* - 2. *Melodía* 3. *Isocronías* 4. *Un relámpago* 5. *Estudio armónico.*
- Las orillas* (1990).1. *Nocturno* - 2. *El día* - 3. *Crepuscular*
- Vendaval* (1994-95). 1. *Potpuri* - 2. *Cuerdas* - 3. *Danza-Hausa* - 4. *Ojos cerrados* - 5. *Final*
- Rostro* (1995)
- Tréboles* (1995/96). 1. *Cosmatesco* - 2. *Melodía con accompagnamento, attacca* - 3. *Tenebre scherzose*
- Chiave di basso* (2003)
- Casi un espejo* (2004). 1. *Otinato* - 2. *Retiro* - 3. *Penumbra*
- Natura* (2005/06)
- Co le tromme in bocca* (2008.)

- Obras para instrumento(s) solista(s) y orquesta

- *Quasi una fantasia* (1969). Sexteto de cuerda (2 violines, 2 violas y 2 violonchelos) y orquesta.
- *Coticierto para piano y orquesta núm. 1* (1978/79).
- *Concierto para piano y orquesta núm. 2 (Per a Mompou)* (1979/80). 1. Allegro - 2. Presto - 3. Andante - 4. Scherzo - 5. Finale.
- *Concierto* (1983). Clave, celesta, vibráfono y cuerda (Reelaboración del concierto para piano y orquesta núm. 2).
- *Fiesta* (1987). 6 percusiones y cuerda. 1. Saludo - 2. La-fiesta - 3. Despedida
- *Adagio - Cadenza - Allegro spiritoso* (1987). Oboe y cuerda.
- *Une couleur...* (1988). Saxofón (contrabajo, baritono, tenor, soprano y sopranino) y orquesta.
- *Figura en el mar* (1989). Flauta (en Do, piccola, baja y contrabajo) y orquesta.
- *Concierto para piano y orquesta núm. 3, Sueños* (1991).
- *Concierto para violín y orquesta* (1996/97).
- *Fatitasías* (2001). Guitarra orquesta.
- *Fronoso misterio* (2002). Violonchelo orquesta.
- *Danzas secretas* (2007). Arpa y orquesta.

- Obras para voz / voces / coro y orquesta

- *Heterogéneo* (1967). Montaje de textos de Luis de Pablo. 2 recitadores y orquesta
- *Viatges i flors* (1981/84). Textos de Mercé Podoreda. Soprano, recitador, coro orquesta
- *Serenata* (1984/85). Coro (sin texto) y banda
- *Zu Strassburg auf der Schanz* (1985). Orquestación del Lied homónimo de Gustav Mahler, de la colección *Des Knaben Wunderhorn*. Baritono y orquesta.
- *Com un epíleg* (1988) Texto de Pere Giniferrer. Coro masculino (2 contratenores, tenor, 2 baritonos y bajo) y pequeña orquesta.
- *Antigua fe* (1990) Textos tradicionales aztecas y mayas. Soprano coloratura, coro masculino (20 tenores y 20 bajos) y orquesta.
- *De la America pretérita* (1991). Textos tradicionales aztecas y mayas. Soprano, 2 locutores *ad libitum* y orquesta.
- *Relampagos* (1996) Textos de José Miguel Ullán. Tenor y orquesta.
- *La Navidad preferida* (2000) Texto de Vicente Aleixandre. Soprano, recitador, coro y orquesta.

-*Los Novísimos* (2003) Textos de Manganelli, Berceo y Epicuro. Coro masculino de 18 voces y orquesta I.

-*Passio* (2006) Textos de Prinio Levi. Baritono, contratenor (o mezzo), coro masculino de 40 voces y orquesta.

-*Martinus*¹⁵⁵⁷. (2007/08)

¹⁵⁵⁷ Dedicada al autor de la presente tesis doctoral. Manuel Añón Escibá

- Música para conjuntos amplios

- Obras para conjunto instrumental

- Coral* (1954, rev. 1958) Flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta y trombón.
- Sinfonías para metales* (1954/1966). 17 instrumentos de viento metal.
- Radial* (1960). 24 instrumentos distribuidos en 8 trios.
- Polar* (1961/62). 11 instrumentos distribuidos en 3 grupos.
- Módulos I* (1964/63). 3 clarinetes. 2 pianos, 2 marimbas, 2 violines, viola y violonchelo.
- Módulos III* (1967). 17 instrumentos distribuidos en 3 grupos.
- Paráfrasis* (1968). 12 instrumentos distribuidos en 2 grupos.
- La libertad sonrie* (1971). 15 instrumentos de viento
- Éléphants ivres II* (1972). Pequeña orquesta de 15 instrumentos.
- Déjame hablar* (1974, versión definitiva 2007). 11 cuerdas.
- Credo* (1976). Doble quinteto de viento.
- Invitación a la memoria* (1976/77). 9 instrumentos.
- Tomasol* (1980/81). 8 instrumentos y cinta magnética.
- Cinco meditaciones* (1983/84). Pequeña orquesta de 15 instrumentos.
- Notturnino* (1987). Pequeña orquesta de 18 instrumentos.
- Libro de imagenes* (1991). 9 instrumentos.
- Paraiso y tres danzas macabras* (1992). Pequeña orquesta de 12 instrumentos.
- Ritornello* (1992/93). Octeto de violonchelos.
- Segunda lectura* (1992/93). Pequeña orquesta de 10 instrumentos. (Reelaboración de *Senderos del aire*)
- Nonetto* (1994/95). Pequeña orquesta de 9 instrumentos.
- Corola* (1998). Cuarteto de saxofones, piano y timbales.
- Epistola al transeúnte* (2000). Flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo y piano.
- Bach 1626* (2000/01). Pequeña orquesta de 9 instrumentos.
- La Patum* (2001). Pequeña orquesta de 12 instrumentos.
- ...*Eleison* (2002). Octeto de violonchelos.
- Razón dormida* (2003). Pequeña orquesta de 14 instrumentos.
- ...*Con alcune licenze* (2004/05). Pequeña orquesta de 15 instrumentos distribuidos en dos grupos y piano
- Lindaraja* (2007). Orquestación para dos pianos de Debussy. Pequeña orquesta de 15 instrumentos.

- Obras para instrumento(s) solista(s) y conjunto instrumental

- *A modo de concierto* (1975/76). Percusión y 19 instrumentos.
- *Concierto de cámara* (1979). Piano y pequeña orquesta de 18 instrumentos.
(Reelaboración del concierto para piano y orquesta nº1).
- *Eros* (1993/94). Violonchelo, piano y 6 instrumentos.
- *Concertino* (2000/01). Piano a 4 manos y pequeña orquesta (percusión y cuerdas)
- *Sombrio* (2004). Marimba-Vibrifono conjunto instrumental con piano.
- *Anatomías* (2005/07). Viola 5 instrumentos
- *A la memoria de...* (2007). Corno inglés, viola y pequeña orquesta de 10 instrumentos.

- Obras para voz / Voces / Coro y conjunto instrumental

- *Comentarios a dos textos de Gerardo Diego* (1956). Texto del Manual de espumas de Gerardo Diego. *Panorama* y *Alegoría*. Soprano (o tenor), piccolo, vibráfono y contrabajo.
- *Escena* (1964). Texto de Rafael de la Vega. Coro y 17 instrumentos
- *Ein Wort* (1965). Poema de Gottfried Benn. Soprano, piano, violin y clarinete.
- *Visto de cerca* (1974). Sin texto. 3 intérpretes y cinta magnética.
- *Al son que tocan* (1974/75). Poemas de Antonio Machado. Soprano, 4 bajos, 8 instrumentistas y cinta magnética.
- *Portrait imaginé* (1974/75). Sin texto. Coro de 12 voces, 20 instrumentos y cinta magnética.
- *Zurezko olerkia* (1975). Sin texto. Coro de 8 voces, 2 txalapartas y 4 percusiones.
- *Ederki* (1977/78). Poema de Jean Pobertet. Soprano, viola y 2 bongós.
- *Canción* (1979). Texto de Juan Gil-Albert. Soprano, oboe, trompeta, celesta y arpa.
- *Pocket zarzuela* (1979). Texto de José Miguel Ullán. Mezzo y 5 instrumentos
- *Sonido de la guerra* (1980). Texto de Vicente Aleixandre. Soprano, tenor, recitador, 4 voces femeninas, violonchelo y otros 5 instrumentos.
- *Una carta perdida* (1981). Texto de Fernando Pessoa. Soprano, contrabajo y percusión.
- *El manantial* (1982). Texto de Jorge Guillén. Soprano y 6 instrumentos.
- *Malinche* (1983). Textos náhuatl traducidos al castelano en el siglo XVIII (núms. 1, 2, 5, 6) y latino Soprano, percusión, teclados y cinta magnética.
- *Malinche*. 2ª versión (1985/86). Soprano y piano.
- *Tarde de poetas* (1985/86). Textos de Gabirol. Larrea, Góngora, Marcial, Porta y Aleixandre. Soprano. baritoiio. coro de 12 voces y pequeña orquesta de 20 instrumentos.

- Ricercare recordare* (1990) Textos de Bernal Diaz del Castillo y sacerdotes aztecas. Recitador coro de 32 voces y 15 instrumentos.
- Puntos de amor* (1999) Texto de San Juan de la Cruz. Soprano clarinete.
- Tre frammenti sacri* (1999) Textos de la Misa. Coro, 2 trompetas, trombón.
- Canción -2ª versión-* (2000). Texto de Juan Gil-Albert. Soprano, clarinete, piano
- Circe de España* (2006). Texto de José Miguel Ullán. Mezzo 6 instrumentos.
- Trío de doses* (2007/08). Texto de José Miguel Ullán. Mezzosoprano y trío (para piano, violín, violonchelo).

- Obras para voz / voces / coro a capella

- Yo lo vi* (1970). Sin texto. Coro de 12 voces
- Bajo el sol* (1977). Textos del Eclesiastés, del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán y de A vision of judgement de Lord Byron. Coro de 49 voces
- Retratos de la conquista* (1980). Textos de Bernal Diaz del Castillo y sacerdotes aztecas. Coro de 32 voces distribuidas en cuatro grupos.
- Variaciones de León* (1992/93). Texto de Vicente Molina Foix. 2 sopranos, contralto, tenor, baritono y bajo.
- Romancero* (1994). Textos del Romancero viejo español. 2 sopranos, 2 contraltos, 2 tenores y 2 bajos.
- Cape Cod* (1994). Texto de George Santayana. 2 sopranos, contralto, tenor, baritono y bajo profundo.
- Carta cerrada* (1999/2000) Texto de San Juan de la Cruz. Coro de 12 voces.
- Fragmenta Psalmorum* (2004). Coro de voces blancas.

- Música para varios instrumentos

- Dos instrumentos

- Móvil I* (1954). 2 pianos.
- Promenade su un corps* (1971). Flauta y percusión (2 bongós).
- Pardon* (1972). Clarinete y trombón.
- Soireé* (1972). Clarinete y violín.
- Saturno* (1983). 2 percusionistas.
- J. H.* (1983/84). Clarinete y violonchelo.
- Cuatro fragmentos de Kiu* (1984/86). Violin y piano.
- Cuatro fragmentos de Kiu -2ª versión-* (1985/86). Flautas (un flautista) y piano.
- Amable sombra* (1989). 2 pianos.
- Otros senderos* (1989). 2 pianos.
- Compostela* (1989). Violin y violonchelo.
- Ornamento* (1990). Ottavino y celesta
- Overture à la française* (1995). Flauta y saxofón.
- Exvoto* (1996). Violín y viola.
- Monos y liebres* (1994/95). Clarinete bajo y marimba.
- Un día tan solo* (1997). Flautas (un flautista) y clarinetes (un clarinetista).
- Trimalchio* (1997/98). Fagot y trompa.

- Tres instrumentos

- Recíproco* (1963). Flautas (un flautista), piano y percusión
- Trío* (1978). Trío de cuerda
- Caligrafías* (Federico Mompou in memoriam) (1987). Trio con piano
- Trío nº 1* (1993). Trío con piano
- Trío nº 2* (2005). Trio con piano

- Cuatro instrumentos

- Módulos IV* (1965/67). Cuarteto de cuerda
- Imaginario I* (1967). Clave y 3 percusiones
- Historia natural* (1972). 2 Órganos, percusión y cinta magnética *ad libitum*
- Dibujos* (1979/80). Flauta, clarinete, violin y violonchelo
- Fragmento* (1985/86). Cuarteto de cuerda

- Parodia* (1992). Cuarteto de cuerda
- Caligrafía serena* (1993). Cuarteto de cuerda
- Flessuoso* (1996). Cuarteto de cuerda
- Fandango* (2003). Cuarteto de saxofones
- Rumía* (2003). Cuarteto de saxofones
- Voluntad de flores* (2004). Cuarteto de cuerda

- Cinco instrumentos

- Prosodia* (1962). Piccolo, clarinete, xilófono, vibráfono y percusión
- Metáforas* (1989/90). Quinteto con piano
- Umori* (1992/93). Quinteto de viento
- Quinteto* (1998). Clarinete y cuarteto de cuerda

- Seis instrumentos

- Cesuras* (1963). Flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo
- Vielleicht* (1973). 6 percusiones
- Fiesta* (1989). 6 percusiones
- Sexteto (Paráfrasis e Interudio)* (1990) 2 violines, 2 violas, violonchelo y contrabajo.
- Corola* (1998). Cuarteto de saxofones, piano y timbal.
- Anatomías* (2006) Viola y 2 clarinetes, trompa, trombón y arpa
- Música para Mario* (2009). Flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo y piano.

-Música para instrumentos a solo

- Piano

- Sonata* (1958).
- Libro para el pianista* (1961/62).
- Móvil II* (1959/1967). Piano a 4 manos.
- Comme d'habitude* (1970) 2 pianos (un pianista).
- Affettuoso* (1973).
- Cuademo* (1982).
- Retratos y transcripciones -1º serie-* (1984/1992).
- Nadería* (para el maestro Goffredo Petrassi). (1994).
- Retratos y transcripciones -2º serie-* (1996).
- Retratos y transcripciones -3º serie-* (2001).

- Retratos y transcripciones -4º serie- (2002/04).
- Acrobacias (2 Piezas fáciles para piano) (2004).
- Oh (2007).
- Caricatura amistosa. (2008).

- Flauta

- Condicionado (1962).
- Lerro (1977).
- Melisma-furioso (1990).
- Soliloquio (1997/98).

- Otros instrumentos

- Módulos V (1967). Organo
- Le Prie-Dieu sur le terrasse (1973). Percusión
- Oculto (1977). Clarinete bajo.
- Ofrenda (Seis piezas a la memoria de Mantiel Azaña). Violonchelo
- Vieilleicht (1982)
- Dos improvisaciones (1982). Clave
- Il violino spagnolo (1988). Violin
- Oculto -2ª versión- (1989). Saxofón
- Monólogo (1990-92). Viola
- Fábula (1991-92). Guitarra
- Solo-Kunst (2000). Clarinete
- Tres piezas académicas (2001). Violín
- Cadencia (2004). Marimba y vibráfono (un intérprete)
- Bok (2007). Clarinete bajo solo

- Música electroacústica

- We (1ª versión, 1969/70)
- Tamaño natural (1970)
- Soledad interrumpida (1971)
- Chamán (1976)
- Tinieblas del agua (1977)
- We (versión definitiva. 1984)

- Música incidental

- Cine

- Los jardines de Granada* (García de Larrasilla, 1956)
- Granada y Córdoba* (García de Larrasilla, 1957)
- La caja de las sorpresas* (José Luis Zavala, 1958)
- A través de San Sebastián* (Elías Querejeta y Antonio Eceiza, 1960)
- Día de muertos* (Joaquín Jordá y Julián Marcos, 1960)
- Tiempo de Playa* (Javier Aguirre, 1961)
- Paisajes tres* (Javier Aguirre, 1961)
- El hombre del expreso de Oriente* (Francisco de Borja Moro, 1961)
- Playa insólita* (Javier Aguirre, 1962)
- A través del fútbol* (Elías Querejeta, 1962)
- Tóros tres* (Javier Aguirre, 1963)
- Tiempo de Pasión* (Javier Aguirre, 1963)
- Operación H* (Néstor Basterretxea, 1963)
- Feria de Nueva York* (José Cárdenas y Cruz Novillo, 1963)
- Vizcaya 4* (Javier Aguirre, 1964)
- Vitoria stop* (Javier Sagastizábal, 1964)
- El sonido prehistórico* (José Antonio Nieves Conde, 1964)
- Artesanía en el tiempo* (Javier Aguirre, 1964)
- Crimen de doble filo* (José Luis Borau, 1964)
- La caza* (Carlos Saura, 1964)
- Los oficios de Cándido* (Javier Aguirre, 1965)
- España insólita* (Javier Aguirre, 1965)
- Ellos serán hartos* (José Luis Vitoria, 1965)
- El Memorial del agua* (Luis Enrique Torán, 1965)
- De cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1965)
- La busca* (Angelino Fons, 1966)
- El misterioso señor Van Eyck* (Agustín Navarro, 1966)
- Escombreras* (Javier Aguirre, 1966)
- Una industria para el campo* (Javier Aguirre, 1967)
- Último encuentro* (Antonio Eceiza, 1967)
- Los amores difíciles* (Raúl Peña, 1967)

- Madrid, La puerta más cordial* (Javier Aguirre, 1967)
- El próximo otoño* (Antonio Eceiza, 1967)
- Javier y los invasores del espacio* (Guillermo Ziener, 1967)
- Peppermint Frappé* (Carlos Saura, 1967)
- La madriguera* (Carlos Saura, 1968)
- Los desafíos* (Vistor Erice, Claudio Guerín y José Luis Egea, 1969)
- Las secretas intenciones* (Antonio Eceizar, 1969)
- UTS cero realización I* (Javier Aguirre, 1970)
- Liberxina 90* (Carlos Durán, 1970)
- El jardín de las delicias* (1970)
- Miró par lui-même* (Charles Chaboud, 1970)
- Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1971)
- I 32* (José Luis Alexanco, 1972)
- Fuenteovejuna* (Juan Guerrero Zamora, 1972)
- Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1972)
- Der scharlachrote Buchstabe –La letra escarlata-* (Wim Wenders, 1972)
- El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973)
- Habla, mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973)
- La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974)
- La banda de Jaider* (Volker Vogeler, 1975)
- Pascual Duarte* (Ricardo Franco, 1976)
- La reina zanaoria* (Gonzalo Suárez, 1977)
- Las palabras de Max* (Emilio Martínez Lázaro, 1977)
- A un Dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977)
- Compañero de viaje* (Clemente de la Cerda, 1978)
- *Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (Fernando Colomo, 1978)

- Teatro

-*El perro del hortelano* (Félix López de Vega, México)

-*Gaspar* (Peter Handke, Madrid, 1973)

-*La velada de Benicarló* (Manuel Azaña, Madrid, 1980)

-*La gata sobre el tejado de zinc caliente* (Tennessee Williams, Madrid, 1984)

-*Llanto* (Vicente Aleixandre, Madrid, 1984)

-*Los abrazos del pulpo* (Vicente Molina Foix, Madrid, 1985)

DISCOGRAFÍA

- A modo de concierto*. Pedro Estevan, percusión. Orquesta de cámara Reina Sofía. Dir. José Ramón Encinar. RTVE Música. 65008.
- Caligrafías*. Trio Arbós. Col Legno WWE 20064.
- Cape Cod Vox Nova*. Dir. Nicholas Isherwood. RTVE 65060. Sibila 002.
- Com un epíleg*. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Dir.: José Ramón Encinar.
- Caricatura amistosa*. Xiaofeng Wu. Piano. Fundación Guerrero, ed. Tritó, 2008
- Circe*. Alda Caiello, soprano. Plural Ensemble. Dir. Fabián Panisello. Instituto Cervantes de Bremen, 2009.
- Con le tromme in bocca*. Orquesta Filarmónica de Málaga. Dir. José Luis Temes. Fundación Autor, SA 01570.
- Com un epíleg*. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Dir. José Ramón Encinar. Stradivarius, STR 33725
- Comentarios*. Pura M^a Martínez, soprano. Grupo Koan. Dir.: José Ramón Encinar. RTVE Música 65060. Sibila 002. SGAE Kirios COM 92.
- Compostela*. Miguel Borrego, José Miguel Gómez, violonchelo. Col Legno WWE 20064
- Concierto para piano y orquesta núm. 1* Albert Giménez Attenelle, piano. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir.: Antoni Ros Marbá. Hispavox, 7634782
- Concierto de camara*. Claude Helffer, piano Ensemble 2e2m. Dir.: Paul Méfano ADDA 581260
- Concierto para piano y orquesta nº 2, "Per a Mompou"*. Maximiliano Damerini, piano. Orquesta Filarmónica de Málaga. Dir. José ramón Encinar. Fundación Autor, SA 01436
- Coral*. Grupo Circulo. Dir.: José Luis Temes Gasa, 9 G 0441
- Concierto para piano y Orquesta nº 3 Sueños*.
- Corola*. Sax Ensemble. Dir.: José de Eusebio Verso 2041
- Cuaderno*. Jean Pierre Dupuy, piano. Stradivarius, 33399
- Danzas secretas*. Fédérique Cambreling, arpa. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Dir. Arturo Tamayo. Claves, CD 50-2817
- De una opera* M^a José Suárez, mezzosoprano Francesc Garrigosa, tenor Orquesta Sinfónica de Bilbao. Dir.: José Ramón Encinar A y B Master Records, CD 98 I
- Dibujos*. Grupo Círculo. Dir.: José Luis Temes Gasa, 9 G 0441. Ensemble 2e2m. Dir.: Paul Méfano ADDA 581260 Grupo LIM. Dir.: Jesús Villa Rojo LIM BBK 003
- Ederki*. M^a José Suárez, soprano Grupo LIM. Dir.: Jesús Villa Rojo BBK 13

- ...*Eleison* Octeto de violonchelo Conjunto Ibérico. Dir.: Elias Arizcuren Etceterá KTC. I268
- El manantial*. Pura M^a Martínez. Soprano. Grupo Koan- Dir José Ramón Encinar RTVE. Música, 650008.
- Éléphants ivres* I, II, III, IV. Orquesta Sinfónica de RTVE. Dir. José Ramón Encinar. RTVE. Música, 650008
- Epístola al transeúnte*. Grupo LIM. Dir.: José Villa Rojo BBK I3
- Fábula*. Gabriel Estarellas, guitatta. Stradivarius, STR 33401
- Federico Mompou, in memoriam*. Trío Arbós. Verso, VRS 2078
- Figura en el mar*. Pierre - Y ves Artaud flauta. Orquesta Philharmonie de Lorraine. Dir.: Joseph Pons. Col Legno AU 31820
- Fragmento* Cuarteto Arditti. Montaigne, WM 334789006
- 4 *Fragmentos de Kiu*. Pierre Pierre-Y ves Artaud, flauta -Jacqueline Mefano, piano ADDA 581260 Miguel Borrego, violín - Juan Carlos Garvayo, piano. Col Legno WWE 220064. Victor Parra, violín. Alvert Nieto, piano. Sonopress Ibermemory ZC 266
- Il violino spagnolo*. Irvine Arditti, violin. Montaigne, 789003
- Imaginario* I Grupo Círculo. Dir.: José Luis Temes. Gasa, 9 G 0441
- 5 *Impromptus* para orquesta Orquesta Sinfónica de Euskadi Dir.: Juanjo Mena. Audiovisuales de Sarriá, 51686
- J-H* Grupo LIM. Dir.: Jesús Villa Rojo. LIM BBK 001
- La Patum*. Musikene Sinfonietta. Dir. José Luis Estelles. Musikene 4
- La seitorita Cristina* (Act III, Escena 2) Pilar Jurado, soprano Francesc Garrigosa, tenor. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Dir.: José Ramón Encinar. A y B Master Records, CD 01 III
- Las orillas*. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Dir.: Victor Pablo Pérez. Col Legno AU 31818
- Leggero-Pesante*. Horacio Lavandera, piano. Verso, VRS 2057
- Libro de imágenes* Ensemble Nuove Sincronie. Dir.: Renato Pivolta. Stradivarius 33329
- Lindaraja* (Orquestación de la opbra de Debussy). Musikene Sinfonietta - Dir. José Luis Estelles. Musikene 4
- 5 *Meditaciones* Ensemble 2e2m. Dir.: Paul Méfano. ADDA 581260
- Melisma furioso*. Pierre Yves Artaud, flauta. Col Legno AU 31820
- Metáforas*. Marcello Parolini, piano. Cuarteto Nuove Sincronie Stradivarius 33329
- Monólogo*. Emilio Navidad, viola. LIM BBK 003
- Nottumino*. Ensemble 2e2m. Dir.: Paul Méfano ADDA 581260
- Oculto*. Salvador Vidal, clarinete. Gasa, 9 G 0411 Manuel Miján, saxofón EMC 651

- Ouverture a la française*. Sax Ensemble. Dir.: José de Eusebio Verso 2041
- Paráfrasis e interludio*. Sexteto de Cuerdas del Atelier Instrumental d'Expression Contemporaine REM XCD 311180
- Paraíso y tres danzas macabras*. Orquesta de Cámara Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons Stradivarius STR, 33400
- Nouvel*. Ensemble Moderne. Dir.: Lorraine Villancourt. Atma Classique ACD2 2353
- Pardon*. Grupo LIM. Dir.: Jesús Villa Rojo. LIM BBK 003
- Pocket Zarzuela*. M^a Luis Castellanos, soprano. Grupo Koan. Dir.: José Ramón Encinar. RTVE Música 65060 Sibila 002
- Portrait imaginé*. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Dir.: José Ramón Encinar Stradivarius, STR 33725
- Potpouri*. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir.: José Ramón Encinar A y B Master Records, 94VII
- Puntos de amor*. M^a José Suarez, soprano - Juan E Lara, clarinete BBK 13
- Razón dormida*. Nouvel Ensemble Moderne. Dir.: Lorraine Villancourt Atma Classique ACD2 2353
- Retratos y transcripciones*. Juan Carlos Garvayo, piano Col Legno WWE 20064 Ananda Sukarlán, piano ECCA
- Rumia*. Sax Ensemble. Dir.: José de Eusebio Verso 2041
- Saturno*. Alfredo Anaya - Rafael Gálvez, percusiones BBK 13
- Segunda lectura*. Ensemble Nuove Sincronie. Dir.: Renato Rivolta Stradivarius 33329. Solistas de Sevilla. Dir.: Miguel Angel Gris Autor SA 01147 Nouvel Ensemble Moderne. Dir.: Lorraine Villancourt Atma Classique ACD2 2353
- Setidenderos del aire*. Orquesta Sinfonica Metropolitana de Tokio. Dir.: Hiroyuki Iwaki. Col Legno AU 1821-1
- Soirée*, Grupo LIM. Grupo. Dir.: Jesús Villa Rojo LIM BBK 003
- Sonido de la guerra*. Ana Higuera, soprano. Manuel Cid, tenor José Luis Gómez. recitador Grupo Koan. Dir.: José Ramón Encinar. RTVE Música 65060. Sibila 002
- Tango* (núm. 3 de Retratos y transcripciones) Iñigo Aizpiólea Iñaki Alberdi, acordeones. Bando de Sortido, BS 025 Francisco Javier López Jaso, acordeón. Zeta Soluciones Audiovisuales, 0004
- Tarde de poetas*. Luisa Castellani. Soprano, Jorge Chaminé, barítono, Coro de Valencia, Orquesta de Cámara Teatre Lliure. Dir. Josep Pons. Harmonia Mundi France HMC 901568

- Tomasol*. Grupo Circulo. Dir.: José Luis Temes, Gasa. 9 G 0441
- Trébole*. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Dir.: José de Eusebio. Junta de Castilla y León, OCL 007
- Trío de cuerda*. Grupo LIM. Dir.: Jesús Villa Rojo. LIM BBK 003
- Trio con piano*. Núm 1. Trío Arbós. Col Legno WWE 20064 Trio Matisse. Ermitage Erm 413
- Trío con piano*. Núm 2. Trío Arbos. Verso. VRS 2078
- Trío de dises*. Alda Caiello, soprano. Trío Arbos. Verso. VRS 2078
- Umori*. Solistas de Sevilla. Dir.: Miguel Angel Gris. Autor SA 01147
- Une couleur...* Daniel Kientzy, saxofones, Orquesta Nacional de Rumania. Dir.: Remus Georgescu. Nova Musica, NMCD 5108
- We*. Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca. Conservatorio Profesional de Música de Cuenca, CPMCU 3
- Zurezko Olerkia*. Artza Analak. Grupo Vocal de Madrid Grupo de Percusión P'an Ku. Dir.: José Luis Temes. Autor SA 00873